

MARUBI
EXHIBITIONS

2020–2022

MARUBI EKSPozITAT 2020–2022

MARUBI
EKSPozITAT

2020–2022

MARUBI EXHIBITIONS 2020–2022















ARMIN LINKE

Një skedar apo
ndoshta dy –
Mënyrat e fotografimit

A Card or Maybe Two –
Modalities of
Photography

Kuruar nga/Curated by Matteo Balduzzi
11.01.–11.09.2020

“Museo Fotografia Contemporanea” i ka ofruar artistit Armin Linke mundësinë për t’i hapur rrugë një procesi thellimi e sistemimi të imazheve të arkivit të tij, nën dritën e marrëdhënies mes fjalës e fotografisë. I filluar në vitin 2019 me titullin *Immagini e testo – Notazioni visive*, projekti zhvillohet në mënyrë korale mes qendrave të ndryshme, ku arkivi i artistit aktivizon ndërveprime specifike të tipit fizik e simbolik, me hapësirën e ekspozimit dhe koleksionet e ruajtura aty. Një seri veprash të reja, të prodhura në vazhdim të skanimit dhe studimit të negativëve të arkivit të Armin Linke-s, do t’i bashkëngjiten trashëgimisë së “Museo di Fotografia Contemporanea di Milano-Cinisello Balsamo”.

Seminari itinerant i zhvilluar pranë Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut ka risjellë në vëmendje veprat e artistit në arkiva të natyrës jo artistike si Fototeka e vetë Institutit dhe ajo e Institutit Gjeografik Ushtarak duke shpalosur kontribute të prezantuara në formën e fletoreve të studimit pranë Centre de la Photographie Genève.

Muzeu Kombëtar i Fotografisë “Marubi” në Shkodër mirëpret këtë ekspozitë të ndërtuar si një kuti kineze, me dy mënyra komplementare e të ndërlidhura me punën e Armin Linke-s: një seri me postera në format standart A0 që na paraqesin mbi 750 imazhe dhe një tekst të shkruar enkas nga Maria Nadotti.

Arkivi i Armin Linke-s numëron sot rreth 30,000 filma rul, për një numër më të madh se 500,000 fotogramesh/ fotografish, një volum imazhesh i krahasueshëm me koleksionet e institucioneve të përfshira në projekt, nëse i referohemi vetëm të dhënave sasiore, e akoma më të gjërë, duke marrë në konsideratë shtrirjen hapsinore dhe gjeografike, si dhe larminë e subjekteve të fotografuar. Instalacioni i prezantuar pranë Muzeut Kombëtar të Fotografisë “Marubi” kërkon të luajë me këtë masë kritike imazhesh e të gjejë një dimension fizik, gjestual, emotiv të vetë aktit të përzgjedhjes, një praktikë që përafrohet me partiturën muzikore apo koreografinë, një lloj kthimi në dimensionin teatral e performativ, shumë të ndjekur nga artisti në një fazë të rëndësishme të formimit të tij.

Në prezantimin dhe hulumtimin e arkivit, ekspozita vë në diskutim edhe mënyrën e vlerësimit dhe interpretimit të imazheve (Auswärten von Bildern), në një raport ndërvarësie të ndërsjelltë, ku informacionet e nxjerra nga imazhet ndikojnë në mënyrë dialektike në gjenerimin e vetë imazheve. Këtu vihet në diskutim figura e autorit që merr një dimension gjithnjë e më të shumëfishtë e po ashtu edhe ajo e spektatorit, protagonist e ndërveprues me imazhet, sipas një qasjeje që karakterizon veprimtarinë e Armin Linke-s që nga fillimet e saj.

Nëse shprehja “një lum me imazhe” arrin të përshkruajë masën e fotografive e titujve të vendosur në sallat e Muzeut, duket shumë i përshtatshëm termi portolan, që i jep Maria Nadotti në tekstin e saj *Strati di navigazione*, i cili përbën edhe elementin e dytë të këtij projekti ekspozimi. Bëhet fjalë për një libër që përmes autonomisë së përmbajtjeve dhe pasurisë gjuhësore, konfigurohet si pjesë përbërëse e vetë veprës, si një hartë e cila i ofron vizitorit një sistem orientimi, por pa ia kushtëzuar trajektoren.

Duke ndërthurur këta referime biografike të çmueshme rreth artistit me shënimet e kujdesshme mbi projektin e tij dhe komentet më të përgjithshme mbi arkivën e fotografinë, ky shkrim mbush në mënyrë ideale hapësirën e ekspozimit duke e bërë atë diskursive e politike, ashtu siç nënvizon dhe vetë autorja kur trajton instalimet e tanishme të ekspozitave të Armin Linke-s: “(...) ekspozita ndërdisiplinare në kuptimin e plotë të fjalës, flasin pikërisht për këtë shkëmbim: një dialog mes imazheve dhe fjalëve, pa tautologji. Imazhet nuk janë aty për të ilustruar tekstet apo tekstet për të shpjeguar imazhet: së bashku kontribuojnë për të na rrëfyer mbi situatën globale, rreth deteve, tokës, kafshëve; mbi klimën, aftësinë ripërtëritëse të pemëve, logjikën arbitrare e të pabarabartë të Kapitalit, gjithnjë e më e fshehtë, por njëkohësisht e dukshme përmes pasojave materiale të veprimit të saj.”









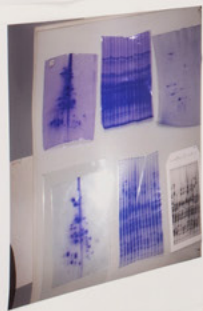






Armin Linke
 Një skedar apo ndoshta dy – Mënyrat e Fotografimit
 A Card or Maybe Two – Modalities of Photography

Armin Linke
 Një skedar apo ndoshta dy – Mënyrat e Fotografimit
 A Card or Maybe Two – Modalities of Photography



Armin Linke Një skedar apo ndoshta dy – Mënyrat e Fotografimit
 A Card or Maybe Two – Modalities of Photography

Armin Linke's photographic work is characterized by a deep engagement with the materiality of photography. In his series 'A Card or Maybe Two', he explores the relationship between the physical photograph and the digital image. The artist uses a variety of photographic techniques, including large-scale prints, small-scale prints, and digital manipulations, to create a complex and layered visual experience. The work is presented in a gallery space that is designed to encourage viewers to interact with the photographs and to reflect on the nature of the image itself.

The artist's interest in the materiality of photography is rooted in a long history of artistic experimentation. From the early days of photography to the present, artists have sought to push the boundaries of the medium and to explore its unique qualities. Linke's work is a continuation of this tradition, as he seeks to challenge our understanding of the photograph and to create a new visual language.

In his series 'A Card or Maybe Two', Linke uses a variety of photographic techniques to create a complex and layered visual experience. He explores the relationship between the physical photograph and the digital image, and he challenges our understanding of the nature of the image itself. The work is presented in a gallery space that is designed to encourage viewers to interact with the photographs and to reflect on the nature of the image itself.



Small text or captions, possibly a list of names or dates, arranged in columns.

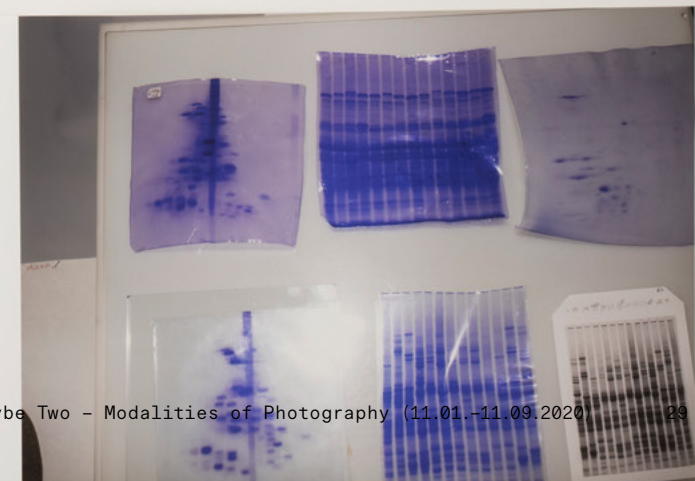
00000000
An T. Nguyen, The University of Texas at Austin, Institute for Computational Engineering and Sciences (ICES), Computational Research in Ice and Oceanic Snow (CROIS), showing how five independently calculated ocean currents models are fed into sphere projection, Austin, USA, 22.03.2018

00000000
Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max Planck Institute, Photo Library, Florence, Italy, 13.09.2018

00000000
CE surveillance centre, central urban security monitoring hall, Mexico City, Mexico, 16.02.2017

00000000
Ministry of Energy and Mineral Resources of Indonesia, Geological Agency, petrographic laboratory, Bandung, Indonesia, 20.01.2016

00000000
IIRB (Institute of Biosciences and Bioreources), plant protein analysis with Ludovico Brillat-Savarin # 206 dye, Bari, Italy, 17.04.2019







Textual content, likely a list or index of items, displayed on a white sheet of paper.



Textual content, likely a list or index of items, displayed on a white sheet of paper.



Museo di Fotografia Contemporanea offered Armin Linke the opportunity to begin a process of elaboration and systematisation of the images in his archive, based on the relationship between photography and language. Launched in 2019, the project entitled *Images and Text – Visual Notations* was collectively developed in different locations, where the artist's archive triggered specific physical and symbolic interactions with each exhibition space and with their collection.

A series of new works, developed and produced after examining and scanning negatives in Armin Linke's archive, will enrich the collection of Museo di Fotografia Contemporanea in Milan-Cinisello Balsamo.

An itinerant seminar hosted at Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut featured the artist's works in non-artistic archives, such as the Photothek of the institute itself and the Istituto Geografico Militare, generating unpublished contributions subsequently collected in a study notebook presented at Centre de la Photographie Genève.

Lastly, the Marubi National Museum of Photography in Shkodër hosts this exhibition which is built like a game of Chinese boxes, using two complementary and interconnected approaches to explore Armin Linke's work: a series of posters in standard A1 format presenting over 750 images and a publication containing a text written for the occasion by Maria Nadotti.

Armin Linke's archive currently counts about 30,000 contact sheets, which could lead to almost 500,000 photograms/ photographs, a volume compared to that of the collection of the institutions involved in the project in terms of quantitative data, and even larger considering the variety of subjects as well as the spatial and geographical extension covered in the images. The installation of the Marubi National Museum of Photography intends to play with such a critical mass of images and to retrieve the physical, gestural and emotional dimension of the act of selection, a practice that also evokes musical composition or choreography, a sort of return to the theatrical and performative dimension explored by the artist during a significant period of his early work.

The exhibition not only presents and explores the archive, it also questions the way in which images are viewed and interpreted (Auswärten von Bildern), in a relationship of mutual interdependence whereby the information obtained by the images has a dialectical influence on the generation of the images themselves. In line with an approach that has characterized Armin Linke's work since the very beginning, the figure of the author takes on an increasingly plural dimension, and is at stake on the same level as that of the spectator, both as protagonists and intermediaries in their relationship with the photographs.

While the common expression “a sea of images” well describes the abundance of photographs and captions displayed throughout the rooms of the Museum, the term portolan, or pilot book, attributed by Maria Nadotti to her text *Strati di navigazione* (Layers of Navigation), the second element of the exhibition projects, is equally pertinent considering its autonomous content and linguistic richness.

This text is an integral part of the project to all intents and purposes, and, like a photographic instrument, provides a system of orientation but does not constrict the viewer to specific trajectories. By interweaving precious biographical references about the artist, detailed information about his work, and more general considerations about the archive and photography, the text ideally fills the exhibition space and transforms it into a discursive and political entity, as the author itself points out with regard to Armin Linke's most recent work: “(...) real interdisciplinary installations, deal concretely with this exchange: a dialogue between images and words, not tautology. The images are not there to illustrate the texts or the texts to explain the images: together they contribute to depict the global state of the world, the seas, the earth, the animals, the climate, the resilience of trees, and the arbitrary and iniquitous logic of Capitalism, increasingly hidden and yet not evident in the material consequences of its proliferation.”

DEDË JAKOVA

Kuruar nga/Curated by Lek Gjeloshi
18.09.2020–20.07.2021

Dedë Jakova (1914–1973) lindi në Shkodër, në një familje intelektualësh. U shkollue në Kolegjin Saverian të qytetit, ndërsa mësimet e para mbi fotografinë i mori pranë Kel Marubit. Në vitin 1932 hapi studion e vet, “Foto Jakova”, dhe në gjysën e viteve ’30-të ishte përfaqësues në rang kombëtar i filmave fotografikë “Ferrania” e “Lomberg”, për të cilët kishte ekskluzivitetin. Realizoi me botues të ndryshëm kartpostalet e kohës dhe kishte primatin si shoqnues e fotograf i alpinistave në majat ma të nalta të vendit.

Aktiviteti i tij, i zhvilluem kryesisht në Shkodër, përshkohet nga kalime të forta ideologjike e politike: prej frymës së monarkisë e ndikimit të fashizmit italian, në konsolidimin e regjimit diktatorial të komunizmit.

Në këtë sistem u ndesh me procesin e shtetizimit, në vitet ’60-të, i cili kulmoi me mbylljen e studiove fotografike private. Dëshmite e kohës thonë se Jakova, mbas shumë ngurrimesh dhe trysnisë së fortë të taksave, ishte autori i fundit që u ba pjesë e Kooperativës së Shërbimeve. Në vitin 1970 iu bashkue fotografëve të tjerë që e dorëzuen në shtet fondin e tyre, duke lanë në trashigimi prej rreth 58,000 negativësh në xham, planfilm e film rul.

Përgjatë ngritjes së ekspozitës jemi ballafaque s’parit me dendësinë e veprës së tij. Në një moment të dytë kemi shqyrtue regjistrat e autorit dhe asht ba kështu një përzgjedhje. Në çdo rast, parësia e imazhit ka njazue situata e periudha përtej rendit historik.

Një referencë e randësishme ka qenë atlasit me imazhe i historianit gjerman të artit Aby Warburg. Bahet fjalë për një bashkësi tabelash të pagëzueme “Mnemosyne” – emni i hyjnisë mitologjike të kujtesës, nanës së muzave – në sipërfaqet e errta të së cilave rreshtohen, në formë kolazhi, riprodhime veprash arti, copa gazetash e fotografi simbas temave përkatëse. Në to kërkohet arketipi, deshifrohen posturat, kontrastet e gjesteve, por janë kryesisht rrugët e nëndheshme që i mbajnë afër imazhet, të cilat nxisin një marrëdhënie fqinjësie që zavendëson, përfundimisht, parimin e kronologjisë.

Ky sendertim i historisë si dukuri figuracionesh asht një prej paradigmave ma të koklavituna të natyrës kërkimore e të lexueshmënisë historike. Repertori i saj ikonografik, i rrëmujshtëm në dukje, emancipon pikëspari idenë e akumulimit heterogjen në siperfaqe dhe i hapet prumjeve interpreteuse nga çdo fushë e lamí studimore.

E, megjithatë, në rastin tonë, qasja ndaj këtij shembulli ka ardhë pikërisht në mungesë të koordinatave, duke iu përgjigjë instiktivisht vorbullës së arkivit, ku imazhet pshtjellohen vetvetishëm edhe pa vù dorë. Aty gjejmë nocturne vitrinash, pra edhe rrugë të zbrazta; zyrtarë të naltë shteti në çdo regjim e në vazhdë të çdo miqësie strategjike; një natyrë të qetë gjatë shërbimit në kooperativë; një darsëm imagjinare; rituale të mveshuna me atë kinetikë që do ta molisë gjanësisht pikturën bashkëkohore nën petka të filmit; e mandej rreshtime e parada që rezervojnë pak poza për një mort të asaj ditë; ushtrime gjimnastikore e histeri gjestesh të fërkue me nga mospërputhja e hollë mes shpejtësisë së shkrepjes e shpejtësisë së veprimit.

