

AKADEMIA E SHKENCAVE DHE E ARTEVE E KOSOVËS
ACADEMIA SCIENTIARUM ET ARTIUM KOSOVIENSIS
BOTIME TË VEÇANTA CLXXVI
SEKSIONI I ARTEVE
LIBRI 25

BRANE KOVIČ

MUSLIM MULLIQI

(MONOGRAFI)



PRISHTINË
2018

KOSOVA ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS
ACADEMIA SCIENTIARUM ET ARTIUM KOSOVIENSIS
SPECIAL EDITIONS CLXXVI
SECTION OF ARTS
BOOK 25

BRANE KOVIČ

MUSLIM MULLIQI

(MONOGRAPH)

Approved for publication at the meeting of the Section of Arts,
held on 6th June, 2018, after review by
academician Rexhep Ferri and correspondent member Luan Mulliqi.

Editor: Correspondent member Luan Mulliqi, Secretary of the Section of Arts.



PRISHTINA
2018

AKADEMIA E SHKENCAVE DHE E ARTEVE E KOSOVËS
ACADEMIA SCIENTIARUM ET ARTIUM KOSOVIENSIS
BOTIME TË VEÇANTA CLXXVI
SEKSIONI I ARTEVE
LIBRI 25

BRANE KOVIČ

MUSLIM MULLIQI

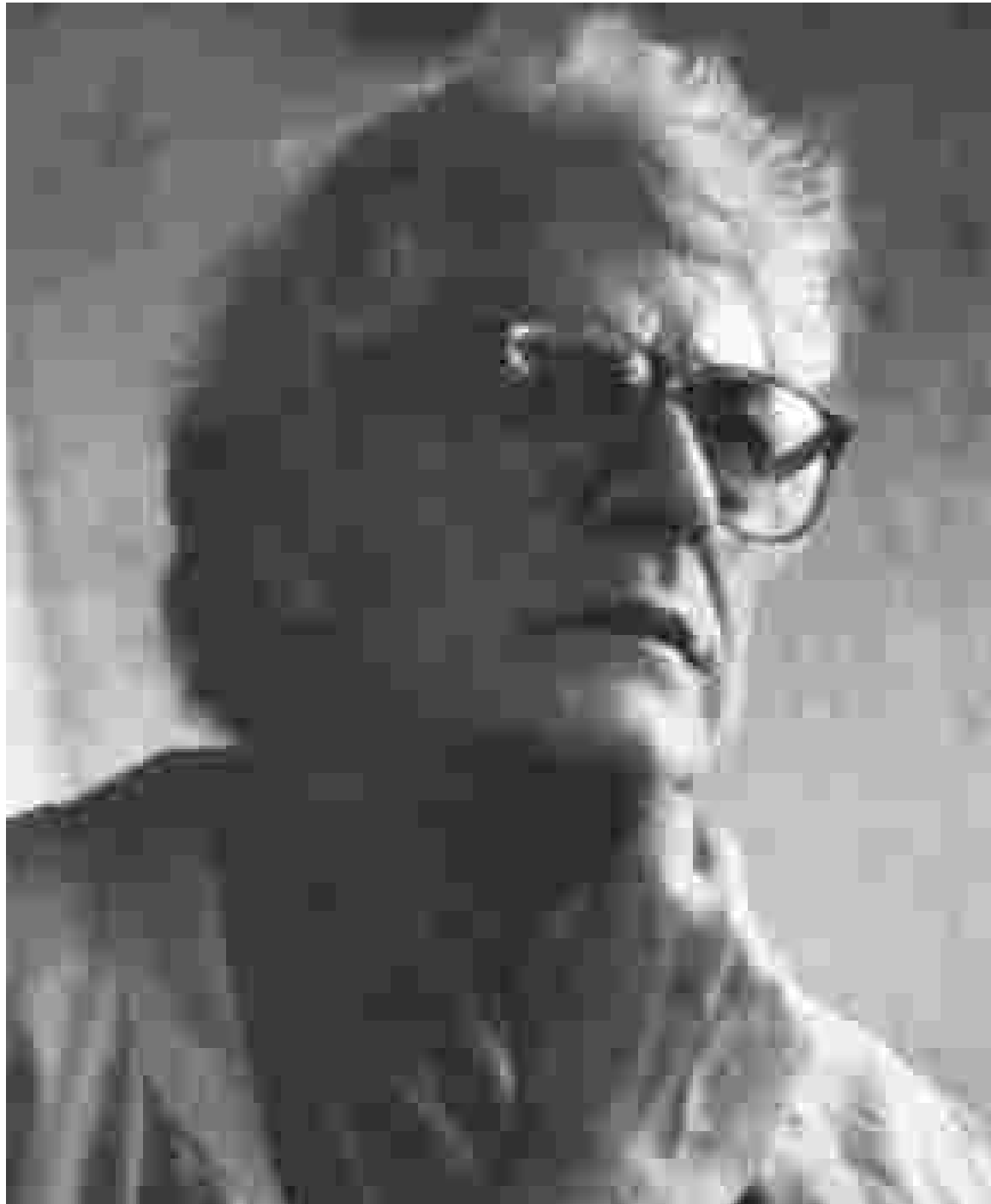
(MONOGRAFI)

U miratua për botim në mbledhjen e Seksionit të Arteve,
mbajtur më 6 qershor 2018, në bazë të recensioneve të
akademik Rexhep Ferrit dhe anëtar korrespondent Luan Mulliqit.

Redaktor: Anëtar korrespondent Luan Mulliqi, Sekretar i Seksionit të Arteve.



PRISHTINË
2018



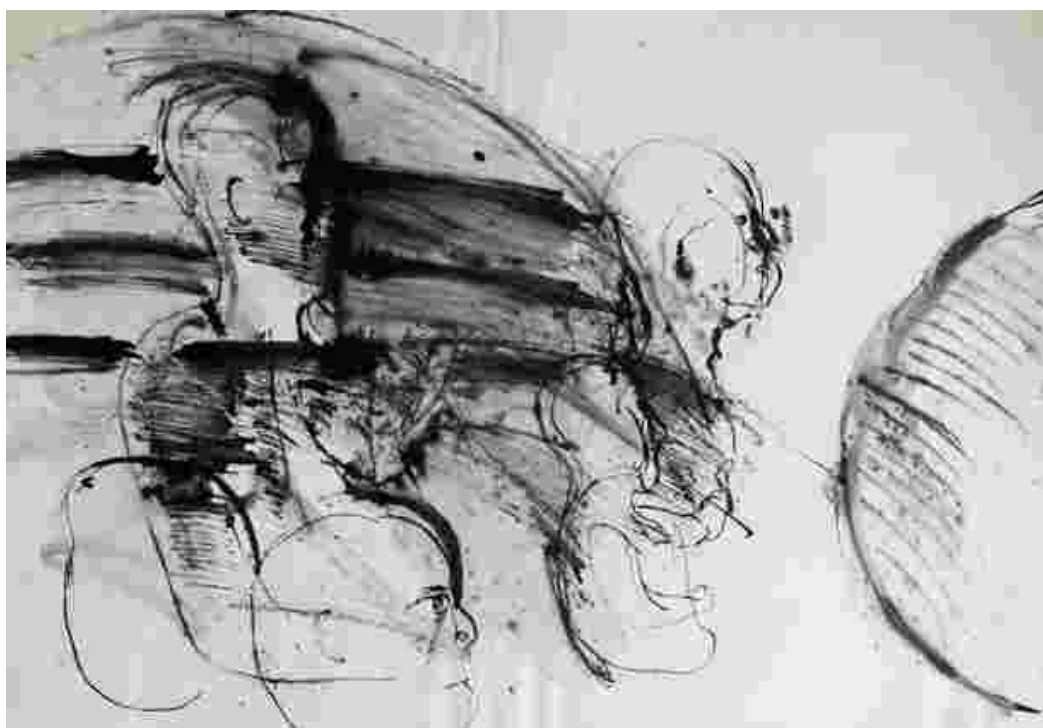
Muslim MULLIQI
(1934-1998)

ARTI MUSLIM MULLIQIT

Cila është e vërteta e pikturimit? Literatura mund të bazohet tek faktet, skenarët për filma mund të shkruhen bazuar mbi atë që vërtet i ka ndodhur njerëzve të caktuar, dhe fotografitë mund të përfaqësojnë atë që në një moment të caktuar gjendej para kamerës, mirëpo muzika nuk mund të reprodukojë objektet dhe ngjarjet nga natyra – ajo mund t'i shpreh ndjenjat që ato i frymëzojnë në mendjen e kompozitorit. Për pikturimin, ndokush mund të thotë se është diçka në mes të kësaj pasi që mund të krijohet duke vrojtuar realitetin, por mund të jetë gjithashtu edhe rezultat i imagjinatës së artistit, një reagim emocional dhe interpretim i të kuptuarit të njeriut të nocioneve të caktuara apo mëvetësimi i asaj që po ndodh në botën reale dhe fizike. Do të ishte tepër e thjeshtësuar të identifikohet qasja e parë me artin figurativ dhe e dyta me artin abstrakt. Shpesh ne shohim një gërshetim të të dyjave pasi që aspektet ekspresive dhe të forta emocionale dominojnë më tepër në pasqyrimet figurative me intensitet dhe forcë të njëjtë sikur e benë dimensionin racional dhe konstruktivë në abstragim.



Puna e Muslim Mulliqit mënjanon një ndarje të tillë dhe tejkalon kundërthëniet e dukshme të dy paradigmave. Pikturat e tij janë në të shumtën e rasteve njëkohësisht narrative dhe gjestuale, lirike dhe dramatike, intensive dhe madhështore. Natyrisht, ai ka vijuar arsimim të artit klasik, dhe ka filluar vizatime në formë tejet realiste, nga vrojtimi i rrethit të vet në kuptimin më të gjerë të fjalës, nga figura njerëzore dhe portretet deri tek peizazhet dhe natyrën e vdekur me detaje të shumta që janë karakteristike për ambientin e tij etnik dhe kulturor. Mund të themi se në ato vite, përkatësisht, para vitit 1952, ai akoma kërkonte atë që do ishte stili dhe qëndrimi i tij personal lidhur me artin e asaj kohe. Është mirë e ditur se vitet e 1950-ta ishin një epokë e predominimit të tendencave abstrakte sikur ekspresionizmi abstrakt në SHBA dhe abstraksioni lirik në Evropën Perëndimore, përderisa në pjesën lindore të kontinentit tonë, çlirimi nga ideologjia e imponuar e »realizmit socialist« dilte në pah dhe e njëjta vlen për ish Jugosllavinë ku shumë artist dhe grupe artistësh mundoheshin të artikulonin një gjuhë të re të tyre, më të përshtatshme me frymën e kohës, shpërndarjen e lirë të ideve dhe ndikimi i rrymave më liberale filozofike siç ishte ekzistencializmi dhe jo vonë nga kjo, strukturalizmi. Përbrenda kësaj kornize, rëndësia e individit, bota e tij e brendshme dhe perceptimi i tij unik mbi fenomenet shoqërore dhe kulturore janë vendosur në plan të parë, dhe të gjitha këto janë demonstruar në mënyrë përkatëse në praktika të ndryshme kreative, që nga letërsia e deri tek artet pamore.



Për diku rreth pesëmbëdhjetë vite, Muslim Mulliqi u përkushtua në hulumtimin e gjendjes njerëzore me forma dhe ngjyra të cilat ai i përdori për t'i theksuar aspektet emocionale të figurave të pikturuara në luftën e tyre për mbijetesë. Varfëria, migrimi, puna e rëndë fizike dhe përpjekjet e pareshtura për një jetë më të mirë, janë temat kryesore të kërkimit ikonografik të artistit në qasjen e tij për t'i vizualizuar situatat e përditshme të bashkëvendësve të tij. Ndjenja të fuqishme dhe një angazhim edhe më i fuqishëm në të kuptuarit thelbësor të arsyes prapa të gjithë atyre vuajtjeve që kalonte populli i tij, të afërmit, fqinjët dhe miqtë, rezultojë në imazhe sugjestive pran të cilave asnjë vrojtues nuk mund të qëndrojë indiferent. Lëvizjet e brushës, linjat dhe ngjyrat të cilat i dhanë formë këtyre pasqyrimeve janë të fuqishme dhe ekspresive, primare dhe të vazhda në shikim të parë, por të rafinuara dhe mirë të menduara pas një shikimi më të afërt. Ka diçka arkaike dhe monumentale në portretet e Mulliqit, duke rikujtuar të kaluarën dhe vlerat tradicionale akoma të gjalla në rajonin nga ai buron dhe në prejardhjen e paraardhësve të tij. Në një mënyrë, ka kundërthënie të caktuara në mes kësaj tradite dhe mënyrës bashkëkohore të jetesës, por në anën tjetër njeriu nuk mund ta mohojë faktin se një pjesë e madhe e trendëve dhe lëvizjeve të artit modern kanë kërkuar inspirim në modelet para-klasike dhe primare të të shprehurit, dhe kanë vërejtur tek to nevojën më autentike të racës njerëzore për të përshkruar të vërtetat dhe dilemat themelore me të cilat janë ballafaquar njerëzit gjatë jetës si në nivel individual ashtu edhe shoqëror.





Simbolet, shenjat dhe format elementare shpesh përdoren për ta artikuluar narrativin pamorë të këtyre kategorive dhe Mulliqi ishte tejet i vetëdijshëm për fuqinë e tyre.

Atë që zbulojnë pikturat e tij është një pasqyrim të artistit bashkëkohor lidhur me të kaluarën dhe të tashmen, lidhur me trashëgimin e tij dhe të kuptuarit e tij mbi kohën në të cilën jeton. Koncepte të ndryshueshme të hapësirës, ndryshime në vendosjen e figurave përbrenda kompozicioneve, kontraste intensive të ngjyrave në rrafshin e pikturës dhe veprime impulsive dhe të ndërprera të cilat definojnë konstrukcionin e figurës nga Mulliqi, mund të konsiderohen si thelbi i stilit të tij, shënjesit idiomatik të domethënieve komplekse që përmban arti i tij. Përgjatë dekadave, ai gradualisht zhvilloi struktura përkatëse sintaktike duke përdorur një gramatikë dhe fjalor specifik të përshtatur sipas transparencës së qëllimshme të secilës pikturë veçmas.

Në shkallën kromatike të Mulliqit ne mund të vërejmë disa konotacione simbolike: tonet e zeza evokojnë anën e errët e qenies fizike dhe psikologjike, ankthin dhe pasigurinë në lidhje me atë që pritet të ndodh, ngjyra vjollcë që rëndom thekson trishtimin e humbjes, të kuqet që tregojnë dashurinë dhe forcën e vazhdë, përderisa të gjelbrat rikujtojnë shpresën dhe qetësinë për shpirtin endacak, ngjyrë kafet e tokës janë të lidhura me dheun dhe tokën e vendlindjes... por asnjë ngjyrë nuk vjen si e vetme, por gjithnjë është e ndërlidhur me ngjyra tjera.

Para se të bëhet dritë apo materie, ndjenjë apo perceptim, një ngjyrë është një abstraksion, një ide, një koncept. Në art dhe në botën e simboleve dhe imagjinatës, duhet gjithashtu të merret parasysh, në mes aspekteve tjera, funksioni shoqëror dhe relativizmi kulturor. Megjithatë, ne duhet të pajtohemi me shkrimin e Wittgenstein's (në *Bemerkungen über die Farbe*, I, 68) i cili thotë »kur kërkohet nga ne se çka nënkuptojnë fjalët kuq, kaltër, zi, bardh, ne menjëherë jemi në gjendje t'i shfaqim objektet me ngjyra të tilla. Por kapaciteti ynë për t'i shpjeguar këto fjalë nuk shkon përtej kësaj«. Dhe ky është dallimi kryesor në mes perceptimit vizual dhe komunikimit verbal, gjuha e përdorur nga piktorët dhe ajo e përdorur nga shkrimtarët apo mendimtarët. Kjo është gjithashtu arsyeja përse njerëzit reagojnë aq fuqishëm ndaj pikturave të cilat atyre iu mbushin mendjen, i bindin dhe ndikojnë tek të kuptuarit e botës në të cilën jetojnë. Pasi që pikurat rëndom përbëhen nga linjat dhe ngjyrat në mënyrë që të përfaqësojnë diçka, vendimi i artistit se çka duhet shfaqur dhe si ta bëjë këtë është më shumë se intrigues. Në këtë kuptim, është e rëndësishme për vrojtuesin që ta dijë se nga ku vjen artisti përkatës, cilat janë traditat e rrethit të tij, mitet dhe legjendat e stërgjysheve të tij që kanë zënë vend tek nënvetëdija e tij.



Arti i Muslim Mulliqit zbulon të gjitha këto karakteristika sepse është aq thellësisht e ndërlidhur me vendlindjen e tij dhe strukturën ekzistenciale e njerëzve që jetojnë atje. Piktori tenton të kapë vetë shpirtin e bashkëvendësve të tij, ndjenjat e tyre më të thella dhe reagimet ndaj sfidave për mbijetesë. Si një vrojtues i kujdesshëm dhe interpretues i ndjeshëm i fakteve të cilat ai i ka vërejtur dhe përjetuar, Mulliqi i transferon ato në figura me forcë të madhe ekspresive të cilat me të vërtetë »absorbojnë« shikimin e vrojtuesit dhe e drejtojnë atë të lundrojë përgjatë sipërfaqes së pikturës. Të shikuarit e këtyre pikturave është një shtegtim tejet angazhues që mobilizon shqisat dhe mendjen, duke krijuar një dialog intensiv me ndjenjat dhe qëllimet e artistit. Një numër i madh i autorëve që kanë analizuar pikturimin e Mulliqit kanë identifikuar tri faza që shfaqen me renditje kronologjike përgjatë punimeve të tija. Punimet e tija më të hershme të rëndësishme mund të gjinden që nga viti 1952, por rëndom faza e parë shtrihet në mes viteve 1953 dhe 1968, e dyta në mes 1968 dhe 1981 dhe e treta në mes 1981 dhe 1994. Mund të ketë disa modifikime lidhur me datat por në përgjithësi këto kufizime kanë lëvizur për shkak se artisti ndonjëherë është kthyer tek të njëjtat tema dhe mënyra e tyre e përfaqësimit pasi që kishte bërë lëvizje tutje në qasjen e tij stilistike. Kritiku i artit Hivzi Muharemi merr pikturën e Pazarit të Madh të Gjakovës (1953) si një pikë kthese në karrierën e Muslim Mulliqit, si qenësore për shtjellimin e asaj që është bërë më e rëndësishmja në stilin e tij personal.

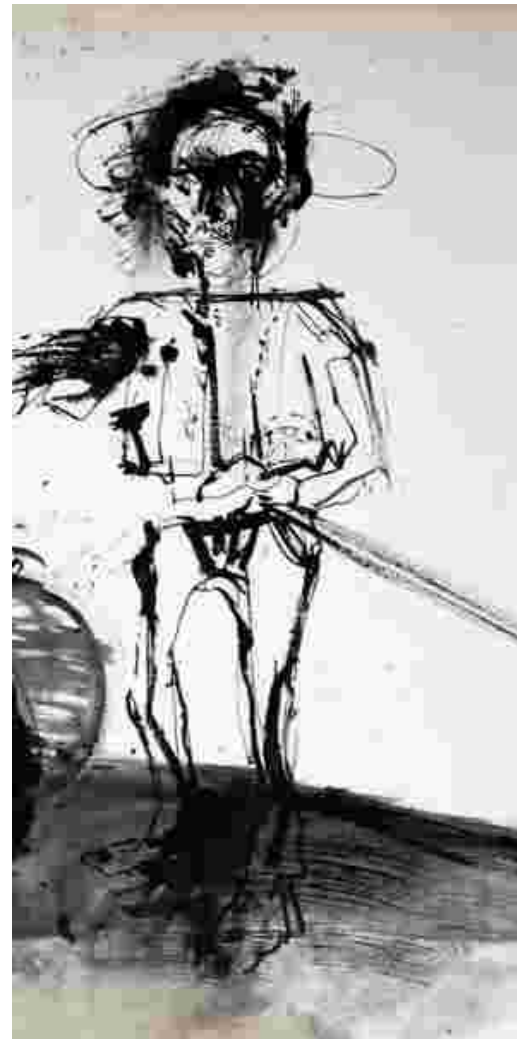




Lëvizje të vrullshme të brushës, përdorim i guximshëm i ngjyrave dhe kompozicioni dinamik janë karakteristikat kryesore të punimeve të tija artistike, duke u bërë kështu në pikturat vijuese si shënjesit veçues të produkteve të tija piktorale. Edhe pse ai gradualisht u largua nga modelimi i fortë i trupave dhe objekteve, ai megjithatë ruajti elementet esenciale formale të pikturave vijuese, por gjithashtu u kujdes për përmbajtjen, dhe kuptimin e brendshëm të përzgjedhjeve të tija ikonografike. Artisti kryesisht portretizoi punëtorët e mëdhenj të cilët praktikuan profesione të ndryshme por të cilët në shumicën e rasteve mbeten të varfër dhe shpesh u deshën të emigronin për të gjetur jetë më të mirë. Megjithatë, figurat e tij qëndronin të mburrur duke u ballafaquar me fatin e tyre dhe sfidat e situatave në të cilat ishin vendosur.

Ka diçka në artin e Mulliqit që tejkalon individin dhe shkon shumë përtej realizmit për t'u bërë një vizion universal i gjendjes njerëzore. Pas vitit 1968 portretet u bënë më të personalizuar, me fytyra të pikturuara më në afërsi dhe ndonjëherë të ndryshuara nga maskat si shenja ikonike specifike që pasqyrojnë botën që nuk është më empirike por kryesisht shpirtërore, pasi që shpirtrat e të vdekurve do të ktheheshin në mesin e njerëzve të gjallë të cilët po i rikujtonin ata dhe atë që i pret ata pas përfundimit të jetës së tyre.

Nga pikëpamja formale, hapësira në të cilën figurat janë vendosur bëhet e rëndësishme, pasi që kthehet në një fushë abstrakte ku figurat rrjedhin pasi që nuk janë më statike, të fiksuara në pozat e tyre. Prapavija është çdoherë e më pak e ngjyrosur, e qetë dhe lehtë, e liruar nga pesha e ngarkesës të cilën secili duhet ta mbaj. Në këtë kuptim, duket se Mulliqi përdor mjetet e pikturimit për t'i dhënë shpresë popullit të vetë, për ta shprehur rrugëdaljen e mundshme nga situata e paretshme pa përdorur një narrativ retorike të tepruar të elementeve.





Gjuha e tij është bërë më e ndritur, e reduktuar deri në hollësi thelbësore kompozicionale dhe përfitoi metodën e lëvizjes përbrenda skenave të përfaqësuara. Por që nga vitit 1981 kur seria e fundit e pikturave të Mulliqit filloi (të cilat mund të ndiqen deri në vitin 1994) dhe të paraqitura nga motivi i peizazheve dhe kullave, të karakterizuara nga ngjyra të pastra dhe hijet e tyre përfaqësuese të cilat i dhanë këtyre punimeve ndjenjën e freskisë, të krijuar nga ndryshimet nga ajo që dikur ishte më dramatike tek ajo vijuese e një atmosfere më lirike dhe poetike. Kullat apo murrët e fortifikatave («kullat») u përsëritën në variacionet të shumta përgjatë krijimtarisë së artistit, dhe morën rolin e simbolit arketipik që lidh të kaluarën me të tashmen e vendit të tij, dhe kështu bëhen të pandashme nga ndjenjat me të thella dhe përvojat e banorëve të Kosovës. Trajtimi i shkathët i linjave dhe ngjyrave nga Mulliqi zbulon talentin e madh të tij të cilin mund ta admirojmë në të gjitha punimet e tija, duke e vendosur atë në mesin e artistëve të rëndësishëm të kohës së tij, në dialogun kreativ me bashkëkohësit e tij në vende dhe ambiente kulturore të tjera. Kundërthëniet në mes temave dhe motiveve tradicionale rëndom të përfaqësuara në pikturat e tij, janë të dukshme vetëm në lidhshmëri me drejtimet aktuale në artet pamore moderne, sepse gjuha ekspresive e artistit nuk e mohon paradigmen që ishte shpikur dhe pranuar nga mjeshtrit e mëdhenj të shekullit 20 dhe të shpërndarë përgjatë botës perëndimore. Ai ka personalizuar këtë paradigmë dhe ka tentuar për ta avancuar me vizionin e tij intim të realitetit që e rrethonte. Sigurisht, ai është tejet i vetëdijshëm se shumë vlera të lashta janë në zhdukje dhe së bashku me to edhe mbetjet e tjera arkitekturore dhe materiale të së kaluarës, mirëpo ato akoma janë të pranishme në mendjen e njeriut si kujtime të rrjedhës së pashmangshme të kohës ndaj të cilës çdo gjë dorëzohet.

Në të njëjtën kohë, raca njerëzore duhet të jetë e vetëdijshme se e ardhmja mund të ndërtohet mbi format që kanë mbijetuar nga kohërat e mëhershme të cilat i kanë dhënë kombeve të tanishme identitetin e tyre.

Nga analiza e botës empirike në një mënyrë specifike, Mulliqi gradualisht ka lëvizur drejt sintetizimit të të dyja kuptimeve, atë të piktorit dhe intelektualit. Ai është bërë mjeshtër i shtjellimit kompozicional dhe kromatik të procesit të pikturimit dhe në të njëjtën kohë ai ka thelluar të kuptuarit e tij të dimensioneve racionale dhe emocionale të përmbajtjes, që kanë shërbyer si pika nisjeje për meditimet tija vizuale. Natyrisht, puna e tij duhet të konsiderohet si një »tekst« i ndërlikuar që përmban një sasi informatash që duhet lexohen nga vrojtuesi i cili është i gatshëm të investojë njohurin e tij në atë që sheh kur qëndron para figurës. Bashkëveprimi në mes vizuales dhe të lexueshmes është një pyetje vazhdimisht e hapur në artin figurativ, ku mund të identifikojmë objekte dhe qenie pavarësisht nivelit të deformimit apo stilizimit që kanë, përderisa ato kanë edhe më të voglën komponentë aluzive. Kjo është tejet e vërtet në figurat që përmbajnë elemente që i referohen historisë, etnisë dhe ambientit, e mos të flasim për portretet apo ndonjë referencë tjetër në figurën njerëzore siç është rasti me pikturat e Muslim Mulliqit.

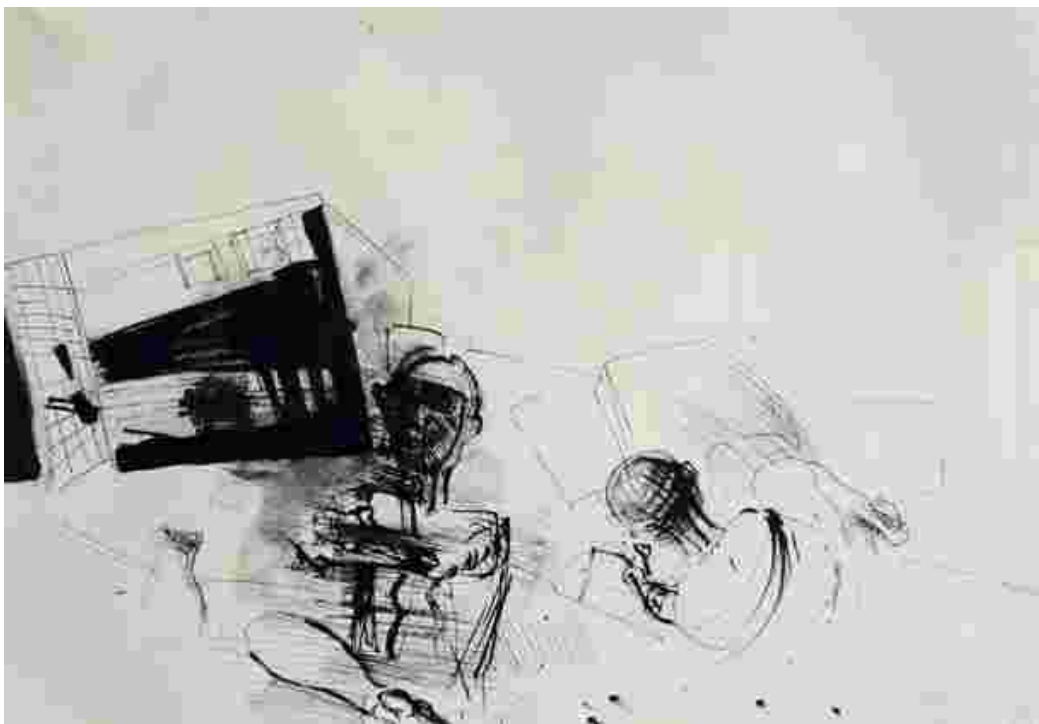
Kur ne fillojmë për të vënë pyetje rreth pikturave, është mjaft normale që në vend të përgjigjeve ne arrijmë tek shumë më shumë pyetje lidhur me kuptimin e asaj që shohim dhe si kjo na prezantohet neve. Disa teoricienët të artit bashkëkohor, si Frederic Jameson dhe W. J. T. Mitchell për shembull, pohojnë se objekti i paraqitur mund të interpretohet në shumicën e rasteve si idhull, fetish apo totem. Një vrojtim më i afërt do të tregonte prezencën e këtij koncepti në punimet e ndryshme të Mulliqit: fshatarët dhe punëtorët që ai portretizoi janë të ngritur në nivelin e idhujve, përderisa kullat, fortifikatat dhe muret nuk e fshehin rolin e tyre totemik duke qëndruar mbi gjithë atë që ndodh mbi tokën ku jetojnë njerëzit e rëndom jetën e tyre të përditshme dhe praktikojnë ritualet e mbijetesës në mënyrën më të mirë të mundshme.





Figurat e izoluar në hapësirë ndonjëherë rriten në çifte apo grupe të vogla duke demonstruar praninë kolektive në marrëdhënie dialektike sikur dëshirojnë të na rikujtojnë se çdo individ është i afërm i individëve të tjerë, sepse veçanërisht në komunitete të vogla është e pamundur të jetohet në izolim nëse njeriu dëshiron të jetë i barabartë dhe i respektuar nga të tjerët.

Ideja e *mimesis* (*imitacionit*), apo ideja e një dritareje drejt heshtjes së realitetit, është e nënkuptuar në çdo pikturë apo vizatim figurativ, por ajo që e fascinon artistin është fakti se ai mund të lëviz lirshëm mbi këtë sipërfaqe, duke kaluar nga një formë në tjetrën, duke u endur në një peizazh të formave. Mulliqi ka ndjesi ndaj muzikës së pikturës, ndaj ritmeve të saj, gjysmëtoneve të saj, dhe kombinimeve të pafundme të saj. Poeti francez Paul Valéry, duke shkruar mbi Degasin, vërejt se »bota e dukshme është një stimulues i pandalshëm: çdo gjë zgjon apo ushqen instinktin për të përfituar figurën apo konturën e asaj gjëje që konstrukton shikimi. Ose ndryshe, dëshira për t'i dhënë formë më të afërt figurës së skicuar në mendje shkakton që njeriu të kap lapsin apo brushën, dhe këtu fillon një lojë e çuditshme, ndonjëherë e luajtur furishëm, në të cilën kjo dëshirë, shansi, kujtimet, shkenca dhe hapësirat e shtrembra të cilat janë në dorë, ideja dhe instrumenti, kombinohen, jetësojnë shkëmbime ku linjat, hijet, format, paraqitjet e qenieve dhe vende të tyre, me një fjalë, janë pak a shumë me fat, janë pak a shumë ndikime të parashikueshme...«. figura bazike që pasqyron realitetin, shpërndahet nga një rrjet i linjave që tërheqin shikimin e vrojtuesit nga trupat dhe objektet dhe e shtyn atë të shikojë pikturën në tërësi, për t'u bërë i vetëdijshëm mbi anën jo-mimike – shkurtimisht, për ta pranuar sipërfaqen e pikturës si një realitet të vetin, në krahasim me realitetin empirik. Megjithatë, një iluzion i caktuar është akoma i pranishëm: duke deshifruar formën njeriu pothuaj zbulon efektin e thellësisë, por vetëm për t'u kthyer tek sipërfaqja përmes ndërthurjes së linjave. Vrojtuesi kapet në kurthet e sipërfaqes dhe kështu ai mund t'ju afrohet atyre që ishin ndjenjat e artistit gjatë momenteve kur ai ishte duke punuar krijimtarinë e tij.



Nga ky këndvështrim, shtrembërimet e figurave dhe variacionet në kompozicione lehtë mund të kuptohen, dhe fakti se subjektet nuk janë të fiksuara na ndihmon që shikimi ynë vazhdimisht të lëviz në drejtime të shumta me qëllim të zbulimit të sa më shumë hollësive që është e mundur. Secila pikturë ka për qëllim të na paraqes neve misterin e realitetit, i cili na shpëton sepse është në lëvizje të vazhdueshme dhe formësohet nga koha dhe drita që ndryshon gjatë ditës dhe varet gjithashtu se sa qielli është i mbuluar apo i zbuluar. Shfrytëzimi i linjave dhe ngjyrave nuk është thjesht çështje e formës, është mënyra e të shikuarit dhe kuptuarit të formës përmes optikës individuale.



Si funksionon kjo përbrenda punimeve të Mulliqit, shpeshherë të definuara si »ekspresive«? Nëse e kemi parasysh këtë nocion si një nga stilet historike në agimin e artit modern, atëherë ne automatikisht ju referohemi grupeve *Die Brücke* apo *Der Blaue Reiter* dhe gjithashtu mendojmë për artist të vetëm si Edward Munch, James Ensor, Georges Roualt dhe Chaim Soutine, por në kuptimin më të gjerë ekspresiviteti si shënjuet stili përcakton një përdorim më të gjerë të gjuhës pamore të karakterizuar nga ekzagjerimet apo shtrembërimet e linjave dhe ngjyrave, një braktisje e qëllimshme e natyralizmit që mund të ndiqet deri në ditët e sotme, që në të dy versionet figurative dhe abstrakte. Natyra e lëndës së Mulliqit dhe theksi i vendosur në konturat, janë dy arsye për të reflektuar mbi formën e artit të tij dhe këndvështrimin ekspresionist si një kontribut i rëndësishëm në pikurën bashkëkohore përbrenda kësaj kornize. Posaçërisht gjatë viteve 1960-ta, Muslim Mulliqi është koncentruar në tema ku ai mund të zhvillonte poetiken e tij me një metodë të fortë ekspresioniste. Figurat e tija njerëzore paraqiten me dhimbje dhe vuajtje por në të njëjtën kohë duke rezistuar dhe duke u revoltuar, duke tentuar të mbijetojnë jo vetëm si individ por edhe si përfaqësues të komunitetit dhe si krijesa, epike por jo patetike.