I përveçëm mbet një arrestim publik para Dritëshkrojtës “Marubi”, ku në sfondin e ngjarjes vërejmë edhe Kelin, tashma drejt fundit të aktivitetit të konsoliduem si fotograf zyrtar i mbretit, duke kundruar pasivisht atë që, për hovin e ri të Jakovës, bahet objekt interesi dhe gjurmë e një zhdërvjelltësie të re. Një kapërcim qasjes e dinamikash që ndërmend diçka prej atij kalimi të pakthyeshtëm në Atelierin Nadar, mes Felix-it e Paul-it, ku kodet ndryshojnë, tregtia e fotografisë dhe hierarkia shoqërore e subjekteve të kthjelltë i len vend atyne teatralë e ekstravagantë.

Kësisoj, rasat ku autori i asht përgjigjë çastit, ose kur ky çast ka veprue mbi te, janë një limb joshës, e shpeshherë i padepertueshtëm. Këndej nesh mbet freskia e imazheve, ajo atmosferë tolerante që ia mundëson lojtën montazhit të trilleve, e paktit të pashmangshëm me shajní.

Një tjetër zbulësë e randësishme gjatë kërkimit ka qenë vetë Jakova. Përtej veprimtarisë si fotoreporter i ngjarjeve të kohës, ai shfaq një lirshmëni të madhe edhe si subjekt i saj; një prirje performative që e sposton befasisht, e pa kurrfarë

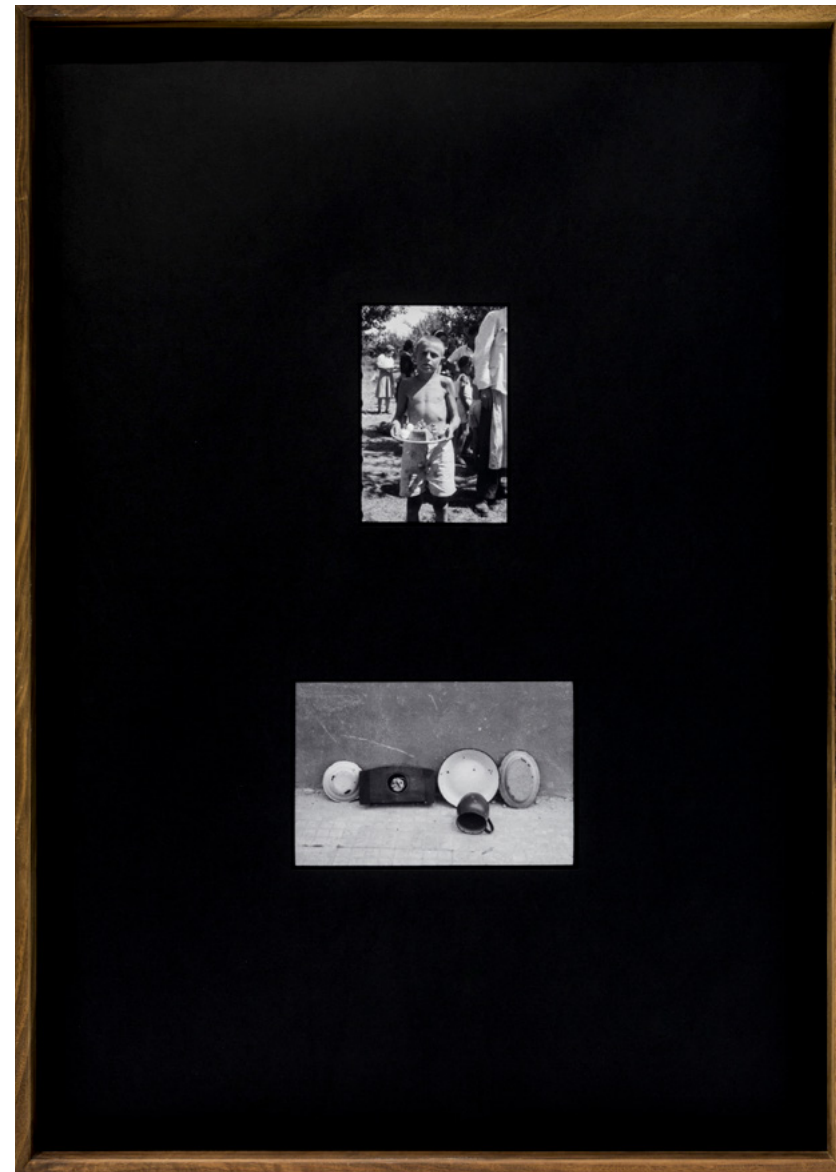
vaniteti, në mbrendí të imazhit. Në të vërtetë, nuk janë të pakta dëshmitë fotografike të autorëvë të tjerë të arkivit që kanë eksperimentue në këtë drejtim. Porse në rastin e Jakovës, këtë tendencë e ndeshim kryesisht jashtë studios, në kontakt të drejtpërdrejtë me individë e rrethana rastësore, me të cilat ai bashkëvepron. Kjo qasje e vetdijshme do ta veçonte fotografinë e tij, si gjest, prej botëkuptimit tradicional të inskenimit, në kontekstin ku ka ushtruar profesionin.

Prej këtij konteksti, Jakova trashigon emertesën “fotograf i rinisë”. Diçka që në perceptimin popullor duhet të ketë gjetë shkak te mosha e tij e re, ose te ajo e subjekteve, në statusin e tyne civil. Të fejuem e të martuem, portrete grupesh shoqërore në studio i kalojnë mbi 20,000 negativë.

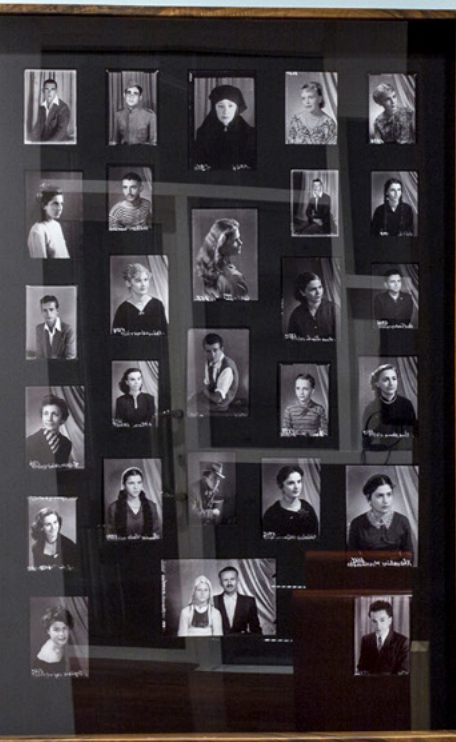
Megjithëse ky zhanër, në tanësinë e vet, ndërton ma fort një elter dramatikash e përjetimesh njerzore. Shikimet e hedhuna herë majtas, herë djathtas, të kullueme prej ndriçimit në studio, nuk na e tregojnë mirazhin e soditun, mbasi ai mbetet gjithëherë jashtë kuadrimin fotografik. Arkivi na ka diktue rrugë të tjera për ta rilexue këtë aspekt, pa lanë jashtë frymën e shpengueme dhe hedonistike që e mbështjell rininë si term.

Pikërisht në morinë e situatave që Jakova provokon, e ku autorët e shkrepjeve janë, simbas rastit, të njoftun (Gegë Marubi mbi të gjithë) e të panjoftun (ndoshta shokë), të krijohet përshtypja se ata në çdo rast i përgjigjen një kërkese të posaçme të Jakovës. Kjo nevojë për të performue mbi imazhin, kulmon te një pozë ku ai improvizon mbi krye, me buzë në gaz, një kunorë me lule. Çka në pamje të parë na duket veç një foto lojcake, bjen me vedi një analogji që e mvesh autorin me tiparet e Dionizit – hyjnisë rebele e sarkastike të mitologjisë greke. Kemi të bajmë me një referencë që s’duhet nenvlerësue, mbasi nuk duhet të ketë qenë e huej, as e rastësishme, për Jakovën. Pak metra larg studios së tij ndodhet Kafja e Madhe, vendi ku gjallonte dikur jeta e qytetit. Kjo ndërtesë e fotografueme, përveçse e frekuentueme prej tij, e ka mbi derë edhe sot, si simbol pritës, basorelievin e këtij miti.

Nga një tjetër pikëpamje e gjuhë, ka qenë piktura e Caravaggio-s ajo që e ka ravigjzue botnisht këtë figuracion mitik. Edhe aty subjektin – të njoftun ndryshe si Baku – e gjejmë me një kunorë floreale rreth vedit, mirëpo qëndrimin e ka të sprovuem, e në shikimin e dehun me kupë të vënës në dorë, nuk ka galdim. Thanë ndryshe, aty mbërrimë dukshëm mbas festës. Në rastin e Jakovës, ajo festë (dioniziake) asht ky çast i fotografisë. Atij i besohet nënqeshja e mbetun përfundimisht në akt e, mrekullisht, në formë trasgresioni të lehtë e shpotitës kundrejt gjithë kësaj. Pra edhe kundruell mitit të fotografisë, ku realja e humbun pretendohet se asht rishtas e muejtun.













Dedë Jakova (1914–1973) was born in Shkodra, in an intellectual family. He took his first studies at the Saverian College and learned the mastery of photography from Kel Marubi. In 1932 he opened his own studio “Foto Jakova”. By the mid 1930s he became national representative with exclusivity rights for Ferrania and Lomborg Films. He made various postcards of the time and was the first photographer to accompany mountain climbers on the highest Albanian peaks.

His photographs, mostly taken in Shkodra, are permeated by a strong ideological and political rotation: from images of the monarchy to the influence of fascism and the consolidation of the communist regime.

The process of nationalization initialized by the State culminated in the mid-1960s with the closing of private photography studios. He was the last author to join the Cooperative of Services and according to evidence, this happened because of the intense pressure from the tax system. In 1970 Jakova joined the other photographers who donated their collection to the State. He left a legacy of 58,000 negatives, in glass plates, roll and sheet films.

The density of his body of work was the first challenge we encountered in putting this exhibition together. At a second moment, we examined the author’s registers in order to make a selection. In both instances, the centrality of the image has closely linked circumstances and eras that transcend the events’ chronological order.

A very important reference has been “Atlas of Images” by the German art historian, Aby Warburg, a collection of images rearranged in dark panels entitled Mnemosyne (name of the mythological goddess of memory, mother of the Muses), collages of artwork reproductions, pieces of newspapers, photographs organized according to a specific topic. In order to compensate for the chronological principle, we investigate the archetype in this case as well as postures and gesture differences. However, there are also some hidden relationships that keep the images close to one another.

Conceiving history as a phenomenon of figurations is one of the most complexed paradigms of research and

historical comprehension. Its repertoire, iconographic and apparently confusing, is set free from the idea of heterogeneous accumulation and opens up to interpretational contributions from various fields and disciplines.

However, in our case, the approach to such method was made in the complete absence of data, which led us to respond irrationally to the archive vortex where photos mix with one another without regard to any criteria. There we find nocturnes of window shops and also empty roads; high officials of the different regimes and “strategic friendships”; still life shots during his service in the Cooperative; an imaginary wedding; rituals coated with some sort of kinetics akin to filmography which would broadly contaminate the contemporary painting; and then alignments and parades as well as some shots taken at a funeral, maybe that very same day; gymnastics trainings and a hysteria of gestures generated from the slight mismatching between the shutter speed and the quickness of action.

One of the most remarkable images is an arrest taking place in front of the Marubi studio. In the background we notice Kel Marubi (in that period he was almost at the end of his activity as official photographer of the King Zog) idly observing an event which thanks to Jakova’s dynamism, becomes interesting and also defines a new agility. A shift of approaches and dynamics which evokes something from the irreversible historical passage which happened in Nadar’s atelier, from Félix to Paul, where codes changed, the photography business and social hierarchy of composed subjects made way for theatrical and extravagant ones.

Therefore, the cases in which the author answers the moment or when the moment acts on him, are those of a seductive limb, often impenetrable. What we perceive are some fresh images, a tolerant atmosphere which encourages the editing of thrills in an inescapable pact with phantoms.

Another important discovery of our research was Jakova himself. Besides his activity as photo reporter of different events, he seems to be at a great ease even as a subject; a remarkable propensity for performance that

abruptly and without conceit switches to the interiority of the image. We notice this kind of inclination even in the photographs of other authors from the archive, but in Jakova’s case, improvisation occurs outside the studio, in close proximity to other people or situations. This mindset would distinguish his photography as a gesture from the typical staging approach in the context where he operated. Jakova was referred to as “photographer of the youth”. Something from the popular perception might be related to his young age, to the young age of his subjects, to their civil status. Engaged and married couples and group portraits in the studio overpass 20,000 negatives.

But this genre in its complexity produces an altar of tragedies about the human condition. As they stare to the left and right while being lit up by studio lighting, they do not reveal the contemplated mirage which is missing from the frame. The archive has suggested various paths to treat this aspect without neglecting the impudent and hedonistic dimension wrapped around the word “youth”.

It is precisely in this multitude of situations he has provoked – sometimes authors are well-known (as in the case of Gegë Marubi), and other times they are not (perhaps friends) – that we might suggest that each time they respond to a certain request from Jakova. His exigency to perform results in a picture of him improvising while smiling and wearing a flower crown. What at first sight seems to be a funny pose, actually evokes an image of the physiognomy of Dionysus – the rebel and sarcastic God of the Greek mythology. This reference is not to be underestimated as it was not so unexpected nor accidental for the author. Kafja e Madhe (The Grand Caffè), at the time a meeting place of bustling city life which Jakova both photographed and frequented, was located just a few meters from his studio. The bas-relief of the mythological creature is still visible today on the building’s entrance door as a symbol of hospitality.

From a different perspective and language as well, it has been mainly Caravaggio’s painting to define globally this mythical figure. There the subject, also known as Bacchus,

is portrayed with a flower crown, but his posture is reclined. In his hangover look, holding a carafe of wine, we cannot read any exuberance. It seems that we arrive there after the feast. But in Jakova's case as well as in the photograph, that Dionysian feast is the moment when the photograph is taken. To this moment, is entrusted his chuckle – magically revealed through a light and teasing transgression towards the whole happening. Thus even towards the myth of photography where the lost Real pretends to become again possible.

PJETËR RRABOSHTA

Kuruar nga/Curated by Zef Paci
23.07.-10.11.2021

Pjetër Rraboshta leu në Shkodër më 1917, në familjen e një artizani që bënte petka tradicionale. U shkollua në Kolegjin Saverian të jezuitëve. Rininë e hershme e kaloi si nxënës pranë Dritëshkrojës së Kel Marubit. Shërbimin ushtarak e kreu në Gjirokastrë, ku dhe ushtroi profesionin e fotografit. U kthye në Shkodër, e deri në vitet '40, vijoi të punonte te Marubi bashkë me djalit e Kelit, Gegën. Rreth viteve 1942–1943 hapi në rrugën kryesore të qytetit studion e tij “Foto Rraboshta”.

Në periudhën kur filloi punën si fotograf, Shkodra tashmë kishte përjetuar magjepsjen prej imazheve të fiksuar prej Pietro Marubbi-t; në vijim kish soditur inskenimet epike të Kelit me ‘njerëz n’zà’ dhe ato të çuditshme të Idromenos me njerëz të thjeshtë; më vonë gjeti në imazhet e Gegë Marubit e Dedë Jakovës, kahjet dhe trillet e një shtrese të fisme e dekadente. Ndërsa fotografitë e tij regjistronin një kohë në ndryshim e sipër, kur synimet politike (edhe ato të pashpallura) qenë vendosur e, doradorës, po linin gjurmë tek shtresat shoqërore dhe mjedisi.

Qyteti që fotografoi nuk ishte kaotik, por gjithsesi i larmishëm, me mpleksje shtresash e prurjesh të ndryshme shoqërore – edhe pse një shtresë e lartë duket se mungon. Imazhet përçojnë aromën e një qyteti intim mesdhetar që ndjell vegime e përjetime nostalgjike.

Dhunia e Rraboshtës është ofrimi i një realiteti që shërbehet shqeto. Subjektet shfaqin shijen e një jetese të njëmendtë dhe ndaj problematike. Prej atyre fotografive nuk përçohet aspak ndjesia e optimizmit të përruar prej regjimit. Lumturia që ai përcjell nuk i përket atij lloji, është ajo e përhershmeja e qenies njerëzore, që ka përbri trishtimin, brengën e shfrimin.

Te fotografia e tij haset ajo thjeshtësi, në dukje anonime që nuk sajoi asgjë, por ndali çaste solemne, të dhimbshme e hokatare prej jetës që i rridhte para syve. Ai thjesht gjendej aty e priste, jo vetëm atë çka pritej të ndodhte, por edhe atë çka rastiste të ndodhë, herë vetvetiu e herë me nxitjen që shkaktonte drejtimi i aparatit fotografik. Në tipologjitë e zakonshme të mediumit, jeta që është ndalur, shfaqet e patrukuar e, ndonjëherë kapet fluturimthi në shtjellën e saj.

Asokohe, ishte fotografi që e bënte albumin e familjeve, i takonte atij të shkonte aty ku ishin, në oborret dhe shtëpitë e tyre, gjatë punës, festave apo pushimeve. Njerëzit shfaqen me qëndrimet e petkat përkatëse në të njëjtat kënde, bri një dere, para një muri, në shtëpi a në oborr, në kishë a para kazermës, në një shesh, në rrugë, në lulishte, në borë a në plazh. Pikërisht në këtë përsëritje, ndodhte e papërsëritshmja që sillte koha dhe subjektet. Historitë që na ofron janë histori të vogla, që vijnë nga poshtë. Ai nuk është jashtë tyre, përkundrazi, ndjehet se ai bën pjesë në to.

Një shërbim fotografik i këtij lloji, e ruajti disi prej molepsjes nga ideologjitë. Pa platforma paraprake politike e social-kulturore (që qenë të mirëpërcaktuara nga regjimi), imazhi më shumë shpall e akuzon sesa shpjegon. Rraboshta punon në një situatë ku ndërgjegjësimi mendor e pamor është vënë në diskutim, por pikërisht njashtu, në zgrip, duke fotografuar, ai duket se ruan disa vlera që bartnin jeta e ritet në atë kontekst, dhe posaçërisht, të atyre që regjimi kishte filluar t'i flakte tej. Dëshmia e tij, e mbështetur në zhanret tradicionale të fotografisë, bën të ndjehet përgjegjësia morale dhe dinjiteti i një bashkësie që, përkundrazi atëzimit shtetëror, gjithnjë më kërcënuet dhe shtypës, ngulmon të vijojë kremtimin publik të riteve fetare. Imazhet e tij përbëjnë feksjet e mbrame të këtyre riteve që do të ndalohen prerazi në vitin 1967.

Bashkëqytetarët e quanin Rraboshta i fëmijëve. Kjo temë, me akorde herë fetare e herë profane, përshkon korpusin fotografik të Rraboshtës. Ajo përcjell çaste lumturie e paretie sa prej së përditshmes aq edhe prej riteve të kalimit, ku spikasin krezmimet plot përshpirtni. Sidoqoftë, arkivi i tij ndërthen gjerësisht edhe moshat e tjera në një spektër temash mbi shoqërinë, mbi jetën me ritmet e ritet e saj. Ndër këto të fundit, të shumta janë imazhet e martesave që shtjellohen në të njëjtat itinerare: shtëpi – veturë – kishë – shtëpi. Këto skena martesash e krezmimesh, shfaqin një mpleksje të njerëzve me tesha ceremoniale me ato me të përditshme, si pjesëmarrës e si spektatorë. Aty ndonjëherë, ndodh që spektatorët e ceremonive të kthehen në

protagonistë. E pranishme në një numër të konsiderueshëm fotografish është edhe tema e ushtrisë. Edhe pse fotot mund të jenë shkrepur në kohën e lirë, para garnizonit ushtarak, subjektet në uniformë pohojnë nëpërmjet pozës disiplinën.

Punoit shumë në viset malore të Veriut të Shqipërisë, posaçërisht për të realizuar fotografi letërnjoftimesh. Ata portrete subjektësh ndërthejnë urgjencën e një lloji vetëdeklarimi të brendshëm në cakun e një imazhi të vetëm. Subjektet vijnë të bindur (me urdhër, meqë pushteti po kryente një census) në vendin ku do të bëhej fotografimi. Të gjithë pozojnë para ndonjë dere a pëlhure. Që prej asaj kohe, ata persona na shohin sot, bash në dritë të syrit. Ai vështrim i ndërsjelltë mes fotografit e subjekteve na vjen sot pa praninë e tyre, por bart përfshirjen emocionale dhe empatinë e tij. Edhe fotografia e portretit të Rraboshtës, e shkrepur me atë rast, u gjet midis tyre.

Rreth vitit 1963, me mbylljen e aktiviteteve private, hyri në repartin shtetëror të fotografëve pranë Kooperativës Shtetërore të Artizanatit. Rraboshta, që kishte shëtitur pa reshtur nëpër qytete e malësi, në vitet e fundit të punës në këtë repart, nuk doli më në terren. Për shkak të problemeve shëndetësore që ia pengonin ecjen e gjatë, ai punoi në laborator ku lau filmat dhe fotografitë e kolegëve deri ditën e daljes në pension. Kishte nam si mjeshtër i dhomës së errët.

Në vitin 1970 i dorëzon shtetit arkivin e vet fotografik prej 16,196 pozash të shkrepura në film (të formateve 24x36 mm dhe 24x24 mm). Ky arkiv, i pashoqëruar nga diciturat përkatëse, mbështetet veç në fuqinë e pashoqe që ka si imazh.

Vdiq në Shkodër, më 1987.













Pjetër Rraboshta was born in Shkodër in 1917 to an artisan father who made traditional clothing. He studied at the Jesuit-run Saverian College. He spent his early years as an apprentice at Kel Marubi's photography studio. He completed his military service in Gjirokaster, where he practiced photography. He then returned to Shkodër, and until the 1940s, he continued to work at the Marubi studio together with Kel's son, Gegë. Around 1942–1943, he opened his own studio, "Foto Rraboshta", on the main street of the city.

By the time he started working as a photographer, Shkodër had already undergone a period of fascination with the images captured by Pietro Marubbi; then it had seen Kel's epic snapshots of well-known individuals as well as Idromeno's unusual snapshots of ordinary people; later still it had come to know the lifestyle of a genteel and decadent stratum of society through the images of Gegë Marubi and Dedë Jakova. Rraboshta's photographs, on the other hand, recorded an era of rapid changes, when political goals (both promulgated and concealed) were set and gradually left their traces on society.

The city he photographed was not chaotic, but it was nonetheless diverse, with a mixture of social strata and an influx of various societal changes – although the upper class appears to be missing. The images convey the atmosphere of an intimate Mediterranean city that evokes nostalgic visions and experiences.

Rraboshta's gift is his ability to present reality as it is. His subjects exude the essence of an authentic and therefore problematic lifestyle. The sense of optimism that was officially trumpeted by the regime is nowhere to be found in his photos. The happiness that he conveys is not of that kind – it is the eternal happiness of humanity that exists side-by-side with sadness, grief, and effusion.

In his photographs, there is a seeming anonymity and simplicity. Nothing is staged; rather, he captures solemn, painful, and amusing moments from the life that flows before his eyes. He simply stands in wait, not only for what is expected to occur, but also for what happens to occur,

sometimes on its own and other times with the impetus of the camera's gaze. In the typical typologies of the medium, life that has stopped, appears unruly and, sometimes, is caught in the fly in its whirlpool.

At that time, photographers were the ones who made families' photo albums. It was up to them to go where people were located, be it in their backyards, inside their homes, at work, at holiday festivities, or on vacation. The people in these photographs appear with the appropriate stances and attire in the same angles, by a door, in front of a wall, at home, in a yard, in a church, in front of barracks, in a square, on the street, in the gardens, in the snow, or on the beach. Precisely during this repetition, it happened the unrepeatable that time and subjects brought about. The stories he presents to us are minor ones that come from the grassroots. He is not divorced from them; on the contrary, it feels as if he is part of them.

A photographic service of this kind somehow saved him from being corrupted by ideology. When lacking political and socio-cultural agendas (which were well defined by the regime), an image is more declarative and accusatory than it is explanatory. Rraboshta worked in an environment where mental and visual awareness were being questioned, yet just so, on the brink, by photographing, he seems to have preserved some of the values of the life and rites of that time and place – especially those that the regime had begun to suppress. His testimony, based on the traditional genres of photography, makes one feel the moral responsibility and dignity of a community that, in the face of an increasingly threatening and oppressive state-sponsored atheism, persists in continuing the public celebration of religious rites. His images constitute the last glimpses of these rites before they were strictly forbidden in 1967.

Fellow citizens called him “Rraboshta of the children”. This theme, at times religious in nature while at others profane, pervades Rraboshta's photographic oeuvre. It conveys moments of happiness and discomfort from both everyday life and traditional rituals, of which confirmations

in particular stand out. However, his archive also extensively includes other age groups and a variety of themes reflecting on society and life with its rhythms and rites. Among the latter group, there are many images of weddings that follow the same itinerary: house, car, church, and then house again. These scenes of weddings and confirmations show a mixture of people in both ceremonial attire and everyday clothes, as both participants and spectators. In his photographs, at times, the spectators of the ceremonies become the protagonists. In a considerable number of photographs we find the presence of the theme of military service. Although the photos may have been taken during leisure time, in front of the military garrison, the subjects in uniform exude discipline through their poses.

He worked extensively throughout the mountains of Northern Albania, where his primary focus was taking ID photos. The portraits of the subjects interlock the urgency of a kind of an inner self-declaration at the edge of a single image. The subjects all came obediently (on official orders, since the government was conducting a census) to the place where the photographs were taken, each one of them posing in front of a door or some fabric. As if frozen in time, these individuals continue to look out at us to this day, staring directly into our eyes. Even though they are no longer present, we still feel the mutual gaze between the subject and the photographer, with all his emotional commitment and empathy. Among these photographs, there is also a portrait of the photographer himself.

Around 1963, following the closing of private enterprises, he joined the department of state photographers at the State Artisanal Cooperative. Rraboshta, who had traveled ceaselessly through the cities and highlands, did not go out into the field during his last years of employment in this department. Due to health issues that prevented him from going on long walks, he worked in a laboratory where he developed films and photographs of his colleagues until the day of his retirement. He had a reputation as the master of the darkroom.

In 1970, he handed his photographic archive of 16,196 images shot in film (24×36 mm and 24×24 mm) over to the state. This archive, unaccompanied by the relevant captions, relies solely on the incomparable power of its images.

He died in Shkoder in 1987.

Pietro Marubbi dhe Fotografët e Periudhës Osmane

Pietro Marubbi and the Photographers in the Ottoman Era

Me rishkrimin e biografisë së Pietro Marubbi-t janë qartësuar shumë dritëhije të krijuara ndër vite si pasojë e mungesës së madhe të informacioneve rreth jetës së tij. U është dhënë përgjigje shumë pyetjeve që saktësojnë faktin se ai erdhi në Shkodër për herë të parë në tetorin e vitit 1858 dhe se profesioni i tij ishte piktor. Pyetja shekullore: A erdhi Marubbi si fotograf apo u bë në Shkodër? – tashmë e ka një përgjigje, ndaj edhe fotografitë e Marubbi-t, të gjendura në arkivën e Sulltan Abdyl Hamitit II, nuk janë më të panjohura për ne.

Përpyekjet e para për zbulimin e fotografive të hershme të Shqipërisë dhe trevave rreth saj i gjejmë nga albanologu kanadez Robert Elsie në librin e tij “Fotografia e hershme nga Shqipëria dhe Ballkani Jugperëndimor”. Ai ishte i pari që kishte rënë në gjurmët e imazheve të Shkodrës në koleksionin e Sulltan Abdyl Hamitit II.

Gjatë kohës kur shkruaja studimin tim “Pietro Marubbi dhe lindja e studios së parë fotografike në Shqipëri”, imazhi me ngjyra i Kalasë së Shkodrës i publikuar nga R.Elsie, më ngacmoi për të vijuar më tej kërkimet, për të hulumtuar mbi fotografi të tjera të Marubbi-t në koleksionin e sulltanit. Krahas albumeve me fotografi të pamjeve të Shkodrës që dominonin koleksionin e Marubbi-t, u zbulua dhe një album me fotografi të ‘shkodranëve dhe tiranasve’ që pozojnë në oborrin e shtëpisë së tij. Ndryshe prej albumeve të tjera që në kopertinë kanë të gdhendur emblemën e Perandorisë (Arma-i Osmani), ky album ka një kopertinë ngjyrë kafe të errët, në cepat e së cilës janë qendrisur katër gonxhe trëndafilash prej mëndafshi. Dizajni i brendshëm i albumit me ornamente dhe fotografitë e pikturuara me ngjyra vaji, e bëjnë atë një objekt mjaft të çmueshëm për kohën. Fotografitë duken si xhevahirë që vezullojnë nga shkëlqimi i ngjyrave, të cilat qëndrojnë të freskëta ende sot.

Historia na tregon se Sulltan Abdyl Hamiti II i cili kishte krijuar një koleksion unik me albume fotografike nga çdo cep i Perandorisë së tij, ishte i interesuar për krijimtarinë e çdo fotografi që shkelte në atë territor. Albumet me fotografitë nga Shkodra u vendosën në arkivën e Pallatit Yildiz, falë zhvillimit dhe famës që kishte marrë studioja fotografike të

cilën Marubbi e kishte hapur më 1865 në Shkodër. Ky artist italian që fotografoi qytetet e Shqipërisë duke ia shfaqur ato Perandorisë, kishte zënë tashmë vend mes fotografëve më të famshëm të saj. Imazhet që i prezantuan Shqipërinë botës, janë pamjet e qyteteve, shkollave dhe njerëzve me veshjet tradicionale, që i gjejmë të tregtohen edhe në formën e kartolinave me mbishkrimin *Souvenir de Scutari d'Albanie*.

Gjatë shekullit XIX Perendimi filloi të interesohej gjithnjë e më shumë për të zbuluar Lindjen. Kjo periudhë kohore përkon me ekspozimin në salonet e botës evropiane të artit oriental, zbulimeve arkeologjike dhe fotografive të pamjeve të vendeve të Lindjes së Mesme, të cilat zgjuan kuriozitetin e qytetërimit oksidental ndaj atij oriental. Një rol të madh për zbulimin e Lindjes luajtën lehtësimet e udhëtimeve në Mesdhe përmes linjave të avulloreve të *Lloyd-it Austriak* dhe trenit *Orient Express*.

Eksploratorët, arkeologët, piktorët, historianët, shkrimtarët ishin të parët që zbarkuan në Stamboll (*Constantinople*), ndalesa e fundit e Orient Express-it, prej ku më pas linja tjetër hekurudhore *Taurus Express* të çonte drejt vendeve më të largëta të Lindjes. Aleksandria, Kajro, Jeruzalemi, Bejruti, Damasku, Bagdati shumë shpejt u bënë destinacionet e preferuara të fotografëve të cilët ishin ndër të parët “eksploratorë”.

Me ardhjen në pushtet të Sulltan Abdyl Hamitit II (1876–1909), fotografia mori një zhvillim të madh në Perandorinë Osmane dhe kryeqendra e saj Stambolli u kthye në destinacionin kryesor të fotografëve më të famshëm të kohës. Sulltani i cili e përdori fotografinë më shumë si një mjet për të kontrolluar Perandorinë e tij se sa si art, arriti të koleksiononte në Pallatin Yildiz 36,585 fotografi të organizuara në 911 albume. Albumet fotografike i përkasin pallateve osmane, portreteve të anëtarëve të familjes mbretërore, panoramave të qyteteve, ngjarjeve historike, mënyrës së jetesës, luftërave, administratës e organizimit ushtarak, zjarrfikësve, arkitekturës civile, njerëzve të sëmurë, kriminelëve dhe vendeve të ndryshme. Një pjesë të rëndësishme në këtë koleksion e zënë albumet fotografike të

Vëllezërve Abdullahyan, Pascal Sébah e Polycarpe Joaillier, Vasilakis Kargopoulos, Félix Bonfils, Guillaume Berggren, Nicolas Andriomeno, Phébus, Bahriyeli Ali Sami dhe Vëllezërve Gülmez.