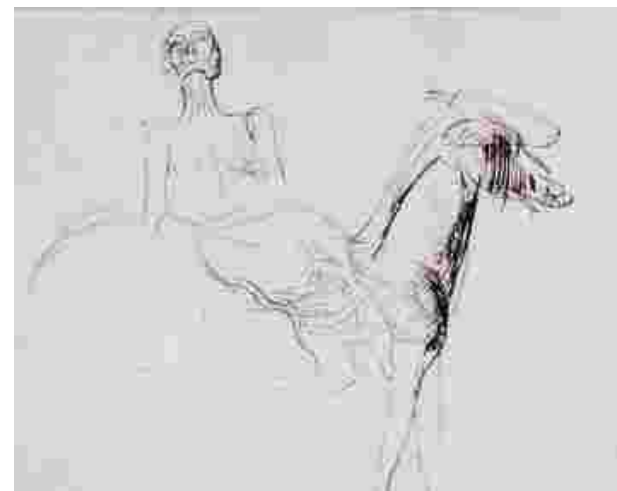
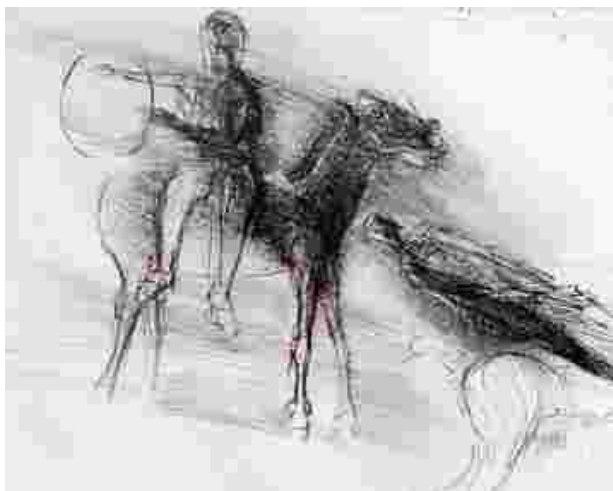


Ai nuk i bënte nën-përmbledhje të kaluarës me përpilime eklektike, por transformonte komponentë të ndryshëm në entitete të reja. Në kuptimin e tij, misioni i piktorit është të tregojë rrugën përpara pa e neglizhuar rëndësinë e të kaluarës, rëndësinë e arritjeve të artistëve nga shekujt e kaluar. Kur kah fundi i viteve 1940, André Malraux publikojë librin e tij *Le Musée Imaginaire* (Muzeu Imagjinar), ai themelojë një koleksion të mrekullueshëm të imazheve të printuara, të reprodukuara në mënyrë fotografike, të llojlojshme në origjinë, stil dhe përmbajtje, të përmbledhura përgjatë mutacioneve shekullore të gjuhës vizuale, dhe kështu vihen në dispozicion për të gjithë, dhe jo vetëm për ata që mund të paguajnë udhëtimin dhe vizitën e muzeve rreth botës; ky »i menduar në imazhe« është synuar të jetë dialog në mes kulturave të ndryshme pavarësisht nga vendi, tradita dhe mosha. Në këtë kontekst, pikturat e Mulliqit mund të deshifrohen në kuptimin e një thirrjeje të pandërprerë për pranim të duhur nga ana e vrojtuesit, me një ndjeshmëri totale në të gjitha nivelet. Vitaliteti dhe drejtimi i gjesteve, përputhja e formës dhe ngjyrave tejkalojnë bazën ikonografike të secilit punim artistik, duke zbuluar epshin për krijimtari si një nevojë themelore, një identifikim i brendshëm i piktorit dhe të pikturuarit.

Në vështrim e të ashtuquajturit »modernizmit të errët« (një nocion fillimisht të ekspozuar nga historiani Slloven i artit dhe kritiku Tomaž Brejc) çështja e shprehjes personale, drama e subjektit mund të zgjidhet vetëm përmes përvojave thellësisht të individualizuara dhe të afërta me situata reale ekzistenciale, kur artisti përdor mediumin e vet në mënyrën më moderne për t'i zbuluar ankthet, frikët dhe shpresat më të thella. Larg nga estetizmi akademik dhe formalizmi purist (që ishte tipike, për shembull, në formën artistike Amerikane nga 1950 deri në 1970), në kontrast me ideologjinë dominuese, pikturimi i Muslim Mulliqit mund të krahasohet me punimet e mjeshtëreve më të veçuar të artit Evropian të kohës së tij, që nga anëtarët e grupit Kobra deri tek Jean Dubuffet dhe Francis Bacon apo, përbrenda kufijve të ish Jugosllavisë, për shembull, artistët e mëdhenj Slloven Marij Pregelj dhe Gabrijel Stupica. Fokusi i tyre në gjendjen njerëzore ballafaqohet me kundërthëniet e konsumerizmit që shkaktojnë degradimin e të gjitha vlerave që duhet të ishin të përjetshme, dhe transformon njerëzit në turma anonime që mund të manipulohen lehtësisht. Është vështirë t'i rezistohet këtij presioni që shkakton stres dhe dezorientim, dhe shpesh artistët janë të vetmit që i rikujtojnë bashkëvendësve të tyre dinjitetin, vetë respektin dhe krenarinë për vlerat dhe traditat që i kanë trashëguar.

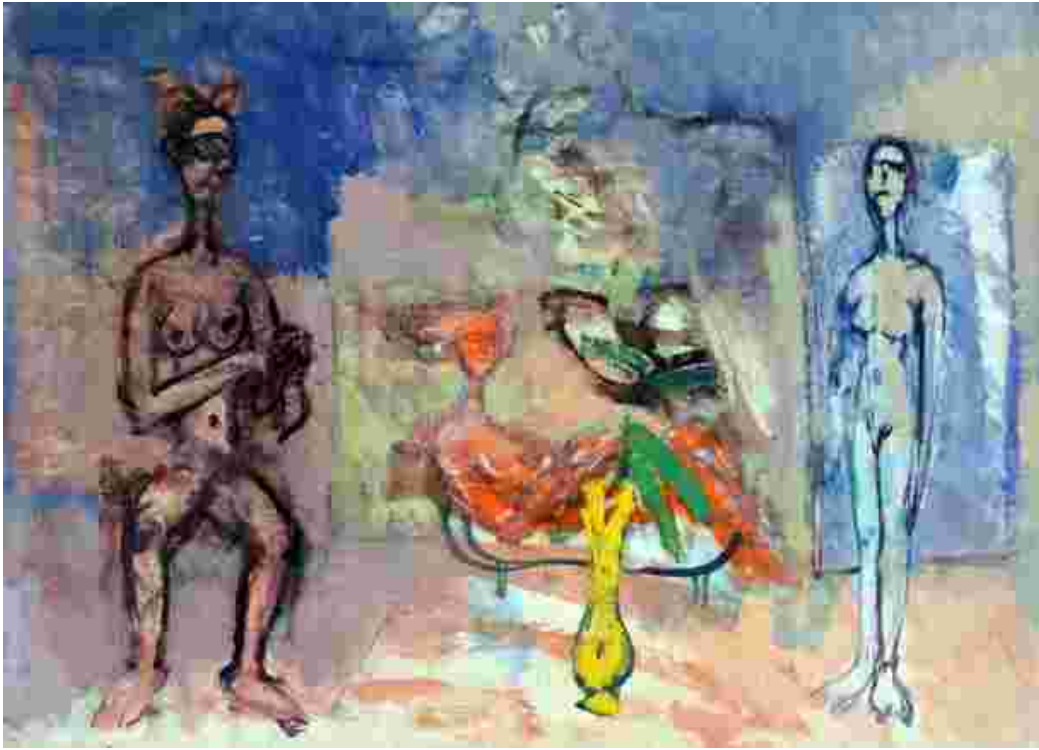
Në kërkim të drejtësisë dhe mendjes së qetë, figurat e Mulliqit kalojnë përmes fazave të ndryshme të permutacionit në të dy aspektet simbolike dhe vizuale të përfaqësimit.

Dukja e tyre ndryshon gjatë viteve të aktivitetit të artistit dhe me të edhe struktura e sipërfaqes së pikturave. Shtegtimi i gjatë nga fillimi deri në fund të karrierës së tij kërkon një vrojtues të përqendruar, të gatshëm për të hulumtuar pasurinë e gërshetimeve në mes pikturës si të tërë dhe pjesëve të saja të rëndësishme një nga një.



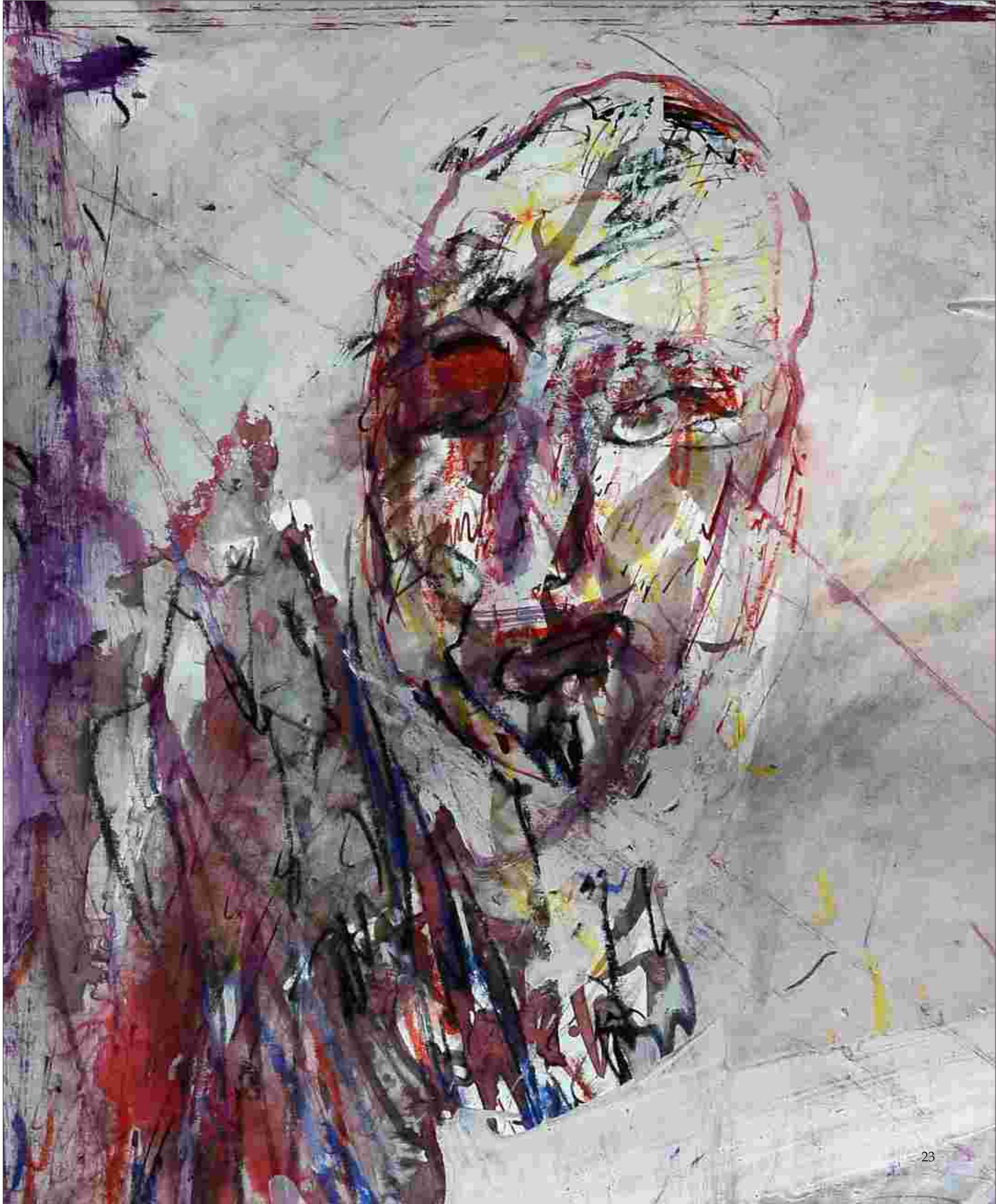
Disa herë syri duhet të kthehet tek burimi i imazhit të vetëm pavarësisht në sa mënyra ajo është e shifruar para se të bëhej e qartë se çka artisti ka zhvilluar nga ideja origjinale. Në art, gjithmonë kemi të bëjmë me ide dhe koncepte të cilat materializohen me punën e artistit, të njohur si krijimtari. Përsëritja e motiveve duhet të konsiderohet si një nga metodat e rëndomta të procesit kreativ me qëllim të arritjes sa më afër rezultatit final, pikturës absolute që do të përfshinte të gjithë diturinë dhe shkathhtësinë që artisti e ka mësuar, si dhe paraqitjet e ndjenjave dhe emocioneve nga personaliteti i tij. Të menduarit kreativ është një mister që nxjerrët në pah në momentin e caktuar në secilën figurë dhe pastaj zhduket vetëm për t'u shfaqur në një tjetër. Muslim Mulliqi kishte shikuar botën rreth tij ashtu siç donte ta shikonte, më larg dhe më thellë. Ndonjëherë është e vështirë për vërtuesin e rëndom të hyjë brenda këtij vizioni, për të shpërthyer përtej shtresave të trasha të ngjyrës dhe transparencës së hijeve të përzgjedhura dhe vendosura me kujdes në kanavacë. Vështirësi dhe mendimi vazhdimisht ndërveprojnë në perceptimin e formulimeve vizuale, ku njëra e nxit tjetrën në dialektikën e pandërprerë të shkëmbimit të përbashkët. Shenjat që len prapa brusha mbi të bardhën e mbështetur mund të duken si arbitrare në shikim të parë, por artisti e dinë në mënyrë të përkryer përse ato janë aty edhe pse mund të jenë pasojë e gjesteve që duken automatike – e që nuk do të thotë se janë të rastësishme, dhe kur bashkohen në formën e dëshiruar, ato natyrisht vërtetojnë se janë të qëllimshme.





Ngadalë arrijmë tek përfundimi se çka është e vërteta në pikturim: nuk është ajo që duket, nuk është kopja reale e objekteve dhe qenieve të shikuara dhe identifikuar në botën materiale, por në të shumtën e rasteve është në mospërputhje me të – pasi që modernizmi insistoi që arti duhet të shkojë përtej objektivitetit dhe ta reduktojë vizionin empirik mbi gjërat për ta zbuluar përvojën e brendshme të artistit me të cilën ai e ka bërë përshkrimin. Muslim Mulliqi i ka përkushtuar jetën hulumtimit të substancës dhe ndërtimit të strukturës së pikturave të tij. Në këtë kuptim është vërtet një artist modern i cili me kujdes përzgjedhi temat dhe subjektet e tij por mbajti përqendrimin mbi mendimin e tij piktorial të artikuluar përmes gjuhës që ai përdori. Përgjithësia absolute estetike, pavarësisht nga motivi paraqitet vetëm sepse e ndjek një shteg të kërkuar që udhëheq procesin e krijimit, që aktivizojnë lëvizjet e mendjes dhe ndjenjat që bëhen pjesë e lojës estetike. Pavarësisht sa e padurueshme bëhet jeta reale, fizike, piktori krijon një jetë të tij, jetën që e jeton me pikturat e tij, të vërtetën që e përfaqësojnë ato për të. Kur historianët dhe kritikët e artit i shikojnë pikturat, ata dëshirojnë të dinë çfarë domethënie kanë këto imazhe dhe si ato komunikojnë si shenja dhe simbole, si ndikojnë tek emocionet dhe sjelljet njerëzore. Për artistin, puna e tij është, në radh të parë, çështje se si të shpreh vetveten, një mënyrë e gjetjes së të vërtetës personale dhe për ta bërë këtë universale, për ta ndarë me të tjerë në mënyrë që të kuptohet se çka po ndodh në kohën e tij dhe ambientin që ai analizon, ndryshe nga mënyra si e bëjnë shkencëtarët dhe filozofët. Arti i Muslim Mulliqit është sigurisht një kontribut i rëndësishëm në këtë njohuri bazike por tejet mistike.

Brane Kovič



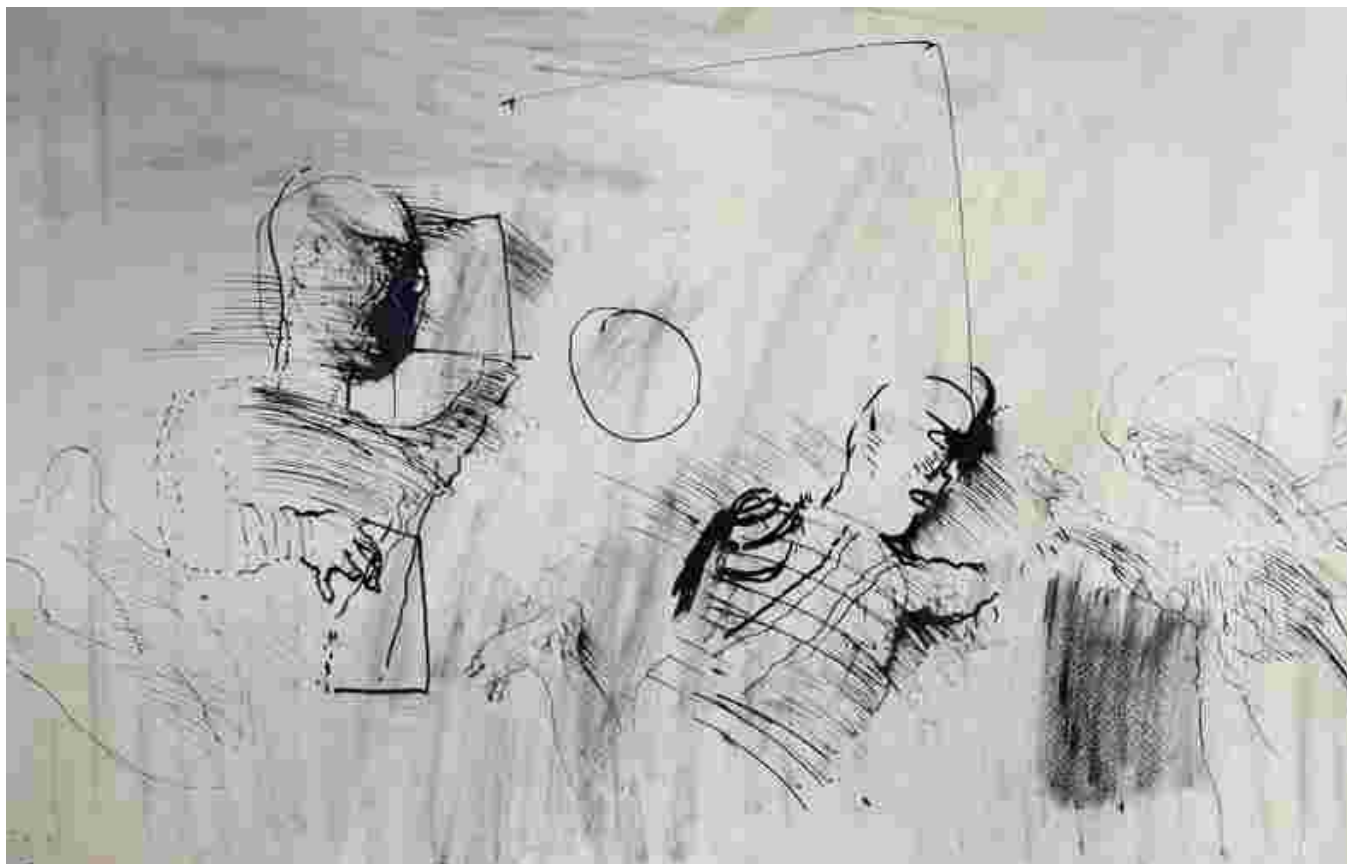


THE ART OF MUSLIM MULLIQI

What is truth in painting? Literature might be based on facts, scenarios for films might be written from what really happened to certain people and photographs may represent what in certain moment was in front of the camera but music cannot reproduce objects and events from nature – it can only express the feelings they inspire in the mind of the composer.

For painting, one might say it is something in between as it can be generated from observing reality but it can also be a result of artist's imagination, an emotional reaction and interpretation of one's understanding of particular notions and interiorisation of what is happening in the real, physical world. It would be too simplified to identify the first approach with figurative and the second one with abstract art. More often, we see the interferences of the two as the expressive, strongly emotional aspects predominate in figural representation with same intensity and power as rational, constructive dimension does in abstraction. Muslim Mulliqi's work excludes such division and overcomes the apparent contradiction of two paradigms.

His paintings are in most cases simultaneously narrative and gestural, lyrical and dramatic, intense and sublime.



Naturally, he went through classical art education, he began drawing in rather realistic manner, from observation of his surroundings in the largest sense of the term, from human figure and portrait thru landscape and still-life to significant details that are characteristic for his ethnic and cultural environment. We can say that in those years, namely, before 1952, he was still searching for what was supposed his personal style and attitude in regard to the art of his time. It is well known that the 1950s were the era of predominance of abstract tendencies such as abstract expressionism in the USA and lyrical abstraction in Western Europe while in the eastern part of our continent the liberation from the imposed ideology of »socialist realism« showed up and that goes also for former Yugoslavia where many artists and artists' groups were trying to articulate a new language of their own, more appropriate to the spirit of time, the free circulation of ideas and the influence of more liberal philosophical currents such as existentialism and not long afterwards, structuralism. Within this framework, the importance of the individual, his inner world and unique perception of social and cultural phenomena were put in front plan, all that being adequately demonstrated in various creative practices, from literature to visual arts.



For some fifteen years, Muslim Mulliqi dedicated himself to explore the human condition with forms and colours which he used to stress the emotional aspects of the painted figures in their struggle for survival. Poverty, migrations, hard labour and eternal efforts for better life are the main themes of the artist's iconographic search in his approach to visualize everyday situations of his fellowmen. Strong feelings and even stronger involvement into profound understanding of reasons for all suffering his people, his relatives, neighbours and friends had to go through resulted in suggestive images by which no viewer is left indifferent. The brushstrokes, the lines and colours that gave form to these representations are powerful and expressive, primary and rough at first sight but refined and well thought at a closer look. There is something archaic and monumental in Mulliqi's portraits, recalling the past and traditional values still alive in the region of his roots and his ancestral background. In a way, there is certain contradiction between this tradition and contemporary way of living but on the other side one cannot deny the fact that a great part of modern art trends and movements sought inspiration in pre-classic, primary models of expression and saw in them the most authentic need of the human race to depict the basic truths and dilemmas men encounter in their lives either on individual or social level. Symbols, signs and elementary forms are often used to articulate the visual narrative of these categories and Mulliqi was well aware of their power. What his paintings reveal is a reflection of contemporary artist about past and present, about his heritage and his understanding of the time he lives in. Variable concepts of space, changes in placing the figures within the composition, intense contrasts of colours on the picture plane and impulsive, broken gestures that define Mulliqi's construction of the image can be considered the core of his style, the idiomatic signifiers of the complex meanings his art contains. Across the decades, he gradually developed proper syntactic structure using a specific grammar and vocabulary encoded according to the intentional transparency of each single painting.





In Mulliqi's chromatic scale we can recognize some symbolic connotations: black tones evoke the dark side of physical and psychological being, the anxiety and uncertainty in regard to what is going to happen, the violet which usually denotes sadness of loose, the reds indicating love and rude force, while the greens recall hope and calm for the wandering soul, earthly browns are connected with soil and ground of the native land... But no color ever comes alone, it is always in relationship with other colors.

Before being light or matter, sensation or perception, a color is an abstraction, an idea, a concept. In art and in the world of symbols and imagination, it is also to be considered, among other aspects, in its social function and cultural relativism. Nonetheless, we have to agree with Wittgenstein's note (in *Bemerkungen über die Farbe*, I, 68) than »when we are asked what the words red blue, black, white mean, we can immediately show the objects in these colors.

But our capacity to explain the meaning these words doesn't go any further«. And this is the main difference between visual perception and verbal communication, the language used by painters and the one used by writers or thinkers. That is also the reason why people react so powerfully towards the pictures which persuade them, convince them and influence their understanding of the world they live in. As the paintings usually consist of lines and colors in order to represent something, the artist's decision what to depict and how to do it is more than intriguing. In this sense, it is important for the viewer to know where a particular artist comes from, what are the traditions of his environment, the myths and legends of his ancestors that settled in his unconscious.

The art of Muslim Mulliqi reveals all these characteristics because it is so profoundly connected with his native land and the existential patterns of the people who live there. The painter tries to seize the very soul of his countrymen, their deepest feelings and reactions to the challenges of survival. As an attentive observer and sensitive interpreter of the facts he has noticed and experienced Mulliqi transfers them into images with great expressive power that litterary »absorb« the viewer's gaze and force it to navigate across the picture surface.

Looking at these paintings is particularly involving voyage that mobilizes the senses and the mind, establishing an intense dialogue with the artist's feelings and aims.

Quite a few authors that analyzed Mulliqi's painting have identified three phases appearing in chronological order throughout his work.

His important early works can be traced since 1952 but usually the first phase extends between 1953 and 1968, the second one between 1968 and 1981 and the third from 1981 to 1994. There might be some modifications concerning these dates but in general the limits are moved because the artist sometimes returned to same subjects and the way of their representation after he had already made a step forward in his stylistic approach.

The art critic Hivzi Muharemi takes the painting Grand Bazar of Djakova (1953) as the turning point in Muslim Mulliqi's career, crucial for the elaboration of what became the most significant in his personal style.

Vehement brush strokes, bold use of colors and dynamic composition are the main characteristics of this artwork, becoming in the paintings that followed the distinctive signifiers of his pictorial production. Even if he gradually moved from the strog modelation of bodies and objects, he still kept the essential formal elements of his painting proceedings but also taking care of the content, the inner meaning of his iconographic choices. The artist mainly portrayed hard workers who practiced various professions but in most cases remained poor and often had to emigrate in search of better living. Still, his figures remain proud while facing their destiny and the challenges of the situations they were put in.

There is something in Mulliqi's art that transcends individual and goes far beyond realism to become an universal vision of human condition.



After 1968 the portraits became more personalized, with faces painted in close-ups and sometimes alternated by masks as specific iconic signs reflecting the world that is no more empirical but mostly spiritual, as the ghosts of the dead would be returning among the living persons remembering them of what expects them after the end of their lives. From the formal point of view, the space in which the figures are placed gains importance, it turns into an abstract field where the figures flow as they are no more static, fixed in their poses. The background is less and less colored, calm and light, liberated from the weight of the burden everyone is supposed to carry. In this sense, it seems that Mulliqi uses the painterly means to give hope to his people, to express the possible way out of the uncomfortable situation without using much rhetorical narrative elements.

His language has become brighter, reduced to essential compositional details and getting the touch of movement within the represented scenes.

But starting from 1981 when the last series of Mulliqi's paintings initiated (it can be followed until 1994) and was introduced by the motif of landscape and tower, characterized by clear colors and their respective shades that gave to these works the feeling of freshness generated from the alternations of once more dramatic and next time more lyrical, poetic atmosphere.



The towers or walls of the fortresses («kula») repeated in multiple variations throughout the artist's oeuvre assumed the role of the archetypal symbol connecting the past and the present of his country, thus being inseparable from the most profound sensations and experience of the inhabitants of Kosovo. Mulliqi's skillful treatment of lines and colors reveals his great talent that we can admire in all of his works, positioning him among the important artists of his time, in creative dialogue with his contemporaries in other countries and cultural environments. The contradiction between the traditional themes and motifs usually represented in his pictures is only apparent in relation to actual directions in modern visual arts because the artist's expressive language does not deny the paradigm that was invented and accepted by the great masters of the 20th century and expanded across the western world. He has personalized this paradigm and tried to upgrade it with his intimate vision of reality he was surrounded with.

Certainly, he is well aware that many ancient values are disappearing and so do the architecture and other material remains of the past but they are still present in the human mind as reminders of the inevitable flow of time to which everything is submitted. Simultaneously, the human race must be conscious that the future can only be built on from what has survived from earlier ages and has given to nations their current identity.



From analyzing the empirical world in a specific way, Mulliqi has gradually moved towards the synthesis in both, painterly and intellectual sense. He mastered the compositional and chromatic elaboration of the painting process and at the same time he deepened his understanding of the rational and emotional dimensions of the contents serving as departure points for his visual meditations. Indeed, his work is to be considered as a sophisticated »text« containing a quantity of information to be read by the viewer who is prepared to invest his own knowledge in what he sees when standing in front of the image.



The interplay between the visible and the readable is a constantly open question in figurative art where we can recognize objects and beings no matter how deformed or stylized they are as long as they have the smallest allusive component. That is particularly true in the images containing traces of historical, ethnic and ambient reference, not to speak about portraits or any other reference to human figure as it is the case with Muslim Mulliqi's paintings. When we begin to question the pictures, it is quite normal that instead of the answers we get more and more questions about the meaning of what we see and how it is presented to us. Some theorists of contemporary art, Frederic Jameson and W. J. T. Mitchell for example, claim that the depicted object can in most cases be interpreted as idol, fetish or totem. A closer observation would show the presence of this concept in various Mulliqi's artworks: the peasants and workers he portrayed are elevated to the status of idols, while the towers, fortresses and walls do not hide their totemic role standing above all what is happening on the ground where ordinary people live their everyday life and practice the rituals of survival the best way they can. Figures isolated in a space sometimes grow in couples or small groups demonstrating the collective presence in dialectic relationship as wanting to remind us that every individual is related to other individuals because especially in small communities it is impossible to live in isolation if one wants to be equal and respected by the others. The idea of mimesis, the idea of a window on a slice of reality, is implicit in every figurative painting or drawing but what fascinates the artist is the fact that he can move freely about the surface, going from one form to another as he would be wandering in a landscape of forms. Mulliqi is sensitive to the music of painting, to its rhythms, its semitones, its infinite combinations.



The French poet Paul Valéry, while writing about Degas, noticed that »the visible world is a perpetual stimulant: everything awakens or nourishes the instinct to appropriate the figure or the contour of the thing which the gaze constructs. Or else, the desire to more closely shape the image sketched in the mind causes one to seize the pencil or brush, and here begins a strange game, sometimes furiously played, in which this desire, chance, memories, science and the uneven facilities which are in the hand, the idea and the instrument combine, enact exchanges whose lines, shadows, forms, appearances of beings and places, the work in a word, are more or less fortunate, more or less predicted effects...«. The basic image that refers to reality, is disturbed by a network of lines that draws the viewer's gaze away from bodies and objects and forces him to look at the painting as a whole, to get conscious of its non-mimetic side – shortly, to accept the picture surface as a reality of its own, opposed to empirical reality. However, a certain illusion is still present: decoding the form one virtually recognizes the effect of depth but only to return back to the surface through the interlacing of lines. The viewer is caught in the snares of the surface and thus he can come closer to what were the artist's sensations while he was producing his creation. From this point of view, the distortions of the figures and the variations of the composition are easily understandable and the fact that the subjects are not fixed helps us to make the gaze to succeedently move in multiple directions with intention to discover as many details as possible. Each painting is intended to introduce us into the mystery of reality which escapes us because it is in permanent movement and it is conditioned by time and light that changes during the day and depends also on how much the sky is covered or uncovered. The use of lines and colors is not simply a question of form, it is the way of seeing and understanding forms through the individual optics.

How does this function within Mulliqi's work, often defined as »expressive« ? If we have in mind this notion as one of historical styles at the dawn of modern art, then we automatically refer to the groups Die Brücke or Der Blaue Reiter and also think of single artists like Edward Munch, James Ensor, Georges Roualt and Chaim Soutine but in more general sense expressiveness as style signifier designates much broader use of visual language characterized by exaggerations and distortions of line and color, a deliberate abandon of naturalism that can be followed up until nowadays in both, figurative and abstract versions. The nature of Mulliqi's subject-matter and the emphasis placed on outline are two reasons to reflect on his art from expressionist point of view as an important contribution to contemporary painting within this framework.

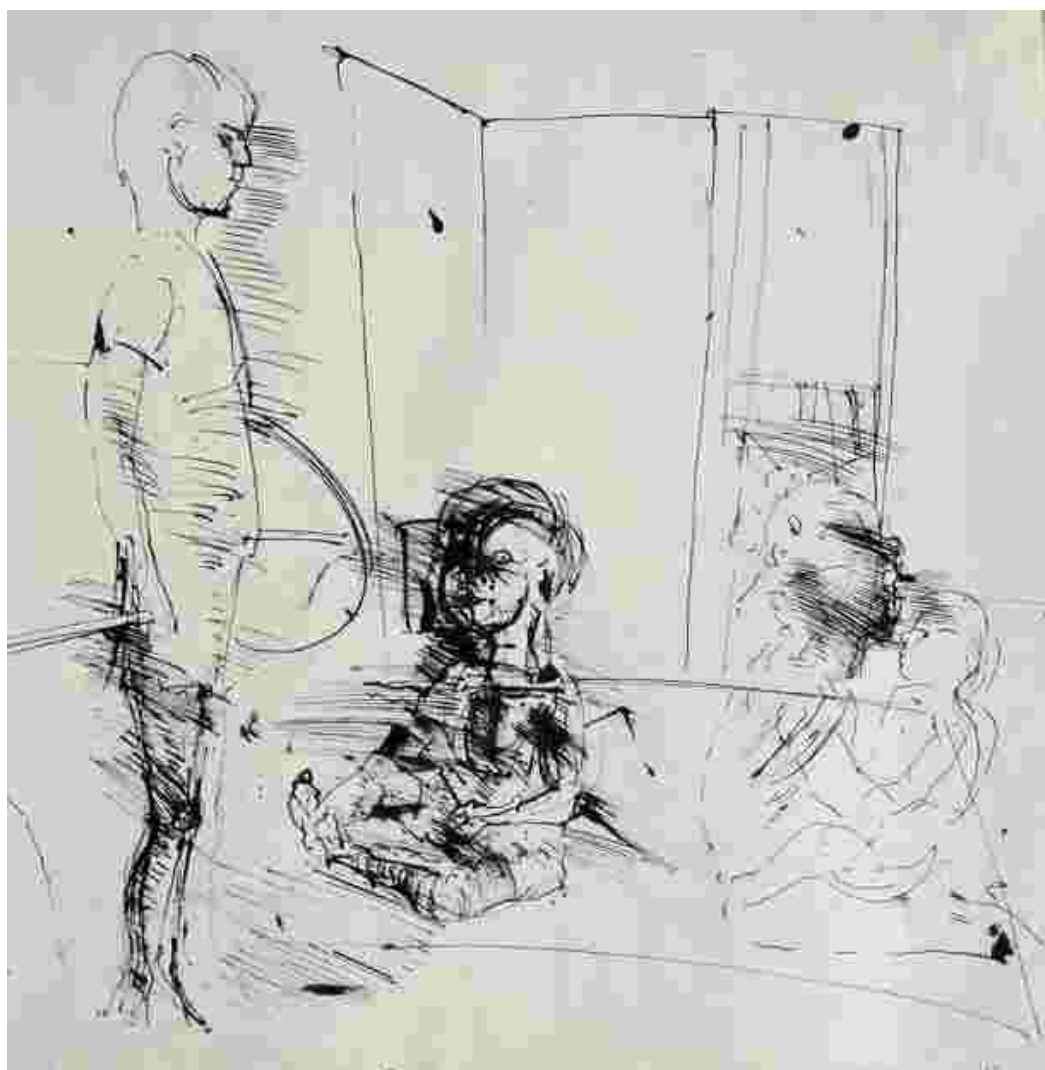
Especially in the 1960s, Muslim Mulliqi has concentrated on themes where he could develop his poetics with a strong expressionist touch. His human figures are depicted in pain and suffering but at the same time in resistance and revolt, trying-to survive not only as individuals but also as representatives of community and species, epic but not pathetic.