Albumet fotografike qenë kthyer për kohën në dhuratat më të çmuara që u jepeshin autoriteteve, ndaj nuk është rastësi që në koleksionin e sulltanit, ne gjejmë edhe ato të Marubbi-t. Zbulimi i tyre na bën të kuptojmë rëndësinë që studioja fotografike e tij kishte marrë në Shqipërinë e asaj kohe ndaj dhe sot ky koleksion ekspozohet krahas fotografëve më të famshëm të Periudhës Osmane.



Pietro Marubbi

dhe fotografët e
Periudhës Osmane

and Photographers in
the Ottoman Era

Kuratori | Curator
Dr. Luçian Boshnjak
11.11-05.12.2021
Një ekspozitë nga: An exhibition by
Pietro Marubbi | "Photographers in the Ottoman Era"
Muzeu Kombëtar i Historisë dhe Monumenteve
Pisheve të Re të Tiranës

Organizuar nga: Organized by
Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë
Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë
Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë
Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë

Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë
Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë
Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë
Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë

Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë
Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë
Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë
Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë

Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë
Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë
Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë
Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë

Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë
Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë
Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë
Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë

Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë
Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë
Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë
Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë

Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë
Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë
Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë
Ministria e Kulturës dhe Rindërtimit të Monumenteve dhe Historisë











The rewritten biography of Pietro Marubbi has shed light on many shadows that have been cast throughout the years as a result of the significant gap of information regarding his life. Many inquiries have been addressed, confirming that he arrived in Shkodra for the first time in October 1858 and that he was a painter. The age-old question: *Marubbi arrived in Shkodra as a photographer, or did he train there?* – now has an answer, and thus the photos of Marubbi found in the archive of Sultan Abdul Hamid II are no longer unknown to us.

The first attempts to discover early photographs of Albania and the surrounding areas can be found in the work of the Canadian albanologist Robert Elsie, in his book “Early Photography from Albania and the Southwestern Balkans”. He was the first to identify images of Shkodra in the collection of Sultan Abdul Hamid II.

During the time I was writing my PhD thesis “Pietro Marubbi and the birth of the first photographic studio in Albania”, the colored image of Shkodra Castle published by R. Elsie excited me to continue my research, and see if other photos of Marubbi were preserved in the Sultan’s collection. In addition to the albums with views of Shkodra, there is also a photo album of “people from Shkodra and Tirana” posing in Marubbi’s backyard. Unlike other albums that have the emblem of the Empire (Arma-i Osmani) engraved on the cover, this album has a dark brown cover, with four silk rose buds embroidered on its corners. The interior design of the album with ornaments and photographs painted in oil colors, make it a very valuable object for the time. The images have the brilliance of colors that are still vibrant today, making them sparkle like jewels.

History tells us that Sultan Abdul Hamid II who had created a unique collection of photo albums from every corner of his Empire, was interested in the creativity of every photograph who visited that territory. The photo albums from Shkodra were placed in the archive of Yildiz Palace, thanks to the work and fame of the photographic studio that Marubbi had opened in 1865 in Shkodra. This Italian

artist who photographed the cities of Albania showing them to the Empire, was considered as one of its most famous photographers. The images that presented Albania to the world – of cities, schools and people with traditional garments – were traded as postcards bearing the inscription *Souvenir de Scutari d'Albanie*.

During the 19th century, the West became more and more interested in discovering the East. This period of time coincides with the exhibition in the salons of the European world of oriental art, archaeological discoveries and photographs of views of Middle Eastern countries, which aroused the curiosity of western civilization for that of the Orient. A major role in the discovery of the East was played by the facilitation of travel to the Mediterranean through the steamship lines of the *Austrian Lloyd* and the *Orient Express* train.

Explorers, archaeologists, painters, historians, and writers were the first to land in Istanbul (Constantinople) which was the last stop of the Orient Express, from where, then, the other Taurus Express railway line led to the farthest reaches of the East. Alexandria, Cairo, Jerusalem, Beirut, Damascus, Baghdad soon became the favorite destinations of photographers who were among the first “explorers”.

With the coming to power of Sultan Abdul Hamid II (1876–1909), photography took a major development in the Ottoman Empire and its capital, Istanbul, became the main destination of the most famous photographers of the time. The sultan who used photography more as a means to control his Empire than as art, managed to collect at the Yildiz Palace 36,585 photographs organized into 911 albums. These are photo albums of Ottoman palaces, portraits of members of the royal family, panoramas of cities, historical events, daily life, wars, administration and military organization, firefighters, civil architecture, sick people, criminals, and various places. An important part of this collection are the photo albums of the Abdullahyan Brothers, Pascal Sébah & Polycarpe Joaillier, Vasilakis Kargopoulos, Félix Bonfils,

Guillaume Berggren, Nicolas Andriomeno, Phébus, Bahriyeli Ali Sami and the Gülmez Brothers.

Photo albums, at that time, had become the most precious gifts for the authorities, so it is no coincidence that among the Sultan's collection, we find those of Marubbi. Their discovery highlights the significance of this photography studio at the time in Albania, and today this collection is shown alongside the works of the most well-known photographers from the Ottoman era.

KUJTESA E AJRIT

THE MEMORY OF
THE AIR

Chiaralice Rizzi &
Alessandro Laita

Kuruar nga/Curated by Gabi Scardi
14.01.-14.02.2022

Muzeu Kombëtar i Fotografisë “Marubi” dokumenton historinë e Shqipërisë dhe shoqërisë shqiptare përgjatë një shekulli, përmes një koleksioni prej 500,000 negativësh që përfshijnë punën e pesëmbëdhjetë fotografëve, kryesisht nga Shkodra. Muzeu mban emrin e Pietro Marubbi-t, një qytetari italian i cili u vendos në Shkodër dhe hapi aty studion e parë fotografike në vend. Studio “Marubbi” e filloi aktivitetin më 1865 dhe e vijoi deri në gjysmën e shekullit XX. Gjatë regjimit të Enver Hoxhës arkivi arriti t’i shpëtonte shkatërrimit e falë punës së kujdesshme më të cilën Marubët regjistruan emrat e klientëve të tyre, shqiptarët sot mund të gjejnë gjurmë fotografike të paraardhësve të tyre dhe të zbulojnë aspekte nga jeta private apo ajo kolektive, të cilat përndryshe do të kishin humbur.

Puna e Rizzi-t dhe Laita-s në vitet e fundit, është qendëruar në tematika të ndërlidhura me arkivat e koleksionet fotografike në veçanti. Ata kanë zhvilluar një hulumtim në zonën e Shkodrës dhe Tiranës, në ambiente familjare, ku kanë kërkuar fotografi të shkrepura nga Pietro Marubbi dhe pasardhësit e tij, por në disa raste kanë gjetur edhe stampime nga fotografë të tjerë, trashëgimia e të cilëve evidentohet në arkiv.

Nisur nga këto fotografi, Rizzi dhe Laita kanë regjistruar një seri historish me banorët e shtëpive dhe kur ka qenë e mundur, edhe me vetë protagonistët e fotografive. Vepra e artit që ka lindur nga këto takime, ka formën e një instalacioni audio shoqëruar me një seri fotografish të ambienteve familjare ku ruhen ende sot fotografitë e Marubit. Rezultati i kësaj pune janë copëza të një afresku të përbërë prej historish dhe kujtimesh personale që i takojmë edhe në imazhet e Muzeut “Marubi”.

Nëse figura e Pietro Marubbi-t mbart dëshminë e marrëdhënieve qindra-vjeçare mes Italisë dhe Shqipërisë, intensiteti i shkëmbimit mes dy vendeve nënvizohet për të disatën herë në projektin e artistëve *The Memory of the Air* (Kujtesa e Ajrit), i cili u konceptua gjatë një periudhe rezidence në Art House, Shkodër, në verën e vitit 2019.

Regjistrimi dhe prania e fotografive në shtëpitë e familjeve të ndryshme, interpretuar si arkivë e jetuar, si dhe

historitë e lidhura me subjektet e fotografive, e vendosin ekspozitën në ndërthurjen mes imazhit dhe fjalës, të kaluarës dhe të tashmes, private dhe publike, subjektive dhe kolektive; kjo nënvizon gjurmën e pashlyeshme të historisë dhe marrëdhënien e gjallë që individi ka me të. Aty ku historitë zyrtare tentojnë të ngrijnë narrativën në një version të reduktuar të saj, Laita dhe Rizzi na sjellin nuanca, kontradikta dhe të papritura, ndonjëherë të paparashikueshme e shpeshherë, aspekte të patrajtuara. E gjitha kjo në një vend që për 40 vite, ka qenë nën trysinë e një diktature që ndër të tjera, ka shkaktuar humbje të thella.

Ky projekt merr titullin nga vepra poetike “Kujtesa e Ajrit” (1993) e autorit Visar Zhiti (Durrës, 1951), viktimë e persekutimit komunist dhe dëshmitar i historisë së sotme të Shqipërisë.













The Marubi National Museum of Photography documents a century of Albanian history and society through a central nucleus of almost 500,000 negatives and including the work of fifteen photographers, mostly from Shkodra and takes its name by Pietro Marubbi, an Italian citizen who moved to Albania for political reasons and that established in Shkodra the first photographic studio of the country. The Marubi studio was continuously active from 1865, the year of its foundation, until the mid-1900s. Thanks to the fact that it fortuitously escaped destruction during the regime of Enver Hoxha and to the meticulousness with which the Marubi family recorded the names of his customers, the Albanian community could, in recent years, find photographic traces of their ancestors and discover aspects otherwise lost of its private and collective lives.

Intrigued by this resource, Rizzi and Laita (whose work in recent years became increasingly concerned about the topic of the archive, especially photography related) carried out an extensive research on the territory starting from the area of Shkodra and Tirana and introduced themselves into people's houses with the aim of finding pictures taken by Pietro Marubbi or his successors and, in some cases, by other photographers whose legacy has merged into the archive.

Starting by those photographs, Rizzi and Laita recorded a series of stories from the inhabitants of those houses and, when possible, from the protagonists of the photos themselves. The artwork that generate from these moments of encounter took the shape of a sound installation and a series of photographs of the domestic interiors in which Marubi's photographs are still preserved. The result is a scattered fresco, composed of stories and personal memories, which have their counterpoint in the Marubi Museum.

If the figure of Pietro Marubbi bears witness to the century-old relations between Italy and Albania, this intensity of exchange is once again underlined with Laita and Rizzi's project *The Memory of the Air*; which, moreover, was conceived during a research period spent by the two artists at the Art House of Shkodra in the summer of 2019.

By recording both the presence of the photographs in domestic spaces, therefore interpreted as living archives, and the stories related to the subjects of those photographs, the exhibition stands at the intersection between image and word, between past and present, between private and public, subjective and collective; and it highlights the omnipresent traces of history and the vital bond that the individual has with it. Where official history tends to freeze the narrative in an often reductive version, Laita and Rizzi instead bring out nuances, contradictions and unexpected, sometimes unpredictable, often unspoken aspects. All the more so in a country that has been subject, for over forty years, to a dictatorship which has led, among other things, to profound removals.

The title of the project, *The Memory of the Air*, comes from the collection of poems *Kujtesa e ajrit* (1993) by Visar Zhiti (Durrës, 1951), victim of communist persecution and witness of the recent history of Albania.

EXPOSÉ

Kuruar nga/Curated by Orestia Kapidani
26.03.-03.07.2022

Në ditët tona, miliona imazhe qarkullojnë në kohë rekord nëpër botë. Shpejtësia nga shkrepa në publikimin e tyre është më e madhe se koha që nevojitet për ndezjen e zmadhuesit në laboratorin e fotografisë, ndaj dhoma e errët mbetet një parim arkaik, misterioz, përmes të cilit gjendja fizike e subjektit/objektit, transformohet. Asokohe, dhoma e errët ishte një hapësirë e rezervuar për fotografët, asistentët dhe laborantët. Ishte dhoma e emocioneve në pritje të imazhit, ku për shkak të procesit fotografik, dominonte drita e kuqe. Çdo imazh bazohet në parime për të cilat vetëm pak njerëz janë të interesuar dhe pjesa më e madhe në fakt, as që kanë nevojë t'i njohin.

Imazhet e vagullta bëhen më të qarta, ato të përmbysura i nënshtrohen logjikës së “gravitetit” dhe proceseve cerebrale që veprojnë në secilin prej nesh. Kështu mësojmë të shohim. Po kështu, mund të mësojmë edhe të fotografojmë. Fotografia kishte dhe ka një lidhje të pashmangshme me teknologjinë. Pas saj fshihen dhe bashkohen inxhinierë të disiplinave të ndryshme si optikët, elektrikët, kimikët, punuesit fin të drurit, metaleve dhe xhamit. Njerëz me një dashuri të madhe për eksperimentimin, vizionarë, ëndërrimtarë... fotografë dhe artistë, të cilët përmes mjeteve teknike, i japin “jetë” imazhit.

Krahas nxjerrjes në pah të objekteve të ruajtura në arkivin të muzeut, kjo ekspozitë nuk mund të përshkruajë përvojën gati dyqind vjeçare në zhvillimin teknik të fotografisë, por ia vlen t'i jepet një shans këtyre objekteve – të cilët i përkasin një periudhe të qasjes ndryshe me fotografimin – e t'i vendosësh në një raport fiziko-emocional me vizitorin. Ata kanë një jetë të tyren, rrugëtimin e gjatë në hapësirë e në kohë ku janë trajtuar dhe prekur me kujdes nga fotografët më të rëndësishëm të Shqipërisë, Marubët.

Tërmeti i fortë që goditi dhe dëmtoi rëndë Shkodrën në vitin 1905, u bë shkak që fotografi Kel Marubi ta zhvendoste atelieren e tij në Rrugën e Madhe. Studioja më pas u quajt dhe u bë e njohur si “Dritëshkroja Marubbi”. Gjatë viteve '30-'40, ajo do të kthehej në një ‘industri’ të fotografisë, e cila kishte marrë përsipër edhe shpërndarjen e materialeve

fotografike në rajon. Pasi hapej një derë relativisht e ngushtë dhe harkore, një dritë binte mbi vitrina. Në to ekspozoheshin fotografi personazhesh të panjohur apo të spikatur të kohës. Tavolina e punës kishte pas saj raftin me regjistra dhe filma, libra, korrespondencë dhe objekte të tjera. Në këtë 'atelier' të rijetëzuar në muze, krahas tyre, ekspozohen edhe fotografi të ruajtura në arkat e vjetra të fotografëve, fotografi të paeksponuara, prova fotografike, foto të porositura, si dhe ato të patërhequra ndonjëherë nga familjarët.

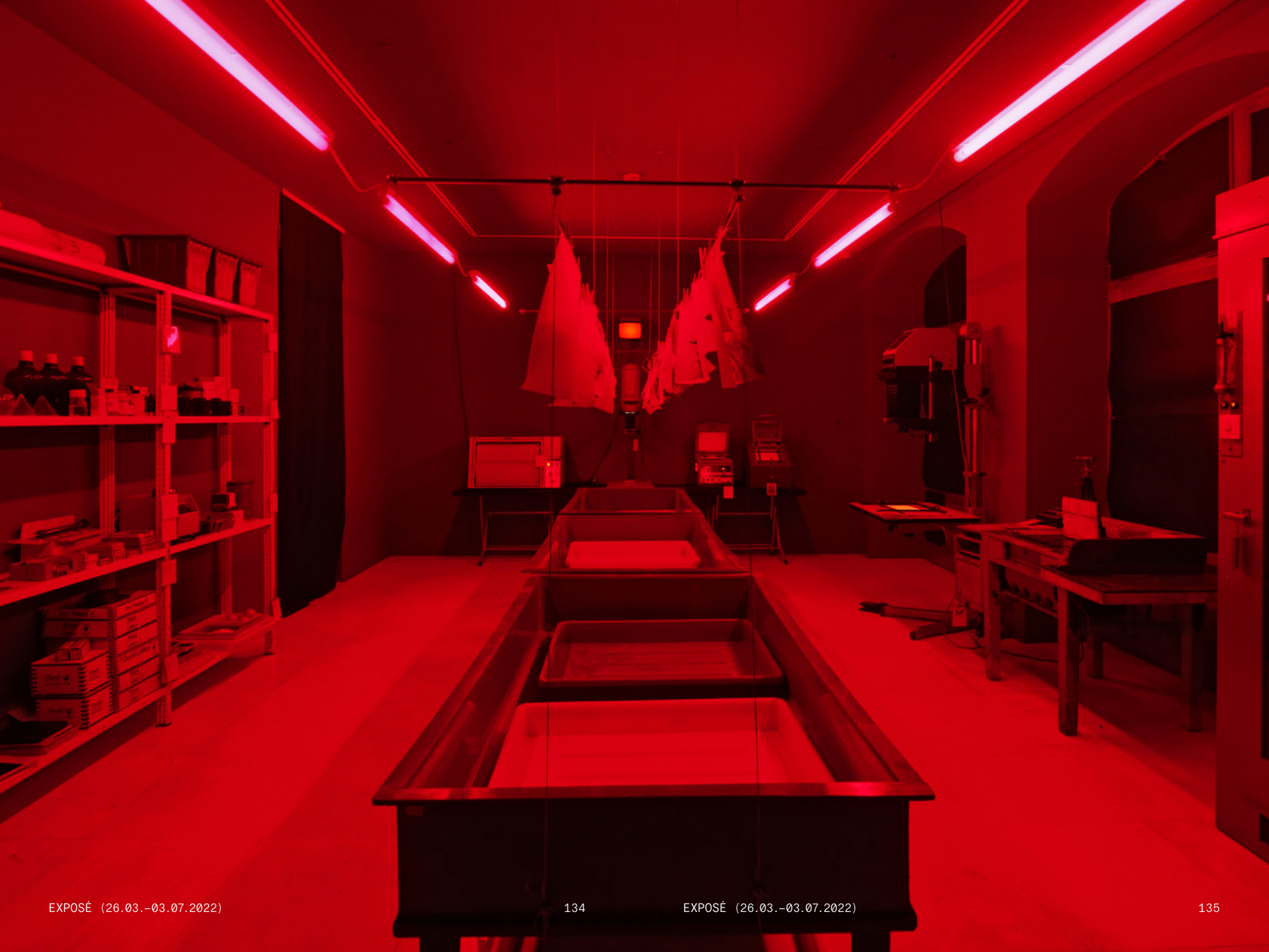












Each day millions of images are shared all across the globe. However, the offset between the trigger and the release of the images is shorter than the time the enlarger is lit in a photo lab thus the dark room remains an archaic and mysterious technique which transforms the physical conditions of the object/subject. Once, the dark room was a place for photographers, assistants and lab technicians who would plunge into feelings in a room dominated by red lights, waiting for the “magic” to occur. All images are generated through specific processes, but few people are interested in such technicalities and most of us ignore them.

Fuzzy images finally become clear, those reversed conform to the logic of ‘gravity’. Your brain begins to adjust and you become able to “see” in there, a process which is similar to the physical act of seeing. Photography itself has always been closely connected with technology. In the images we meet the contribution of engineers from various disciplines: optics, electronics, chemics; fine wood, metal and glass workers. People with an appetite for experimentation, visionaries, dreamers... photographers and artists who use specific tools to ‘breath life’ into an image.

In addition to displaying objects preserved in the museum’s archive, this exhibition cannot describe almost two hundred years of technological developments in the field of photography, but it is worth giving a chance to visitors to engage in a physical and emotional relationship with objects dating back to a period when approach to photography was different. These objects carry their own life, a long voyage through time and space. They were looked after by the Marubi, the most important photographers in Albania.

The earthquake that struck and damaged Shkodra in 1905 forced Kel Marubi to move his atelier – known as “Dritëshkroja Marubbi” (Marubi photo studio) – to the Great Street. During the 1930s and 1940s this space became an ‘industry’ for photography which would also undertake the supply of photographic material for the region. Once the narrow and arched doorway was opened, the sunlight on the window display caressed the photographs of unknown

and famous people. Behind the desk one could see registers, roll films, books, correspondences and other objects. In this “revival atelier“ created in the museum, you will find exhibits of old trunks used by the photographers, never-exhibited images, test prints, commissioned and uncollected photographs by families.

Pietro Marubbi, një Fotograf në Shqipërinë Osmane

Pietro Marubbi, a Photographer in Ottoman-Era Albania

Manifesta 14 Prishtina
Kuruar nga/Curated by Luçjan Bedeni
22.07–30.10.2022

“Shumë individëve me një të kalueme të mistershme do t’u shkonte përshtat të thithnin ajrin e pastër të një toke të largët”

–Gazeta “Koha e Triestes”, 27 dhjetor 1865

Gjatë shekullit XIX të shumtë ishin mërgimtarët italian të cilët gjetën strehim në territoret e Perandorisë Osmane. Mikpritja që Turkija prej vitesh i kishte rezervue këtyne azilantëve politik, vinte qysh prej kohës kur Mbretëria e Sardenjës kishte kenë aleate e Perandorisë në Luftën e Krimesë (1853–56).

Vendet e bregdetit dalmat, territoret shqiptare apo ishujt jonik ishin të parat toka që u shkelën nga emigrantët italianë, të cilët për destinacion kryesor kishin Kostandinopojën. Këta italianë (më së shumti patriotë) të larguem nga atdheu i tyne si pasojë e përndjekjes së tiranive borbone, shquheshin për arsimimin e tyne në profesione të ndryshme, besnikërinë që tregonin ndaj vendit pritës dhe vlerat njerzore të karakterizueme nga një filantropizëm i naltë.

Ardhja e këtyne emigrantë gjeti një Shqipni krejtësisht të lanë mbas dore nga Perandoria Osmane, gja e cila kishte shkaktue kryengritje si kundërpërgjigje ndaj Reformave të Tanzimatit (1839–76), të cilat synonin riorganizimin e themeleve sociale e politike të Perandorisë. Kjo periudhë gjysmëshekullore e lëvizjeve popullore kundër këtyne reforma shënoi zhvillimin e një etape shumë të randësishme në historinë politiko-shoqërore të Shqipnisë, atë të Rilindjes Kombëtare.

Në këtë kontekst shquhen figurat e mjekut salentin Gennaro Simini i cili hapi spitalin e parë, muzikantit nga Napoli, Giovanni Canale që themeloi të parën bandë frymore dhe piktorit Pietro Marubbi nga Piacenza që hapi studion e parë të fotografisë. Të tre këta italianë të cilët kanë si pikë përbashkuese historinë e tyne të përfshirjes në kryengritjet kundër tiranisë borbone, erdhen e u vendosën në Shkodër ku dhe patën një ndikim të madh në jetën e këtij qyteti.

Doktor Simini i cili kishte qenë ndër organizatorët e lëvizjeve revolucionare të vitit 1848 në zonën e Leçes, kundër monarkisë borbone, ishte ndër të parët refugjat italian që do

të zbarkonte në Shkodër. Me të mësue se ndaj tij ishte gati urdhen arresti, falë ndihmës së peshkatarëve të Otrantos, ai do të largohej tue i shpëtue vdekjes së sigurtë. Historia e muzikantit Canale paraqitet e ngjashme me të doktorit. Shkaku që çon në largimin nga Napoli asht pjesëmarrja e tij në kryengritjet kundër mbretit, Ferdinandit II Borbon.

Kur shumë italianë e kishin popullue qytetin, në tetorin e vitit 1858 në Shkodër do të zbarkonte edhe një piktor i ardhur nga Piacenza. Historia e tij asht ajo e një djaloshi të ri me prirje maxiniane, i cili qe përfshirë në komplotin e vrasjes së Dukës së Parmës, Karlit III Borbon në 1854, kur ishte vetëm 22 vjeç. Ai u burgos por arriti ta fitojë lirinë falë një amnistie të dhanë në atë kohë. Rrugëtimi i Pietro Marubbi-t do të fillonte nga Trieste prej ku refugjatët italianë i drejtoheshin ma pas porteve të Zarës e Korfuzit, me qëllim që të largoheshin në kërkim të mundësive ma të mira. Zonat në të cilat Austria kishte influencen e saj, i shikonin gjithnji me dyshime italianët që largoheshin nga atdheu i tyne. Në ndalesen e tij në Zarë, dyshimet për këtë piktor bane që policia ta arrestonte dhe burgoste me akuzën e rremë të fallsifikimit të banknotave. Megjithëse akuza nuk u provua asnjherë, policia e dëboi atë drejt territoreve të Perandorisë Osmane. Ndalesa ishte Shkodra, qytet ku Marubbi gjeti italianë të tjerë që kishin krijuë një jetë të re dhe ishin përshtatë me vendasit.

I gjendur mes pamundësive ekonomike, hapja e një studioje fotografike në mes të këtij qyteti oriental, e shndërroi atë në një person mjaft të randësishëm. Të bërit fotografi tek studioja e Marubbi-t qe kthyer në një ritual që filloi me frekuentimin nga konsujt e huaj, familjet që merreshin me tregti, udhëtarët, klerikët e përmbyllej me njerzit e zakonshëm që pozonin për të edhe si modelë.

Marubbi asokohe qe kthyer në një pikë reference për rajonin edhe për vetë Perandorinë, e cila i komisiononte fotografi. Koleksioni i albumeve dhe fotografive të pikturuara të njerëzve me veshjet tradicionale shqiptare, që i gjejmë të ruajtura në arkivën e sulltan Abdyl Hamidit II në Stamboll, si dhe arkiva me xham negativët e fotografive të Marubbi-t që ruhen ende sot e kësaj dite në Muzeu Kombëtar të

Fotografisë “Marubi” në Shkodër, janë dëshmitë ma autentike që vërtetojnë randësinë e këtij fotografi ende të pazbuluar.

*Ekspozita e cila instalohet në këtë banesë me arkitekturë orientale, na kujton stilin e strukturës ku Marubbi erdhi e ndërtoi studion e tij fotografike. Koncepti kuratorial i ekspozitës asht i bazuem në një përzgjedhje imazhesh që na tregojnë edhe për marrëdhanie ndërmjet refugjatëve italian në Shkodrën e shek. XIX.

Fotomontazhi i djalit të dr. Siminit i cili pozon tre herë në role të ndryshme për spitalin e të atit apo kur mjeshtri Canale shfaqet duke ‘hanger’ kokën e mikut të tij, janë detaje të një realizimi teknik bashkohor të këtyre fotografi. Ekspozita nuk synon të fokusohet në realizimin teknik të fotografive, por në historitë që qëndrojnë përtej shkrepjes, si dhe kontekstit ku ato ekspozohen, në Kosovë.

Fotografitë e ekspozueme i qëndrojnë ‘besnike’ emertimeve të dhomave të Muzeut Etnologjik, kjo jo si pasojë e një kushtëzimi, por si një mënyrë për me ruejtë autenticitetin e hapsinës.





Pietro Marubbi, një Fotograf në Shqipërinë Osmane (22.07-30.10.2022)



Pietro Marubbi, a Photographer in Ottoman-Era Albania (22.07-30.10.2022) 147



Pietro Marubbi, një Fotograf në Shqipërinë Osmane (22.07-30.10.2022)

148



Pietro Marubbi, a Photographer in Ottoman-Era Albania (22.07-30.10.2022) 149





“Many people with a mysterious past would enjoy the fresh air of remote land”

–Newspaper ‘Trieste Times’, 27 December 1865

During the 19th century, many Italian exiles found refuge in the territories of the Ottoman Empire as a result of the alliance with the Kingdom of Sardinia during the Crimean War (1853–56).

On their way to Constantinople, Italian exiles first arrived in the Dalmatian countries, Albanian territories or the Ionian Islands. Mostly patriots escaping the persecution of the Bourbon tyranny, they were known for their training in various professions, their loyalty to the host country and their human values, characterized by a high level of philanthropy.

Upon arriving in Albania, Italian exiles found a country completely abandoned by the Ottoman Empire, on the verge of insurrections in reaction to the Tanzimat Reforms (1839–1876), which aimed to reorganise the social and political foundations of the Empire. This tumultuous period was a very important chapter in the political and social history of Albania, the so-called National Awakening.

In this context, we notice several Italian exiles rise to prominence in Albanian, including the Salento doctor Gennaro Simini, who opened the first hospital; the Neapolitan musician Giovanni Canale, who founded the first musical band; and the painter Pietro Marubbi from Piacenza, who opened the first photo studio. The three Italians had one thing in common – each had been involved in insurrections against the then-ruling Bourbons. They settled in Shkodër, where they had a major impact on the life of the city.

Doctor Simini had been one of the organizers of the revolutionary movements against the Bourbon monarchs in the area of Lecce in 1848. As soon as he learned that an arrest warrant had been issued against him, thanks to the help of the Otranto fishermen, he escaped the death sentence. He was one of the first exiles to arrive in Shkodër. The history of the musician Canale is similar to that of the doctor. He left Naples because of his involvement in the insurrections against Ferdinand II.

Many Italians resided in Shkodër at that time. In 1858, a 22-year-old painter, a Mazziniano involved in the plot to assassinate Charles II, the Duke of Parma, arrived in Shkodër. He was imprisoned and later released due to amnesty. Pietro Marubbi's journey had begun in Trieste. From here, Italian exiles would make their way to the port of Zara and Corfu to leave their country for a better life. Regions under Austrian influence viewed Italians leaving their country with suspicion. During his first stop in Zara, Marubbi was arrested and later imprisoned under the false charge of forging banknotes. Although the charges were never proved, the police exiled him to the territories of the Ottoman Empire. He stopped in Shkodër, where Marubbi found other Italians living a new life alongside local residents.

Due to economic problems, Marubbi opened a photography studio in the city with an Oriental atmosphere, which turned him into a very important person. Taking a photograph at the Marubi studio became a ritual initiated by foreign consuls, merchant families, clergymen and the everyday people who posed as his models.

Marubbi became a reference point for the region and the Empire itself, which commissioned him to make photographs. The collection of photo albums, hand-coloured photographs of people in traditional dress preserved in the archive of Sultan Abdul Hamid II in Istanbul and the archive of glass negatives of Marubbi preserved in the Marubi National Museum of Photography, are the most genuine evidence of the importance of this relatively-unknown photographer.

*The exhibition housed in a traditional building with Ottoman architecture recalls the structure of the house where Marubbi founded his photography studio. The curatorial concept of the exhibition is based on a selection of images which speak of the relationship between Italian exiles in Shkodër during the 19th century.

The photo-montage of Simini's son – who poses three times in three different roles to promote his father's hospital – or the photo of Maestro Canale devouring the head of

his friend are some important details of the technical and contemporary realisation of these photographs. However, the exhibition does not aim to focus on such technical details, but rather on the stories behind the images and the context in which they are presented in Prishtina.

The images reflect the themes of the different rooms of the Ethnological Museum – not as a constraint, but rather as a means of honouring the authenticity of the space.

JUTTA BENZENBERG

Biografi shqiptare nga
tani në vitin 1991

Albanian Biography from
now to 1991

Kuruar nga/Curated by Kim Knoppers
08.07.-13.11.2022

Është kontradiktore të përdorësh fjalë për të përshkruar punën e fotografes gjermane Jutta Benzenberg (1960, Mynih, Gjermani). Është po aq paradoksale sa një mal i rrjedhshëm apo uji i thatë. Shkrimi është i lidhur me arsyen që prej zanafillës së tij. Egjiptianët e lashtë përdornin simbole për të krijuar një administratë të bazuar mbi strukturën e tyre ekonomike komplekse. Por, u bë e pamundur të memorizohej çdo gjë, e kjo i çoi drejt shpikjes së një rrengu: një sistem shkrimi që përmbante brenda vetes edhe aktin racional.

Kur shikon punën e Jutta Benzenberg, e ke të vështirë t'ia kuptosh logjikën: “Nuk e konsideroj veten intelektuale. Jam një grua me ndjesitë e mia. Çdo fotografi që shkrep ka të bëjë me emocionet dhe ndjenjat”. Ndaj, më shumë se të shikohen, fotografitë e saj duhet të ndjehen e të përjetohen. Përdorimi i gjuhës gati gati s'ka kuptim në këtë eksperiencë duke u bërë kështu thjesht një mjet për t'iu referuar punës së saj.