He did not subsumarize the past in eclectic compilations but transformed various components in new entities. In his understanding, the mission of the painter is to show the way forward without neglecting the importance of the past, the importance of the achievements of artists from the previous centuries.

When towards the end of the 1940s, André Malraux published his books on *Le Musée Imaginaire* (The Imaginary Museum), he established a magnificent collection of printed, photographically reproduced images diverse in origin, style and content, assembled across centennial mutations of visual language, becoming available to anyone, not just to those who can afford travelling and visiting the museums around the world; this »thinking in images« was intended as dialogue between different cultures no matter of place, tradition and age. In this context, Mulliqi's painting can be decoded in the sense of permanent call to adequate reception from the side of the viewer, to total empathy on all levels.

Vitality and directness of the gestures, the correspondence of form and color overcome the iconographic basis of every single artwork, exposing the lust for creation as an essential need, an inner identification of the painter and the painted.



In the light of the so-called »dark modernism« (a notion first exposed by the Slovenian art historian and critic Tomaž Brejc) the question of personal expression, the drama of the subject can only be resolved through deeply individualized, close experience of the real existential situations, when the artist uses his medium in the most modern manner for revealing his profoundest anxieties, fears and hopes.

Far from academic aesthetisation and puristic formalism (that was typical, for example, in American art from 1950 to 1970), in contrast with dominant ideology, the painting of Muslim Mulliqi can be compared with works of the most distinguished masters of European art of his time, from members of the Cobra group to Jean Dubuffet and Francis Bacon or, within the borders of former Yugoslavia, for example, the great Slovenian artists Marij Pregelj and Gabrijel Stupica.



Their focus on human condition faced the contradictions of consumerism that causes the degradation of all the values supposed to be eternal and transforms people in anonymous crowd that can easily be manipulated. It is hard to resist this pressure causing stress and desorientation and often the artists are the only ones to remind their fellowmen about their dignity, self respect and pride for values and traditions they inherited.

In search of justice and peace of mind, Mulliqi's figures go through various phases of permutation in both, symbolic and visual, aspect of representation. Their look changes in years of the artist's activity and so does the structure of the picture surface. The long journey from the beginning until the end of his career demands an attentive observer, prepared to explore the richness of the interlacements between the painting as a whole and its significant parts one by one. Several times the eye must return to the source of the single image no matter in how many ways it is encoded before it becomes clear what the artist developed from the original idea. In art, we always have to do with ideas and concepts which get materialized with the artist's work, recognized as creation. The repetition of motifs should be considered one of the usual methods of the creative process with the intention to arrive as close as possible to the final result, the absolute picture that would include all the knowledge and skills the artist has learned as well as all sensitive and emotional output of his personality. Creative thinking is a mystery that reveals itself in the right moment in every image and then disappears just to reappear in the next one. Muslim Mulliqi was looking at the world around him as he would see further and deeper. Sometimes it is hard for the average viewer to enter this vision, to pierce the thick layers of paint and transparency of the shades so carefully selected and applied on the canvas. The gaze and the thought constantly interact in the perception of visual formulations, one incites another in the everlasting dialectics of mutual exchange.





The traces that the brush leaves on the whiteness of the support may seem arbitrary at first sight but the artist knows perfectly well why they are there even if they are the consequence of seemingly automatic gestures - which doesn't mean they are accidental and when they unite in a desired form, they certainly prove they are there with purpose.

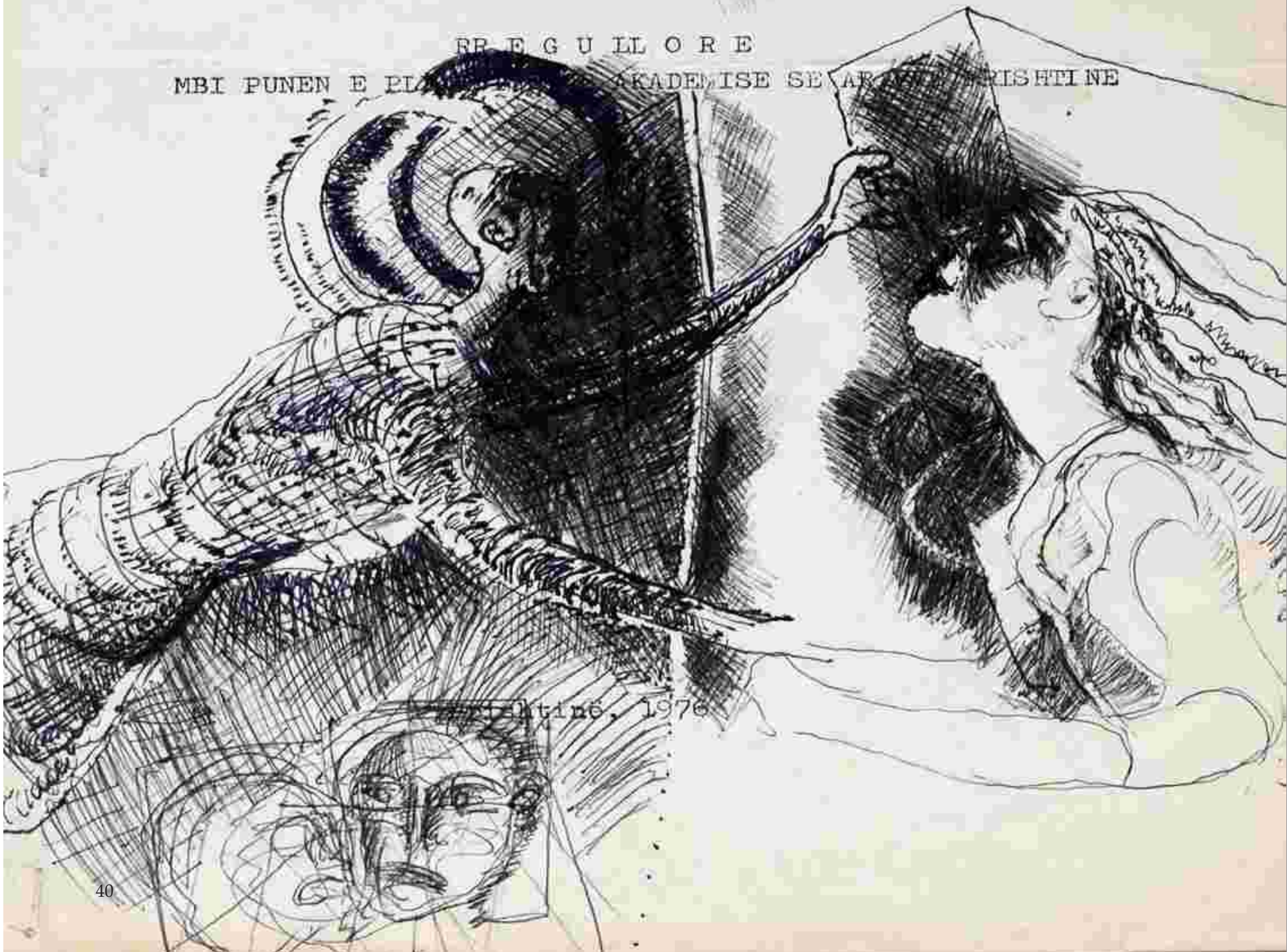
Slowly we come to the conclusion what is the truth in painting: it is not what it seems to be, it is not the realistic copy of objects and beings perceived and identified in the material world but in most cases in discord with it – since modernism insisted that art should go beyond objectivity and reduce the empirical visions of things to reveal the inner experience of the artist with what he has depicted. Muslim Mulliqi devoted his life to explore the substance and to build the structure of his paintings. In this sense he is a truly modern artist who carefully selected his themes and subjects but kept concentrated on his pictorial thought articulated through the language he used. The absolute aesthetic generality, not depending of the motif shows up only because it follows the desire's path that leads the process of creation activating the movements of mind and feeling to become parts of aesthetic game. No matter how intolerable the real, physical life is, the painter creates the life of his own, the life he lives with his pictures, the truth they represent for him. When art historians and critics look at the pictures, they want to know what the images mean and how they communicate as signs and symbols, how they effect human emotions and behavior. For the artist, his work is, first of all, the question of how to express himself, a way to find his personal truth and to make it universal, to share it with others in order to understand what is going on in his time and environment he analyzes differently from how scientists and philosophers do. The art of Muslim Mulliqi is certainly an important contribution to this basic yet so mystical knowledge.

Brane Kovič

AKADEMIA E ARTEVE PRISHTINE



REGULLORE
MBI PUNEN E ELIZABETE AKADEMISE SE ARTEVE PRISHTINE



Prishtine, 1976

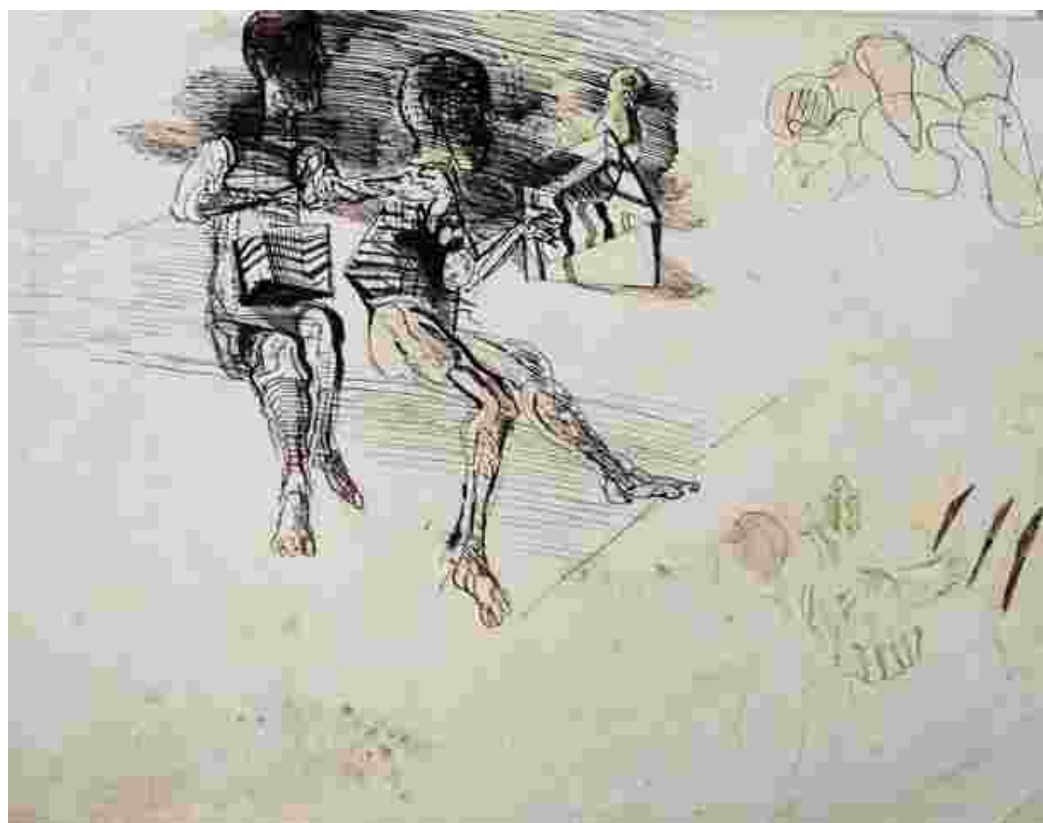


MULLIQI

**Modernizmi
SI STRATEGJI VETËLIGJËSIMI**

GËZIM QËNDRO

Vite më parë, menjëherë pas mbarimit të luftës në Kosovë, së bashku me drejtorin e Galerisë së Prishtinës z. Mulliqi organizuam në Prishtinë në cilësinë e kuratorit ekspozitën “Nostalgji”, të ndërtuar me veprat e trashëgimisë tonë të arteve pamore të periudhës 1880-1945. Ndonëse e prisja, duhet të pranoj se u befasova nga reagimi entuziast i publikut të Kosovës i cili, në mënyrë të natyrshme u organizua duke ardhur deri edhe nga fshatra të largët për të parë “mysafirët” e mbërritur nga Tirana. Të gjithë ata me të cilët u takova në ekspozitë shprehnin kënaqësinë që po shihnin më në fund një pjesë të trashëgimisë së tyre kulturore dhe keqardhjen që për kaq shumë kohë u ishte mohuar e drejta për ta parë. Fare natyrshëm ata i quanin gjatë bisedës “pikturat tona”. Motra Tone e Idromenos për ta ishte fare e afërt dhe krenoheshin me të si me një pasuri për të cilën më në fund u ishte njohur e drejta e trashëgimisë. Ndonëse sot nuk më kujtohen përshtypjet e sakta që pata kur u ndesha për herë të parë me vepra të artit modern të piktorëve të Kosovës tridhjetë vjet të shkuara, të paraqitura në ekspozitën e hapur në pallatin e Kulturës në Tiranë, sërish mbaj mend mirë se edhe atëhere publiku shqiptar vërshoi për të parë “mysafirët” nga Kosova, si pjesë të një kulture të mohuar prej tyre arbitrarisht. Shpresoj që në atë kohë, shumë vizitorë, megjithëse tablotë që shihnin ishin fare të pangjashme me ato që shihnin çdo vit në kalendarin zyrtar të ekspozitave, të kenë ndier se u takonin edhe atyre, se megjithëse të anatemuara nga kritika zyrtare dhe të pakëshillueshme për të gjithë ata që donin të bënin karrierë në artin zyrtar, ato ishin pjesë e trashëgimisë së tyre kulturore, se ato tablo moderniste kishin të njëjtën ADN të kulturës prej nga vinin edhe ata vetë.



Më pas, kur njoha mirë historinë e artit modernist europian dhe mund të shihja lirisht veprat e artistëve kosovarë të asaj periudhe, kam patur ndjenjën se në to gjej vërtet diçka të pangjashme me veprat moderniste që kam parë kudo, diçka që shkon përtej etnografisë dhe rekuizitës familiare për mua. I gjithë ai brez që krijoi në ato vite në Kosovë artin modernist shqiptar, mendoj se meriton respektin e studiuesve të sotëm dhe atyre që me siguri do ta studiojnë më thellë këtë periudhë në të ardhmen. E parë në këtë këndvështrim, një nderim të veçantë meriton edhe vepra e piktorit të shquar Muslim Mulliqi, njërit prej figurave më të spikatura të artit pamor shqiptar i cili me arritjet e tij i bën nder kësaj tradite. Për Muslim Mulliqin është folur dhe shkruar shumë çka e bën këtë shkrim edhe më tepër një sfidë. Por në përpjekje për të sjellë një ndihmesë sado modeste në studimin e këtij personaliteti të artit pamor shqiptar, do të doja ta analizoja veprën e tij duke e nisur me risinë që paraqet gjuha pamore e pikturës së tij në çastin e shfaqjes së saj në peizazhin kulturor shqiptar. Vepra e tij, si edhe e një grupi piktorësh të talentuar të brezit të tij shfaqin karakteristika të gjuhës së modernizmit të cilat Clement Greenbergu në studimin e tij të njohur Piktura Moderniste, i përmbledh në atë që më pas u pa si përcaktimi më elegant dhe më i goditur i artit modernist, të cilin ai e përkufizon si: përdorimi i metodave karakteristike të një disipline për të kritikuar vetë disiplinën, jo me qëllim për ta shndërruar atë, por për ta ngulitur më fort në zonën e saj të kompetencës.” Pra, çdo disiplinë artistike, përfshirë këtu edhe pikturën, duhet të përcaktojë qartë efektin mbi shikuesin, i cili kushtëzohet nga mjetet në dispozicion të saj. Duke ndjekur këtë qëllim, padyshim që piktura do ta ngushtonte mjaft zonën e saj vepruese apo të kompetencës, por njëkohësisht kjo do t'i mundësonte zotërimin më të sigurt të zonës së saj të mirëfilltë vepruese. Pra, pikturës moderniste, së bashku me artet e tjera, i duhej të zbulonte nëse zona në të cilën operonte përkonte me natyrën e mjeteve dhe teknikave tipike për të, duke shmangur të gjitha huazimet nga disiplinat e tjera.



Arti i mjeshtrave të mëdhenj të traditës europiane nga Apollodorusi dhe Kseuksi, piktorët e shkollës iluzioniste greke të shpotitur nga Platoni në librin e tij Shteti, deri në mesin e shekullit XIX, kohë kur u shfaq impresionizmi, herë më shumë e herë më pak, e kishte shpërbërë mjetin duke përdorur artin, mjeshhtërinë e tij, për të fshehur artin, ndërsa modernizmi, qysh nga shfaqja e tij e përdor artin pikërisht për të tërhequr vëmendjen mbi të. Kufizimet që përmban diapazoni i mjeteve teknike dhe i procedurave tipike për disiplinën e pikturës – sipërfaqja e rrafshtë dy-përmasore, forma e planit piktorik (zakonisht katërkëndore), cilësitë kimike të pigmentit dhe mundësitë e tij plastike trajtoheshin nga mjeshtrat e mëdhenj të traditës si faktorë negativë, si një kufizim i disiplinës së pikturës, prania dhe ndikimi i të cilëve pranohej nga halli. Prandaj gjatë procesit të pikturimit duhej të fshihej sa më shumë mjete për të mos shqetësuar imazhin e “dritares iluzore” mbi realitetin fizik që synonte të krijonte arti figurativ tradicional. Kjo sepse piktura tradicionale përbën një ftesë të hapur për shikuesin që të endet nëpër hapësirën iluzioniste të tablosë. Ndërsa piktura moderniste përdor pikturën për të tërhequr vëmendjen mbi vetë disiplinën e pikturës dhe veçanësinë e mjeteve të saj. Rrafshtësia e planit piktorik, forma katërkëndore e shasisë së telajos, cilësitë e pigmenteve, shenjat e penelave dhe furçave mbi telajo u vlerësuan nga piktorët modernistë si elementë ligjësues të pavarësisë së disiplinës, veçori që përcaktonin karakterin e veçantë të identitetit të gjuhës së saj artistike dhe prandaj nuk duheshin fshehur kurrë në dobi të një hapësire iluzioniste tri-përmasore të krijuar nga respektimi pikë për pikë i rregullave të perspektivës lineare dhe atmosferike.



Duke filluar nga impresionistët një tablo ishte para së gjithash një rrafsh dy-përmasor (dërrasë, pëlhurë e tendosur në një shasi, apo çfarëdo suporti tjetër) mbi të cilin ishin shtrirë, hedhur apo përzier me anë penelash apo mjetesh të tjera bojëra të ndryshme të organizuara nga ana kromatike dhe grafike për të përcjellë një kumt apo një ndjenjë të caktuar. A kanë punuar artistët shqipfolës sipas këtij koncepti që pagabueshmërisht u ve veprave vulën moderniste? Siç dihet, në vitet kur modernizmi ishte arti i kohës, për arsye të njohura ai nuk mund të lëvrohej në Shqipërinë socialiste. Të punësuar me hir apo me pahir në fabrikën e ëndrrave të realizmit socialist, piktorët shqiptarë që jetonin brenda kufijve të Republikës Popullore Socialiste të Shqipërisë nuk mund as t'i ëndërronin konceptime të tilla të disiplinës së pikturës. Çdo sulm nga brenda disiplinës për të forcuar zonën e saj të kompetencës për komisionet e fanatikëve syçelët do të përkthehej si sulm ndaj vetë shtetit socialist dhe pastërtisë doktrinale të realizmit socialist, çka për artistin guximtar do të shënonte fillimin e një kalvari të gjatë, hapjen e dymësive të ferrit të kampeve famëkeqe të punës apo përjashtimi nga komuniteti i artistëve, i cili përveç traumës së izolimit shoqëror, ishte baraz me vdekjen e tij klinike si artist. Sistemi Parti-Shtet ishte tepër xheloz ndaj çfarëdo orvatjeje sado të mekur që sfidonte pushtetin e tyre absolut në çdo lëmi të jetës. Paraqitja e traditës realiste të para luftës nga kritika zyrtare si pararendëse e artit zyrtar, megjithë rezervat ndaj përmbajtjes ideologjike, ishte në të njëjtën gjatësi vale me konceptimin e pikturës si dritare iluzore mbi realitetin fizik nga arti zyrtar. Përvetësimi i parimeve formale të kësaj tradite nga estetika e realizmit socialist u ndihmua edhe nga fakti që në pikturën para luftës II botërore, të krijuar sidomos në dy qytete, në Shkodër dhe në Korçë, ndonëse gjejmë autorë të spikatur dhe të nderuar të cilët krijuan traditën e shkurtër të pikturës realiste laike shqiptare, mjerisht, në veprën e tyre, megjithëse një pjesë kishin studiuar para luftës dhe gjatë saj në kryeqytete si Roma apo Parisi, që ishin vatra të pararojave europiane dhe të eksperimenteve moderniste, nuk gjejmë ndonjë shenjë të kontaktit të tyre me atë epokë aq pjellore zhvillimi të vrullshëm të artit pamor europian.

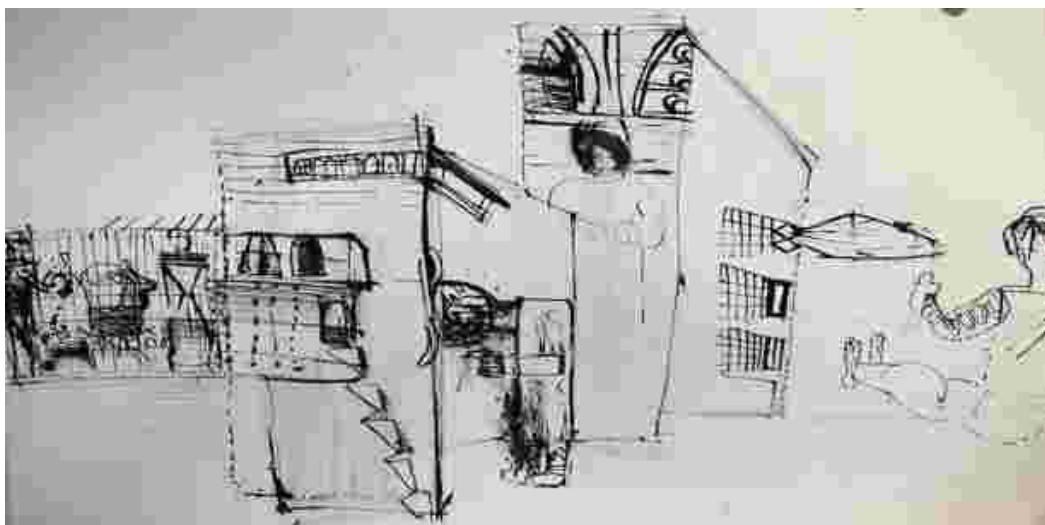
Me t'u kthyer në vendin e tyre pas studimeve, ata vazhduan të patrazuar traditën e konceptimit të pikturës si dritare iluzore. Pa një traditë sado të shkurtër në artin modernist, pa asnjë personalitet apo pikë referimi të spikatur në radhët e tyre, konvertimi i artistëve në realizmin socialist u bë edhe më i lehtë. Nëse do të shtonim këtu edhe politikën e zgjuar të shtetit totalitar të ndërthurjes së joshjes së favoreve me frikën e fushatave të herë pas herëshme spastruese si dhe "autoriteti" i studentëve që pasi mbaruan studimet në vende të ndryshme të perandorisë sovjetike sollën në vendin e tyre metodën krijuese dhe konceptet e realizmit socialist të Zhdanovit, atëherë kuptohen më qartë arsyet përse arti modernist mundi të verë këmbë në Shqipëri vetëm pas vitit '90, kohë kur ishte zëvendësuar nga një koncept tjetër bashkëkohor, postmodernizmi.

Por atë që nuk mundën ta bëjnë artistët e rreshtuar në Lidhjen e Shkrimtarëve dhe Artistëve për shkak të terrorit shtetëror, arritën ta bëjnë artistët e Kosovës, dhe i pari midis tyre dhe ndër më të spikaturit është padyshim piktori MuslimMulliqi, i cili, me veprën e tij do të shënonte filimin e një epoke risuese për sa i përket qasjes disiplinore në pikturën shqiptare.

Vepra e tij brendashkruhet në koncept dhe mjete në traditën e shquar evropiane të pikturës moderniste. Këtu do të vija theksin mbi fjalën moderniste e cila, ndryshe nga fjala moderne, tregon jo vetëm risinë dhe bashkëkohësinë e një koncepti gjatë çdo periudhe të artit që përmban kuptimi i fjalës moderne, por nënkupton sidomos vetkritikën e disiplinës artistike duke theksuar mjetin.



Ku e gjejmë sulmin nga brenda disiplinës në pikturën e Mulliqit? Ashtu si artistët modernistë ai e trajton ndryshe karakterin dy-përmasor të rrafshit piktorik duke e filluar vetkritikën moderniste me modifikimin e hapësirës. Për shkak se rrafshësia e pikturës nuk bënte pjesë në repertorin e medimeve të arteve të tjera, ajo ishte një nga elementet e disiplinës me anë të të cilave arti i pikturës kritikoi dhe ripërcaktoi vetveten. Mjeshtrat e vjetër e dinin se ishte e domosdoshme të ruanin atë që ata e quanin integriteti i rrafshit piktorik: çka do të thotë, të tregonin praninë e vazhdueshme të rrafshëtisë poshtë tablosë, kjo e ndërthurur me iluzionin mimetik të fuqishëm të hapësirës tri-përmasore. Kjo kundërti ishte thelbësore në suksesin e artit të tyre dhe në të vërtetë, është e tillë për suksesin e çfarëdo lloj forme tjetër të arteve pamore. Muslim Mulliqi, ashtu si piktorët modernistë, as e ka shmangur këtë kundërti dhe as merr përsipër ta zgjidhë përfundimisht. Ai vetëm e ridimensionon këtë marrëdhënie duke i dhënë përparësi cilësisë dy-përmasore të tablosë. Nëse në pikturën tradicionale rreptësishtmimetike në çastin e parë të përballjes me të, ne më parë shohim se çfarë ndodh në tablo dhe cili është subjekti i saj, dhe pastaj ndërgjegjësohemi për faktin se ajo është realizuar mbi një rrafsh dy-përmasor, në rastin e përballjes me tablotë e Mulliqit, ne ndërgjegjësohemi në të njëjtën kohë për cilësinë dy-përmasore të tablosë dhe për subjektin e saj, çka përbën edhe një nga format e kritikës së disiplinës nga brenda me anë të vetë mjeteve të saj. Elemente të këtij qëndrimi (sidomos në periudhën nga mesi i viteve '70 deri në fund të krijimtarisë) janë hapësira aspak iluzore, e artikuluar sipas një organizimi perspektivor pa rregulla të ngurta, nganjëherë edhe shpërfillja e matur e saj, lëndësia e pigmenteve të ngjyrës, e cila, megjithë praninë e perspektivës, i jep hapësirës më tepër një karakter disiplinor shenjash se sa e ndërton si një hapësirë virtuale me karakter mimetik. Thellësia e tablosë shfaqet në veprën e tij si pjesë e një strategjie që synon të krijojë përmasën e tretë pa fshehur rrafshësinë e tablosë, si një nga elementet e strategjisë vetëligjësuere të gjinisë.

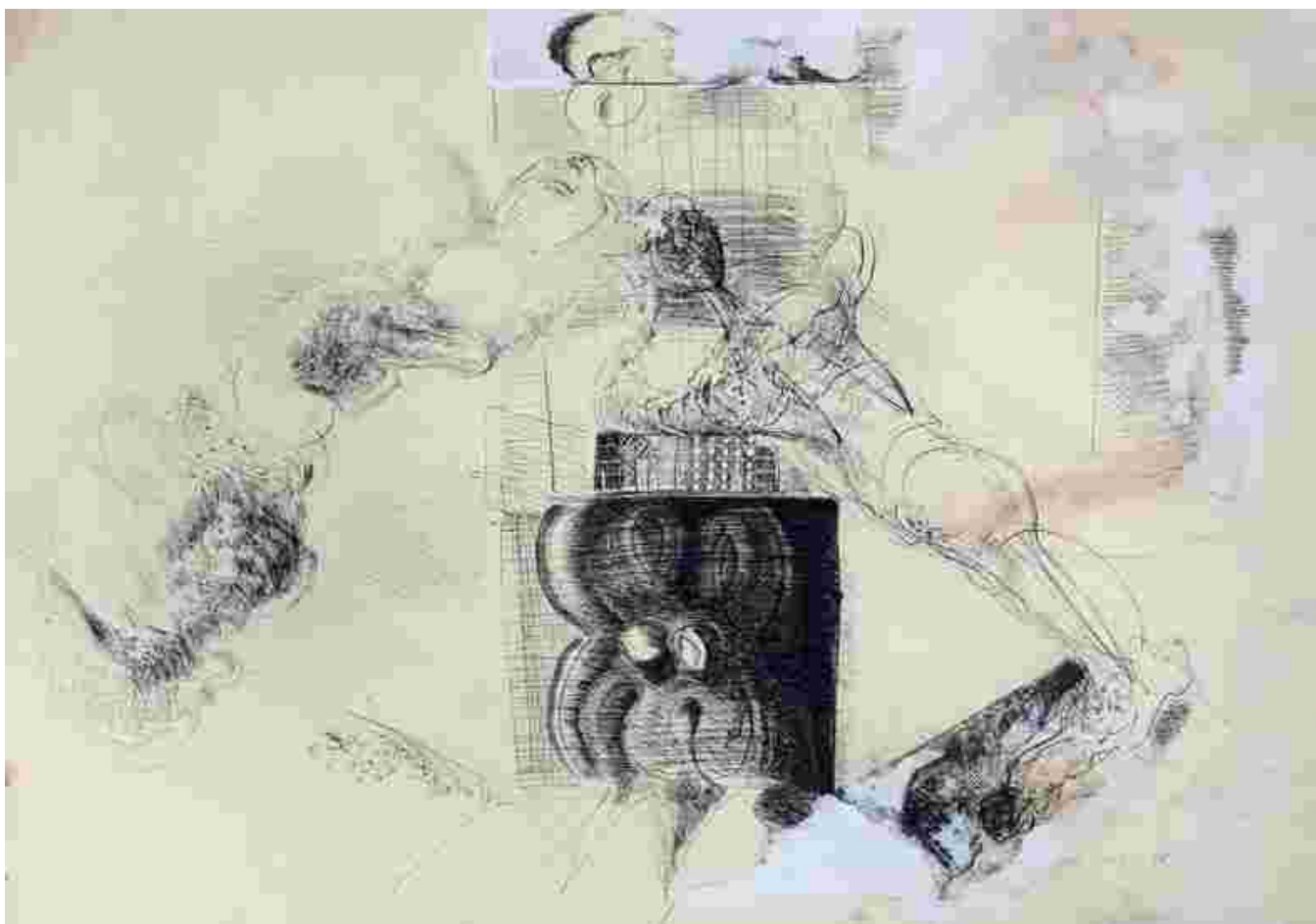


Vëllimi

Një element tjetër të vetligjësimit modernist në pikturën e Mulliqit e gjejmë në ndërtimin e formës piktorike, jo më duke u mbështetur në trajtimin skulpturor me dritë-hije, por në sugjerimin e saj me anë mjetesh të pastra grafike, pa kaluar në abstraksion të pastër i cili përbën në historinë e vetkritikës moderniste qëndrimin më të skajshëm doktrinor. Ai jo vetëm kryen hapin e parë të shmangjes së një burimi të vetëm drite që përcakton sipas largësisë me këtë burim intensitetin dhe zonat e dritës dhe të hijes, por e shpërfill krejt duke u njëjtësuar me konceptin modernist të formës jo-skulpturore. Siç dihet, vëllimi tri-përmasor në shekuj ka qenë zona e kompetencës e skulpturës. Piktorët modernistë qysh në fillim e kuptuan se për të arritur pavarësinë e mjeteve të disiplinës që lëvronin, së pari ata duhej të shkëputeshin nga gjithçka që piktura kish huajtur në shekuj nga skulptura. Rebelimi i parë modernist i impresionistëve dhe i shumë rrymave që i pasuan u bë pikërisht në emër të gjithçkaje që lidhej me skulpturën. Piktura natyraliste, e cila i detyrohet mjaft traditës perëndimore në skulpturë, pikërisht prej saj mësoi se si të krijojë iluzionin e modelimit tri-përmasor me dritë-hije, i domosdoshëm për krijimin e dritares mimetike mbi realitetin fizik.



Një ndihmesë se si të brendashkruhej ky iluzion në hapësirën piktorike dhanë mësimet e Brunelleskit dhe Albertit me anë të rregullave të perspektivës lineare dhe atmosferike. Por njëkohësisht piktura moderniste, pikërisht me rezistencën që i bënte formës skulpturore, tregonte se sa i detyrohej skulpturës për arritjet e saj në shekuj dhe se sa thellë kish zënë rrënjë në praktikat e saj konceptimi tradicional skulpturor i vëllimit me dritë-hije. Rezistenca ndaj skulpturës ndeshet qysh herët në agun e epokës moderne. Madje, sipas Panofskit, disa prej arritjeve më të shquara të modernizmit lidhen pikërisht me përpjekjet e bëra për t'u shkëputur nga ndërtimi skulpturor i formës. Prandaj nuk është e pamatur të biem në një mendje me Panofskin se rebelimi i pikurës moderne u motivua mjaft nga përpjekja për të mos përdorur më mjete të huazuara nga skulptura, duke u dhënë kështu disa varianteve moderniste një drejtim të hapur anti-skulpturor. Mulliqi është ndër krijuesit e tablove të para moderniste shqiptare ku ndihet prirja tipike për modernizmin për të lënë pas dore konceptin tradicional të huazuar nga skulptura të ndërtimit të formës skulpturore me dritë-hije, duke mbajtur në shumicën e tablove të tij një qëndrim të hapur anti-skulpturor. Sigurisht, kjo nuk do të thotë kurrësesi se forma në tablotë e Mulliqit është e zbehtë.