Nëse ende ke dëshirë të përfaqosh gjuhën vizuale të Jutta-s me gjuhën e shkruar, do të përfundosh tek surrealistët francezë dhe shkrimi automatik: një metodë intuitive që varet nga rrethanat e momentit, pa ndonjë plan të paramenduar e pa marrë në konsideratë kuptimin e fjalëve dhe përdorimin e tyre në fjalë. Kjo është mënyra se si punon Benzenberg-u.

Mbasi studioi fotografi në Staatliche Fachakademie für Photo Design në Mynih dhe punoi si fotografe për gazeta, teatro dhe televizion, në vitin 1991 Benzenberg-u mori një vendim që ia ndryshoi jetën. Tre vite mbas rënies së Murit të Berlinit, lexon në gazeta mbi Shqipërinë, një vend i harruar në skaj të Evropës. Rënia e të fundit regjim komunist kishte krijuar një vakum që po mbushej nga kaosi, trazirat dhe mungesa e drejtimit. Benzenberg-u dëshiron ‘të fiksojë’ mënyrën se si njerëzit po ballafaqoheshin me situatën, ndaj fillon të kërkojë dikë që e njeh vendin dhe e flet gjuhën. Së bashku me shkrimtarin, linguistin, albanologun dhe aktivistin Ardian Klosi (1957-2012), bën udhëtimin e saj të parë rreth e përçark vendit. Nga ky udhëtim lind një botim “Albanisches Überleben” (1993), shumë udhëtime të tjera, një martesë dhe një familje me Klosin. Mënyra se si ajo punon e reflekton më së miri këtë periudhë: bardh e zi, kaotike, e egër, e shpejtë dhe intuitive.

Nga një kalimtare e angazhuar në pasqyrimin e rrethanave të vështira të kohës, që ka sy për kompozimin dhe paraqitjen e së bukurës në përditshmëri, më sot ajo ka jetuar dhe punuar në Shqipëri për më shumë se tridhjetë vite. Fotografia e kryesisht portretet, janë një mundësi takimi me njerëzit e vendit ku tashmë jeton. Aparatin fotografik e përdor si “justifikim” për t’ia shuar kuriozitetin rreth shqiptarëve. Në thelb, fotografitë e Jutta Benzenberg janë një kërkim vizual i gjendjes njerëzore të shqiptarëve. Çfarë do të thotë të jesh shqiptar? Me çfarë sfidash duhet të përballen një burrë a një grua në jetët e tyre? Si ndikojnë rrethanat e kësaj toke në identitetin e njerëzve të saj? E gjithë kjo është pjesë e një korpusi të pasur punësh, që nuk është thjesht prekës, por edhe një dokumentim i rëndësishëm i një periudhe ku pjesa dërrmuese e imazheve është kryesisht sipërfaqësore dhe fluturake.

Për librat e tjerë “Bukuri e Rëndë” (2004), “Me të Shkuarën, Përpara” (2011), dhe “Zoti në Shqipëri” (2020), e gjejmë ende duke fotografuar skena dhe njerëz “në udhëtim”. Por tani u kërkon leje para se t’i fotografojë. I vendos në një studio portretesh të improvizuar në vend: në një sfond të errët ose në peizazh, me dritën e duhur që bie mbi ta. Fytyrat, sytë, shpirtrat. Për një çast, ajo krijon një kontakt të vërtetë me ta dhe i afrohet qenies së tyre: “Unë i hapem përmes fotografisë dhe njerëzit më hapen përmes aparatit fotografik.” Portretet e saj shprehin krenari, gjallëri, thellësi, modesti, dëshirë për jetën dhe përkushtim. Ndonjëherë ata reflektojnë rrethanat, që nuk janë të lehta, por që trajtohen në fotografi me dinjitetet dhe hijeshi. Përmes imazhit, ajo vendos marrëdhënie të plotkuptimita mes subjektit, fotografit dhe spektatorit.

Benzenberg shpesh vë në skenë njerëz të padukshëm, por që duhet t’i njohim. Njerëz që nuk jetojnë në qytet, por në fshatra dhe male, njerëz që nuk i përshtaten rregullave të një shoqërie patriarkale, njerëz që jetojnë si nomad, njerëz që përballen me trauma individuale a kolektive. Çelësi i kësaj është aftësia që ka për të krijuar afrimet me njerëz me prejardhje nga më të ndryshmet: “Shqipëria është disi e harruar në Evropë, dhe vetë këta njerëz të harruar, harrojnë

shpejt. Është absurde.” Ekspozita ndërton si biografinë e shqiptarëve, po ashtu edhe atë të Benzenberg-ut, duke ndërthurur jetën e saj profesionale me atë personale. Fotografitë krijojnë një subjekt narrativ me ngritjet dhe uljet e veta, me horizonte të gjëra dhe detaje që shtjellojnë identitetin shqiptar përmes syve të Benzenberg-ut, duke nxjerrë njëkohësisht në pah, edhe personalitetin e saj.

Nëse kërkon t’ia përkufizosh stilin, nuk e ke aq të lehtë. Benzenberg-ut nuk i pëlqen shumë koncepti i stilit: “Kur ulesh në tryezë, a ke gjithmonë të njëjtën karrige? Mund të duket elegante, por në fakt është e mërziqshme. Kur fotografoj, jam tjetër njeri. Kam personalitete të ndryshme brenda vetes dhe i shpreh ato përmes artit. Pasi shikoj fotografinë e pyes veten: si ke mundur ta bësh këtë?” Është misteri i krijimit.

Jeta nuk rrjedh përmes trajektoreve të paracaktuara, po ashtu as karriera artistike. Megjithatë, ekzistojnë katër karakteristika të metodës së saj të punës që reflektohen në fotografi e mund t’i trajtojmë edhe si stil i saj. Së pari, është aftësia e sipërpërmendur për të krijuar afrimet me njerëzit. Kjo krijon një shtresëzim të vështirë për tu përshkruar, por njëkohësisht të prekshëm e të thellë, sidomos tek portretet.

Çelësi i një karakteristike tjetër qëndron tek pasioni që ka për pikturën në kohën e lirë. Për të krijuar një imazh nga asgjëja në diçka. Në fakt, ajo e trajton fushëpamjen e aparatit fotografik si një kanavacë boshe, si një skenë ku ajo është regjisorja që përcakton se si do të duket e gjitha. Benzenberg i përdor rrethanat, i gjurmon, vrapon dhe sillet si gjuetare. Një gjuetare estetike në aksion, e cila sapo e zë prenë, largohet. Për këtë arsye, fotot e saj luhaten mes ‘momentit të duhur’ dhe fotografisë së inskenuar. Disa duken si fotografi çasti, një moment i kapur kur ka shumë lëvizje. Të tjera janë tërësisht të ndërtuara, me modelin/-en e ndërgjegjshëm/-me për praninë e aparatit fotografik.

‘Të qëndruarit në mes’ mund të jetë karakteristika tjetër e cila ndikon në mënyrën se si ajo fotografon. Kur vendos të jetosh në një vend pa u bërë kurrë vendalio, pa ndërë përkatësi, por kur rri aty për tridhjetë vite, ti shkon përtej shikimit të një të huaji. Je mjaftueshëm e afërt për të kuptuar

rrethanat, për të lexuar njerëzit, për të shprehur emocionet përmes fotografisë, por njëkohësisht e largët për të kritikuar gjërat e rrënjësura në mentalitet, e që atyre i duken normale.

Për ta përmbyllur, duhet thënë që përdorimi i dritës luan një rol shumë të rëndësishëm. Falë eksperiencës si operatore televizive, ajo arrin të dallojë tonalitetin blu, të verdhë dhe të gjelbërt pa përdorur matës drite. Kjo e lejon të marrë vendime të shpejta mbi dritën dramatike që shpesh e mbështjell imazhin.

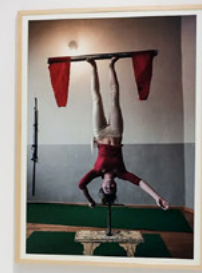
Ekspozita fillon nga e tashmja, në katin përdhes prej ku, pak nga pak, e çon vizitorin mbrapa në kohë në katin e parë, tek një e shkuar e afërt, e turbullt, që duket disi e largët, por ende shndrit përmes plasave.

Jutta Benzenberg vetë, flet në ekspozitë mbi origjinën e serive fotografike dhe mënyrën se si punon me fotografinë. Rreth takimeve të veçanta që ka patur, mbi shtëpinë e djegur në 2007-tën së bashku me arkivin e saj fotografik. Si filloi të përdorte aparatën fotografikë digjital në vitin 2008 dhe si filloi të fotografonte me ngjyra. Rreth asaj here, kur është ndjerë si fotografe lufte. Rreth përfshirjes së saj në çështje të drejtave të njeriut dhe pozitës së gruas. Fotografitë dhe historitë e rrëfyera krijojnë një biografi të Shqipërisë, të parë përmes syve të saj. Në të njëjtën kohë, janë edhe një reflektim i biografisë së saj personale dhe dëshmia e karrierës së gjatë të njërës prej fotografeve më aktive në Shqipëri.





Colle e Tronchi /
Tiziana Ghisla (2016)



© Jutta Benzenberg
Museum für Moderne Kunst







Bukari e Binnadi /
Sombra Beauty (1992-2001)







Mbijetesë Shqiptare /
Albanische Überleben (1991-1993)



Bukuri e Rëndë /
Sombre Beauty (2004)



Me të Shkuarën, Përpara /
Ahead with the Past (2011) Zoti Në Shqipëri /
God in Albania (2015-2019)







It is a contradiction in terms: using words to describe the meaning of the work of German photographer Jutta Benzenberg (1960, Munich, Germany) is just as paradoxical as a fluid mountain or dry water. Writing has been associated with reason since its inception. The Ancient Egyptians used symbols to create an administration based on their complex economic structure. It became impossible to memorize everything and this led them to invent a trick: a system of writing. The rational act is contained in it.

When looking at the work of Jutta Benzenberg reason is not the first thing that comes to mind: "I don't see myself as an intellectual. I am a woman who feels. Every picture I take is about emotions and feeling." Her photographs need to be seen and felt. It should not be so much considered as it should be experienced. Language barely plays any role in this experience and here it is only a tool for referring to her work.

If you still want to associate Jutta's visual language with written language, you will probably end up with the French surrealists and their *écriture automatique*. A method of writing that is intuitive, depending on the circumstances of the moment, without a preconceived plan, and without taking into account the meaning of words and their context in a sentence. This is the nature of Benzenberg's working method.

After studying photography at the Staatliche Fachakademie für Photo Design in Munich and commissions for magazines, theaters, and television, Benzenberg intuitively made a major decision in 1991 that determined the rest of her life. Three years after the fall of the Berlin Wall, she reads in the newspaper about Albania, a forgotten country on the edge of Europe. Its final fall of the communist regime creates a vacuum that fills with chaos, turbulence, and directionlessness. Benzenberg wants to capture how people manage to cope in this situation. She is looking for someone who is familiar with the country and who speaks the language. With writer, linguist, albanologist, and activist Ardian Klosi (1957–2012) she makes her first trip through the country. This journey results in the book *Albanisches Überleben* (1993), many other trips, a marriage, and a family

with Klosi. Her way of working reflects this period: black and white, chaotic, harsh, fast, and intuitive.

At first, she was a committed passer-by who was captivated by the plight of the Albanians, with a good eye for composition and the beauty of the everyday, but now she has lived and worked in Albania for more than thirty years. Photography, especially portraiture, has become a way for her to access the people she lives with. Her camera functions as an 'excuse' to satisfy her own curiosity as to who the Albanians really are. In essence, Jutta Benzenberg's photographs are a visual search of the Albanian condition humane. What does it mean to be human in Albania? What challenges does (wo)man have to overcome during their lives? What is the influence of the circumstances of the land on the identity of its people? It has resulted in a rich body of work that is not only moving but also important as a document in a time when imagery is mostly superficial and fleeting.

For her forthcoming books *Sombre Beauty* (2004), *Ahead with the Past* (2011), and *God in Albania* (2020) she still photographs scenes and people while 'on the road'. But now she first asks permission from people before she photographs them. She puts them in a quickly improvised portrait studio on location: against a dark background or in the landscape, always with the right falling daylight. Faces, eyes, souls. For an instant, she makes real contact and thus comes close to their essence: "I open myself through photography and people open themselves in front of the camera to me." Her portraits express pride, liveliness, depth, modesty, lust for life, and willingness. Sometimes they also reflect circumstances that are not easy but they always speak with dignity and grace. Through her photographs, she establishes meaningful connections between the portrayed, the photographer, and the spectator.

Benzenberg often gives a stage to people who are often not seen but need acknowledgment. People who do not live in the city but in villages and mountains, people who do not conform to the norms of a patriarchal society, people who live nomadic lives, people who deal with individual

or collective traumas. Her ability to connect with people from different backgrounds is key in this: "Albania is a bit forgotten in Europe, and these forgotten people in turn, forget the forgotten. It's absurd". This exhibition forms both their Albanian biography and that of Benzenberg, in which her professional and private life intertwine. Together, the photographs form a subject narrative with highs and lows, broad horizons, and details, which elaborated on Albania's identity through Benzenberg's eyes and that also revealed her personality.

You are looking to categorize Benzenberg's style, you're on thin ice. She is not very fond of the concept of style. "Do you always have the same chairs at the table? It is chic but boring. The moment that I am photographing I am another person. I have different personalities in myself and I express these through art. After I see the picture and I ask myself: how could you do this?" It is the mystery of creating. Life doesn't go neatly along lines and boxes and neither does an artistic career.

Yet there are four important characteristics of her working method that are reflected in her photographs and these could be determined as her style. First, there is the aforementioned ability to connect with people. This results in a difficult-to-describe but palpable deeper layer in her portraits. The key to another characteristic lies in her love of painting in her spare time. For creating an image from nothing into something. In fact, she sees the viewfinder of the camera as a blank canvas, as a stage on which she is the director and will determine what the scene will look like. She makes use of the circumstances. She watches, runs, and acts like a hunter. An aesthetic hunter in control. Once the loot is in, she leaves. Her photos, therefore, move between the decisive moment and staged photography. Some go in the direction of a snapshot, a captured moment in which there is a lot of movement. Others are fully constructed with the model fully aware of the camera.

Her in-betweenness could be called the next characteristic that has an effect on how she photographs.

When you move to a country you never become an insider, someone who belongs, but when you live there for thirty years you transcend the outsider's gaze. Close enough to sense circumstances, read people, and put emotion into a photograph, enough distance to be critical of things that are ingrained, and seem normal.

Finally, the use of light has a major role to play.

Because of her experience as a camerawoman for television, she is able to perceive the blue, yellow, and green tones of light without a light meter. This allows her to make quick decisions regarding the dramatic light that is often embedded in the image.

The exhibition starts on the ground floor in the present and takes the visitor loosely chronologically back in time on the first floor, to a more turbulent recent past that seems far away but sometimes still shines through the cracks.

Jutta Benzenberg herself talks in the exhibition about the backgrounds of her series and the way she conducts photography. About the special encounters she had, about how her house burned down in 2007, including her photo archive. About how she switched to a digital camera in 2008 and started shooting in color. About the one time, she felt like a war photographer. About her involvement in human rights and the position of women. Together her photographs and stories form a biography of Albania through her eyes. At the same time, they are a reflection of her own biography and testify to the extensive career of one of Albania's most active photographers.

MICHEL SETBOUN

Fotoreporterit në kohën e
duhur, në vendin e duhur

The photojournalist
at the right time,
in the right place

Kuruar nga/Curated by Luçjan Bedeni
25.11.2022-19.02.2023

Në nëntor 1944 komunistët e drejtuar nga Enver Hoxha vendosën pushtetin e tyre me anë të forcës në Shqipëri. Ndërtuan një regjim diktatorial në bazë të të cilit ishin ideologjia marksiste-leniniste, e njëjtë me vendet e tjera të bllokut komunist lindor. Komunizmi në Shqipëri karakterizohet nga disa momente deçizive të cilat e ndërruan disa herë kursin politik. Fillimisht ishin marrëdhëniet me Jugosllavinë (1944–48) ato të cilat i kushtuan një rrënim politik dhe ekonomik të madh vendit. Më pas, duke u bërë pjesë e bllokut komunist lindor (1949–60), Shqipëria ndoqi modelin sovjetik, deri në thyerjen e kësaj miqësie ku si pretekst u përdor arsytimi i politikave gjoja ‘liberale’ hrushoviane të ndjekura nga Bashkimi Sovjetik. Miqësia me Republikën Popullore të Kinës (1961–78) karakterizohej nga frymëzimi i Revolucionit Kulturor dhe Ideologjik të Mao Ce Dunit, të cilin Hoxha nisi ta zbatonte edhe në Shqipëri. Pas një fushate të gjatë të shkatërrimit të objekteve të kultit dhe dënimit të klerikëve me vdekje e burgosje, në 1967 Shqipëria u shpall i vetmi vend ateist në botë. Në një kohë kur vitet ‘60-’70 konsiderohen si strumbullare të ndryshimeve ekonomike të pas-Luftës, të karakterizuara nga ‘lufta për të drejtat e grave’, ‘protestat anti-luftë’, ‘ambientalizmi’, ‘revolucioni seksual’, ‘të drejtat civile’ etj., shqiptarët kalonin periudhën më intensive të terrorit. Festivali i 11-të i Këngës në Radio-Televizionin Shqiptar (1972) u bë shkak që në Plenumin IV të Komitetit Qendror të Partisë Komuniste Shqiptare (1973), të merreshin vendime për dënimin e artistëve dhe intelektualëve me burg e punë të rëndë, për ndikimet e huaja të shfaqura, që devijonin nga korniza ideologjike dhe estetike e realizmit socialist. Shqipëria u kthye në një vend plotësisht të izoluar. Udhëtimet jashtë vendit u lejoheshin vetëm funksionarëve të lartë të regjimit dhe një numri të kufizuar personash për pjesëmarrje në aktivitete sportive apo arsimore. Për 45 vite kishte çdo ditë shqiptarë që tentonin të arratiseshin, me rrezikun e lartë të vrasjes në kufi apo kapjes me pasojë dënimin e rëndë për tradhti ndaj atdheut, kurse familjet e të arratisurve internoheshin në kampet e diktaturës. Periudha e fundit e komunizmit është ajo e vetë-izolimit dhe degradimit të thellë ekonomik, në një kohë kur Shqipëria nuk

kishte më asnjë aleat në vendet komuniste. Kjo periudhë përkon me vdekjen e Enver Hoxhës (1985) dhe ardhjen në pushtet të Ramiz Alisë, një anëtar i Byrosë Politike i cili bashkë me të venë e diktatorit, udhëhoqën vendin deri në rënien e komunizmit në 1991.

Janë të rralla fotografitë e shkrepura nën diktaturë që dëshmojnë realitetin e skamjes ku jetonin shqiptarët. Kjo nuk është një rastësi pasi Sigurimi i Shtetit, organi i konsideruar si 'syri i diktatorit' kontrollonte burimet e komunikimit, përfshirë këtu edhe studiot fotografike të cilat u shtetëzuan dhe u kthyen në reparte të shërbimit fotografik. Po ashtu, fotografitë që botoheshin në gazeta e revista duhej të kalonin më parë në filtrin e Agjencisë Telegrafike Shqiptare, që në një farë mënyre luante rolin e një 'laboratori të formësimit të Njeriut të Ri'. Këtij kontrolli nuk i shpëtuan as turistët e huaj, lëvizjet e të cilëve gjurmoheshin për të mos u lejuar të shëtisnin kudo dhe të fotografonin realitetin. Të huajt e vetëm që hynë në Shqipëri gjatë viteve të diktaturës ishin delegacionet politike të shteteve mike komuniste, sportistë për aktivitete ndërkombëtare, si dhe turistë të pakët sipas limitit që përcaktonte regjimi përmes filtrit të 'Albturizmit', të vetmes agjenci shtetërore për turizmin.

Michel Setboun ishte vetëm 17 vjeç kur filloi udhëtimet e tij nëpër botë. Në njërin prej tyre tek vizitonte Jugosllavinë, pati rast të ndalonte edhe në Kosovë. Ky ishte momenti që zgjoi tek ai kuriozitetin për të parë Shqipërinë e izoluar. I kamufluar si pjesë e një grupi të rinjsh marksistë francezë që vizitonin vendin në kuadër të miqësisë mes dy vendeve, Setboun vjen për herë të parë në Shqipëri në vitin 1981. Të kësaj vizite janë shkrepjet e serisë 'Shqipëria në vitin 1981', në të cilën nuk gjejmë asnjë imazh që tregon realitetin e burgjeve, kampeve të internimit, shkatërrimin e objekteve të kultit apo skamjen në të cilën jetonin shqiptarët. 'Jeta në rrugë nën regjimin komunist në Shkodër' është e vetmja foto e shkrepur tinëz, në të cilën dallohet habia që shqiptarët kishin kur shikonin të huajt. Të bën përshtypje që me përjashtim të këtij imazhi, në këtë seri nuk e shikojmë dot Michel-in fotograf, por vetëm regjinë e pushtetit e cila kishte një sistem të tërë trukimi, për ta shfaqur Shqipërinë një vend të lumtur e të begatë. I ndërgjegjshëm për ekzistencën

e një realiteti tjetër, ai rikthehet në 1986 e çdo vit me rradhë deri në rënien e komunizmit në 1991. Udhëtimet nëpër Shqipëri gjatë këtyre viteve ai i dokumenton në seritë fotografike 'Shqipëria e pakohë' dhe 'Rënia e komunizmit'. Ardhja e Setboun-it në '90-tën ishte e ndryshme prej kohës kur vinte i kamufluar si turist në një vend të izoluar. Këtë herë ai shfaqet si fotoreporter i aksion që punonte për agjencitë e huaja të lajmeve të cilat donin të dokumentonin rënien e sistemit komunist. Për të kuptuar rëndësinë e tij, mjafton të kërkojmë në Google dhe të shikojmë se shkrepjet e Setboun-it janë ato që fiksuan ikjen e madhe të shqiptarëve në Evropë më 2 korrik 1990 - të paraqitura në serinë 'Exodus' - zgjedhjet e para pluraliste në serinë 'Fillimet e demokracisë' dhe ngjarjet e ndodhura pas Demonstratës Antikomuniste të 2 prillit 1991 në Shkodër në serinë 'Trazirat dhe funeralet e prillit 1991'. Në shkrepjet e Setboun-it një vend të rëndësishëm zë edhe Shkodra, qyteti që gjatë diktaturës kishte qenë epiqendra e persekucionit, e ku filluan edhe lëvizjet e para demokratike në 1990. Ndryshe prej serive të tjera të cilat kanë një fokus më politik, Michel-i shfaq interes edhe për religjionin. Seritë 'Rilindja e Kristianizmit dhe Islamit' na dëshmojnë për një sy të vëmendshëm në dokumentimin e rifillimit të lirisë së besimit. Në qendër të kësaj marrëdhënieje vendoset figura e Dom Simon Jubanit, priftit katolik që kishte qenë i burgosur për 26 vite e që më 4 nëntor 1990, mbajti meshën e parë që i parapriu rrëzimit të diktaturës. Kjo ekspozitë është e fokusuar vetëm në rolin e Setboun-it në dokumentimin e rënies së regjimit komunist në Shqipëri e të disa ritualeve që shkrepë pas viteve '90, por jo në udhëtimet e tij të mëvonshme.

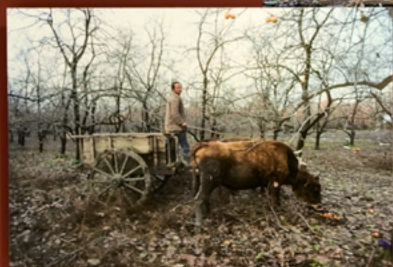
Michel Setboun njihet ndërkombëtarisht si fotoreporter i Agjencisë SIPA që fiksoi 'Luftën për Pavarësi në Angola' (1976), 'Luftën Civile në Liban' (1976), 'Luftën Civile në El Salvador' (1979) ku edhe mbeti i plagosur, 'Luftën Sovjeto-Afgane' (1979), 'Revolucionin Islamik Iranian' (1979), 'Luftën Irak-Iran' (1983), 'Krizën Nigeriane të Refugjatëve' (1982) me të cilën fitoi çmimin e parë të World Press Photo dhe 'Sulmin e Kullave Binjake në New York' (2001).

...CISE /
...ING OF DEMOCRACY



...CISE /
...ING OF DEMOCRACY





KOMUNIZMIT /
COLLAPSE OF COMMUNISM







OLIVIA E PROTAGONISTI DEL FILM /
ESERCA OF CHRISTIANIA & ELIA



EKSODI /
EXODUS



In November 1944 communists guided by Enver Hoxha seized power by force in Albania. An authoritarian regime was built with Marxist and Leninist ideology, similar to the other countries of the Eastern Bloc. Albania's communism was marked by pivotal events that changed the country's political scene several times. First, the relations with Yugoslavia (1944–1948) caused political and economic havoc. After joining the Eastern Bloc (1949–1960), Albania adopted the Soviet model until this friendship was broken on the pretext of the seemingly liberal Khrushchev's policies. The Chinese Cultural and Ideological Revolution of Mao Zedong, which Hoxha applied in Albania, became a defining feature of the alliance with the People's Republic of China (1961–1978). After a protracted campaign to destroy places of worship and sentence clerics to death and imprisonment, Albania was officially recognized as the only atheist country in the world in 1967. In a time when the 1960s and 1970s were seen as catalysts for the post-war economic reforms marked by the fight for women's rights, anti-war demonstrations, environmentalism, sexual revolution and civil rights, Albanians were going through the worst period of terror. The 11th National Song Festival (1972) prompted the Fifth Plenum of the Central Committee of the Albanian Communist Party (1973) to condemn artists and intellectuals with incarceration and hard labor for their foreign influences and liberal attitudes, which were at odds with the socialist realism ideology and aesthetic. Albania became a totally isolated country. Only high-ranking members of the regime and a small number of participants in sports and educational activities were allowed to travel abroad. For 45 years, Albanians who attempted to flee the country ran the serious risk of being shot in border or arrested and charged with treason against the state, while the families of those who managed to flee were sent to internment camps. The final years of the dictatorship were marked by self-isolation and severe economic decline during a time when Albania had no allies among the communist countries. Enver Hoxha died in 1985. Ramiz Alia, a former political bureau member

ruled the country with the dictator's widow until the fall of communism in 1991.

Photos that depicted Albanians' daily struggle with poverty were uncommon to come by. This is no coincidence because the State Security, the body regarded as the 'dictator's eye' was in charge of all information sources, including the photo studios which were nationalized and turned into departments of photographic service. The Albanian Telegraphic Agency—a sort of 'shaping-laboratory of the New Man'—had control over all photographs that appeared in magazines and newspapers. Foreign tourists were subject to such control because their movements were monitored in order to prevent them from photographing the reality. During the years of dictatorship, only political delegations from friendly communist countries, athletes competing in international competitions, and tourists who met the requirements of Albtourism, the only State agency for tourism, were permitted to visit Albania.

Michel Setboun was only 17 when he started travelling the world. On one of his journeys, he stopped in Yugoslavia and in Kosovo. This moment piqued his interest in visiting the isolated Albania. Setboun arrived in Albania for the first time in 1981 disguising himself as a member of a young French Marxist group travelling there as part of a friendship agreement between the two countries. This may be seen in his series 'Albania 1981' in which there are no pictures depicting the realities of jails, internment camps, the destruction of places of worship, or even poverty. 'Life on the Streets During the Communist Regime' is the only secretly taken photograph that captures the shock Albanians felt upon seeing foreigners. It is odd that, aside from this photograph, throughout the entire series Michel is not identified as the photographer. What we observe is an elaborate system of fabrications created by the regime to present Albania as a happy and prosperous country. Aware of the presence of a parallel reality, he returns in 1986 and every year up to communism's downfall in 1991. His trips to Albania are documented in the series 'Timeless Albania' and 'The

fall of communism'. His return in 1990 was different from the times he came disguised as a tourist in an isolated country. This time, he is a photojournalist in action, covering the fall of the communist system for international news agencies. If we google his name, we can understand his significance as a photographer by looking at photos of the massive Albanian escape to Europe on July 2, 1990, which can be found in the series 'Exodus', the first pluralist elections in the series 'The Beginning of Democracy' and the events following the Anticommunist Demonstration on April 2, 1991 in Shkoder in the series 'Riots and funerals of April 1991'. Shkodra, the epicenter of communist persecution and the city of the first democratic uprisings in the 1900s, occupies a special place in his photographs. In contrast to other series with a political focus, Michel is also interested to religion. He keeps an attentive eye on the documentation of the revival of religious practices in the 'Rebirth of Christianity and Islam' series. Dom Simon Jubani, a Catholic priest who spent 26 years in prison and organized the first mass which heralded the fall of the dictatorship, is a central figure in these events. This exhibition focuses on Setboun's involvement in recording Albania's communist regime downfall and some rituals he captured during the 1990s; it does not include his subsequent trips to Albania.

Michel Setboun is an internationally renowned photojournalist for SIPA agency who photographed 'The Angolan War of Independence' (1976), 'The Lebanese Civil War' (1976), 'The Salvadoran Civil War' (1979) where he got wounded, 'The Soviet-Afghan War' (1979), 'Iran's Islamic Revolution' (1979), 'The Iran-Iraq War' (1983), 'The Nigeria Refugee Crisis' (1982) which earned him the World Press Photo first prize and 'September 11 attacks' (2001).

ARMIN LINKE
Një skedar apo ndoshta dy –
Mënyrat e fotografimit /
A Card or Maybe Two – Modalities of
Photography

Kuruar nga / Curated by
Matteo Balduzzi

11.01.–11.09.2020

Një ekspozitë nga / An exhibition by
Muzeu Kombëtar i Fotografisë "Marubi" /
Marubi National Museum of Photography
Museo di Fotografia Contemporanea, Milano

Mbështetur nga / Supported by
Drejtorja e Përgjithshme për Kreativitet
Bashkëkohor dhe Rigjenerim Urban e Ministrisë
së Trashëgimisë Kulturore, Aktiviteteve dhe
Turizmit të Italisë në kuadër të programit
"Italian Council" (2019)/The Directorate Gen-
eral for Contemporary Creativity and Urban
Regeneration by the Italian Ministry of Culture
Heritage and Activities and Tourism under the
Italian Council program (2019)

Ministria e Kulturës e Republikës së Shqipërisë
Ministry of Culture of the Republic of Albania

Koordinatorë të ekspozitës /
Exhibition coordinators
Dr. Luçjan Bedeni
Gabriella Guerci

Tekstet / Texts
Matteo Balduzzi
Maria Nadotti

Përkthimi / Translation
Consulting and Development Partners
MOTL

Instalimi / Set up
Kolë Guraziu

Projekti grafik / Design
Jan Kiesswetter
Alina Schmuck
Bardhi Haliti

Drejtor / Director
Dr. Luçjan Bedeni

Përgjegjësi i sektorit të financës dhe shërbi-
meve mbështetëse / Head of the Finance and
Services Department
Andi Hysa

Përgjegjësi i sektorit të menaxhimit dhe
konservimit të koleksioneve /
Head of the Conservation and Management of
the Collections Department
Lek Gjeloshi

Përgjegjëse e sektorit të komunikimit dhe
promovimit / Head of the Communication and
Promotion Department
Tereza Çuni

Partnerë kulturorë / Cultural Partners
Muzeu Kombëtar i Fotografisë "Marubi" /
Marubi National Museum of Photography
Ministria e Kulturës e Republikës së Shqipërisë
/ Ministry of Culture of the Republic of Albania
Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Centre de la Photographie Genève

Punonjësit e muzeut / Museum staff
Gjergj Spathari

Kolë Guraziu
Lindita Selimaj
Marina Lazri
Noel Mosi
Suela Mema
Donatela Fishta

DEDË JAKOVA

Kuruar nga / Curated by
Lek M. Gjeloshi

18.09.2020–20.07.2021

Një ekspozitë nga / An exhibition by
Muzeu Kombëtar i Fotografisë "Marubi" /
Marubi National Museum of Photography