Përkundrazi, ajo është e fuqishme, madje monumentale në shumë raste. Ajo është po aq mbresëlënëse sa në tablotë e arrira që ndjekin konceptin e vëllimit skulpturor, por është realizuar me një ndjeshmëri tjetër hapësinore, mesynime të tjera artistike të mbështetura mbi një hierarki të riformuluar të mjeteve, me një gjuhë artistike që përdor vetëm atë çka i ofron diapazoni mirëfilli i kufizuar brenda gjinisë artistike. Edhe në këtë rast, evidentimi i mjetit, si elementi bazë vetligjësues, përcakton përmes energjisë së gjestit, shprehjes emocionale dhe organizimit të drejtpeshuar grafik dhe kromatik forcën dhe fuqinë e imazhit. Në veprën e Mulliqit konflikti i trashëguar midis vizatimit dhe ngjyrës, (kujujmë konfliktin Delacroix-Ingres) duke ndjekur hullinë që përcaktoi tradita moderniste, zëvendësohet nga ndërthurja e përvojës së pastër optike dhe estetike me theksimin e sipërfaqes epidermike të tablosë. Për shkak se ai nëse nuk kërkon iluzionin skulpturor apo trompe-l'oeil, kjo detyrimisht fuqizon një formë tjetër të iluzionit optik, që është edhe njëra nga mënyrat me të cilat piktura moderniste sfidoi atë tradicionale. Tablotë e Mulliqit janë ndër të parat që përmbajnë një element tjetër të përjetimit të hapësirës. Nëse në pikturën tradicionale të trompel'oeil dhe atë natyraliste ndeshemi me një hapësirë ku piktori të fton të ecësh e të zhvendosesh brenda saj, në veprat e Mulliqit, gjejmë po ashtu ftesën për të shëtitur në hapësirën e tablosë, por jo fizikisht, por vetëm me sy. Ai me përdorimin e mjeteve dhe ndërtimin jo tradicional të formës, me theksimin e lëndësisë së pigmenteve ta bën të qartë se në pikturën e tij nuk mund të hysh të zhvendosesh si në pikturën tradicionale. Zgjedhja e rrafshit piktorik, e përpjestimeve midis përmasave të tij (pra, hapësirës), zgjedhja e mjeteve të diktuar nga gjinia e pikturës dhe gjuha e saj, kushtëzimi i saj nga hapësira reale e bën atë të e ngjashme me gjendjen njerëzore, me kufizimet që përmban ekzistenca e tij dhe përgjegjësinë që rrjedh nga zgjedhjet e tij.



Thjeshtimi dhe ekzagjerimi

Një tjetër karakteristikë tipike për modernizmin, e sulmit nga brenda disiplinës që e gjejmë në tablotë e Mulliqit është dëshira për të thjeshtuar dhe ekzagjeruar. Dhe këtu nuk mund të lemë pa përmendur praninë e përhershme të figurës njërëzore në tablotë e tij. Po i lejoj vetes të veçoj si periudhën më të parapëlqyer për mua, atë të dy dhjetëvjeçarëve të fundit të krijimtarisë së tij, ku ndihet edhe më qartë kjo karakteristikë.

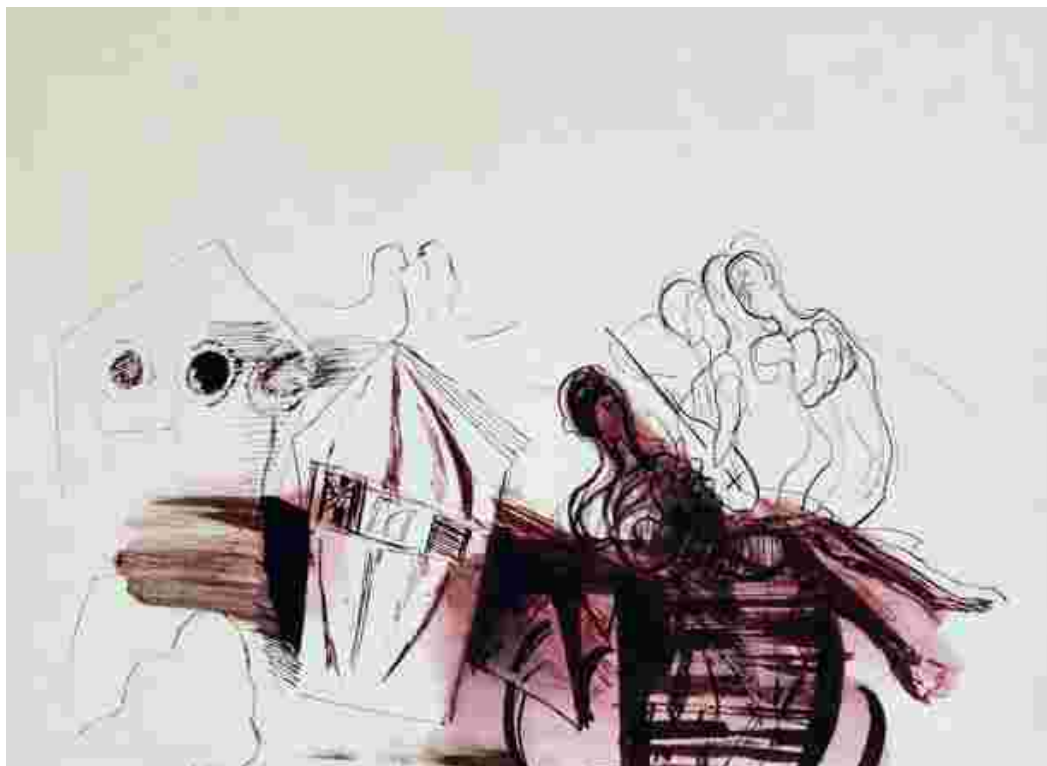
Shumë prej figurave të tij të kësaj periudhe të përcjellin një gjendje emocionale rrjedh nga një amalgamë kuptimesh të lidhura me filozofinë ekzistencialiste, aq të rëndësishme për periudhën moderniste.

Dhe ky padyshim është një tipar tjetër risues që Mulliqi, së bashku me artistë të tjerë e ka lëvruer me sukses. Figurat e tij të kësaj periudhe duket sikur janë zgjuar papritur në një realitet schizoid dhe agresiv, të cilin e kundrojnë ankthshëm me një vështrim të ngjashëm me një vetëtimë të mpiksuar në ngrirjen e përjetësisë, ndaj të cilit sillen me reagimin spontan të porsazgjuarit, një reagim që do të thoja karakterizohet nga përjetimi i njëkohshëm i kënaqësisë tipike për individualizmin hedonist, por sidomos të ankthit ekzistencial. Reagimi i parë duket se shkaktohet nga ndalimi në pragun e një lirie të premtuar, por ende të largët, ndërsa tjetri nga prania ogurzezë e diçkaje kërcënuese, që përcjell një kumt paralajmërues që s'bën kurrësesi të shpërfillet.



Hapësira, që për shkak të vorbullës së energjisë që rravgon të gjithë sipërfaqen e tablosë, merr pjesë në këtë strategji shpërfilljeje, duke u njëjtësuar me lëvizjen që përshkon shpesh herë edhe vetë trupat e personazheve. Por do të ishte gabim sikur nga këto që thamë të dilnim në përfundimin se tablotë e tij janë të mbushura me retorikë pamore.

Megjithëse Mulliqi ndjek strategjinë moderniste të sulmit të disiplinës nga brenda saj, ai nuk bie në formalizëm, ndonëse në disa tablo të tij gjejmë gjurmë të qarta manierizmi, të cilat do t'i shihja si pjesë e së njëjtës strategjiligjësuese të pikturës së tij. Dëshira dhe përpjekjet e tij dhe e brezit të cilit i përket për t'u përfshirë në eksperimentin modernist të legjitimitetit të disiplinës së pikturës përmes vetkritikës dhe përcaktimit të zonës së saj të kompetencës është padyshim një urë integruese që e lidh artin e hapësirës kulturore shqiptare (ndonëse pjesërisht) me pararojën artistike europiane të asaj kohe. Kjo përfshirje nuk mund të mos çonte në dëshirën e vetvetishme për të shënuar kufijtë e një legjitimiteti të ri kulturor, por sidomos dëshirën për të vendosur kufinj të rinj kulturorë, një përkthim grafik me gjuhën e sofistikuar pamore të artit modernist të një tradite me karakter mbizotërues rural, por që përballej asokohe pa kthim prapa dukshëm me sfidat e epokës moderne. Ky studim i shkurtër modest mbi një figurë tepër interesante me merita risuese në artin pamor shqiptar është shkëputur nga një studim më i zgjeruar që përmbledh disa artistë përfaqësues shqiptarë që përmbajnë këtë karakteristikë që përmend Greenbergu, studim i cili mendoj se është pjesë e detyrimit moral që të gjithë studiuesit dhe kritikët shqiptarë të artit kanë para figurash të tilla të shquara të artit dhe kulturës tonë.





MULLIQI

**Modernization
AS A SELF-LEGITIMATION STRATEGY**

GËZIM QENDRO

Years ago, in the wake of war in Kosovo, the Director of the Pristina Gallery, Mr. Mulliqi, and I, as a curator, organised the exhibition called "Nostalgia", building upon the works of our visual arts legacy of 1880-1945. Though I was expecting it, I must confess that I was surprised by the enthusiastic reaction of the Kosovo public, who organised themselves naturally and come even from remote villages to see the "guests" arriving from Tirana. All those that I met at the exhibition were expressing their satisfaction that they were finally seeing a part of their cultural heritage and their regret for having been deprived of that right for such a long time. They were calling them "our pictures" very naturally. Sister Tona by Idromeno was very close to them and they were taking pride in it like in a property heritage rights over which they were eventually granted. Though I can't clearly remember the exact impressions that I had when I encountered contemporary art works of Kosovo painters, which were shown in the exhibition staged in the Palace of Culture in Tirana thirty years ago, I can still remember clearly that, back then, the Albanian public swarmed in to see the "guests" from Kosova, as part of a culture that was denied to them arbitrarily. I hope that at that time, many visitors - though the paintings that they have seen were very different from the ones that they would see every year in the official exhibition - have felt that they have belonged to them, that, though lambasted by official criticism and inadvisable to all those who wanted to build a career in the official arts, they were part of their cultural heritage and that those contemporary paintings had the same DNA of the culture to which they all belonged. Later on, when I became more acquainted with the history of the modern European art and I could freely see the works of Kosovar artists of that time period, I had the feeling that I was finding in them something very different from the contemporary works that I had seen anywhere, something that transcends ethnography and family requisition in my opinion.





I believe that that entire generation that has created Albanian modernist art those years in Kosovo deserves the reverence of today's scholars and of those who will certainly study that period in more depth in the future. Seen from that perspective, the work of the distinguished painter Muslim Mulliqi, one of the most prominent figures of the Albanian visual arts, whose achievements do an honour to the tradition, deserves a special honour as well. A lot has been said and written about Muslim Mulliqi, which makes this study even more challenging. Yet, in a bid to assist, even modestly, in studying this personality of the Albanian visual arts, I would like to analyse his work starting with the novelty that the visual language of his paintings has brought once it appeared in the Albanian cultural landscape. His works, as well as the works of a group of talented painters of his generation, display features of the language of modernism, which Clement Greenberg, in his study known as *Modernist Painting*, summarises in what was later perceived as the most elegant and accurate definition of modernist art, which he defines as: "the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it, but in order to entrench it more firmly in its area of competence."

Hence, every artistic discipline, including the painting here, must clearly determine the effect upon the onlooker, which is conditioned by the mediums at its disposal. By pursuing this purpose, painting would undoubtedly narrow down a lot its active area or area of competence, but this would also enable it to master its real area of action more safely. Accordingly, the modernist painting, alongside others arts, had to discover whether the area in which it was operating suited the nature of the media and techniques that were typical to it, by avoiding all the borrowings from other disciplines. The art of the great masters of the European tradition from Apollodorus and Xeux to the painters of the Greek illusionist school, ridiculed by Plato in his book on the *State*, up to the middle of the 19th Century, when impressionism emerged, had dissolved the medium by using the art, its mastery, to conceal art, whereas modernism, ever since its emergence, has used art to attract the attention to its very self. Limitations in the horizon of technical tools and procedures typical to the discipline of painting - flat two-dimensional surface, the form of the pictorial plan (usually quadrangular), chemical qualities of the pigment and its plastic options were considered by the great masters of the tradition as negative factors, as a limitation to the discipline of painting, whose presence and influence was being accepted perforce. Therefore, during the painting process, the medium had to be hidden as much as possible, in order not to disturb the image of the "illusory window" over the physical reality that the traditional figurative art was seeking to create. This is because traditional painting represents an open invitation to the onlooker to wander around the illusionary space of the painting. On the other hand, the modernist painting uses painting to attract attention to the very discipline of painting and peculiarities of its media.





The flatness of the painting plan, the quadrangular form of the canvas chassis, pigment qualities, paintbrush signs and brushes over the canvas were considered by modernist painters as warrantors of discipline's independence, a feature that determines the special nature of the identity of its artistic language, and were not supposed to be concealed by any means in behalf of a three-dimensional illusionist space created by scrupulous observation of linear and atmospheric perspectives. Starting with the Impressionists, a picture was first of all a two-dimensional plane (chalkboard, a stretched fabric on a chassis, or any other support) over which various colours were laid, cast, or mixed with paintbrushes or other media organized chromatically and graphically to convey a certain message or feeling. Have Albanian-speaking artists worked according to this concept that unmistakably puts the modernist seal upon their works? As it is known, in the years when modernism was the art of the time, for known reasons, it could not be cultivated in the socialist Albania.

Employed intentionally or unintentionally in the socialist realism dream factory, Albanian painters living within the borders of the People's Socialist Republic of Albania could not even dream of such conceptions of the discipline of painting. Any attack from within the discipline to strengthen its area of competence would be translated as an attack against the socialist state itself and the doctrinal chastity of the socialist realism by the commissions of alert bigots, which for a brave artist would mark the beginning of a long calvary, the opening of the doors of the hell of infamous labour camps or the expulsion of artists from the community, which, in addition to the trauma of social isolation, was equal to their clinical death as artists. The Party-State system was very jealous to any effort, as feeble as it may have been, that would challenge their absolute power in every walk of life.



The presentation of the realistic pre-war tradition of official criticism as the forerunner of the formal art, despite reservations about its ideological content, was at the same wavelength with the concept of painting as an illusory window over the physical reality of the official art. Adoption of formal principles of this tradition by the aesthetics of the socialist realism was also helped by the fact that in the pre-World War II paintings created especially in two cities in Shkodra and Korca, though we find distinguished and honoured authors who have created the short tradition of realistic secular Albanian painting, woefully, in their work - though some of them had studied before and during the war in capitals such as Rome or Paris, which were centres of European vanguards and modernist experiments - we find no sign of their contact with such a fruitful era of vigorous development of European visual art. Upon their return to their country following the studies, they continued, unimpeded, the tradition of conceiving painting as an illusory window. Without even a short tradition in modernist art, without any prominent personality or point of reference within their ranks, conversion of artists to socialist realism became even easier. If we were to add here the totalitarian state smart politics of combining the lure with favours and the fear of sporadic cleansing campaigns and the "authority" of the students who, after completing their studies in various countries of the Soviet empire, brought the creative method and concepts of the socialist realism of Zdanov to their country, the reasons why modernist art could only set foot in Albania after the 1990s, when it was replaced by another contemporary concept, the postmodernism, are understood more clearly. But what the artists aligned in the League of Writers and Artists could not do due to state terror, was done by Kosovo artists, and the first among them and among the most prominent is obviously painter Muslim Mulliqi, who with his work would mark the beginning of an innovative era in terms of disciplinary approach to Albanian painting. In terms of concept and media, his work is embedded in the prominent European tradition of modernist painting. Here I would lay the emphasize upon the word "modernist", which, unlike the word "modern", not only reveals novelty and contemporariness of a concept during every period of art contained in the meaning of the word "modern", but also implies self-criticism within an artistic discipline by highlighting the medium in particular.

Where do we find the drive from within the discipline in Mulliqi's painting? Like modernist artists, he treats the two-dimensional character of the pictorial plane differently, by introducing modernist self-criticism with the modification of space. Since painting's flatness was not part of the repertoire of other art media, it was one of the elements of the discipline by which the art of painting criticized and redefined itself. Old masters knew that it was imperative to preserve what they called the integrity of the pictorial plane: what it meant was to show the constant presence of the flatness below the picture, combined with the powerful mimetic illusion of the three-dimensional space.

This contradiction was crucial to the success of their art and indeed, it is so for the success of any other form of visual arts. Muslim Mulliqi, like modernist painters, neither avoids this contradiction, nor undertakes to resolve it once and for good. He only reshapes this relationship, by giving precedence to the two-dimensional quality of the picture. If in the first encounter with a strictly traditional mimetic painting we first see what happens on the painting and what its subject is and then we become aware of the fact that it was realized over a two-dimensional plane, when we encounter Mulliqi's paintings, we are aware of the two-dimensional quality of the picture and its subject at the same time, which also constitutes one of the forms of internal criticism of the discipline by way of its own media. Elements of such a stance (especially from the mid-1970s to the end of his creations) are not illusory at all and articulated according to a perspective organization with no hard and fast rules, its moderate disregard at times and the colour pigment substance, which, despite the presence of the perspective, imparts a more disciplinary nature of signs to the space as opposed to constructing it as a virtual space with a mimetic nature. The depth of the picture appears in his work as part of a strategy that aims to create a third dimension without concealing the flatness of the painting as one of the elements of genre's self-legitimizing strategy.





Volume

Another element of the modernist self-legitimation in Mulliqi's paintings is found in the construction of a pictorial form no longer relying on sculptural light-shade treatment, but on its suggestion by means of purely graphic media, without switching to pure abstraction, which constitutes the most extreme doctrinal stance in the history of modernist self-criticism. He not only makes the first step of avoiding a single light source, which defines, based on the distance to such source, the intensity and the areas of light and shadow, but ignores it altogether, by unifying with the modernist concept of non-sculptural form. As is well known, the three-dimensional volume has been the area of sculpture competence for centuries. Modernist painters have realised, at the very beginning, that to achieve the independence of the media of the discipline that they were cultivating, they first had to break away from everything that painting had inherited from sculpture for centuries. The first modernist rebellion of the Impressionists and the many schools they followed took place in the name of everything that was related to sculpture.

Naturalistic painting, which owes much to the Western tradition in sculpture, has learned from it how to create the illusion of three-dimensional light-shadow modelling, indispensable for creating a mimetic window over physical reality.

A contribution to how this illusion was inscribed in the pictorial space was provided by the teachings of Brunelleschi and Alberti through the rules of linear and atmospheric perspectives. Yet, at the same time, the modernist painting, with its resistance to the sculptural form, showed how much it owed to sculpture for its achievements over centuries and how deeply its traditional sculptural conception of light-shade volume was rooted in its practices. A resistance to sculpture is to be found in the early stages of the modern era. Moreover, according to Panofsky, some of the most remarkable achievements of modernism are precisely related to the efforts made to break away from sculptural building of the shape. Accordingly, it is not unwise to agree with Panofsky that the rebellion of modern painting was motivated by the tendency to refrain from using the media borrowed from the sculpture, giving thus an open anti-sculptural direction to some modernist variants. Mulliqi is among the first Albanian modernist creators of paintings in which typical tendency of modernism to overlook the traditional concept of building sculptural shapes by means of light and shadow borrowed from sculpture, holding thus an open anti sculptural position in most of his pictures, can be felt. Of course, this does not mean, in any way whatsoever, that the shape on Mulliqi's pictures is pale. On the contrary, it is powerful, even monumental in many cases. It is just as impressive as achieved paintings that follow the concept of sculptural volume, but was realized with another spatial sensitivity, other artwork based on a reformulated media hierarchy, with an artistic language that only employs what is offered by a truly limited horizon within the artistic genre. Even in this case, the marking of the medium, as the basic element of self-legitimation, determines, through the power of gesture, the emotional expression and balanced graphic and the chromatic organization, the strength and the power of the image. In Mulliqi's work, the inherited conflict between drawing and colour (recalling Delacroix-Ingres conflict), by following the trail of modernist tradition, is replaced by a combination of pure optic and aesthetic experience with the epidermic surface of the painting. Given that he does not strive for sculptural illusion or trompe-l'oeil, this necessarily empowers another form of optical illusion, which is also one of the ways in which modernist painting has challenged the traditional one. Mulliqi's paintings are among the first to contain another element of space experience. If in the traditional trompe-l'oeil and naturalist paintings we come across a space where the painter invites you to walk and move within it, in Mulliqi's works we also find the invitation to wander around the space of the picture, but not physically, only with the eyes. By employing non-traditional media and form building and by emphasising the substance of the pigments, he makes it clear that, in his paintings, you can enter and move like in traditional paintings. The choice of pictorial plane, the proportions between its size (i.e.space), the choice of media dictated by the genre of painting and language thereof and its conditioning by the real space makes it similar to the human condition, with the limitations contained in its existence and responsibility arising from its choices.

Simplification and exaggeration

Another typical feature of modernism, of the drive within the discipline found in Mulliqi's paintings, is the desire to simplify and exaggerate. And here we can not go without mentioning the permanent presence of the human figure in his paintings. I am allowing myself to distinguish the last two decades of his creativity, where this feature is felt even more clearly, as the most preferred period to me. Many of his figures of the period follow an emotional status that stems from an amalgam of meanings related to the existentialist philosophy, so important for the modernist era. And this is undoubtedly another novel feature that Mulliqi, along with other artists, has fostered successfully. It looks like his figures of the period have awakened suddenly in a schizoid and aggressive reality, which they look at anxiously with a glance similar to a lightning congealed in the freezing of eternity, to which they respond with a spontaneous reaction of the newly awakened, a reaction that I would say is characterized by simultaneous experience of typical pleasure of hedonistic individualism and existential anxiety in particular. It seems that the first reaction is caused by stopping at the threshold of a promised yet distant freedom, and the second by the ominous presence of something minacious, conveying a warning message that should not be ignored by any means.



The space, which, due to the maelstrom of energy that runs across the surface of the painting, is part of this strategy of contempt, unifies with a movement that often pervades the bodies of characters themselves. Yet, it would be a mistake to say that, in the light of the foregoing, we have come to the conclusion that his paintings are filled with visual rhetoric. Though Mulliqi pursues the modernist strategy of discipline's drive from within, he does not fall into formalism, though in some of his paintings we find clear traces of mannerism, which I would perceive as part of the same legitimization of his painting. His desire and his and his generation's efforts to embark on a modernist experiment of legitimization of the discipline of painting through self-criticism and determination of its area of competence is undoubtedly an integrative bridge linking the art of Albanian cultural space (though partially) with the European artistic vanguard of the time. Such an involvement could not but lead to a spontaneous desire to mark the borders of a new cultural legitimacy and especially the desire to set new cultural boundaries - a graphic translation of a tradition prevalently rural by nature, but obviously facing, back then, with no way back, the challenges of the modern era - with the sophisticated visual language of the modernist art. This humble short study on a very interesting figure with novel merits in the Albanian visual art was extracted from a more extensive study that summarizes some Albanian representative artists that embody the feature mentioned by Greenberg, a study that I think is part of the moral obligation that all Albanian art scholars and critics have toward such remarkable figures of our art and culture.



MUSLIM MULLIQI

Në traditën e re të arteve pamore të Kosovës së pas Luftës së Dytë Botërore, veçanërisht në pikturë, Muslim Mulliqi shënon themelet e një gjenerate tejet të suksesshme piktorësh, skulptorësh, grafistësh dhe artistësh të tjerë figurativë e aplikativë që do të shquajnë kohën tonë jo vetëm me shembullin e opusit të tij të pasur e të gjithanshëm, por edhe me një orientim original dhe të rinjohshëm artistik, duke ngritur pikturën që krijoi në shkallën e një shprehjeje moderne figurative, të njohur jo vetëm në Kosovë, por edhe në tërë hapësirën kulturore shqiptare.

Me monumentalitetin e veprës së tij piktura te ne mori një dimension të ri dhe u shqua me vlera të mirëfillta figurative duke kapërcyer kufinj të tanë dhe duke imponuar pikërisht një substrat nacional që jo vetëm se i jepte veprës së Mulliqit veçantinë dhe origjinalitetin, por ngritej në një shkollë të vërtetë kombëtare.

(...)

Imbështetur fort në pasurinë shpirtërore të mesit dhe kohës ku ishte kalitur, Muslim Mulliqi do të imponojë një shprehje të veçantë figurative që do të mbështetet në radhë të parë në ambientin dhe mitologjinë shqiptare, duke e trajtuar atë nga zbërthimi figurativ i epikës legjendare deri te një paraqitje specifike e kullës dhe e enterierit të saj mitik, interpretuar me një paletë magjike dhe kolorit të rrallë e të papërsëritshëm në traditën tonë më të re figurative.

Peizazhi kosovar, i gjurmuar që nga fazat e para të krijimtarisë së tij, edhe kur me tingujt e një realiteti social trajtonte figurat e hamallëve dhe fytyrat e munduara nga gjurmët e luftës dhe të skamjes, do të kthehet kohë pas kohe dhe do të dominojë në pikturën e tij, sa herë që të kalojë nga një cikël në tjetrin, sa herë të tentojë të shtyjë përpara kërkimet për zgjidhje të reja dhe të papërsëritura. Gjithnjë ky peizazh do të trajtohet në mënyrë të ndryshme dhe të gjithanshme, duke vënë në plan të parë kullën me gjithë simbolin që ka dhe historinë që mbyll brenda, oborret dhe avllitë e rrëzuara, pjergullat mitike dhe hijet e megjave që krijojnë një lojë magjepse me dritën dhe ngjyrat e tokës dhe të qiellit dukagjinas.

Edhe në fazat kur do të përpiqet të gjejë prehje nga trajtimi i temave kosovare dhe do të futet në një botë kosmopolite të "kërkimit të hapësirave të reja" ai nuk do t'i largohet imponimit të atij substrati të rinjohshëm kosovar, që e bën të shquar dhe të veçantë gjithë krijimtarinë e tij artistike.

Tabloja e tij, që kishte rrënjën në një aftësi të jashtëzakonshme, tejet ekspresive të vizatimit është e ndërtaur me kërkime të vazhdueshme të një palette energjike që reflekton zjarrin e një vullneti të pandalur në kërkimin e forcës së magjepsjes së koloritit.

Studiuesit e trashëgimisë së tij e ndajnë veprimtarinë e M. Mulliqit në tri faza kryesore.

MUSLIM MULLIQI

In the new tradition of visual arts of Kosova after World War Two, especially in painting, Muslim Mulliqi marks the foundations of very successful generation of painters, sculptors, graphics and other fine and applied arts who will mark our time not only with the example of his rich and varied opus, but also with an original and recognized artistic orientation, by raising the painting that he created to the scale of modern figurative expression, known not only in Kosova but also in the entire Albanian cultural space.

With the monument of his work, painting among us attained a new dimension and was distinguished with true figurative values crossing the our borders and imposing precisely at a national that not only gave Mulliqi's work the particular and originality, but that also rose to a true national school.

(...)

Leaning strongly on the spiritual richness of the environment and time in which he was forged, Muslim Mulliqi will impose a particular figurative expression that will be based, first of all, on the Albanian environment and mythology, treating it from figurative analysis of legendary epics to a specific presentation of the kulla and its mythical interior interpreted with a magic palette and rare color and unrepeatable in our latest figurative tradition.

The Kosovar landscape, traced from the very first stages of his creativity, even when with the sounds of social reality treated the figures of porters, and faces marked by the scars of war and poverty, will return from time to time and will dominate his painting every time he passes from one cycle to another, every time he tries to push forward searches for new and unrepeatable solutions. This landscape will always be treated in a varied and through way, putting in the first place the kulla with all the symbol and history that it contains, courtyards and fallen fences, mythical vines and shadows of borders creating a majestic game with light, soil colors and Dukagjini sky.

Even in the stages when he will try to find rest from the treatment of Kosovar subjects and enter in a cosmopolite world of "searching for new spaces", he will not go away from the imposition of that recognition Kosovar substratum that makes it distinguished and particular in all his artistic creativity.

His tableau with roots in an extraordinary, very expressive, ability of drawing has been build through continued search of an energetic palette that reflects incessantly an unstoppable will in search of the majestic force of color.

Scholars of his heritage divide M. Mulliqi's creativity into three main stages.

Në fazë e parë, që mbyllet me mbarimin e viteve gjashtëdhjetë, në të dytën, që mbaron me fillimin e viteve tetëdhjetë dhe në të tretën, që do të vazhdojë deri në frymën e tij të fundit. Motivet, përveç një shkëputjeje në ciklin “Drejt hapësirave të reja”, pothuaj mbeten të njëjta, me dallime në trajtimin dhe shkëputjen e tyre nga ambienti i Rrafshit të Dukagjinit. Mbështetja në mitologjinë dhe arkitekturën e peizazhit dukagjinas, fare në fillim, me kërkimet paralele në portretet e njerëzve të tij, do të zëvendësohen kryesisht me trajtimin e kullave dhe rrethinës së saj në fazën e mesme, me një ekspresionizëm të theksuar në fazën e fundit, ku do të dominojnë “furtunat”, “vorbujt”, klithjet” si një parashenjë e kobit që do t'i vërsulet kosovarit në periudhën më të egër të ekzistencës së tij, me zgjidhje tronditëse dhe një dinamikë tejet të rrëmbyeshme.

Mulliçi do të shpërthejë edhe vetë në mllafe të pakontrolluara pikërisht në kohën e pjekurisë së artit të tij, do t'i japë zjarr ngjyrës, duke ndezur peizazhin në një të kuqe të këndellur, duke thyer dhe vrazhdësuar hardhitë dhe megjet e fushave të djegura dhe duke dridhur e plasaritur kullat e munduara nga rezistenca shekullore për t'i bërë ballë tmerrit që s'pushon t'i rrezikojë.

Në këtë ecuri të artit mulliçian kohë pas kohe rreshtohen portretet e qeta dhe statike, që të ndjekin gjithkrah, me sy të djegur e të tharë dhe me fytyra të “vrara lije”. Sado të qetë, ata portrete duket se gjithmonë mbyllnin në vete dhembjen dhe brengën, drojën e pritjes, duke u shndërruar shpesh vetëm në silueta kokash që zënë katrorë të veçantë në tablo dhe lënë vetëm një vazhdë a një njollë të një ekzistence të rëndë dhe të mundimshme.

Eqrem BASHA

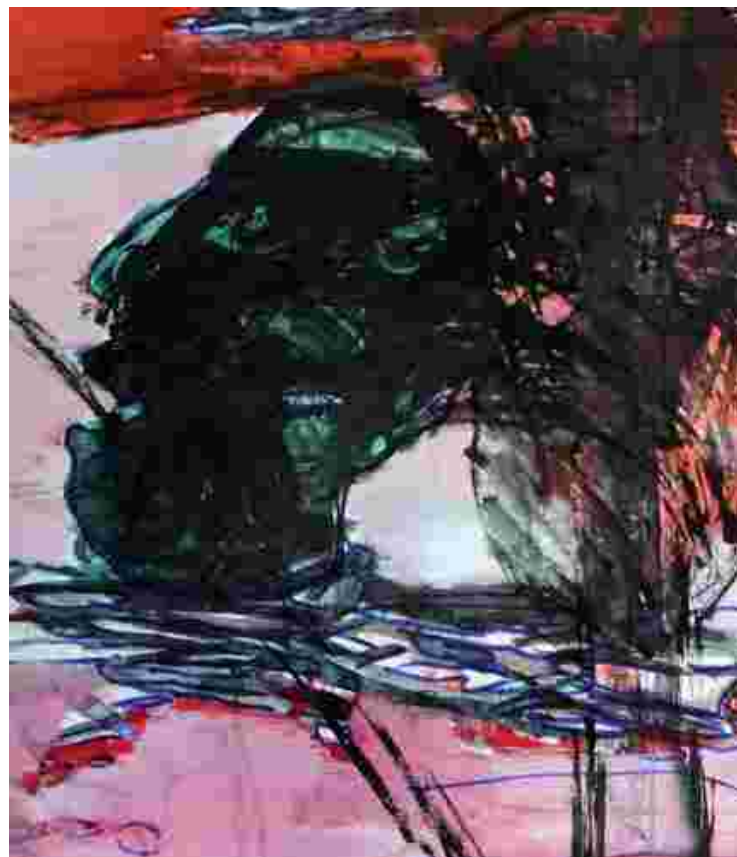


In the first stage, which closes with the end of the 60s, in the second ending with the beginning of the 80s, and the third that will continue to his last breath. Motives, apart from a departure in the cycle “Towards New Spaces”, remain almost the same, with differences in treatment and their departure from the Dukagjini Plain environment. Leaning on mythology and architecture of Dukagjini landscape, in the very beginning, with parallel searches of the portraits of its people, will be replaced mainly by a treatment of the kullas and their environment in the middle stage, with an emphasized expressionism in the last stage, dominated by “tempest”, “whirlpools” and “cries” as an omen of the tragedy that hovers over the Kosovar in the wildest period of his existence, with shocking solutions and a very captivating dynamics.

Mulliçi will burst himself in uncontrolled anger precisely at the time of maturity of his art; he will give fire to color, burning the landscape in a sober red breaking and roughing the vines and boundaries of the burnt land, and by shaking and cracking the kullas tormented by century-old resistance in order to resist the horror that never seized to threaten them.

In this walk of Mulliçi art from time to time quiet and static portraits round up following you anywhere with burning and dry eyes and “scarred” faces. Although calm, these portraits seem to close in themselves forever pain and worry, the anxiety of waiting, turning often into silhouettes of heads occupying special squares in tableaus and leaving a stain of a heavy and painful existence.

Eqrem BASHA



PORTRETI I NJË ARTISTI

Muslim Mulliqi ishte piktor më me ndikim nga të gjithë ne që filluam jetën e arteve figurative në Kosovë. Ndikimi do të ndihet edhe në gjeneratat e ardhshme.

Pa veprën e Muslim Mulliqit nuk mund të paramendohet arti modern shqiptar.

Dyzet e pesë vjet ishte në rrjedhat e ngjarjeve krijuese.

Klasik dhe modern.

Në shoqëri kishte ndikim të madh. Paraqitja e tij e veçantë ishte një pah i lindur.

Kishte shumë ide.

Shumë merita.

Personaliteti i tij ishte frymëzues.

Energjik.

Shpresëdhënës.

I butë.

Për krenarinë tonë një copë Evropë

Disa herë, për shumë gjëra nuk jemi pajtuar.

Muslim Mulliqi, kullat e Malësisë së Gjakovës së pari i paraqiti si realizëm.

Pastaj si histori.

Dhe, në fund si legjenda.

Një ditë I thashë:

- Muslim, një kullë që e pikturove ti unë e pashë mbi një barkë e mbi një det.

Pavarësisht nga vitet diku shkonte.

Ai shumë shpejt e kapi imazhin e figurës sime.

Udhëtimi im poetik I pëlqeu.

Edhe pse ishim të afërt, ishim edhe të ndryshëm.

Ndryshueshmërinë gjithmonë e kemi respektuar si vlerë.

Muslimi ishte mik i afërt edhe me Anton Pashkun.

Për kullat e Muslimit disa herë Antoni më ka folur.

Kur ishim vetëm me artin, Muslimi dukej më i afërt dhe më i kapshëm.

Një ditë më tha:

- Antoni për ty ka shkruar mirë. Atë shkrim disa herë e kam lecuar.

Unë qesha. Qesha, sepse më erdhi mirë.

Ai ndezi një cigare dhe vazhdoi.

- Antonit do t'i them që të shkruaj edhe për mua.

Tash kulla e Muslim Mulliqit është kulla që ua kaon të gjitha kullave.

Duke u nisur nga kullat në portrete apo nga portretet në kulla, dashur pa dashur portretet dhe kullat shumëçka i dhanë njëra tjetrës.

Pak pa u nda nga jeta, Muslimi më foli për monografinë e vet.

Ai, monografinë e vet nuk e pa. Monografia e tij më në fund doli.

Muslimi, pikturën nuk e lëmonte me ngjyrë. Me ngjyrë e ushqente.

Rexhep FERRI
(Prishtinë 1999)

PORTRAIT OF AN ARTIST

Muslim Mulliqi was the most influential painter of all of us who began the life of fine arts of Kosova. This influence will be felt in the future generation as well.

Without Muslim Mulliqi's work the Albanian modern art cannot be imagined.

He was fifty-five years in the currents of creative events.

Both classic modern.

He had great impact in the society. His particular appearance was a born phenomenon. He had many ideas.

Many merits.

His personality was inspiring.

Energetic.

Hope-giving.

Soft.

For our pride, a piece Europe.

Many times, we disagreed on many things.

Muslim Mulliqi, kullas of Gjakova Mountain land first presented as realism.

Then as history.

And, finally as legends.

One day I told him:

- Muslim, a kulla you painted I was over a boat in the sea.

Regardless of years, he went somewhere.

He very soon caught the image of my figure.

He liked my poetic journey

Although close, we were different.

We always cherished difference as value.

Muslim was also a close friend of Anton Pashku.

For Muslim's kullas Anton spoke to me many times.

When we happened to be alone with the art, Muslim seemed closer and more comprehensive.

One day he told me:

- Anton wrote well of you. I read that writing several times.

I laughed. I laughed because I liked it.

He lit a cigarette and continued:

- I will Anton to write about me too.

Now the kulla of Muslim Mulliqi is a kulla above all the rest.

Starting from the kullas in portraits or portraits to kulla, willingly or not portraits and kulla gave so much to each other.

Just before leaving this life, Muslim spoke to me of his monograph.

He never saw his monograph. His monograph finally got out.

Muslim did not pat the painting with color. He fed it with color.

Rexhep FERRI
(Prishtina 1999).

NGËRÇET E KOHËS

Kujt nuk i kujtohen KULLAT E JUNIKUT të Muslim Mulliqit? ...

Trandjet e mëdha, brenda e në karakterin e njeriut tonë, u kapën, duke shënuar edhe kohën. Vlera të pakontestueshme janë, po ashtu, PORTRETET.

T'i kujtojnë ato të Modelianit të famshëm...

Portretet e Mulliqit knaë edhe diç tjetër: ngërçet e kohës sonë, nëpër të cilën kalojmë, shpesh edhe të përgjakur, ngjyra e kuqe shënon krimin diku në hapësirën tonë. Krijuesi i ndërgegjegjshëm nuk mund të shkëputet nga ajo dritë lemeritëse, se nuk mund të jetohet jashtë fatumit njerëzor, asaj që ndodh – as nuk mund të pajtohet se asgjë nuk ka ndodhur...

Përmes simboilit të kullës dhe portreteve, që mund të jenë fytyrat e të afërmeve të tij, Mulliqi nxjerr zjarminë e brendshme të njeriut tonë, në një kohë kur vështirë identifikohen gjërat.

Ai e potencon këtë tragjikë me ngjyra mjaft të rënda.

Ali PODRIMJA

Nga "Libri që nuk mbyllet", Rilindja 1997

MUSLIM MULLIQI

Ajo që në e parë trand kundrujesin e pikturave të Muslim Mulliqit, përveç përdorimit të guximshëm mjeshëtor të ngjyrave dhe kompozicioneve tipike ritmike, të cilat vazhdimisht aludojnë te ritmet e ndërlikuara muzikore të atdheut të ngushtë të artistit – Kosovës – është zhvillimi i përhershëm i figurave nga ato statike deri te ato dinamike, nga hapësira e mbyllur deri te "hapësira" skajshmërisht e paanë, nga, pothuaj se masa të errëta të ngjyrës së përlyer deri te sipërfaqet-sfondet e sheshuara, plot ajër – nga përkufizimi total deri te liria absolute. Edhe pranë tërë këtij zhvillimi të vrullshëm, një gjë duket konstante: Mulliqi është një artist ekspresiv figurativ dhe vartës i frymëzimit; që do të thotë se të gjitha fazat e këtij pikturimi kanë vulën e nevojës për të shprehur botën e vet.

Hallet e Kosovës dhe të popullit kosovar, historia dhe mitologjia, perspektiva, shpresa, e pritnja dhe ëndrrat janë preokupimi kryesor i ndjenjave dhe i programit të tij.

Një ndjeshmëri e skajshme moderne artistike shquhet në mënyrën specifike të kombinuar me lidhjen e fortë me vendlindjen e tij së cilës ai i shërben edhe si kronikan edhe si profet.

THE CRAMPS OF TIME

Who does not remember JUNIK'S KULLAS of Muslim Mulliqi?...

Great tremors, inside and in the character of our man were caught marking also the time. Uncontested values are also PORTAITS. Let us remember those of the famous Modeliani... Mulliqi's portraits have something else too: the cramps of our time through which we cross, often bleeding, with the red color marking the crime somewhere in our space.

The competent author cannot depart from that horrifying light, as one cannot live outside human fate, that which happens nor can he agree that nothing happened...through the symbol of kulla and portraits, that \can be faces of his own kin, Mulliqi extracts an inner fire of our man, at a time when things are not easy identified.

He empowers this tragic with very heavy colors.

Ali PODRIMJA

From "The book that does close", Rilindja 1997

MUSLIM MULLIQI

What at first shocks the observer of Muslim Mulliqi's paintings, apart from his masterly and daring use of colors and typically rhythmical compositions, which continuously allude to complicated musical rhythms of artist's narrow fatherland Kosova is a permanent development of figures from static to the dynamic ones, from a close space to the extremely endless "space", from an almost dark mass of stained color to the surfaces plain backgrounds, full of air from total definition to an absolute freedom. Even close to this accelerating development, one thing seems constant: Mulliqi is an expressive figurative artist and bearer of inspiration; meaning that all his the stages of this painting bear the seal of the need to express one's world.

Kosova's headaches, and those of the people of Kosova, history and mythology, perspective, hope, the waiting and dreams the main preoccupation of his feelings and programs.

An extreme modern artistic sensitivity is distinguished in a specific way combined with strong ties with his country, which he serves both as chronicler and prophet.

Veprat e tij të para i takojnë pikturimit tradicional të gjërave që e rrethojnë; jo folklorit të pastër – nga folklori ai merr vetëm pjesërisht ngjyrat dhe ndjenjën për efekte dekorative dhe i mvesh me vrull elementar, të kthjellët, me ngjyra të begata. Figurat ekspresive duken si të ngurëzuara në pozitat e tyre statike, të ngjitura për prapavijë të patundshme, ose për të shquar një vend të ngushtë, të errët, a për të spikatur një hapësirë të rrafshhtë, një mur; një farë “prapavije” si në ikona apo freska mesjetare. Ndonëse syrin e stërvitur e tërheqin këto të fundit, vijat psikologjike dhe portretuese në fytyra, larg nga shfaqja e qetësisë dhe imazhet shenjtërore ato ekspresivisht zbulojnë dramën e njeriut të përvuajtur në luftën e tij për të mbijetuar në Tokë.

E kuqja-ngjyrë e gjakut dhe e dashurisë, ngjyra e vjollcës, ngjyrë e pikëllimit dhe e kujtimeve, hyjnë guximshëm në të zezën e shurdhër, në të kaftën dhe atë të gjelbrën, të fshehët e të shurdhër po ashtu. Fytyrat janë të shurdhëra – kjo botë është botë e të moshuarve; të vjetra janë edhe shtëpitë kur Mulliqi sheh peizazhin; edhe rrugët mbyllin vetveten.

Të vjetra dhe të harruara janë kullat të cilat zënë vend vazhdimisht në hapësirat pikturale, reale apo të fanitura – të begata me dashuri të kuqe dhe me harrim vjollce. Moshë, vuajtja, e palëvizshmja, e qëndrueshmja, imazh tipik i impresioneve të para të fëmijërisë, që kanë depërtuar thellë në mendësinë e artistit janë gjërat e para që është dashur t'i përjashtojë nga vetvetja duke pikturuar, në mënyrë që të krijojë hapësirë për të zbuluar perceptione të reja: mbi dinamikën në botën që e rrethon, mbi variabilitetin e saj.

Mbase “shikimet jashtë dritares” mund t'i kuptojmë si tranzicion: një si mbresë fëmijërore e kokave senile që kundrojnë zgjuar lojën e djallulshit përjashtë, përfaqësues misteriozë të botës së rritur, në të cilën njeriu duhet të hyjë një ditë dhe t'i marrë tërë trashëgiminë.

Këto koka të kornizuara, shumë të shpeshta në veprat e Mulliqit, sa vete e të përkuqtojnë maskat e vdekjes nga kultura e Mikenës, që duket sikur përkon me kulturën e Kosovës në shusmë drejtime.

Por, statika e këtyre kokave tashmë është observuar nga jashtë, nga lëvizja, që ndërron rrethimin e ri të artistit, i cili shkëput mbresat nga fëmijëria, ndonëse është i pashkëputshëm nga njerëzit dhe nga viset e atdheut të tij të ngushtuar në mijëra mënyra.

Ekspresiviteti sikur është lindur bashkë me Mulliqin dhe, nëpërmjet ballafaqimit me rrethinën e re kulturore, mbase është catur një si orientim i surrelizmit të fjetur te artisti, i cili është fuqimisht i lidhur me mitologjinë e popullit të vet. “Udhëtimet” e njerëzve të Mulliqit, tregojnë hapat e parë drejt pushtimit të viseve të reja.

Papandehur, figurat tashmë nuk janë të ngujuara pahetueshëm në vend, por e kundërta; ato kanë filluar të çlirojnë veten. Qerret, rrotat në lëvizje, grupe udhëtarësh shfaqen në lëvizje. Hëpërhë, lëvizja është ende e kushtëzuar nga qerrja, nga ekipi. Mirëpo, këto “udhëtime hyjnore”, të vendosura në pjesën e epërme të sipërfaqes pikturale, tashmë shquajnë një hapësirë më të gjerë, ndonëse ireale dhe gjithsesi flasin për ndërrimin e shpërndërrimin. Bota nuk është më e palëvizshme, e paperspektivë; njeriu lëviz, ec para, i ikën pashmangshmërisë së fatit, rrethimit nga muret dhe frengjive të godinave mesjetare.

His first works belong to the traditional painting of things that surround him; not pure folklore from folklore he only partially takes the colors and feeling for decorative effects and dresses them an elementary clear dash of rich colors. Expressive figures seem like stoned in their static positions, attached to an immovable background, or in order to distinguish a narrow, dark place, to show a plain space, a wall, some kind of “background”, like in Medieval icons or frescoes. Although a trained eye is attracted by the latter, far from appearance of calmness and saintly images they expressively reveal the drama of a suffering man in his struggle for survival on the Earth.

The red of blood and love, the violet, color of sadness and memories, enter daringly in a deaf black, in the brown and the green, hidden and deaf also. Faces are deaf this world a world of the aged; old are the houses where Mulliqi sees a landscape; and roads close themselves. Old and forgotten are the kullas, which continuously find place in pictorial spaces, real or haunting rich with red love and violet forgetfulness. Age, suffering, immobility, enduring, a typical image of first impressions of childhood that penetrated deep in artist's mind are the first things he ought to have excluded from himself by painting in a way as to create space for discovering new perceptions: on the dynamics in the surrounding world, over its variability.

Perhaps “views outside the window” may be understood as a transition: one as childhood impression of senile heads looking at the boy playing outside, a mysterious representative of the grown-up world in which man should enter one day and take all this heritage. These framed heads, appearing so often in Mulliqi's works, remind one more and more the death masks of Mycenae culture seeming to be similar to the Kosova culture in many directions.

But the static of these heads is already observed from outside, from movement that alters the new surrounding of the artist who has been snatching impressions from his childhood, although irrevocable from his people and lands of his country narrowed in thousands of ways. Expressiveness seems to have been born together with Mulliqi and, through confrontation with the new culture surrounding, there perhaps has been an incitement of same kind of orientation of a sleeping surrealism in the artist, who is strongly connected to the mythology of his own people. “Journeys” of Mulliqi's people show their steps towards occupying new lands. Suddenly, figures are not locked any longer unnoticed in a place, but the opposite; they are beginning to free themselves. Carts, moving wheels, groups of passengers appear in movement. For now, movement is still conditioned by the cart, the team. However, these “heavenly journeys”, set in the upper part of pictorial surface, already distinguish a larger space, perhaps in unreal one and by all means speak of change and decomposition. The word is not any longer immovable, lacking perspective; man moves, walks ahead, unavoidably ignores fate, surrounding by walls and transoms of medieval buildings.

Enterierët bëhen të ndriçuar, të ajrosur; dhe, ndonëse vetë figurat janë të zëna në kënde të errëta, hapësira merr shkëlqimin, ajrin dhe figurat lëvizin në hapësirë, ato nuk janë të prangosura në këndet e tyre.

Kanavecat e rënda – të rënda shkaku i ngjyrave të dendura dhe të errëta tashti lahen në ajrin e shkëlqyeshëm blu, në ujërat e blertë dhe në hapësirë, në re të bardha dhe në majat me borë në horizont.

Figurat jo vetëm lëvizin, ato lundrojnë lirshëm në qiell, udhëtojnë së toku, kuvendojnë mbi re, pushtojnë hapësira të reja, të patrembura, me vetëbesim dhe me gëzim.

Sikundër figurat e Mulliqit që pashmangshëm e kishin zakon të zbulonin përkufizimet e Njeriut, lidhjen e tij me dheun e me fatin, ato tashmë janë çliruar nga pesha dhe nga shtypja, triumfalisht të guximshme në fluturimet e tyre pa krahë, të gatshme për çfarëdo avanture, për çfarëdo ndërrimi, dinamike aq sa ishin statike, të lëngshme aq sa ishin të ngurta.

Në përpjekjet e tij artistike gjatë këtyre 25 vjetëve (deri më 1984, vër. E përkth. N.S.H.)

Muslim Mulliqi ka bartur veprën e vet nga trashëgimia e çmueshme e Mesjetës deri te fantazia e lirë e Njeriut të shek. XXI, të cilit toka i shërben vetëm si pikënisje, vendlindja e natyrshme e të cilit nuk është hapësira e papushtuar, por gjithësia e pushtueshme, dhe të cilit, tradita i shërben vetëm si një themel për depërtim të guximshëm drejt mbretërisë së intelektit, ku universe të reja presin që të zbulohen. Artisti tashmë i ka bërë hapat në rrugën e tij drejt këtij caku.

Dhe përsëri një sintezë e papritur: errësira dhe drita në një ndeshje në pëlhurë – dy koka, njëra e lidhur për toke, tjetra e çliruar nga të gjitha presionet, duke pushuar në pakohësi të ndritshme.

Apo, motivi fshatar – shtëpitë, kullat, kopshti i vogël me rrethojë, dy silueta femrash, qielli, paanësia dhe gjuha e vrazhdë e tokës; apo përsëri një kokë e kornizuar, një dritare, një palë sy kundruës, por një fytyrë e hidhët, me tipare tipike të sojtit dhe e mbushur me një dituri të re, e kthyer drejt së ardhmes.

Apo... Invencionit i pashtershëm i artistit dhe dëshira e fortë për të zbuluar ka hyrë në një rreth të ri kreativ.

Sot për sot ende nuk është e mundur të parashihet se ku do të shpie kthimi i motiveve të vjetra kur të rrotullohet spiralja rishmi.

Sidoqoftë, Mulliqi ia arriti përsëri të trazojë kureshtjen e kundruësit.

Zoran KËRZHISHNIK
(Sloveni)

Interiors become lighted, airy, and although the figures are kept in dark corners, space attains a shine, air and figures move in space, and there are not struck into their corners.

Heavy canvasses heavy because of thick and dark colors, are now washed in the shining blue air, in green waters and space, in white clouds and peaks of snow in horizon.

Figures are not only moving but they float freely in the sky, they together, converse above the clouds, occupy new spaces, courageously, self-confident and joyful. Like Mulliqi's figures that unavoidably were accustomed to discover Man's limitations, his connection to the soil and fate, they are now free of weight and pressure, triumphantly daring in their wingless flights, ready for any kind of adventure, any change, both dynamic and static, juice and solid.

In his artistic efforts during these 25 years (till 1984), Muslim Mulliqi carried his work from valued heritage of Middle Ages to the free fantasy of 21st century Man, to whom the land serves only as a starting point, the natural birthplace of which is not an unoccupied space, but rather an occupied space and to whom tradition serves but as a foundation for a daring penetration towards the kingdom of intellect, where new universes await to be discovered.

The artist has already made steps in his way towards this aim.

And, again a sudden synthesis: darkness and light in a canvass encounter two heads, one tied to the earth, the other freed of all pressure, resting in bright timelessness.

Or, a rural motive houses, kullas, a small garden with fence, two female silhouettes, the sky, nowhere, and a rough language of earth; or again, a framed head, a window, a pair of observing eyes, a bitter face with typical features of the kind and filled with new knowledge, facing the future.

Or... an inexhaustible invention of the artist and his strong desire to discover has entered a new creative circle.

For now, it is not yet possible to anticipate as to where will this return of old motives lead to once the spiral is once more circled.

Any way, Mulliqi succeeds once again to stir the attention of the observer.

Zoran KRZISNIK
(Slovenia)

IMAZHE LIRIKE TË THEKSUARA

Mulliqi derisa mediton mbi dashurinë, mbi marrëdhëniet mes njerëzve, mbi ngarjet në vendlindje ose për vlerat ndiesore dhe artistike, për kullat e njohura, kështjellat tradicionale, të intimes arkaike, njëkohësisht mediton edhe mbi kuptimin e perspektivën e artit piktoral në çastin tonë. Rreth “çështjes” së motivimit për të cilën avangardet radikale pohuan që kaheerë është “tejkualuar”, njëherit shpreh qëndrimin e vet ndaj artit të fundit të shekullit, para se gjithash në ato drejtime që puçen në pikëpamjet romantike dhe ndiesore për artin. Cikli i përmbledhur i pikturave në vaj, me siguri ngërthen një ndimension tjetër, sidomos në krahasim me opusin eksperimental dhe shestimet e tij në ekspresionizmin e përtrirë. Fjala është për një çast prehjeje për të qëndruar në udhën e shënuar mirë që ka rëndësi në vete rreth shikimit në të kaluarën, rëndësinë e vlerësimit të asaj që është arritur. Por kjo në shikim të parë, kurse e vërteta është ndryshe sepse Mulliqi s'mund të del nga lëkura e tij, ndaj krahas imazheve lirike të theksuara dhe interpretimeve të kulturë kosovare dhe historisë, tingëllon poashtu edhe lektisja e tij për të gjurmuar.

T'i marrim vetëm “portretet” e tij – në të shumtën e rasteve këto janë koka të zëna në kornizë të fortë, që na i paraqet në disa mënyra si prenkë me ngjyrë, me hollësia të shëmtuara, si shtërgatë e fshehur në dritaren e ndritur, si strukturë filigrane në mes të faqoreve të formuluar si gracka. Me një fjalë i tillë është edhe interpretimi i mllëfit të tij. Krahas kompozicioneve të ashpra arkaike ku dominante është forma e kullave prej guri, ku sfondi humb në shkrirje të butë me ngjyra, papritmas shfaqet imazhi i vendlindjes, që ka njërin prej mostrave poashtu me traditën ekspresioniste.

Portreti i gjallë e me ngjyrë të spikatur poashtu na sjellë edhe të sotmen, na shpie te raporti postmodernist ndaj pikturës dhe artit piktoral. Artisti në këto portrete nuk i intereson vetëm forma dhe interpretimi me ngjyrë i motivit, por diçka më primare, më artistike – vetë animimi i brushës përjetimi gjatë pikturimit dhe zbulimit të botës së re që lind nën kurthat e ortiqeve.

Potezi spontan me brushë, te Mulliqi përherë është i kontrolluar, kjo gjë kërkon njohuri të mëdha mbi pikturën.

Por kjo nuk është e tëra. Edhe pse me përkushtim shikon kah gjurmimi i gjinisë së re, ndjen qëndresë instinktive, përpëliti, apo më mirë ta them – interpretimet “naive” me qëllim. Kjo pra është njëra nga karakteristikat që paraqesin Muslim Mulliqin si intelektual të mprehtë e të theksuar.

Për hapësirën sllovene, arti i tij pamëdyshje ka rëndësi të posaçme. Nuk është fjala për takime me një piktor të një rrethi tjetër, por është fjala për shkallën më të lartë të njohjes së një kulture. Kosova siç na e paraqet në preinterpretimet piktorale Muslim Mulliqi është ndryshe nga plakatet turistike, poashtu është tjetër nga e njohim me anën e medimeve tjera.

Mulliqi ia doli ta zëjëshpirtin e midisit të vet, hapsirës që ishte zënë në mes të kundërthënieve të kohës moderne dhe relikteve arkaike.

EMPHASIZED LYRICAL IMAGES

While thinking of love, relations among people, events in the fatherland, or sensual and artistic values, for the famous kullas, traditional fortresses, of archaic intimacy, Mulliqi thinks in the same time about the meaning and perspective of pictorial art in our time. Around the “Issue” he also gives his stand towards the art of the end of the century, before all in those directions that are touched in a romantic and sensual sense for the art.

The collected cycle of paintings in oil contains surely another dimension, particularly compared to the experimental opus and his journeys in the renewed expressionism. We are speaking of a moment of rest in order to endure in a well-marked path, which is of importance in itself on viewing the past, an importance of evaluation of what has been achieved. But this is at first sight, while the truth stands otherwise, as Mulliqi cannot come out of his own skin, therefore along emphasized lyrical images and interpretations of Kosovar culture and history sounds also his journey of search.

Let us take only his “portraits” in most cases these are heads caught in strong frames that are depicted in several ways as hostages of color, ugly details, as a hidden tempest on a lit window, as filigree structure between pages formulated as traps. In a word such is the interpretation of his anger. Alongside rough archaic compositions dominated by the form of stony kullas, where the background is lost in a soft melting of color, there suddenly appears an image of birthplace, sharing one of its samples with expressionist tradition.

A live portrait of vivid color brings also the present to us, takes us to the post-modern relation towards painting and pictorial art. The artist in these portraits is not interested only in form and interpretation of color of the motive, but something more primary, more artistic the animation itself during painting and discovering of the new being born under an avalanche trap.

S spontaneous move with the brush with Mulliqi is controlled, a thing that requires great skills of painting.

But this is not all. Although he looks with dedication towards searching for a new genre, he feels an instinctive resistance, a clash or better yet “naive” international interpretations. This is one of the characteristic that show Muslim Mulliqi as a vigorous and emphasized intellectual.

For the Slovenian space, his art is undoubtedly of special importance. We are not speaking of a meeting with an artist of another environment, but about the highest degree of recognition of a culture. Kosova as presented in pictorial interpretations of Muslim Mulliqi is different from tourist posters, and is also different from the way we know it through other media.

Mulliqi succeeded in capturing the soul of his environment, a space captured between contradictions of modern time and archaic relicts.

Ndoshta kjo kundërthënie, në mënyrë të veçantë shprehet në veprat artistike – sepse në mjete bashkëkohore artistike piktori zbulon njëherit vlerën dhe vlerat e botës që po shuhet, ose që fare ngadalë ikën nga veprimtaria agresive e njeriut. S'do mend që në veprën e tij nuka është fjala për “ekologjizim” ose për forma romantike – e vërteta e dhëmbshme e interpretimeve të tij poetike shprehet të thuash mu në përshkrimin e thjeshtë, real dhe me fjalë të rralla të shpirtit të tij.

Kullat dhe njerëzit e tij siç duken nuk janë pamje të pikturuara në mënyrë të afërt reale, por janë një autoportret i llojit të vet. Për shkak të porosive të singërta të afërsive tona por dhe largësive të mëdhaja, në veprën e Mulliqit me siguri jo me qëllim pamë individualitete dhe vlerat e theksuara artistike.

Nga ana tjetër vërtetë fjala është edhe për krijimtari integrale, të rrumbullakësuar, të cilën nuk mund ta ndajmë – sepse është një krijimtari e denjë e ngjeshur dhe kualitative në çdo pikëpamje. Nëse krahas përjetimeve artistike na ofron edhe diçka më shumë sepse na pyet për problemet themelore të ekzistencës, atëherë e plotëson misionin e vet. Për këtë ndër të tjera flet dhe vizita e jashtëzakonshme ekspozitës së tij në Lubjanë.

Ivan SEDEJ
“Dello”

MUSLIM MULLIQI

Në konceptin e vet artistik Muslim Mulliqi është orvatur që fenomenin e ngjyrës ta kuptojë sintetikisht duke theksuar simbolikën dhe domethënien e thellë psikosociologjike, si dhe raportet e rëndomta të tyre. Pra ideja kryesore mbizotëruese e shprehjes ekspresive të Muslimit është shpërthimi i dufit emocional të sforcuar me depërtueshmërinë eklektike të ngjyrës. Tablot artistike ngërthejnë dhe kultivojnë një koncept të veçantë ekspresiv si pasqyrë e ambientit dhe e mjedisit tone të shprehur furishëm me anë të penelit dhe koloritit të sforcuar. Këto theksime kanë si pasion shprehjen e shqetësimeve shpirtërore me tematikë sociale e deri tek ato socialokolektive shqetësuese. Frymëzimet artistike karakterizohen nga fryma dhe tendencat zhvillimore të vetë piktorit. Këto merren si rrjedha të pjekurisë dhe të prodhimtarisë së tij artistike, ndërsa parësore për kohët, gjatë të cilave, krijoi, janë stili dhe motivet që janë një dokumentacion i çmueshëm për të sotmen. Në veprën e tij krijuese paraqiten në veçanti portretet. Këto janë vazhdimësi dhe mishërim që do ta ndjekin kudo dhe në çdo kohë në krijimtarinë e tij artistike. Portretet paraqiten përherë të gjalla sikur thonë e flasin me një frymëmarrje të brendshme shpirtërore, ngase edhe forma, në shikim të pare e deformuar, nuk është tjetër, pos një jetë e deformuar që drejtohet gjithnjë nga synimet më të pastra shpirtërore, nga një jetë që njeriu duhet ta gëzojë, ta jetojë dhe, mbi të gjitha, orvatjet e tij të jenë të shëndosha. Muslimi e portretizon njeriun nga Brenda dhe botës i flet përmes ravijëzimit të jashtëm të figurës. Portretet janë të modeluara përmes plastikës së shprehur, ndërsa theksimet e pjesëve të kokës e bëjnë mbizotëruese tërë pikturën.

Hivzi MUHARREMI
(Prishtinë 2002)

Perhaps this contradiction is particularly expressed in artistic works because in contemporary artistic outlets the painter discovers both the value and the values of the works that is being gone, or else slowly runs away from aggressive activity of man. No wonder that in his work one is not dealing with “ecology” or romantic forms the sad truth of his poetic interpretations is expressed almost in a simple, realistic description and with rare words of his soul. Kullas and his people seem not to be depictions painted in a close, realistic way, but they are a self-portrait of its own kind. Because of sincere message of both our closeness and great distance, in Mulliqi's work surely not intentionally we saw individualities and emphasized artistic values. On the other hand, in fact one deals with an integral, complete creativity, which cannot be divided because it is a dignified creativity thick and qualitative in every sense. If along artistic experiences it offers us something more, as it poses questions of basic problems of existence, then it fulfills its mission. On this, among others, speaks the extraordinary visit of this exhibition in Lubjana.

Ivan SEDEJ
“Dello”

MUSLIM MULLIQI

In his artistic concept, Muslim Mulliqi has tried to understand the phenomenon of color synthetically pointing out the symbolic and deep psycho-sociological meaning and their ordinary relations. So, the main overpowering idea of Muslim's expressive appearance is an eruption of emotional display enforced with an eclectic penetrability of color. Artistic tableaux contain and cultivate a special expressive concept as a mirror of our environment strongly expressed through panel and enforced color. These emphases have as their passion an expression of spiritual anxieties of social theme to the disturbing social-collective ones. Artistic inspirations are characterized by the breath and development tendencies of the painter himself. These are taken as a result of his artistic maturity and productivity, while primary for the times during which he created were the style and motives that serve as a valuable documentation for the present. In his creative work, are evident portraits in particular. These are continuations and embodiment that will follow him everywhere and at any time in his artistic creativity. Portraits appear always lively, as if they speak and talk with an inner spiritual breathing, as the form too, at first sight deformed, is nothing else but a deformed life being led always by purest spiritual intensions, from a life that man ought to enjoy, live, and above all, his efforts should be sound. Muslim portrays man from inside and speaks to the world through an outer lining of figure. Portraits are modeled through expressed plastic, while emphases of the head make the entire painting overwhelming.

Hivzi MUHARREMI
(Prishtina 2002)

MUSLIM MULLIQI

Kronist i narrativitetit të përmbajtur dhe profet i patetikës së kursyer, Mulliqi në atë plasaritje të pamatshme kohore rendit kullat fantazmatike dhe maskat përmortshme, trapet dhe gjeroret, emblemat e vuajtjes dhe shpëtimit pa “gjqin e fundit” dhe pa barazpeshë apokaliptike. Pa i trembur të tashmes dhe pa i bërë bisht të ardhmes, piktori, kundër disonancës së botërave, armatoset pikërisht me ndjeshmërinë e vet e cila pengon ashtërimin në antagonizma bardh e zi.

Larg nga përdorshëria pamfletike, si dhe, fundja, edhe nga padëmshmëria e idealizuar folklorike, piktura e Mulliqit lufton për hapësirën e autonomisë artistike, e cila i kundërshton manipulimet “edhe kur sjellin dhurata”.

Duke thëritur kohërat mitike, deri te ato të dëshmuar me maskat e përmortshme mikeniane, ose ata më të afërtat nga Trebenishta, kokat e ngurtësuara të Mulliqite edhe më shumë shëmbëlajnë hapësirët e gjerorimit rreth vetvetes, me përndarjen e vet edhe më shumë zhyten në parburimin e përbashkësisë. Drojat dhe shpresat, kërcënimet dhe pajtimet njësoj rrezatojnë nga fytyrat, shtëpitë, kullat...

“Kokat e kornizuara” janë pamje që Mulliqi i ka ruajtur si shtresën më të thellë të përjetimit fëmijëror të botës së mbyllur të të rriturve, të arritshëm vetëm në kornizën rigorozisht të kufizuar të kuadratit të dritares. Misterioziteti i atyre fytyrave më vonë do të jetë i përmatshëm me misterin e ikonës dhe freskës mesjetare, në kohën kur mësimet thelbësore jetësore u bashkangjiten pëerjetimet e para artistike.

Ai “Shikim nga dritarja” më së shpeshti është i ndarë, në çift, plotësim dhe korrektiv për njëri tjetrin. Toksore dhe celestiale, graviteti dhe forca ascensionale, mbërthimi dhe snohvaticnost rimohen me struktuftrat e ndërlikuara ritmike të idiomit muzikor të vendlindjes dhe stili arkitektonik pa tekstualitetin folklorik dhe pedanterinë e kopjuesit.

Nada BEROSH

(Katalogu i ekspozitës në Galerinë Forum, Zagreb, 1991)

MULLIQI'S PAINTINGS

Chronicler of a contained narration and prophet of spared pathetic, Mulliqi rounds up in that unmeasured time crack his phantasm kullas and mortal masks, traps and whirlpools, emblems of suffering and salvation without the “last judgment” and without the apocalyptic balance. Not fearing the present and not avoiding the future, the painter, against the dissonance of worlds, is armed precisely with his sensitiveness that hinders the marrow in the black and white antagonism. Far from pamphlet use and, after all, of idealized folkloric harmlessness, Mulliqi's painting struggles for the space of artistic autonomy, which counters manipulations “even when they bring gifts”.

Calling on mythical times, even the most tested ones with mortal Mycenaean masks, or the closest ones of Trebenishta, stoned heads of Mulliqi resemble more the spaces of whirlpool around oneself, and with their, separation they sink deeper in the pre-source of commonness. Fears and hopes, threats and consents radiate all the same from faces, houses, kullas...

The “framed heads”, are views that Mulliqi has kept as the deepest layer of a childish experience of the closed world of the grown-ups, reachable only in a rigorously set frame in the bounded window set. The mystery of those facts will be later immeasurable to the mystery of icon and medieval fresco, in a time when basic life teaching were added first artistic experiences. Thar “view from the window” is most often separated, in pairs, a fulfillment and corrective to each other.

Earthy and celestial, gravity and ascension force, captivation and snow-whitism are rhymed with complicated rhythmical structure of musical idiom of the birthplace and the architectonic style without folkloric texture and copying pedantry.

Nada BEROSH

(Catalogue of exhibition in Gallery Forum, Zagreb, 1991)



BIOGRAFIA

Muslim MULLIQI u lind në vitin 1934 në Gjakovë. Akademinë e Arteve Figurative e kreu në Beograd te profesor Zora Petroviq. Studimet pasuniversitare i kreu te i njëjti profesor në vitin 1961. Ka qenë anëtar i SHAFK që nga themelimi. Është njëri prej themeluesëve dhe Dekan i parë i Akademisë së Arteve në Prishtinë, ndërsa anëtarë i Akademisë së Shkencave dhe Arteve të Kosovës është prej vitit 1980. Vdiq në vitin 1998.

Ekspozitat vetjake:

1952 – Pallati i Kulturës, Gjakovë,
1956, 1960, 1965 – Foajeu i Teatrit Popullor, Prishtinë;
1967 – Pallati i Kulturës, Smederevë;
1967 – Galeria e Shtëpisë së APJ-së, Tuzëll, Rijekë, Pulë,
1969 – Foajeu i Teatrit Popullor, Prishtinë;
1970 – Salloni i Vogël Figurativ, Novi Sad;
1973 – Galeria e APJ-së, Beograd;
1974 – Galeria Gjuro Salaj, Beograd;
1975 – Galeria Heleoart, Romë (Itali);
1979 – Galeria e Arteve, Prishtinë;
1980 – Klubi i Artistëve, Prishtinë; Galeria Bashkëkohore, Podgoricë;
1981 – Pallati i Kulturës, Banja Llukë;
1982, 1991 – Galeria Forum, Zagreb;
1984 – Galeria e Vogël, Lubjanë;
1986 – Galeria e Shtëpisë së APJ-së, Beograd;
1987 – Galeria Moderne, Budvë;
1989, 1990 – Galeria e KO, Grozhnjan; Galeria Kombëtare e Arteve, Tiranë;
1996 – Galeria Europa, Pejë, Galeria Roma, Prishtinë.