Mbështetur nga / Supported by
Ministria e Kulturës e Republikës së Shqipërisë
Ministry of Culture of the Republic of Albania

Koordinatori i ekspozitës /
Exhibition coordinator
Gjergj Spathari

Teksti / Text
Lek Gjeloshi

Redaktor / Proofreader
Azem Qazimi

Përkthimi / Translation
Tereza Çuni

Instalimi / Set up
Kolë Guraziu

Projekti grafik / Design
Bardhi Haliti

Drejtor / Director
Dr. Luçjan Bedeni

Përgjegjësi i sektorit të financës dhe
shërbimeve mbështetëse /
Head of the Finance and Services Department
Andi Hysa

Përgjegjësi i sektorit të menaxhimit dhe
konservimit të koleksioneve /
Head of the Conservation and Management of
the Collections Department
Lek Gjeloshi

Përgjegjëse e sektorit të komunikimit dhe
promovimit / Head of the Communication and
Promotion Department
Tereza Çuni

Bashkëpunëtorët / Collaborators
Familja e fotografit Dedë Jakova /
Family of the photographer Dedë Jakova
Zef Paci

Punonjësit e muzeut / Museum staff
Gjergj Spathari
Kolë Guraziu
Lindita Selimaj
Marina Lazri
Noel Mosi
Suela Mema
Donatela Fishta

PJETËR RRABOSHTA

Kuruar nga / Curated by
Zef Paci

23.07.–10.11.2021

Një ekspozitë nga / An exhibition by
Muzeu Kombëtar i Fotografisë "Marubi" /
Marubi National Museum of Photography

Mbështetur nga / Supported by
Ministria e Kulturës e Republikës së Shqipërisë
Ministry of Culture of the Republic of Albania

Koordinatori i ekspozitës /
Exhibition coordinator
Lek Gjeloshi

Teksti / Text
Zef Paci

Redaktor / Proofreader
Azem Qazimi

Përkthimi / Translation
Huana Kurti

Instalimi / Set up
Kolë Guraziu

Projekti grafik / Design
Bardhi Haliti

Drejtor / Director
Dr. Luçjan Bedeni

Përgjegjësi i sektorit të financës dhe
shërbimeve mbështetëse /
Head of the Finance and Services Department
Andi Hysa

Përgjegjësi i sektorit të menaxhimit dhe
konservimit të koleksioneve /
Head of the Conservation and Management of
the Collections Department
Lek Gjeloshi

Përgjegjëse e sektorit të komunikimit dhe
promovimit / Head of the Communication and
Promotion Department
Tereza Çuni

Bashkëpunëtorët / Collaborators
Familja e fotografit Pjetër Rraboshta /
Family of the photographer Pjetër Rraboshta
Muhamet Boriçi

Punonjësit e muzeut / Museum staff
Gjergj Spathari
Kolë Guraziu
Lindita Selimaj
Marina Lazri
Noel Mosi
Suela Mema
Donatela Fishta

Pietro Marubbi dhe Fotografët e
Periudhës Osmane / Pietro Marubbi
and Photographers in The Ottoman Era

Kuruar nga / Curated by Luçjan Bedeni
12.11.–05.12.2021

Një ekspozitë nga / An exhibition by
Muzeu Kombëtar i Fotografisë "Marubi" /
Marubi National Museum of Photography

Mbështetur nga / Supported by
Ministria e Kulturës e Republikës së Shqipërisë
Republic of Albania Ministry of Culture

Ministria e Turizmit dhe Kulturës e Republikës
së Turqisë / Republic of Turkey Ministry of
Culture and Tourism
Agjencia Turke për Bashkëpunim dhe
Koordinim – TİKA / Turkish Cooperation and
Coordination Agency – TİKA
Ambasada e Republikës së Turqisë në Tiranë /
Turkish Embassy in Tirana
Universiteti Teknik Yıldız / Yıldız Technical
University
Qendra e Aplikimit dhe Kërkimit Sulltan Abdyl
Hamid II / Sultan Abdulhamid II Application and
Research Centre
Universiteti i Stambollit / Istanbul University

Koordinator i ekspozitës /
Exhibition coordinator
Dr. Luçjan Bedeni

Tekstet / Texts
Prof. Dr. A. Melek Özyetgin (Qendra e Aplikimit
dhe Kërkimit Sulltan Abdyl Hamid II)
Prof. Dr. Vahdettin Engin (Universiteti i
Marmarasë)
Dr. Aysel Ersay Yüksel (Universiteti i Çukurovës)
Dr. Luçjan Bedeni (Muzeu Kombëtar i
Fotografisë "Marubi")

Redaktor / Proofreader
Assoc. Prof. Dr. Meriç Harmancı

Përkthimi / Translation
Paul Williams
Dr. Arben Bushgjoçaj
Tereza Çuni

Instalimi / Set up
Kolë Guraziu, Gjergj Spathari, Noel Mosi

Projekti grafik / Design
Bardhi Haliti

Drejtor / Director
Dr. Luçjan Bedeni

Përgjegjësi i Sektorit të Financës dhe Shërbimeve Mbështetëse / Head of the Finance and Services Department
Andi Hysa

Përgjegjësi i Sektorit të Menaxhimit dhe Konservimit të Koleksioneve / Head of the Conservation and Management of the Collections
Lek Gjeloshi

Përgjegjësi i Sektorit të Komunikimit dhe Promocionit / Head of the Communication and Promotion Department
Tereza Çuni

Falenderime / Acknowledgements
Murat Ahmet Yörük (Ambasador i Republikës së Turqisë në Tiranë)
Prof. Dr. A. Melek Özyetgin (Drejtoreshë e Qendrës së Aplikimit dhe Kërkimit Sulltan Abdyl Hamid II)
Lec. Elif Tuğçe Kurt (Qendra e Aplikimit dhe Kërkimit Sulltan Abdyl Hamid II)
Lec. Gökhan Açikel (Qendra e Aplikimit dhe Kërkimit Sulltan Abdyl Hamid II)

Punonjësit e muzeut / Museum staff
Gjergj Spathari
Kolë Guraziu
Lindita Selimaj
Marina Lazri
Noel Mosi
Suela Mema
Donatela Fishta

Kujtesa e Ajrit / The Memory of the Air

Ekspozitë personale e Chiaralice Rizzi dhe Alessandro Laita / Solo show of Chiaralice Rizzi and Alessandro Laita

Kuruar nga / Curated by Gabi Scardi

14.01.–14.02.2021

Një ekspozitë nga / An exhibition by Muzeu Kombëtar i Fotografisë "Marubi" / Marubi National Museum of Photography

Mbështetur nga / Supported by Drejtoria e Përgjithshme për Kreativitet Bashkëkohor e Ministrisë së Trashëgimisë Kulturore, Aktiviteteve dhe Turizmit në Itali përmes programit Italian Council (edicioni IX, 2020)

/ Italian Council (9th edition, 2020), program of the Directorate-General for Contemporary Creativity of the Italian Ministry of Cultural Heritage and Activities and Tourism.
Ministria e Kulturës e Republikës së Shqipërisë
Ministry of Culture of the Republic of Albania

Prezantuar nga / Presented by Afol Metropolitana dhe Cfp Bauer / Afol Metropolitana and Cfp Bauer

Partnerë kulturor / Cultural Partners Museo Fotografia Contemporanea Centro Itard that's contemporary Harabel Contemporary Art Platform Art House Fondazione Adolfo Pini

Koordinator i ekspozitës / Exhibition coordinator
Dr. Luçjan Bedeni

Asistente / Assistant
Stella Karafili

Teksti / Tekst
Gabi Scardi

Përkthimi / Translation
that's contemporary Chiaralice Rizzi

Instalimi / Set up
Kolë Guraziu, Gjergj Spathari, Noel Mosi

Projekti grafik / Design
Bardhi Haliti

Teknik zëri / Sound designer
Federico Chiari

Drejtor / Director
Dr. Luçjan Bedeni

Përgjegjësi i Sektorit të Financës dhe Shërbimeve Mbështetëse / Head of the Finance and Services Department
Andi Hysa

Përgjegjësi i Sektorit të Menaxhimit dhe Konservimit të Koleksioneve / Head of the Conservation and Management of the Collections
Lek Gjeloshi

Përgjegjësi i Sektorit të Komunikimit dhe Promocionit / Head of the Communication and Promotion Department
Tereza Çuni

Falenderime / Acknowledgements
Ahmet Shurdha
Alma Bazhdari
Amer Juka
Astrit Fani
Florian Bjanku
Elena Zorba
Gjon Shllaku

Gjovalin Çuni
Ixhlah Boriçi
Jerina Rasha Luka
Klorinda Darragjati Rrota
Kol Shiroka
Leon Nenshati
Lulzime Shkreli
Mariana Temali
Mirela Kumbaro
Natasha Khanari
Primo Shllaku
Rajmonda Vasa
Rita Gjeka
Roland Guli
Romeo Gurakuqi
Roza Xhuxha Anagnosti
Suzana Laca
Terezina Ballata
Terezina Fishta
Viola Ujka

Punonjësit e muzeut / Museum staff
Gjergj Spathari
Kolë Guraziu
Marina Lazri
Noel Mosi
Lindita Selimaj
Marina Lazri
Noel Mosi
Suela Mema
Donatela Fishta

EXPOSË

Kuruar nga / Curated by Orestia Kapidani

26.03.–03.07.2022

Një ekspozitë nga / An exhibition by Muzeu Kombëtar i Fotografisë "Marubi" / Marubi National Museum of Photography

Ministria e Kulturës e Republikës së Shqipërisë
Ministry of Culture of the Republic of Albania

Mbështetur nga / Supported by Fujifilm Albania

Koordinatorë të ekspozitës / Exhibition coordinators
Dr. Luçjan Bedeni
Lek Gjeloshi
Asistentë / Assistants
Gjergj Spathari
Marina Lazri

Teksti / Tekst
Orestia Kapidani

Përkthimi / Translation
Tereza Çuni

Instalimi / Set up
Kolë Guraziu, Gjergj Spathari, Noel Mosi

Projekti grafik / Design
Bardhi Haliti

Drejtor / Director
Dr. Luçjan Bedeni

Përgjegjësi i Sektorit të Financës dhe Shërbimeve Mbështetëse / Head of the Finance and Services Department
Andi Hysa

Përgjegjësi i Sektorit të Menaxhimit dhe Konservimit të Koleksioneve / Head of the Conservation and Management of the Collections
Lek Gjeloshi

Përgjegjësi i Sektorit të Komunikimit dhe Promocionit / Head of the Communication and Promotion Department
Tereza Çuni

Punonjësit e muzeut / Museum staff
Gjergj Spathari
Kolë Guraziu
Marina Lazri
Noel Mosi
Lindita Selimaj
Suela Mema
Donatela Fishta

JUTTA BENZENBERG
Biografi shqiptare nga tani në vitin 1991 / Albanian Biography from now to 1991

Kuruar nga / Curated by Kim Knoppers

08.07.2022–13.11.2022

Një ekspozitë nga / An exhibition by Muzeu Kombëtar i Fotografisë "Marubi" / Marubi National Museum of Photography

Ministria e Kulturës e Republikës së Shqipërisë
Ministry of Culture of the Republic of Albania

Mbështetur nga / Supported by Goethe-Zentrum Tirana Ambasada Holandeze në Shqipëri / Embassy of the Netherlands in Albania

Koordinatorë të ekspozitës / Exhibition coordinators
Dr. Luçjan Bedeni
Tereza Çuni
Lek Gjeloshi

Tekstet / Texts
Kim Knoppers
Jutta Benzenberg

Audiotregimi / Audio storytelling
Jutta Benzenberg
Kim Knoppers

Përkthimi / Translation
Ardian Klosi
Tereza Çuni
Astrit Ibro

Instalimi / Set up
Kolë Guraziu, Gjergj Spathari, Noel Mosi

Projekti grafik / Design
Bardhi Haliti

Drejtor / Director
Dr. Luçjan Bedeni

Përgjegjës i Sektorit të Financës dhe
Shërbimeve Mbështetëse /
Head of the Finance and Services Department
Andi Hysa

Përgjegjës i Sektorit të Menaxhimit dhe
Konservimit të Koleksioneve /
Head of the Conservation and Management of
the Collections
Lek Gjeloshi

Përgjegjëse e Sektorit të Komunikimit dhe
Promovimit / Head of the Communication and
Promotion Department
Tereza Çuni

Punonjësit e muzeut / Museum staff
Gjergj Spathari
Kolë Guraziu
Marina Lazri
Noel Mosi
Lindita Selimaj
Suela Mema
Donatela Fishta

Michel Setboun

Fotoreporterit në kohën e duhur, në
vendin e duhur /
The photojournalist at the right
time, in the right place

Kuruar nga / Curated by Luçjan Bedeni

25.11.2022–19.02.2023

Një ekspozitë nga / An exhibition by
Muzeu Kombëtar i Fotografisë "Marubi" /
Marubi National Museum of Photography

Mbështetur nga / Supported by
Ministria e Kulturës e Republikës së Shqipërisë
Ministry of Culture of the Republic of Albania
Ambasada e Francës në Shqipëri /
Embassy of France in Albania

Koordinator i ekspozitës /
Exhibition coordinator
Dr. Luçjan Bedeni

Teksti / Tekst
Dr. Luçjan Bedeni

Përkthimi / Translation
Tereza Çuni

Instalimi / Set up
Kolë Guraziu, Gjergj Spathari, Noel Mosi

Projekti grafik / Design
Bardhi Haliti

Drejtor / Director
Dr. Luçjan Bedeni

Përgjegjës i Sektorit të Financës dhe
Shërbimeve Mbështetëse /
Head of the Finance and Services Department
Andi Hysa

Përgjegjës i Sektorit të Menaxhimit dhe
Konservimit të Koleksioneve /
Head of the Conservation and Management of
the Collections
Lek Gjeloshi

Përgjegjësi i Sektorit të Komunikimit dhe
Promocionit / Head of the Communication and
Promotion Department
Tereza Çuni

Falenderime / Acknowledgements
Pierre Raynaud
Kastriot Dervishi
Eleana Ziakou

Punonjësit e muzeut / Museum staff
Gjergj Spathari
Kolë Guraziu
Marina Lazri
Noel Mosi
Lindita Selimaj
Suela Mema
Donatela Fishta

MARUBI EKSPOZITAT 2020–2022
MARUBI EXHIBITIONS 2020–2022

Botues / Publisher
Muzeu Kombëtar i Fotografisë "Marubi"
Marubi National Museum of Photography

Drejtor / Director
Dr. Luçjan Bedeni

Përgjegjës i sektorit të financës dhe
shërbimeve / Head of the Finance and
Services Department
Andi Hysa

Përgjegjës i sektorit të menaxhimit dhe
konservimit të koleksioneve /
Head of the Conversation and Management of
the Collections Department
Lek Gjeloshi

Përgjegjëse e sektorit të komunikimit dhe
promovimit / Head of the Communication and
Promotion Department
Tereza Çuni

Punonjësit e muzeut / Museum staff
Gjergj Spathari
Kolë Guraziu
Lindita Selimaj
Marina Lazri
Noel Mosi
Suela Mema
Donatela Fishta

Ky botim u mundësua nga Ministria e Kulturës e
Shqipërisë / This publication was supported by
the Ministry of Culture of Albania.

Shtypi / Print
Shtypshkronja "Shkodra" sh.p.k.
Shkodër

Muzeu Kombëtar i Fotografisë "Marubi"
Marubi National Museum of Photography

Rruga "Kolë Idromeno", nr. 32
4001 Shkodër
Shqipëri

© 2022 Muzeu Kombëtar i Fotografisë "Marubi"
Nuk lejohet riprodhimi i plotë ose i pjesshëm
pa lejen me shkrim të Muzeut Kombëtar të
Fotografisë "Marubi" / © 2022 Marubi National
Museum of Photography
Full or partial reproduction without written
permission of the Marubi National Museum of
Photography is not allowed.

Shkodër, 2022
ISBN 978-9928-4419-5-9