Ekspozitat kolektive më me rëndësi:

1967 – Trienali i Artit Figurativ Jugosllav, Beograd; 1968 – Memoriali i V Nadezhda Petroviq, Çaçak; 1970 – Artet Figurative të Kosovës, Sarajevë; Pesë Piktorë nga Kosova, Beograd; 1971-1979, 1980, 1985, 1988 – Arti Figurativ i Kosovës, Katovicë (Poloni), Budapest (Hungari), Kozencë (Itali), Hanover (Gjermani), Kajro (Egjypt), Frankfurt (Gjermani), Helsinki (Finlandë), Oslo (Norvegji), Nju Delhi (Indi), Keln (Gjermani), Duisburg, Shtutgard (Gjermani), Palermo (Itali), Paris (Francë); 1972 – Manifestimi i Artit Jugosllav, Tingujt e Mermertë, Arangjellovç; Artistët Figurativë të Kosovës, Banja Llukë; 1973 – Ekspozita e Sallonit të Artit Bashkëkohor, Beograd; Pesë Piktorë nga Kosova, Beograd; 1973 – 1975, 1978 – 1980, 1982, 1985, 1987, 1991, 1992 – Salloni Pranveror i Kosovës, Prishtinë; Dhjetë Artistë nga Kosova, Beograd; 1974 – Ekspozita e Artit Figurativ të Kosovës; Nish; Çaste të Artit Bashkëkohor Jugosllav, Sombor; Vjeshta XIV Figurative, Sombor; 1975-1978 – Arti Bashkëkohor i Kosovës, Shkup, Sarajevë, Zagreb; 1979, 1981, 1983, 1985, 1987 – Bienali i Vizatimit, Prishtinë; Çaste Pikturale Jugosllave, Beograd; 1980, 1981 – Arti Bashkëkohor i Kosovës, Beograd, Zagreb;

BIOGRAPHY

Muslim MULLIQI was born in 1934 in Granola. He was graduated from the Academy of Figurative Arts in Belgrade in the class of Professor Zora Petrovic. He received master degree under the same tutorship in 1961. He was a member of KAFA since its foundation. One of the founders and the first Dean of the Academy of Arts in Prishtina. One of the first members of the Kosova Academy of Arts and Sciences Since 1980. He died in 1998.

Solo exhibition:

1952 – Palace of Culture, Gjakova;
1956, 1960, 1965 – The Foyer of People's Theatre, Prishtina;
1967 – Palace of Culture, Smederevo;
1967 – YPA House Gallery, Tuzla, Rijeka, Pula;
1969 – The Foyer of People's Theater, Prishtina;
1970 – Small Figurative Salon, Novi Sad;
1973 – YPA Center Gallery, Belgrade;
1974 – Djuro Salaj Gallery, Belgrade;
1975 – HeleoArt Gallery, Rome (Italy);
1979 – Art Gallery, Prishtina;
1980 – Artists Club, Prishtina; Contemporary Gallery, Podgorica;
1981 – Palace of Culture, Banja Luka;
1982, 1991 – Forum Gallery, Zagreb,
1984 – Small Gallery, Lubjana;
1986 – YPA House Gallery, Belgrade;
1987 – Modern Gallery, Budva;
1980, 1990 – KO Gallery, Grozhnjan;
1966 – Europa Gallery, Peja; Roma Gallery, Prishtina.

The most important Group exhibitions:

1967 – Triennial of Yugoslav Figurative Art, Belgrade; 1968 – 5th Nadezda Petrovic Memorial, Cacak; 1970 – Kosova Figurative Arts, Sarajevo; Five Painters from Kosova, Belgrade; 1971-1979, 1980, 1985, 1988 – Kosova Figurative Arts, Katowice (Poland), Budapest (Hungary), Cozens (Italy), Hanover (Germany), Cairo (Egypt), Frankfurt (Germany), Helsinki (Finland), Oslo (Norway), New Delhi (India), Cologne, Duisburg, Stuttgart (Germany), Palermo (Italy), Paris (France); 1972 – The Manifestation of Yugoslav Art, Marble Sounds, Arandjelovac; Kosova Figurative Artists, Banja Luka; 1973 – Salon of Contemporary Art Exhibition, Belgrade; Five Painters from Kosova, Belgrade; 1973-1975, 1978-1980, 1985, 1987, 1991, 1992 – Kosova Spring Salon, Prishtina; Ten Artists from Kosova, Belgrade; 1974 – Kosova's Figurative Arts Exhibition; Nis; Moments of Yugoslav Contemporary Art, Sombor; 14th Figurative Autumn, Sombor; 1975-1978, Kosova Contemporary Art, Skopje, Podgorica, Sarajevo, Zagreb; 1979, 1981, 1983, 1985, 1987 – Biennial Drawings, Prishtina; Yugoslav Pictorial Moments, Belgrade; 1980, 1981 – Kosova Contemporary Art, Belgrade, Zagreb;

1979 - Ekspozita Ndërkombëtare, Slovenj Gradec; 1981 - Ekspozita e LSHAFJ, Shkup; 1983 - Vjeshta XXXIII Figurative, Sombor; Salloni XV Vjeshtor, Banja Llukë; 1983, 1987 - Arti Bashkëkohor i Kosovës, Beograd, Prishtinë, Dubrovnik; 1986 - Galeria mbi Atlantik, Toronto (Kanada); 1987 - Ekspozita Ndërkombëtare në Can-sur-Mer (Francë); 1988 - Trienali VI i Artit Jugosllav, Beograd; Artistët Figurativë Bashkëkohor Jugosllav, Beograd; Dhjetë Artistë Kosovarë, Augsburg (Gjermani); 1990 - Bienali III Ndërkombëtar, Kajro (Egjipt); 1992 - Zagreb; 1980, 1981 - Arti Bashkëkohor i Kosovës, Beograd; Ekspozita Mbarëshqiptare, Tiranë.

Shpërblimet:

1954 - Çmimi i Dhjetorit të Kosovës, Prishtinë;
 1965 - Çmimi i Nëntorit të Qytetit të Prishtinës, Prishtinë;
 1968 - Çmimi Blerës i Akademisë së Arteve të Beogradit në Sallonin e Tetorit, Beograd;
 1969 - Çmimi i SHAFK, Prishtinë;
 1973 - Çmimi Blerës i Sallonit të Cetinjes, Cetinje;
 1974 - Çmimii Sallonit Pranveror të Kosovës, prishtinë;
 1975 - Çmimi Blerës në Sallonin Pranveror të Kosovës, Prishtinë;
 1990 - Çmimi i Parë për Pikturë në Sallonin Pranveror të Kosovës, Prishtinë.

Veprat e tij gjenden te shumë koleksionarë, galeri e muzeume.

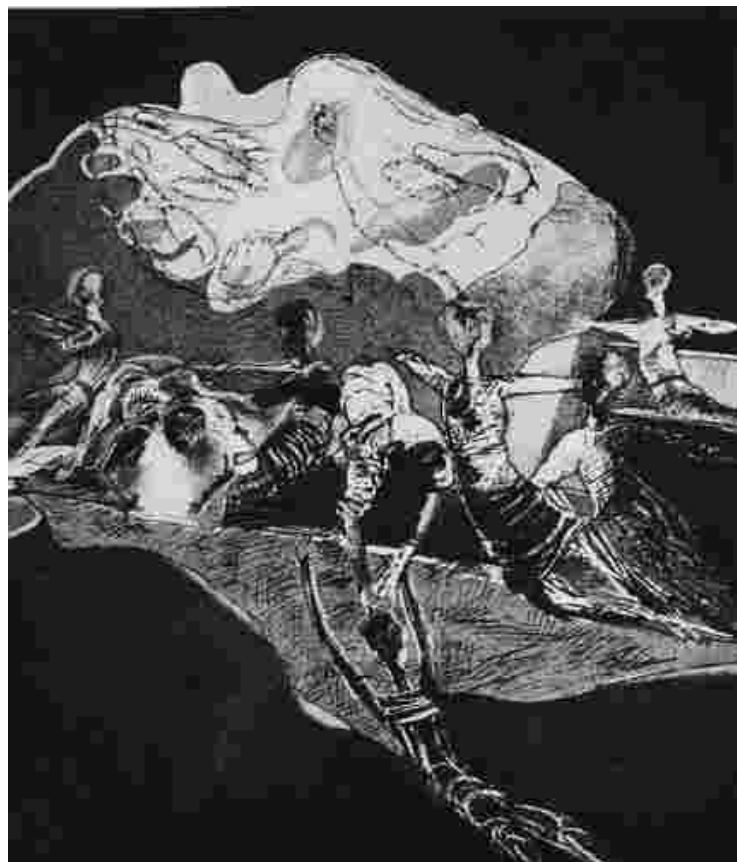


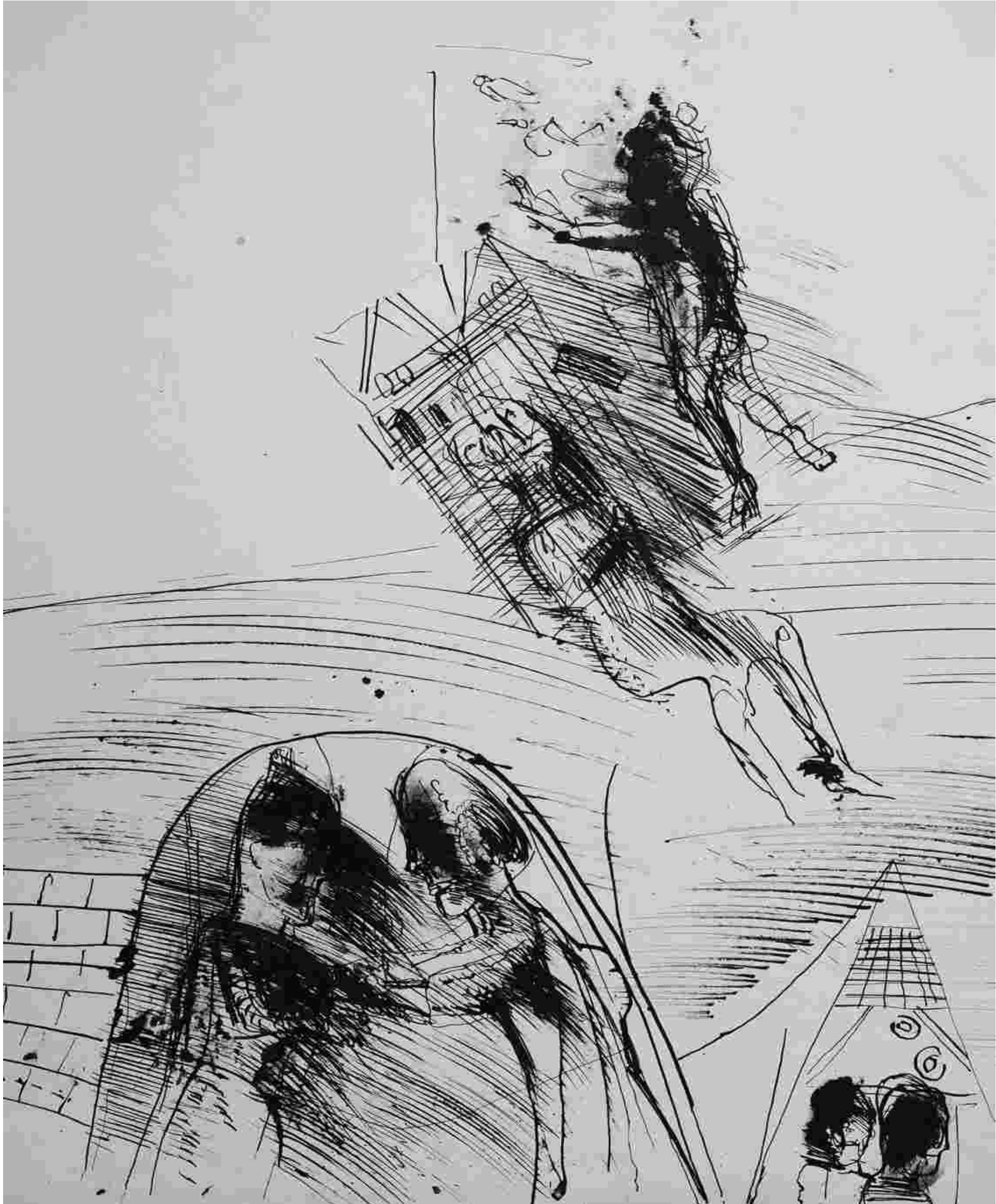
1979- International Exhibition, Slovenj Gradec; 1981 - YLFA, Skopje; 1983 - 33rd Figurative Autumn, Sombor, 15th Autumn Salon, Banja Luka; 1983, 1987 - Kosova Contemporary Art, Belgrade, Prishtina, Dubrovnik; 1986 - The Gallery Over Atlantic, Toronto (Canada); 1987 - International Exhibition at Can-sur-Mer (France); 1988 - 6th Triennial of Yugoslav Art, Belgrade; Yugoslav Contemporary Figurative Artists, Belgrade; Ten Kosovar Artists, Augsburg (Germany); 1990 - 3rd International Biennial, Cairo (Egypt); 1992 - Zagreb; 1980, 1981 - Contemporary Kosovar Art, Belgrade; Overall Albanian Exhibition, Tirana.

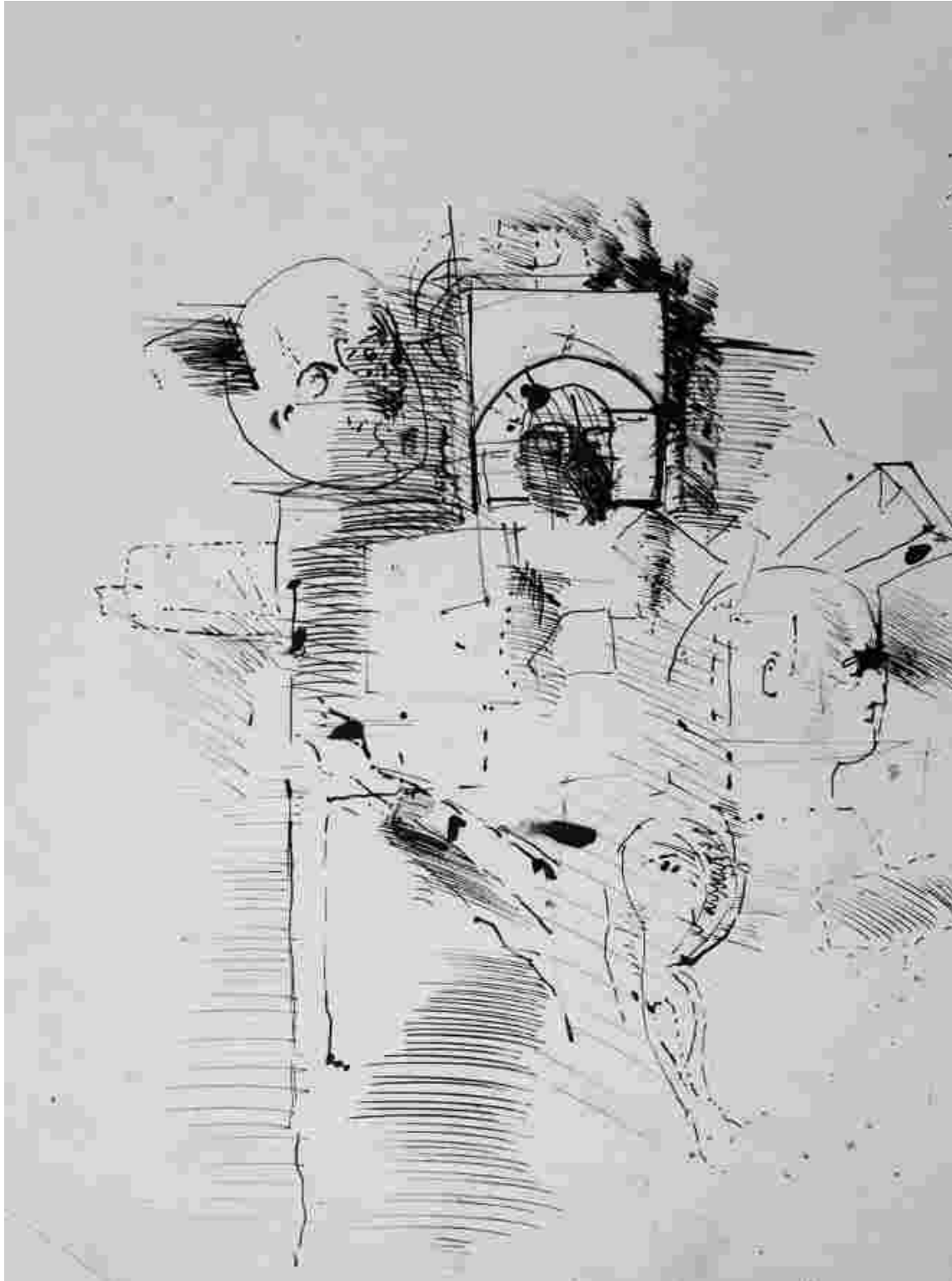
Awards:

1954 - Kosova's December Prize, Prishtina;
 1965 - Prishtina City November Prize, Prishtina;
 1968 - The Belgrade's Academy of Arts Purchasing Prize at October Salon, Belgrade;
 1969 - KAFA's Prize, Prishtina;
 1973- Cetinje Salon Purchasing Prize, Cetinje;
 1974 - Kosova Spring Salon Prize, Prishtina;
 1975 - Kosova Spring Salon Purchasing Prize, Prishtina;
 1990 - The First Prize for Painting at Kosova Spring Salon, Prishtina.

His works is in many private collections galleries and museums.



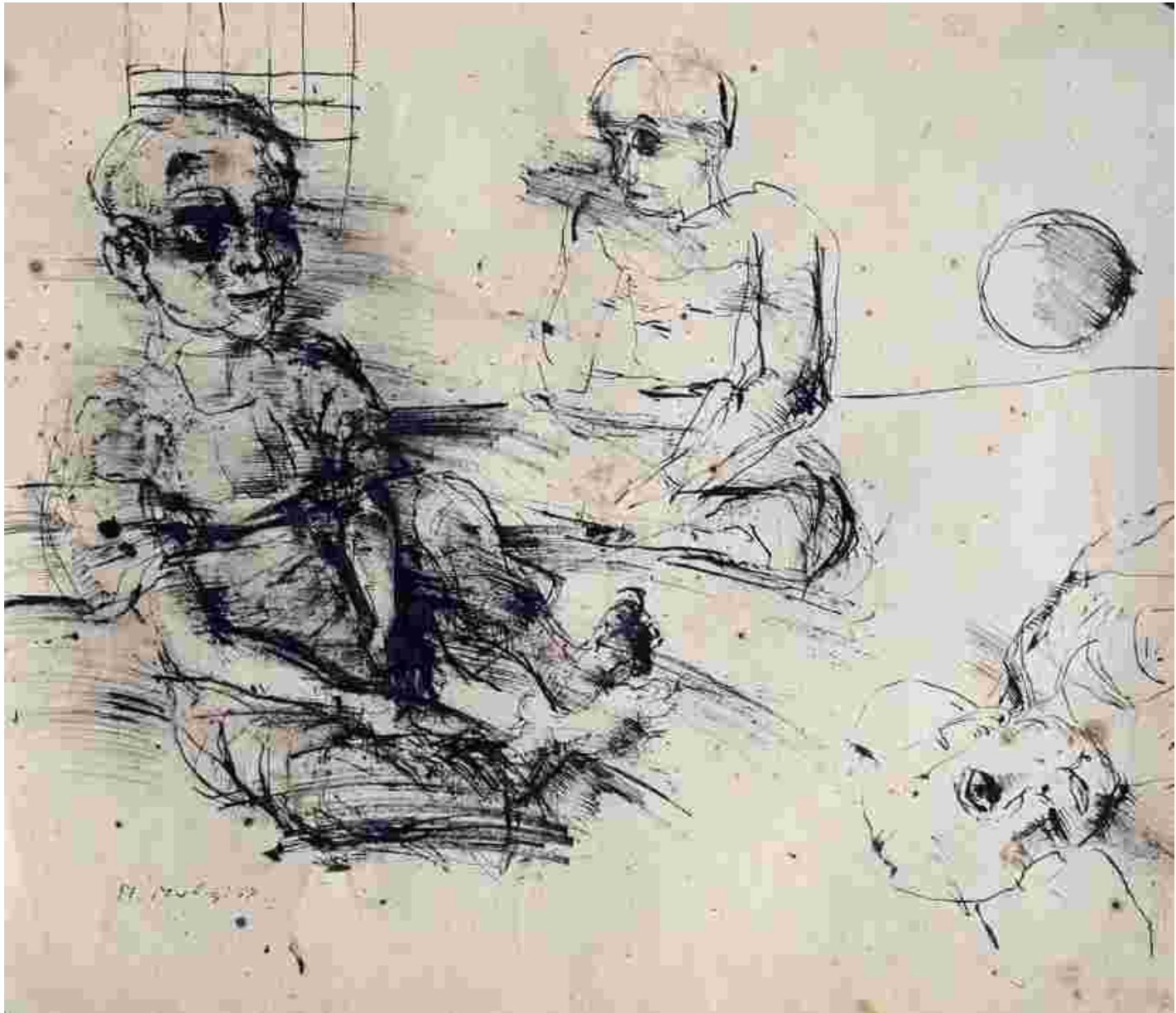




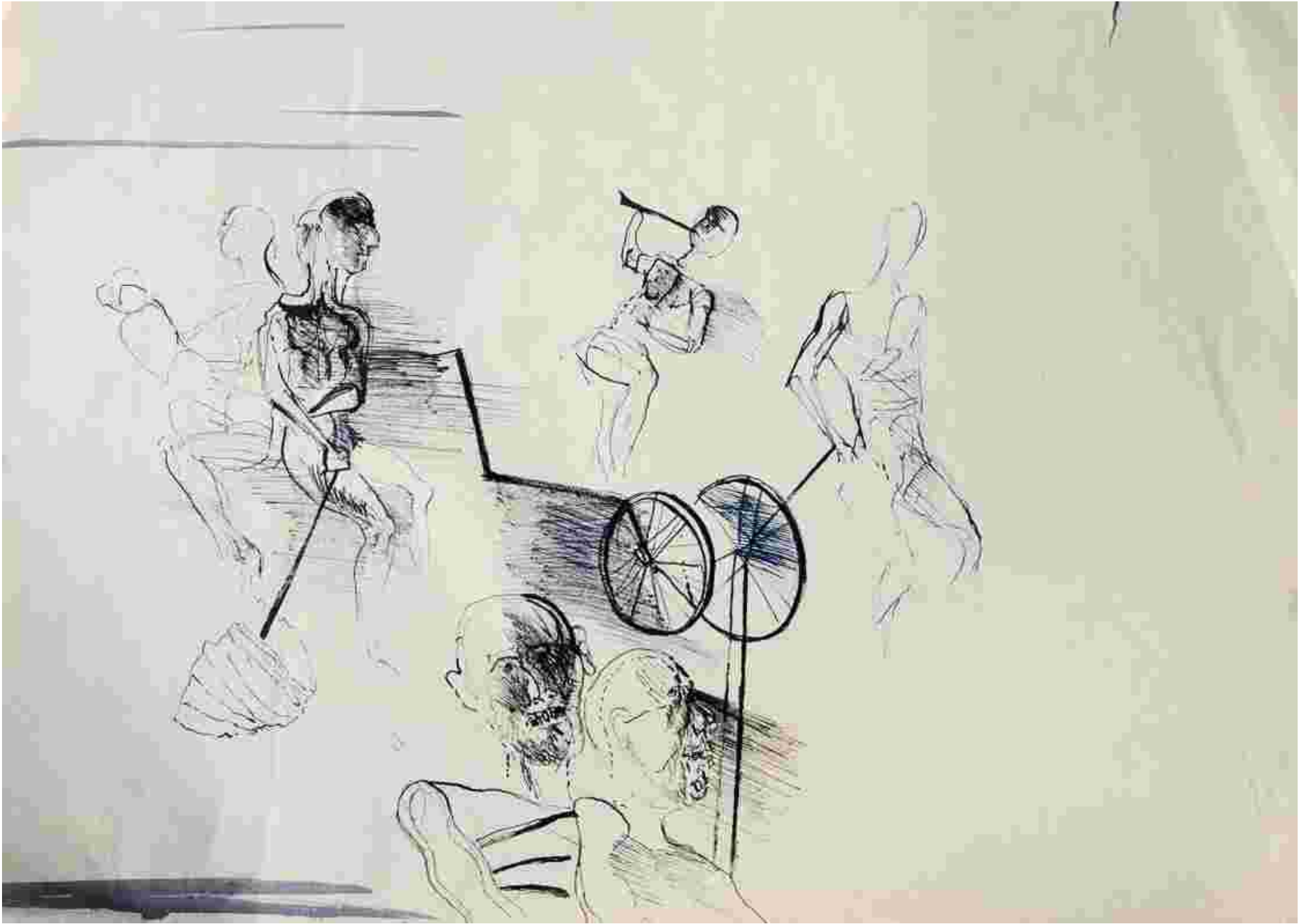
Nga cikli: Udhëtim qiellor, vizatim, 1971



Nga cikli: Udhëtim qiellor, vizatim, 1971



Nga cikli: Pritje, vizatim, 1987



Nga cikli: Udhëtim qiellor, vizatim, 1971



Nga cikli: Udhëtim qiellor, vizatim, 1971



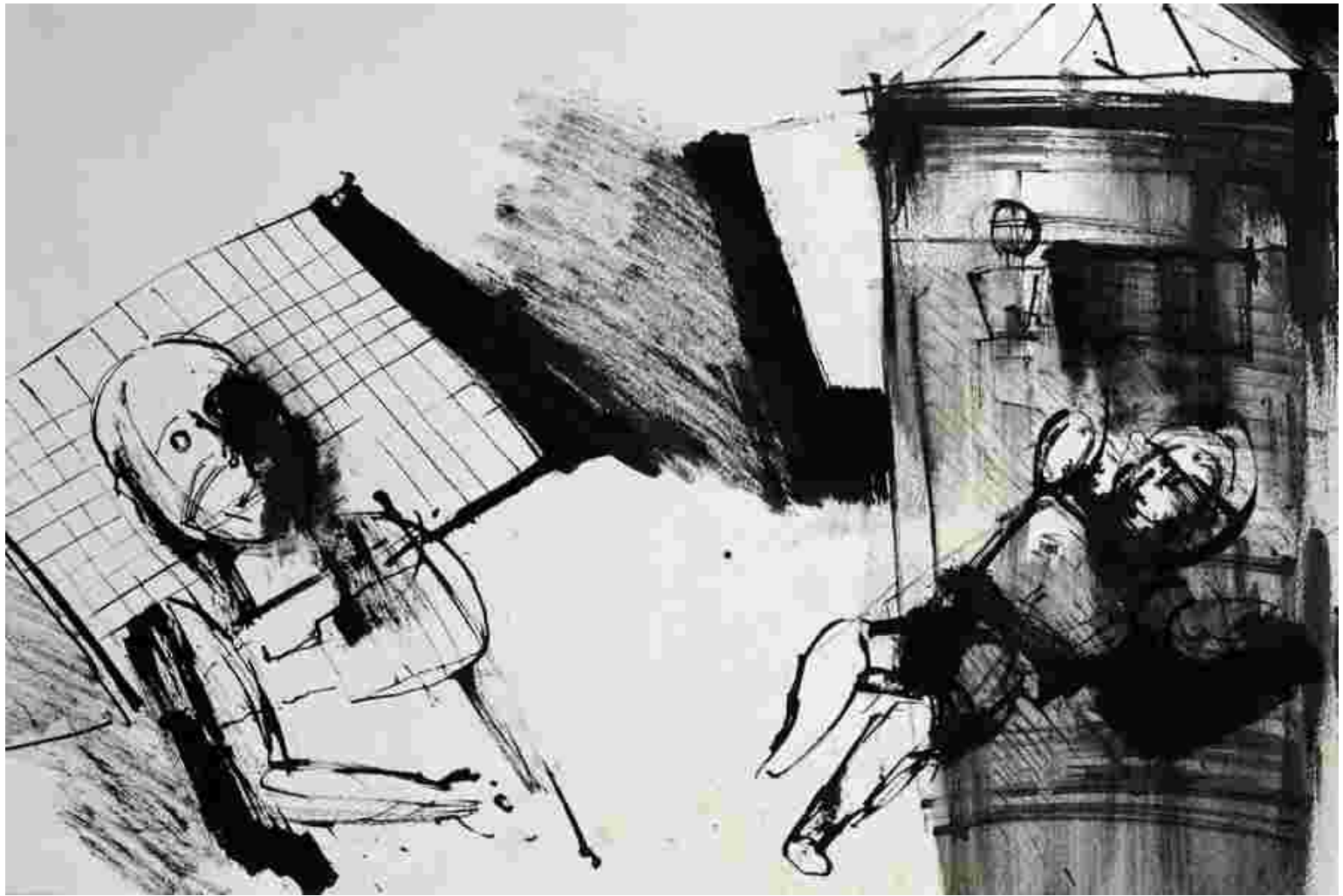
Portret dhe zog, 100 x 70 cm, vizatim, 1970



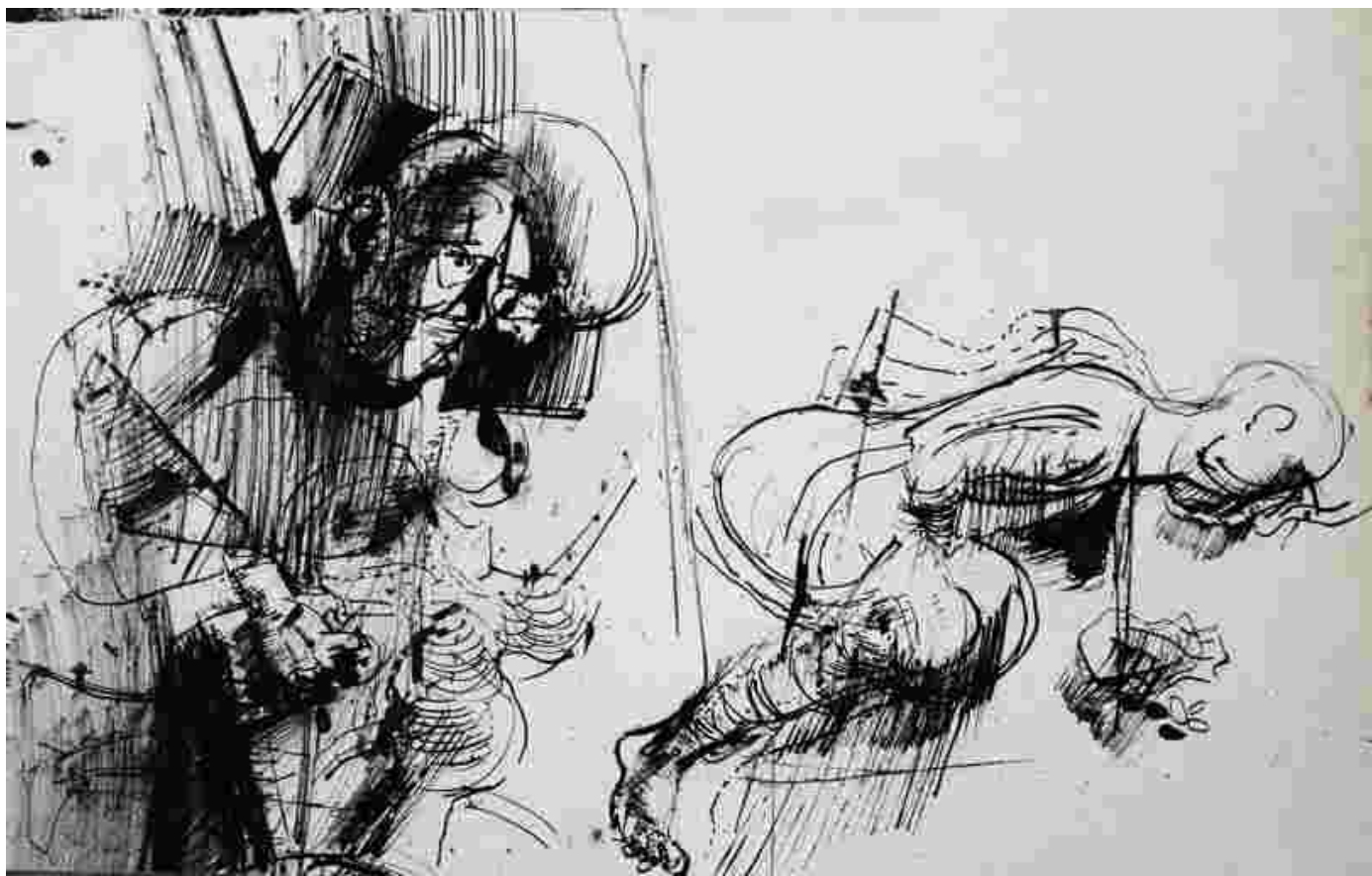
Nudo dhe lulet, vizatim, 1969



Nga cikli: Udhëtim qiellor, 100 x 70 cm, vizatim, 1971



Nga cikli: Udhëtim qiellor, 100 x 70 cm, vizatim, 1971



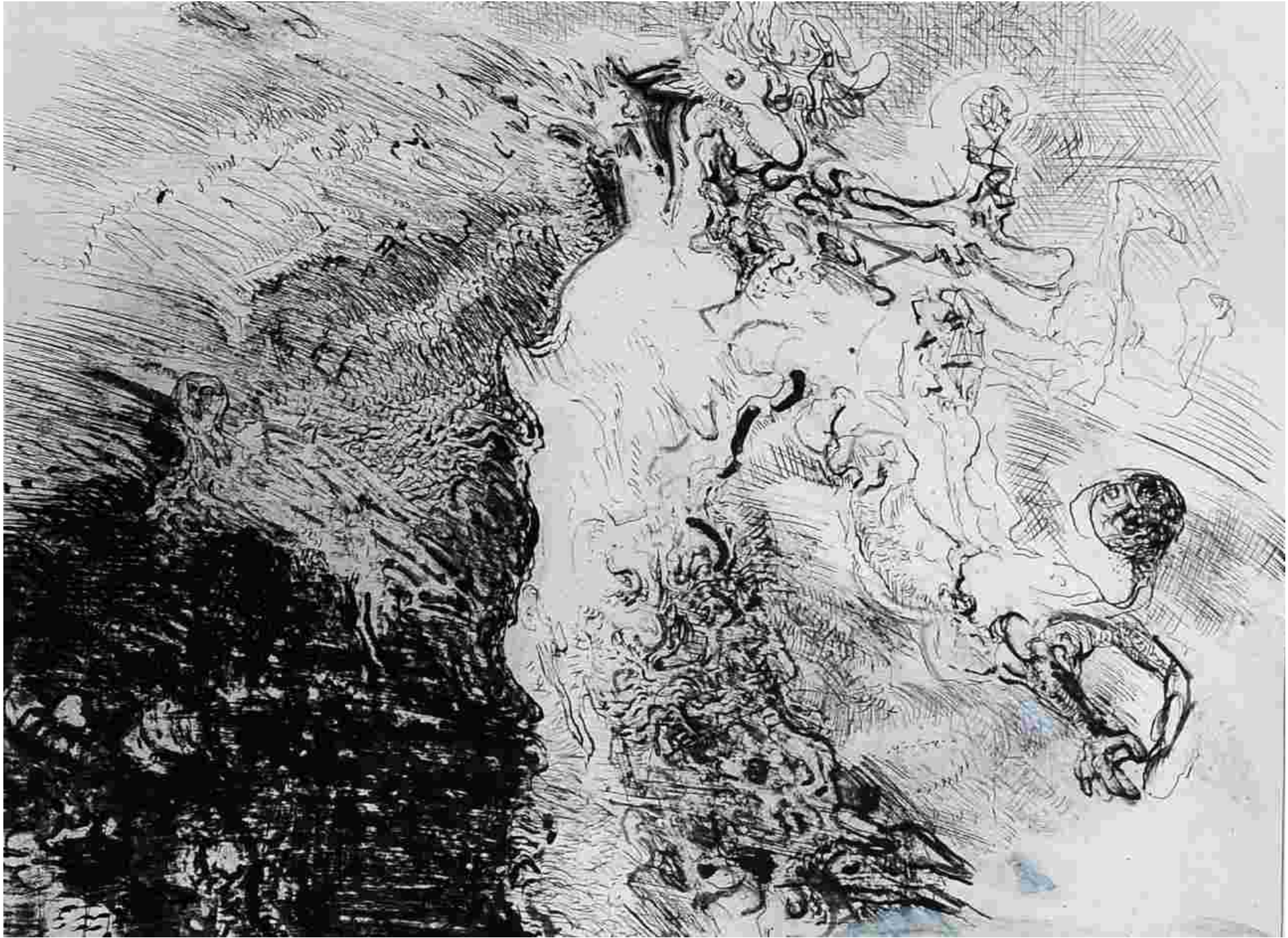
Nga cikli: Udhëtim qiellor, 100 x 70 cm, vizatim, 1971



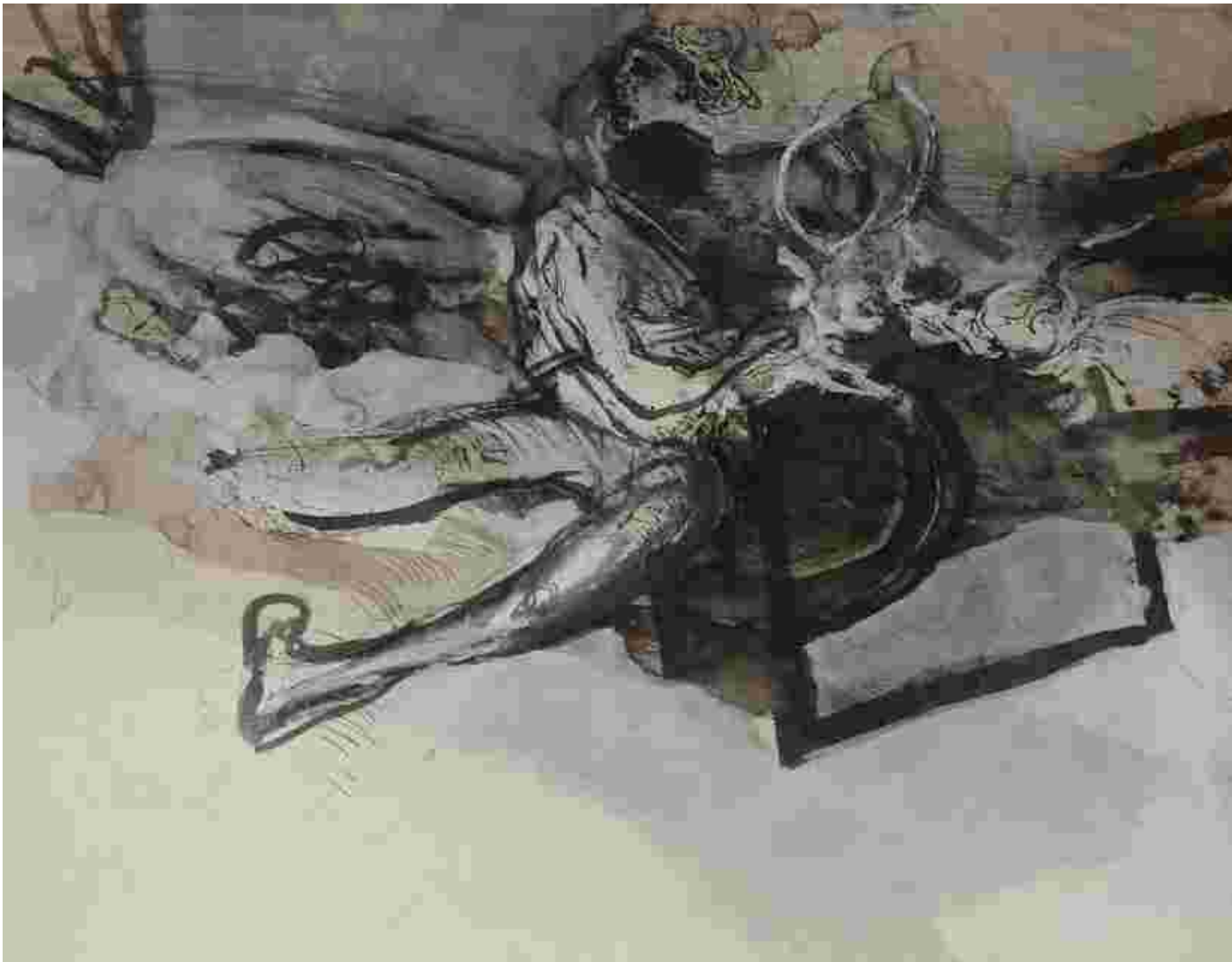
Portret, 100 x 80 cm, vizatim, 1971



Nga cikli: Udhëtim qiellor, 100 x 80 cm, vizatim, 1973



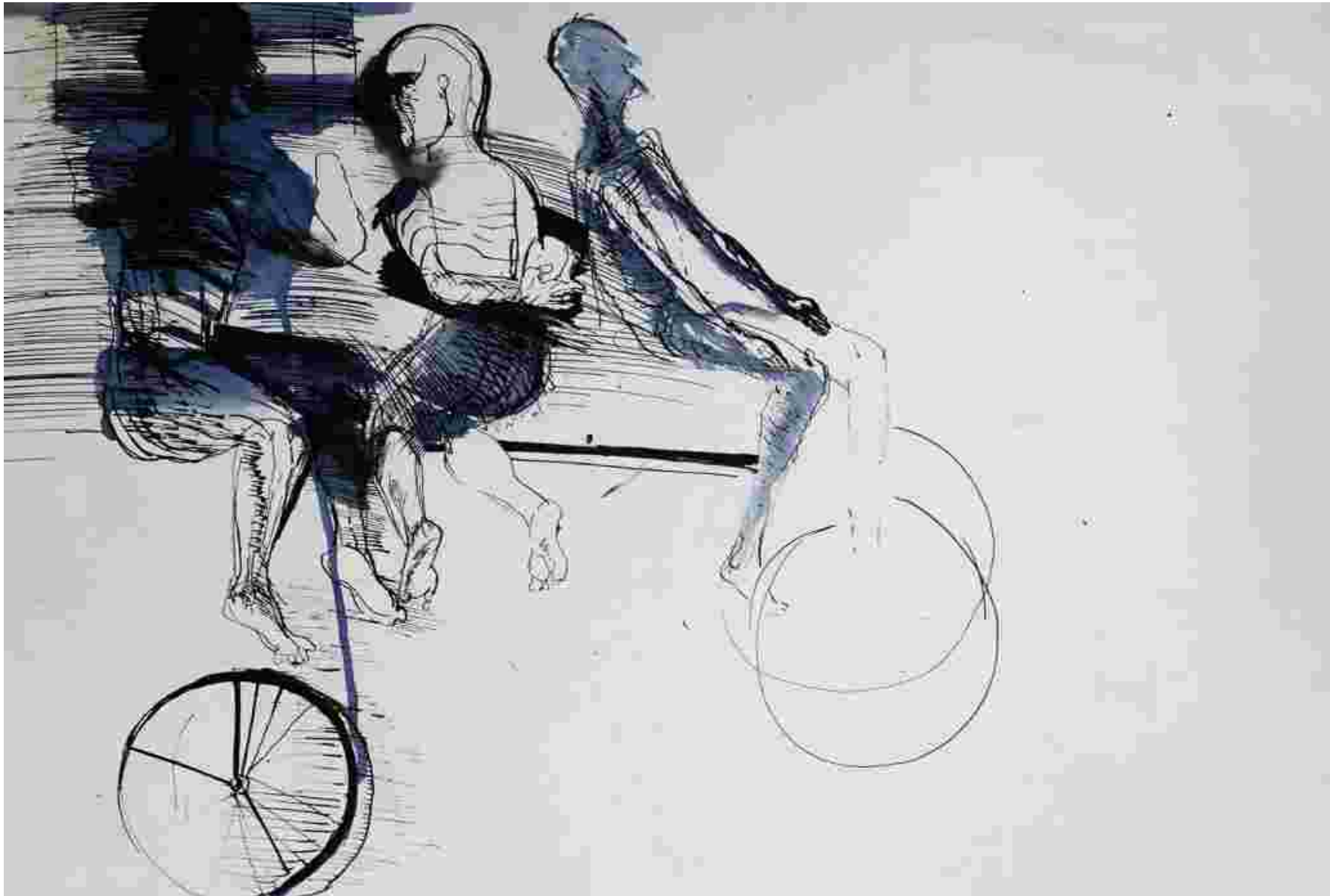
Nga cikli: Pushtim i hapësirave të reja, 100 x 75 cm, vizatim, 1971



Nga cikli: Pushtim i hapësirave të reja, 85 x 80 cm, vizatim, 1971



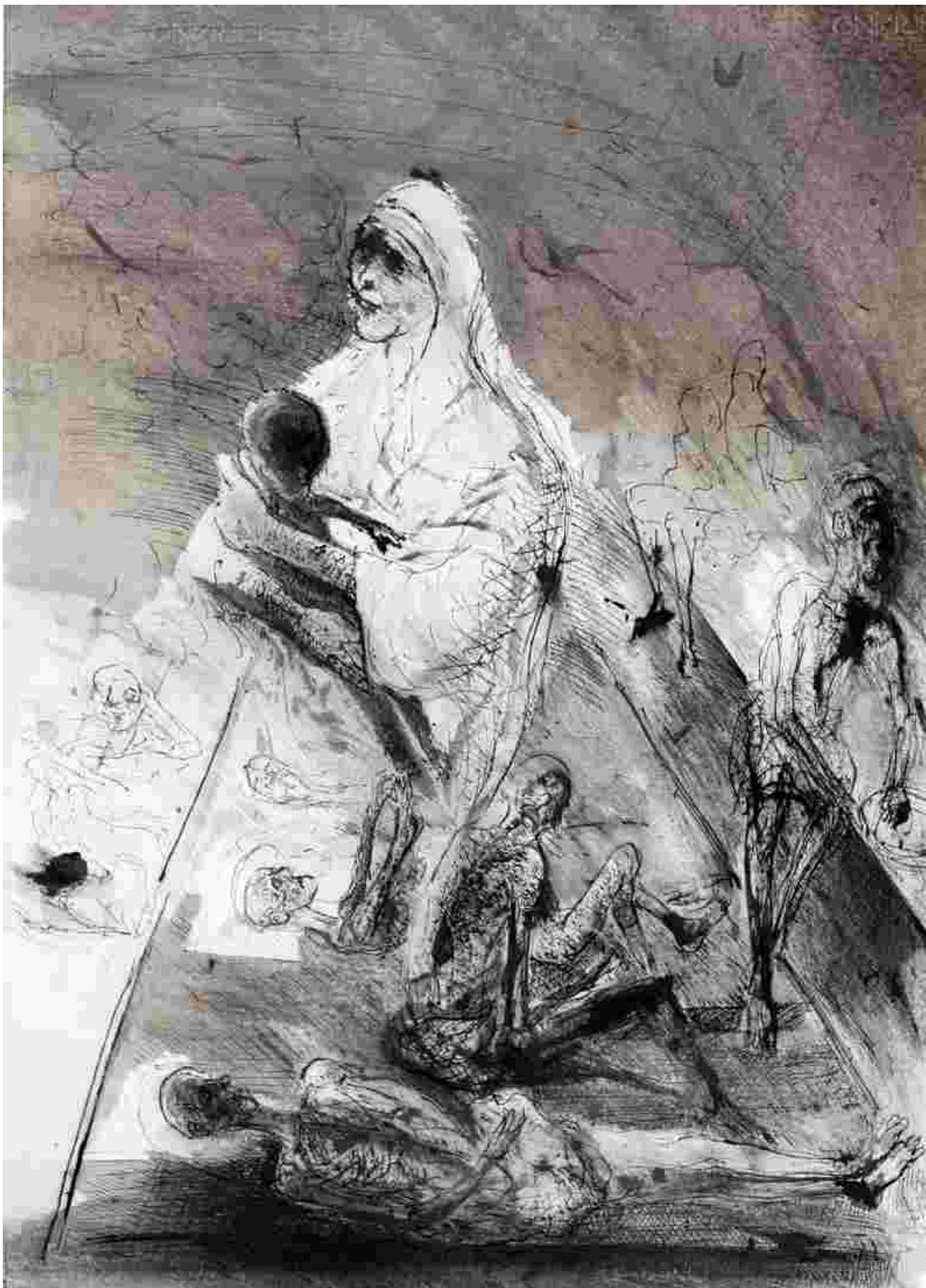
Nga cikli: Pushtim i hapësirave të reja, vizatim, 1971



Nga cikli: Udhëtim qiellor, 100 x 70 cm, vizatim, 1971



Tre figura, 85 x 85 cm, vizatim, 1971



Nëna Tereze, 100 x 70 cm, vizatim, 1973



Portret, 100 x 70 cm, vizatim, 1978





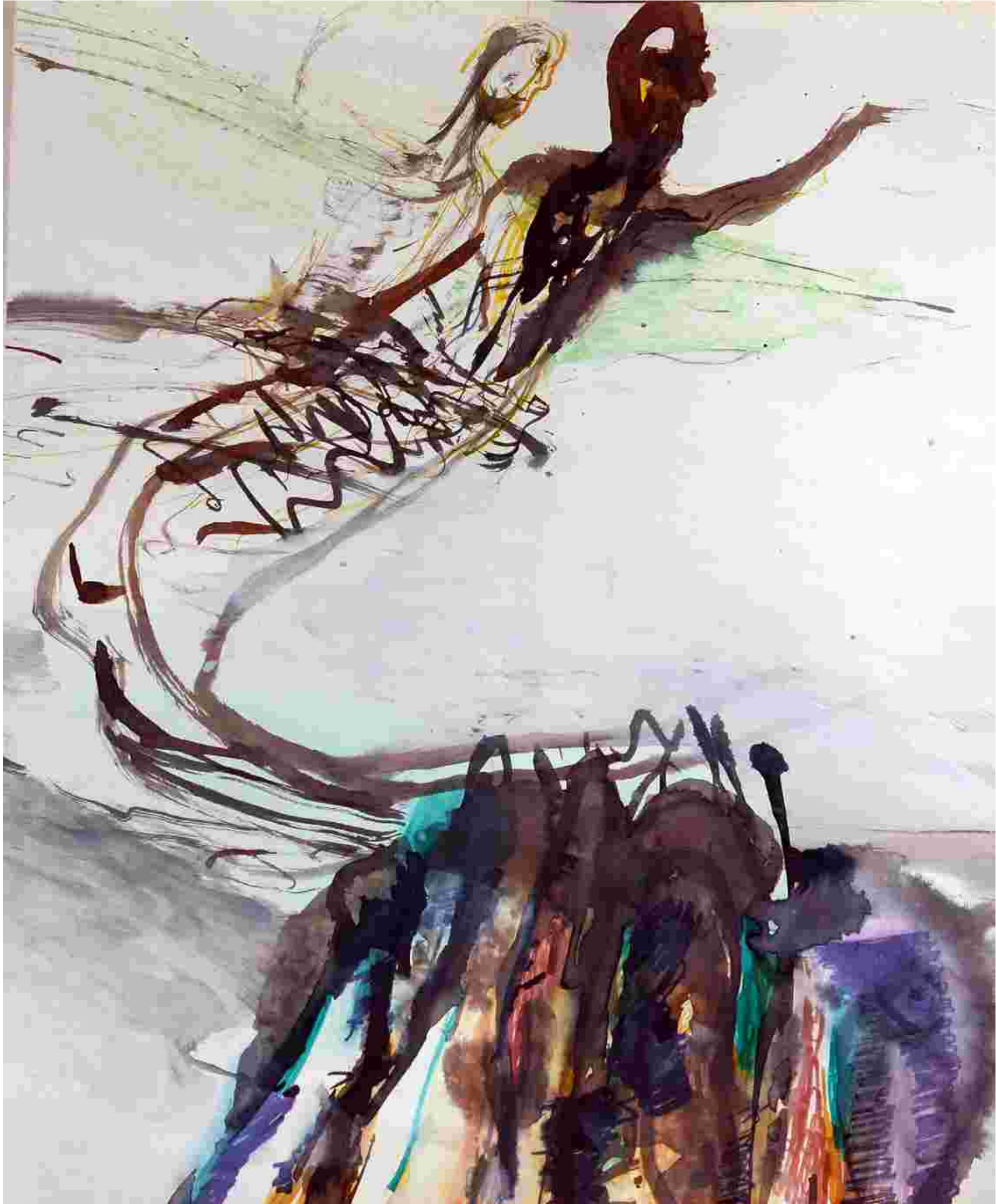


Skenderbeu, 100 x 70 cm, vizatim, 1971



Pa titull, 100 x 70 cm, guash-vizatim, 1976

Nga cikli: Udhëtim qiellor, akuarel, 1970





Çarshia e madhe e Gjakovës, 100 x 65 cm, vaj në pëlhurë, 1953



Takimi i plakave, 140 x 100 cm, vaj në pëlhurë, 1956



Sharraxhinjët, 120 x 85 cm, vaj në pëlhurë, 1965



Dy koka dhe dy maska, 100 x 200 cm, vaj në pëllhurë, 1976



97 x 132 cm, vaj në pëllhurë, 1961



Vajza, 67 x 78 cm, vaj në pëlhurë



Portret i cirkut, 90 x 70 cm, vaj në pëlhurë, 1960



Portret, 57 x 63 cm, vaj në kompesatë, 1967



Dukagjina, 100 x 120 cm, vaj në pëlhurë, 1962

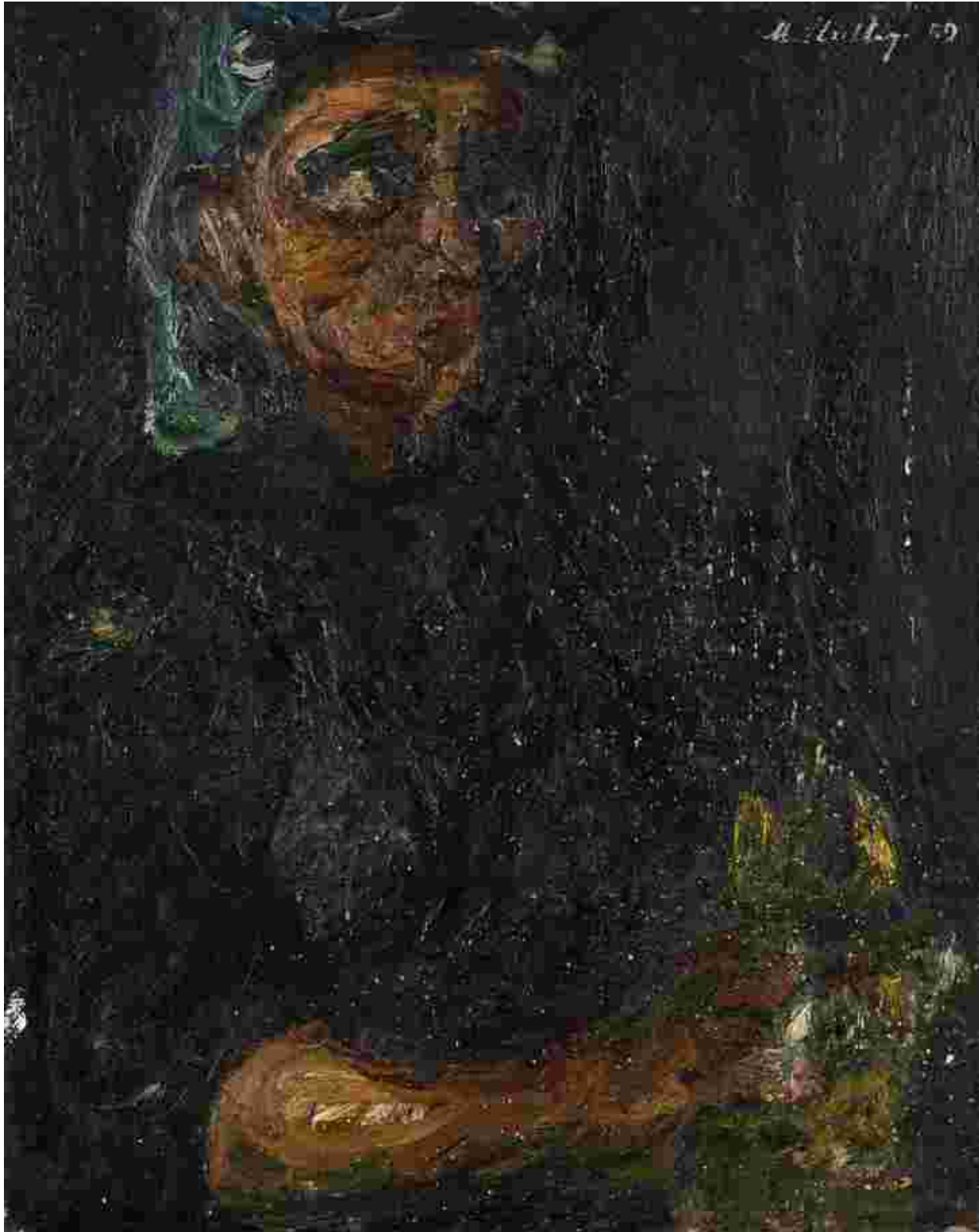


Huti, 95 x 80 cm, vaj në pëlhurë





Pa titull, 95 x 70 cm, vaj në pëlhurë, 1958



Portret me vazë, 58 x 73 cm, vaj në pëlhurë, 1959



Kokë e stolisur, 67 x 78 cm, vaj në pëllhurë, 1966



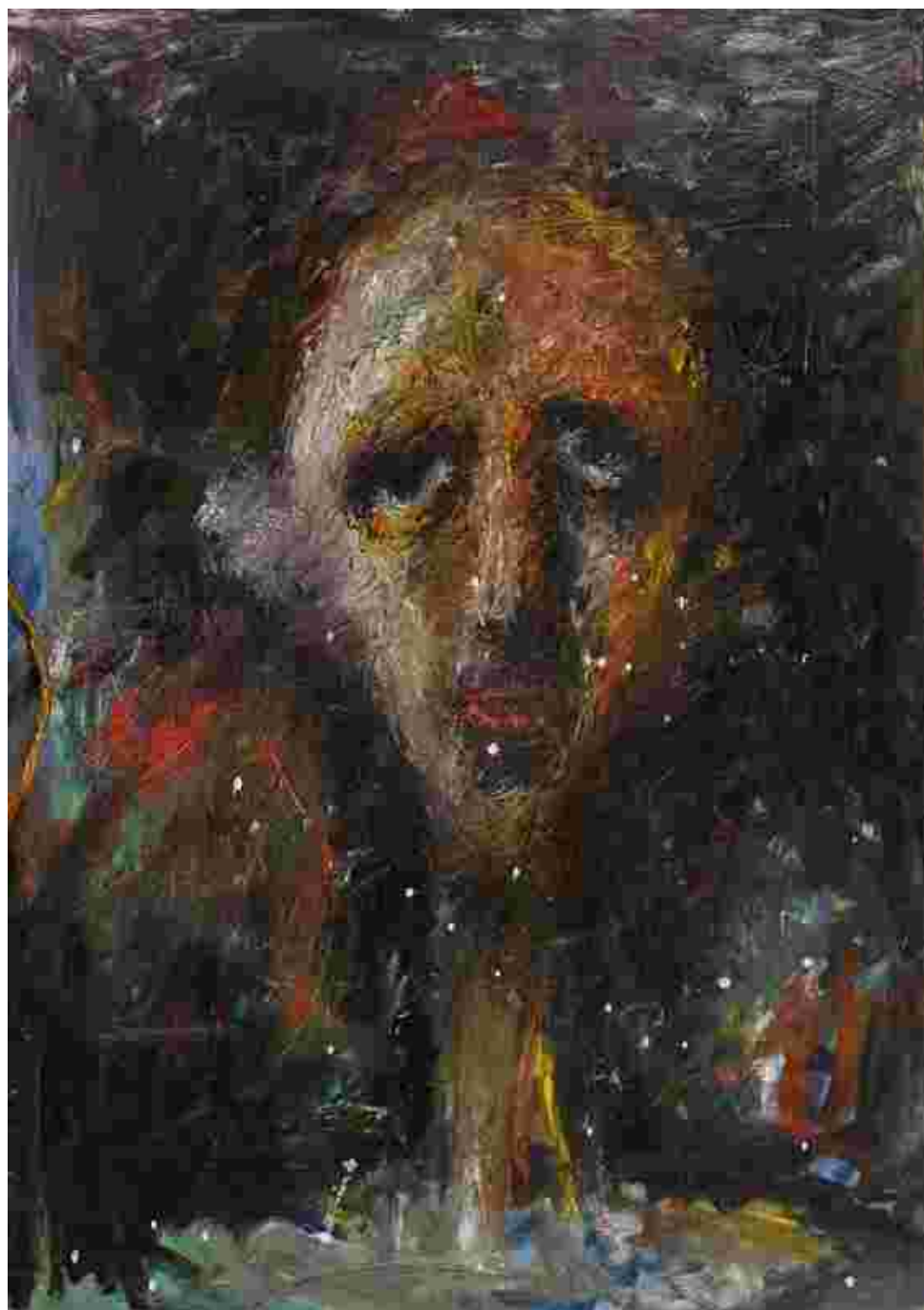
Halili, 100 x 100 cm, vaj në pëlhurë, 1965



Kokë e malësorit, 47 x 59 cm, vaj në pëlhurë, 1965



Portret, 58 x 73 cm, vaj në pëlhurë, 1958



Portret, vaj në kompesatë, 1953



Skicë e mozaikut, 87 x 78 cm, vaj në kompesatë



Pritja, 104 x 70 cm, vaj në pëlhurë



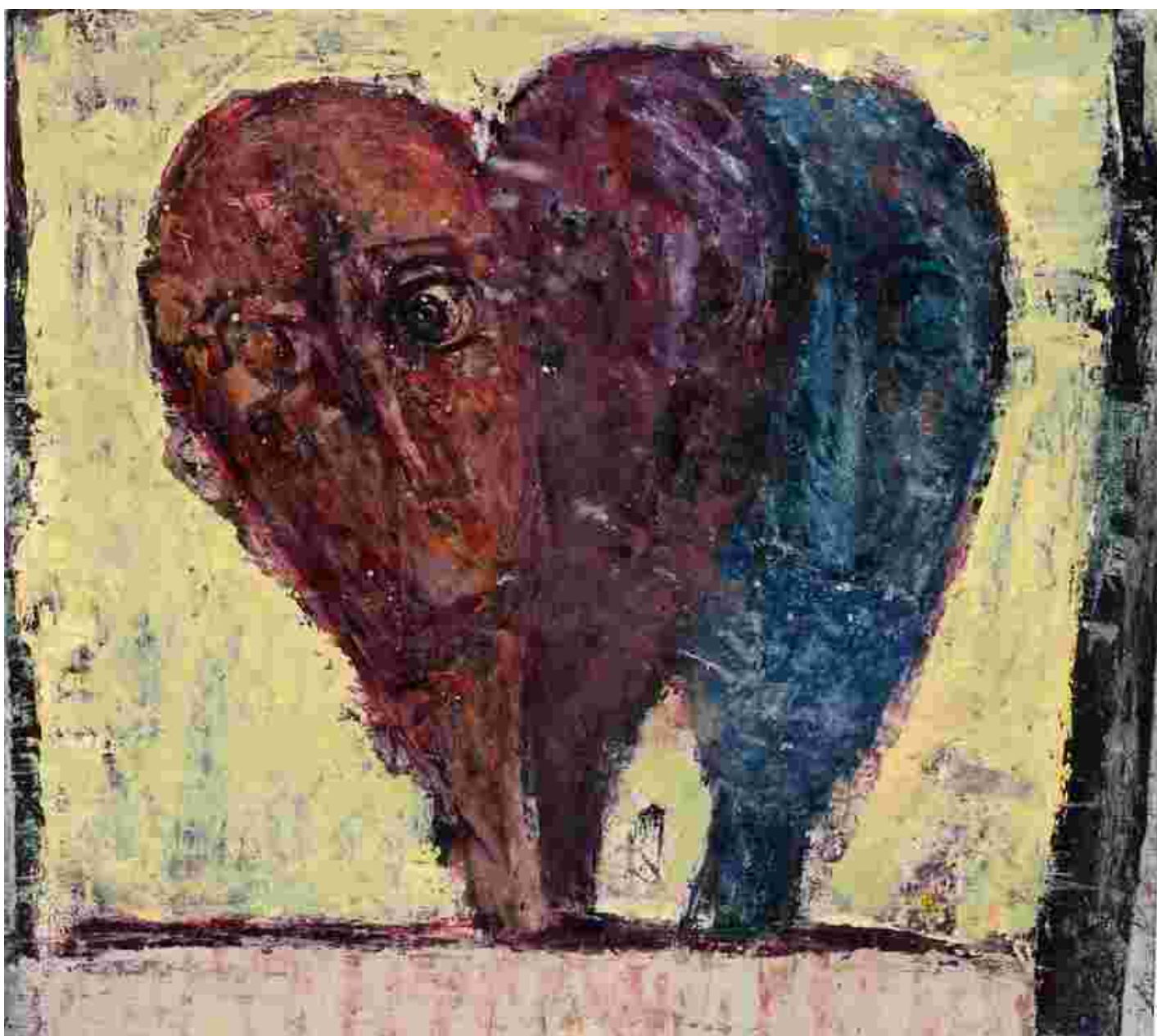
Portrete, teknikë e kombinuar



Portrete, 87 x 90 cm, vaj në kompesatë, 1987



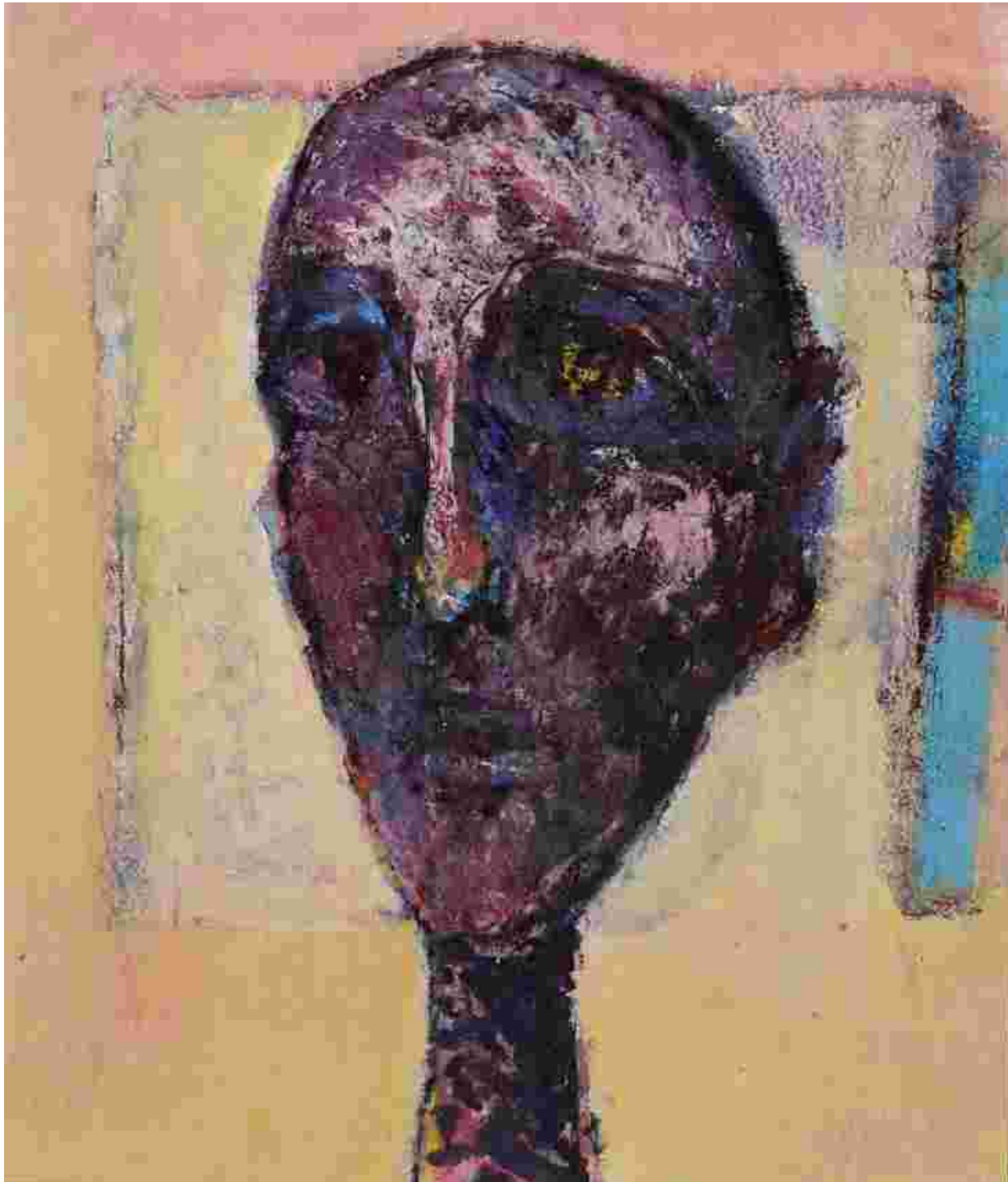
Koka, 126 x 146 cm, vaj në pëlhurë, 1990



Tri koka, vaj në kompesatë



Portret, vaj në pëllhurë



Portret, 45 x 43 cm, vaj në pëlhurë



Portret, 45 x 43 cm, vaj në kompesatë



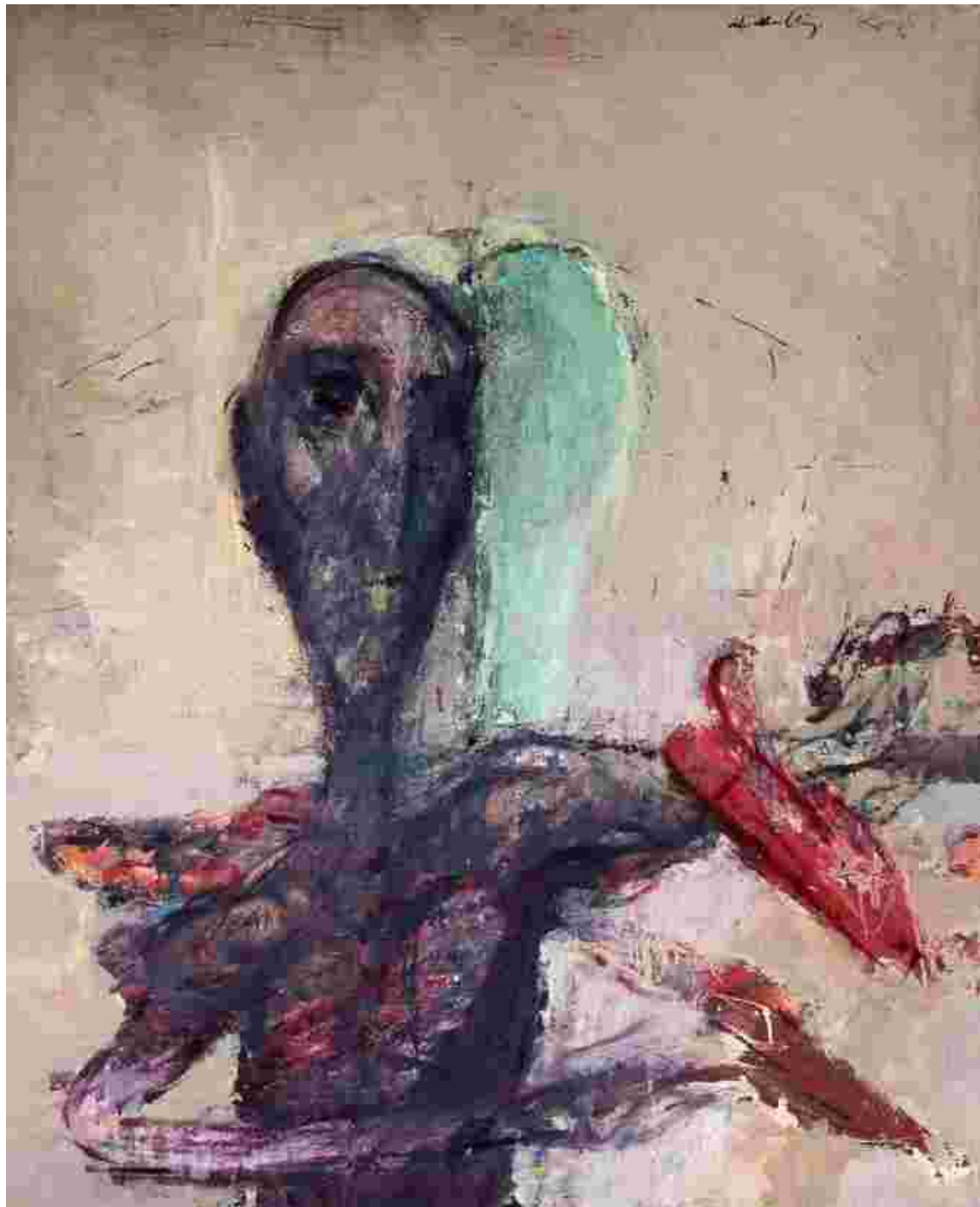
Portret, 45 x 43 cm, vaj në pëlhurë



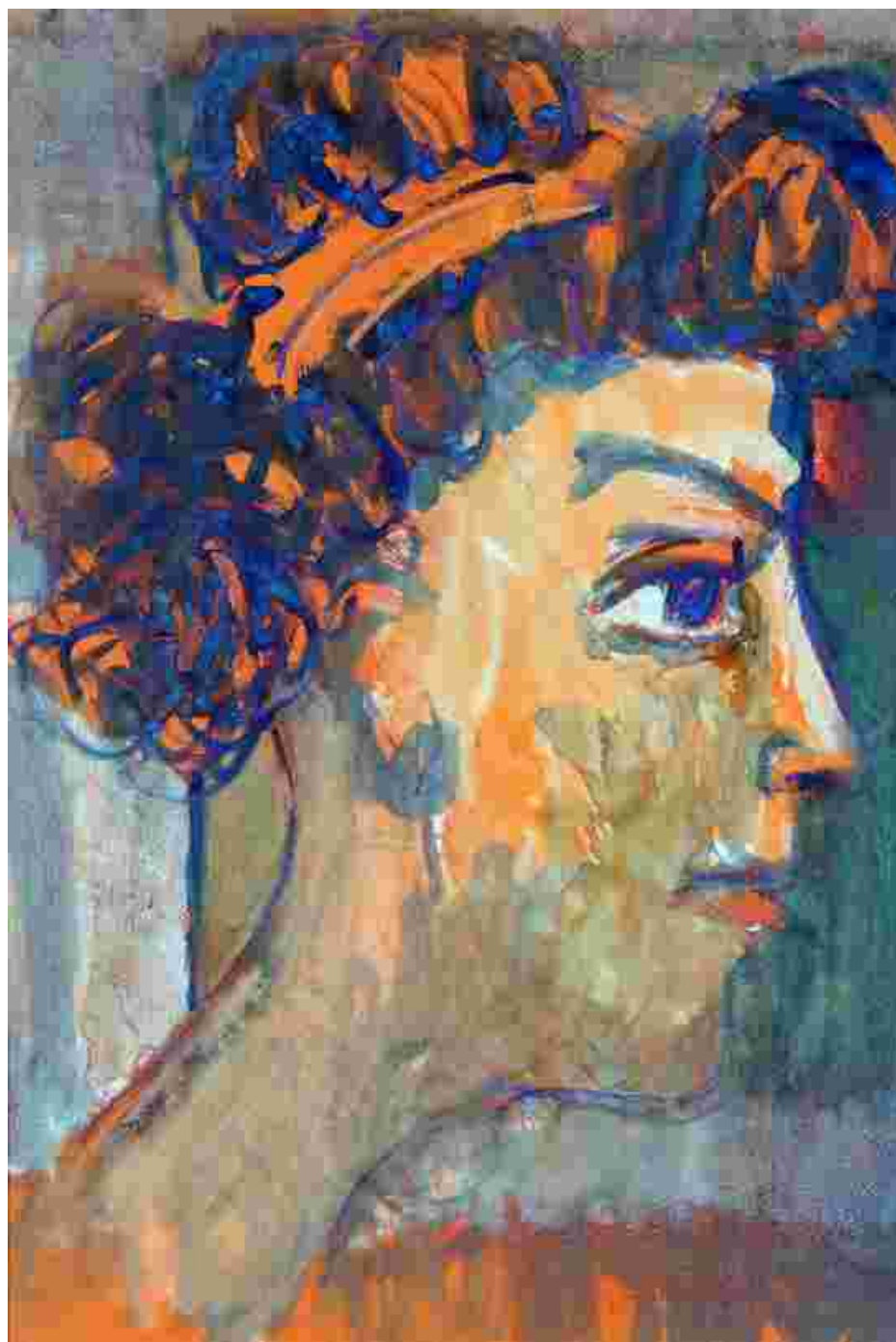
Portret, 45 x 43 cm, vaj në kompesatë



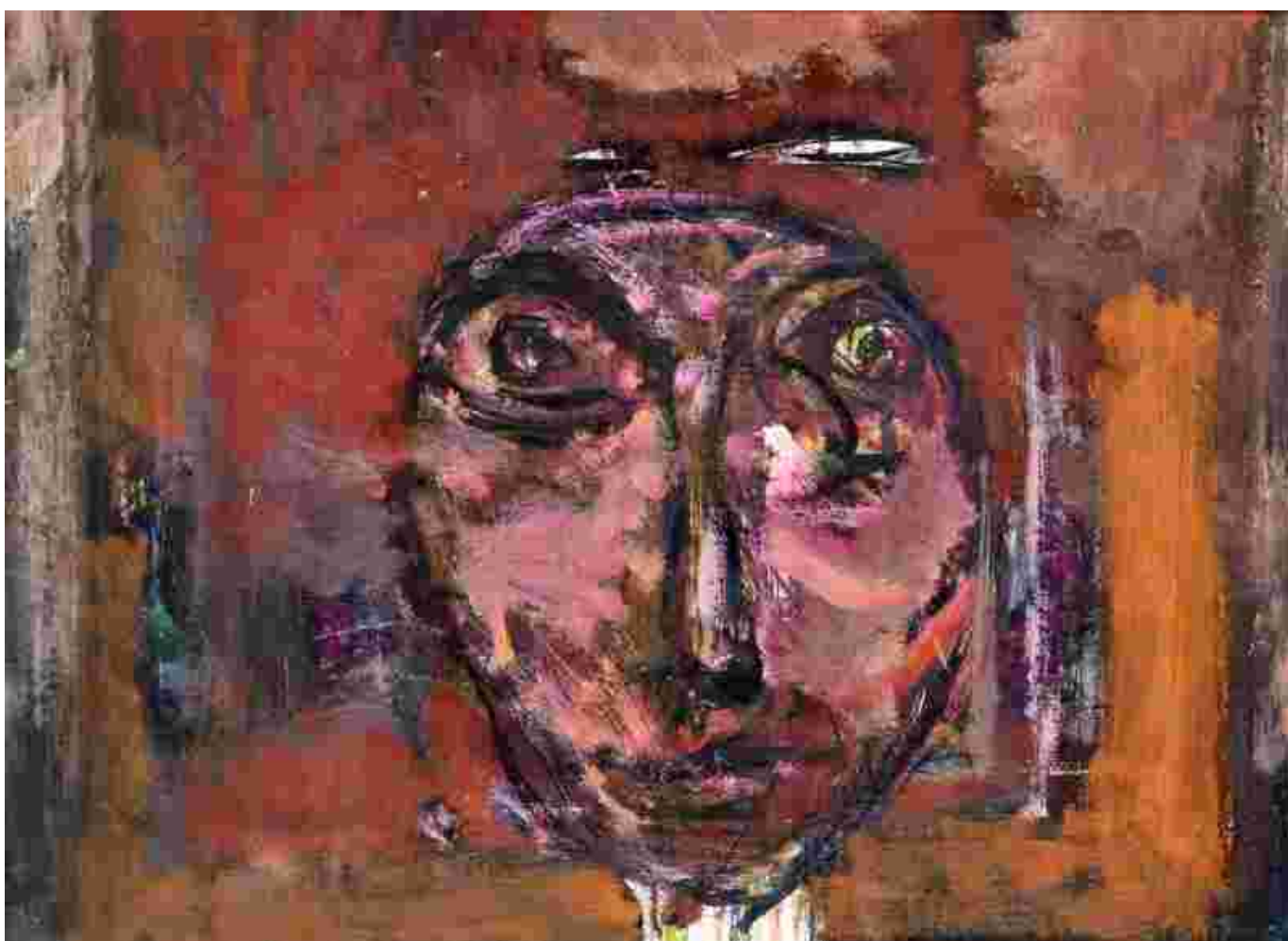
Kokë e përdhosur, 80 x 100 cm, vaj në pëllhurë, 1990



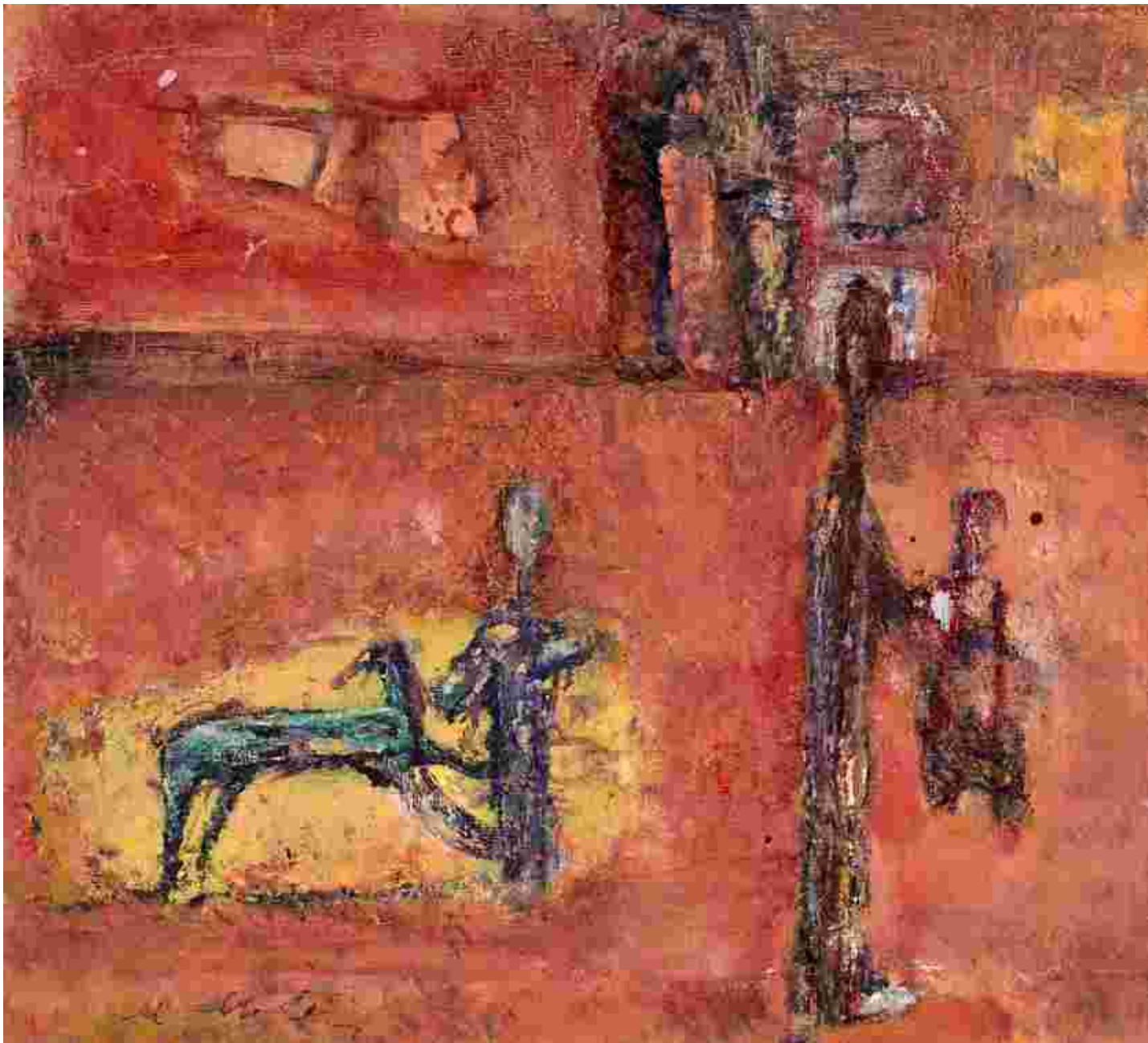
Portret, vaj në pëlhurë, 1986



Portret, teknikë e kombinuar në letër



Portret, 70 x 50 cm, vaj në pëlhurë



Loja, 47 x 42 cm, vaj në kompesatë



teknikë e kombinuar, 1979



Peizazh, 69 x 40 cm, vaj në pëlhurë, 1988



Peizazh, 66 x 86 cm, vaj në pëllhurë, 1985



70 x 60 cm, vaj në pëlhurë



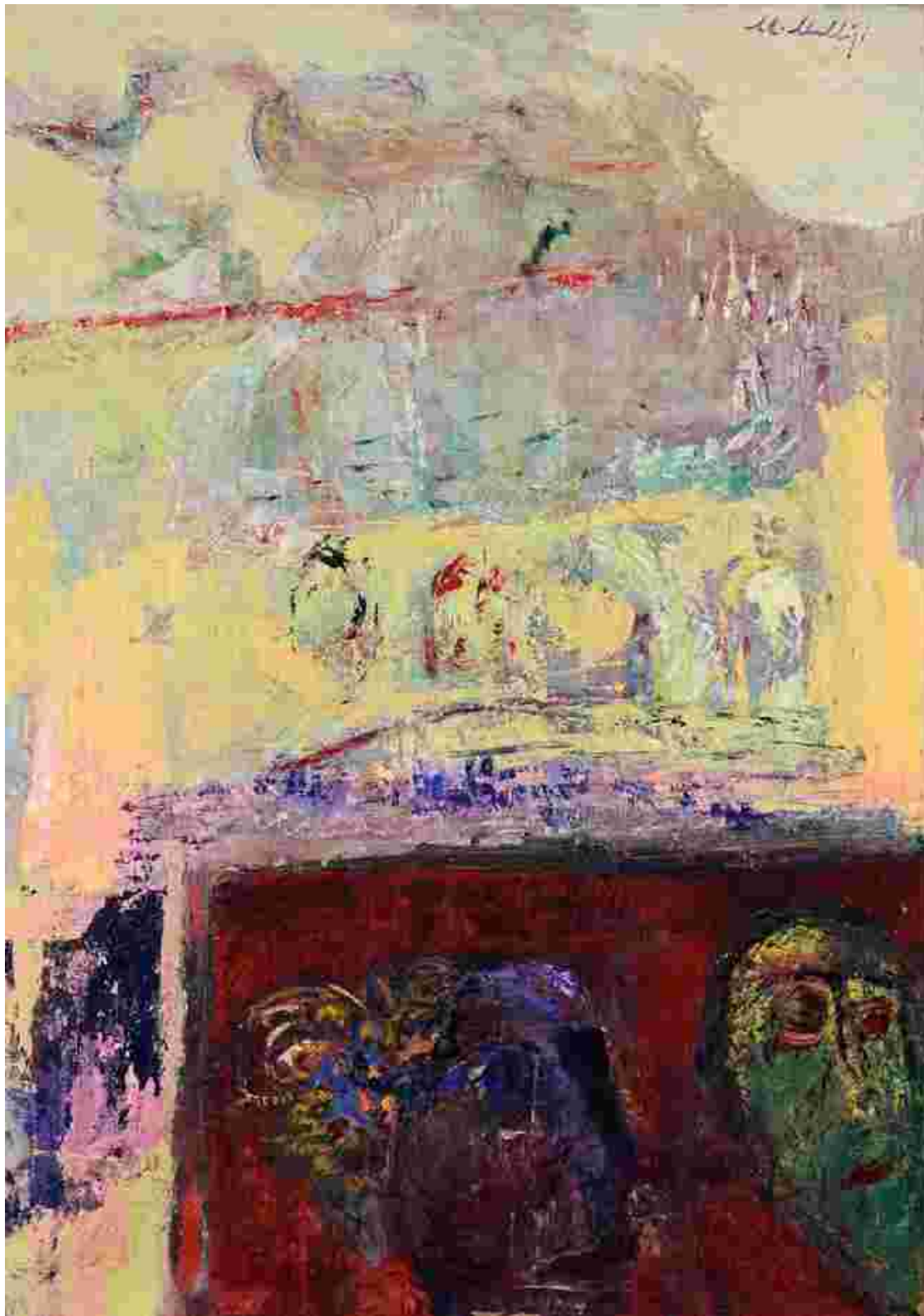
Të ngjuar II, 130 x 180 cm, vaj në pëllhurë, 1990



Të ngjuar I, 130 x 180 cm, vaj në pëlhurë, 1990



Para kulle, 130 x 180 cm, vaj në pëlhurë, 1990



Të ngjuar, 70 x 100 cm, vaj në pëlhurë, 1990



Koka të ngjuara, 70 x 97 cm, vaj në pëlhurë



Koka të ngjuara, 100 x 134 cm, vaj në pëllhurë, 1990



Mbrotjja e lagjes, 190 x 200 cm, vaj në pëlhurë, 1977



Kullë e bardhë, 75 x 65 cm, vaj në pëllhurë, 1986



Para kulle, 147 x 114 cm, vaj në pëllhurë, 1990



Në enterier, 97 x 70 cm, vaj në pëlhurë, 1989



Peizazh, 146 x 126 cm, vaj në pëlhurë, 1989



Kulla e bardhë, 100 x 100 cm, vaj në kompesatë



Peizazh, 77 x 50 cm, vaj në kompesatë



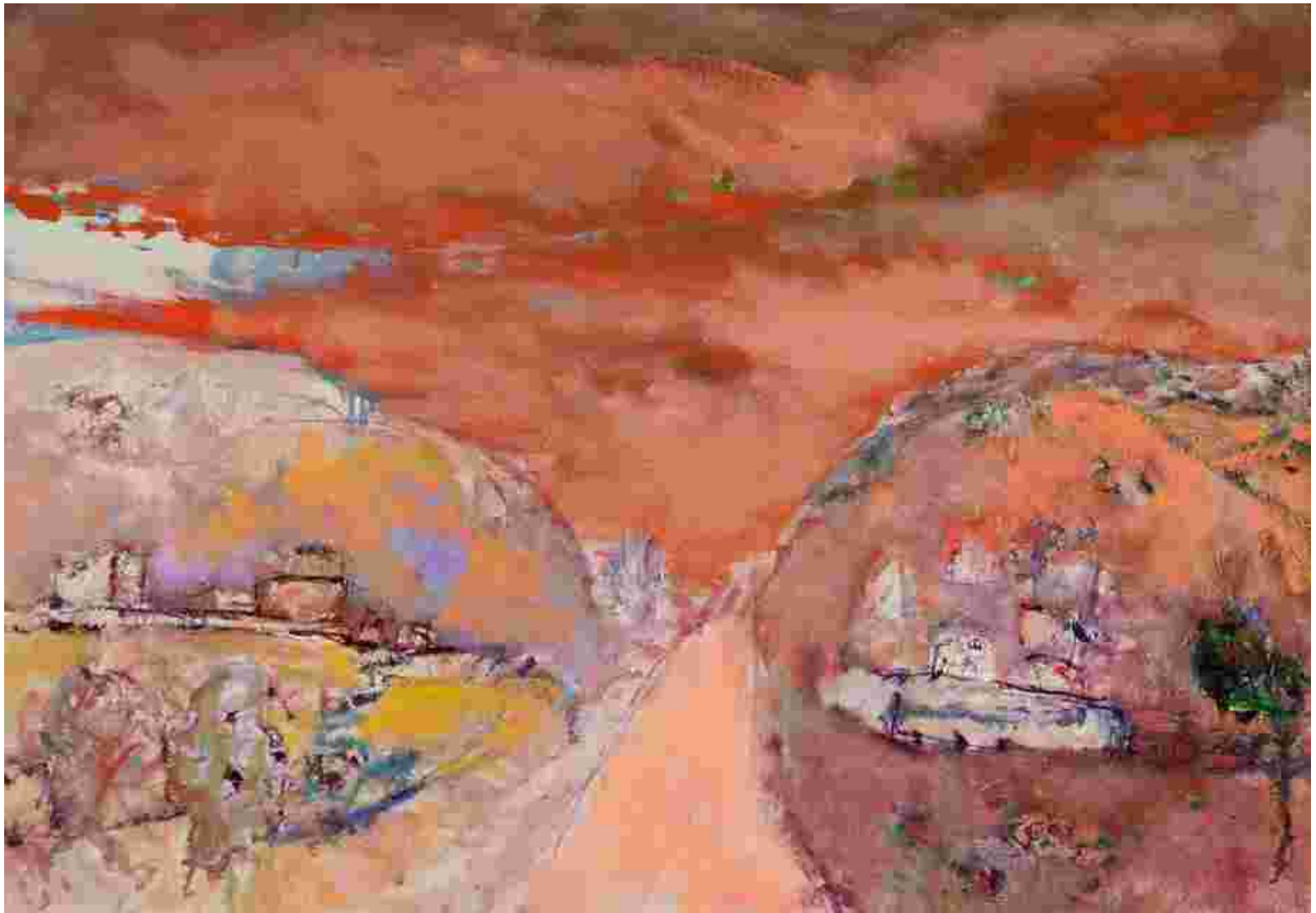
80 x 100 cm, vaj në kompesatë, 1987



80 x 100 cm, vaj në kompesatë, 1987



Koka të ngjuara, 120 x 70 cm, vaj në pëlhurë, 1987



Peizazh, 115 x 87 cm, vaj në kompesatë



24 x 18 cm, vaj në pëlhurë



42 x 47 cm, vaj në kompesatë



87 x 133 cm, vaj në kompesatë, 1987

Pjergull kulle, 134 x 100 cm, vaj në pëlhurë, 1994







Pjergull kulle, 134 x 100 cm, vaj në pëllhurë, 1994



Kulla, 90 x 85 cm, vaj në pëlhurë, 1993



Kulla e kuqe, 100 x 77 cm, vaj në pëlhurë, 1993



Para kulle, 90 x 85 cm, vaj në letër, 1990



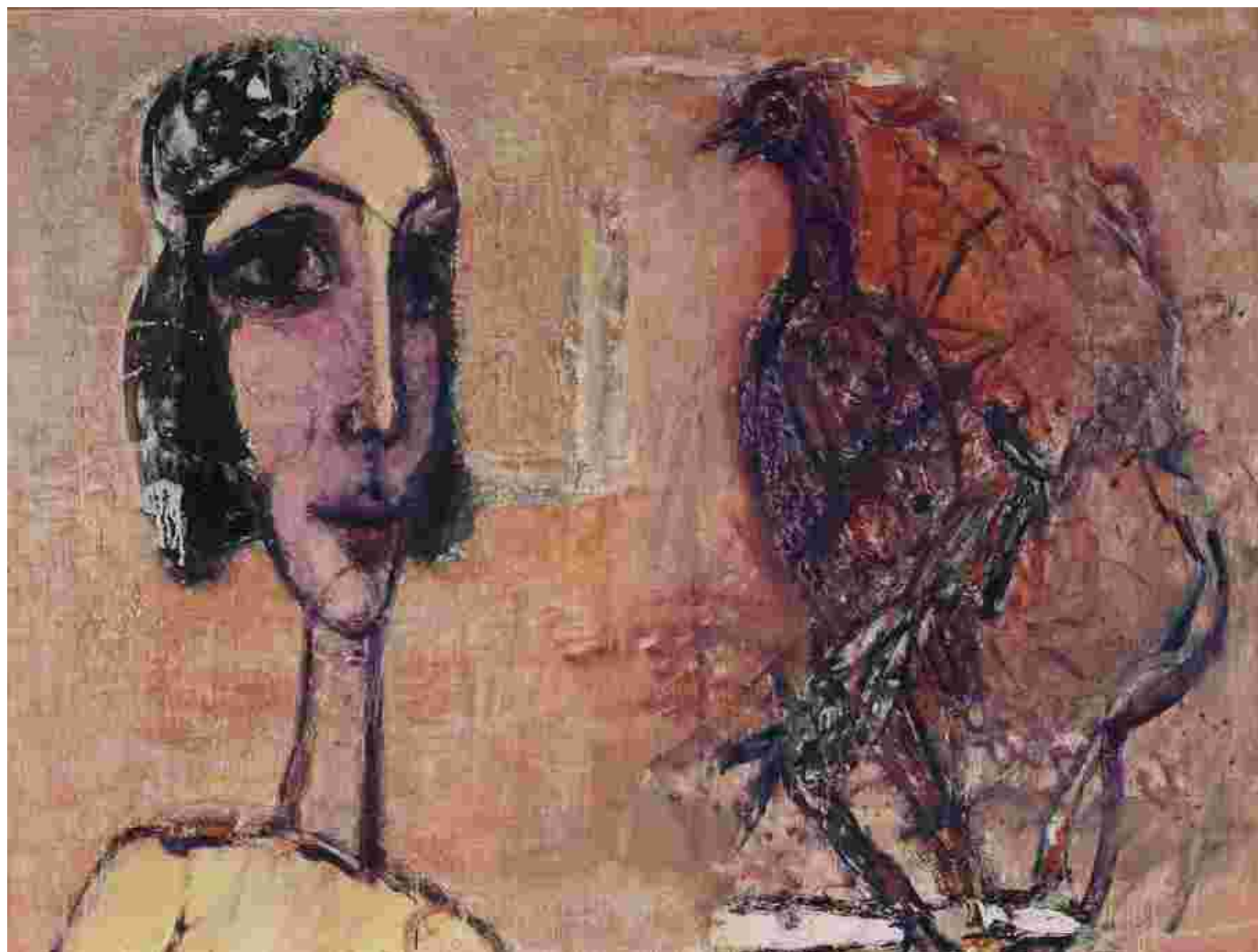
Të ngjuar, 100 x 85 cm, vaj në kompesatë, 1993



Falltore, vaj në pëlhurë, 120 x 140 cm, 1966



Në enterier, 103 x 70 cm, vaj në pëllhurë, 1992



Gruaja dhe zogu, vaj në pëllhurë, 148 x 115 cm



Pa titull, 100 x 70 cm, vaj në letër



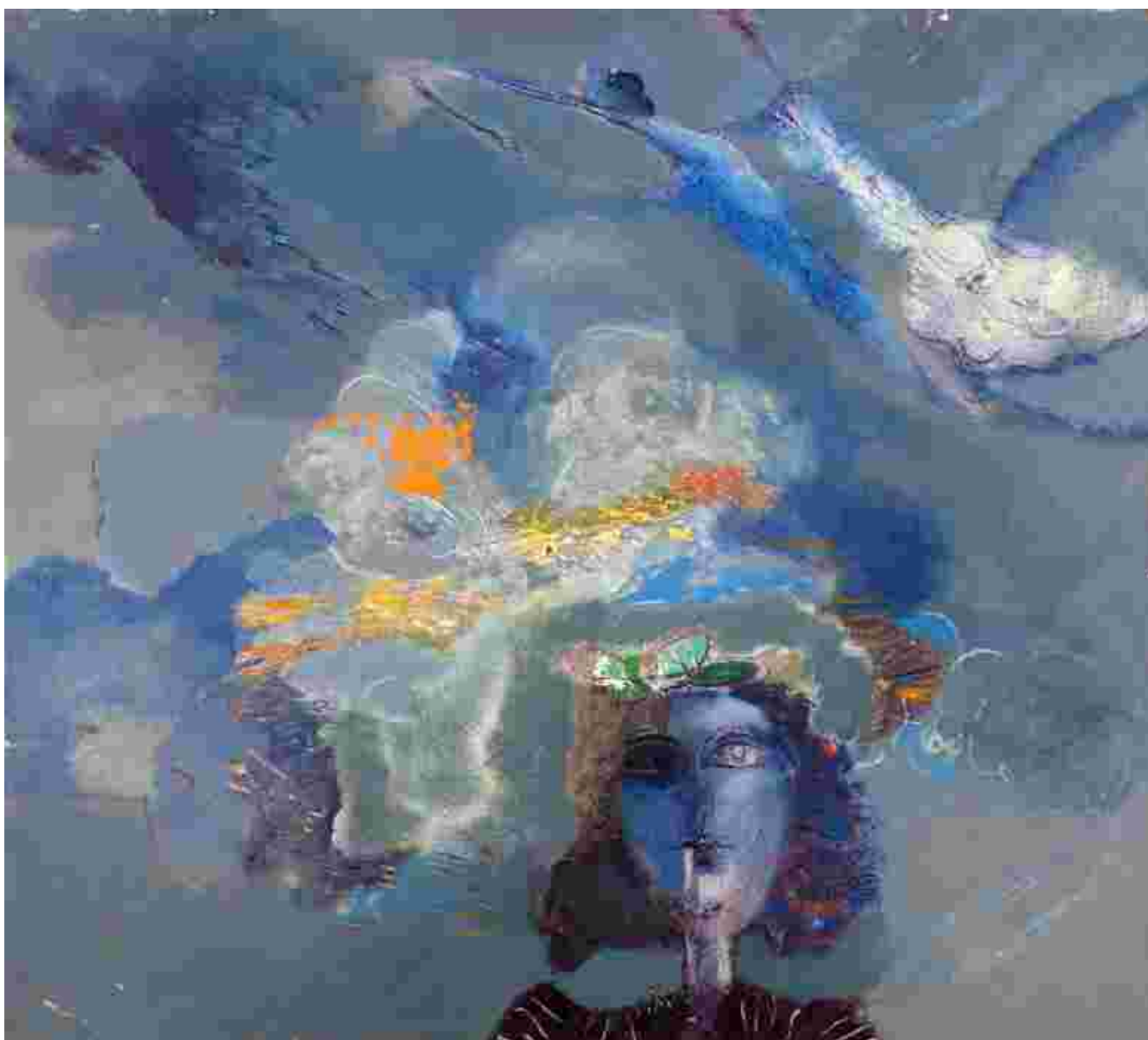
Nudo, 38 x 90 cm, vaj në kompesatë



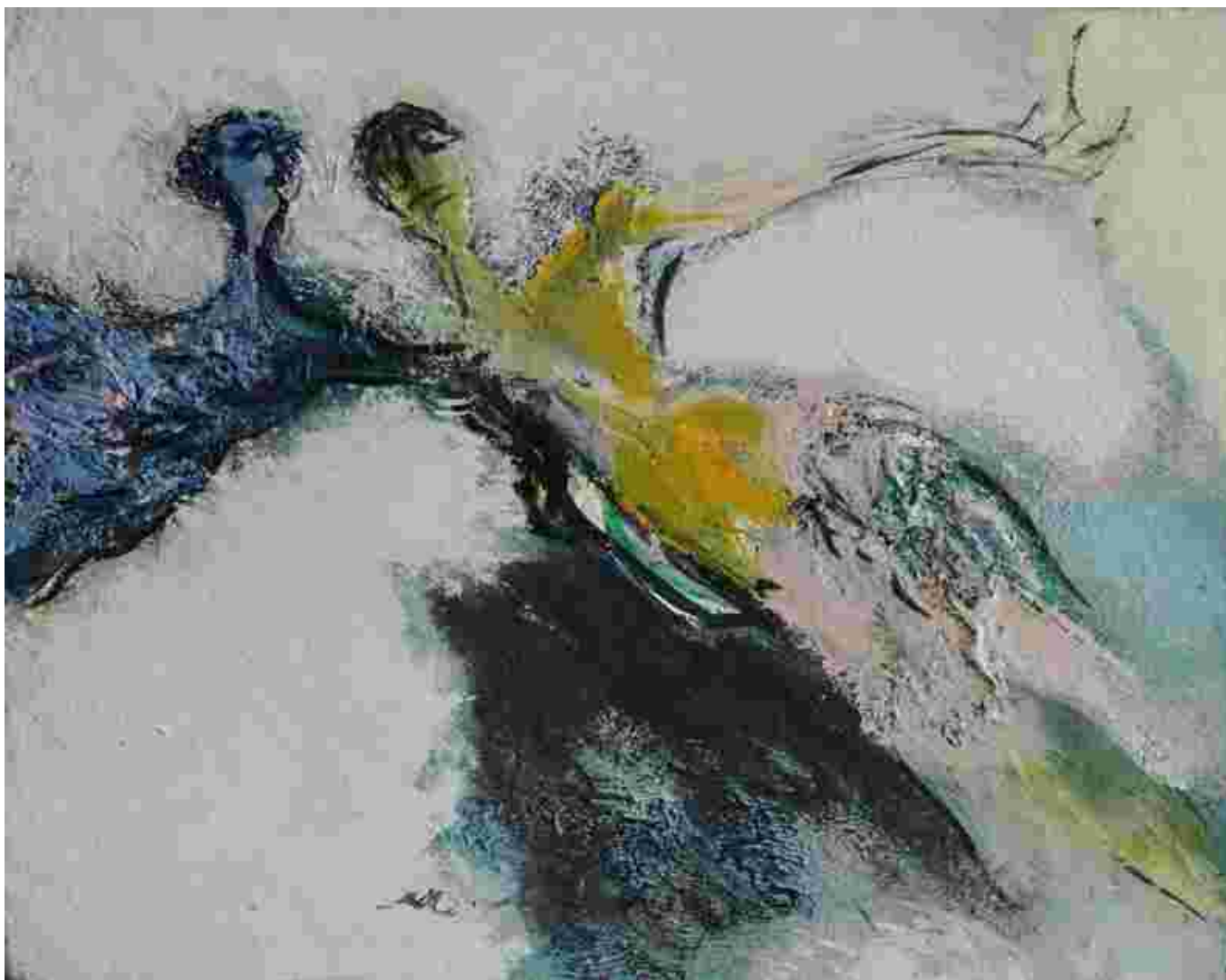
Pushim i hapësirave të reja, 100 x 70 cm, vaj në pëllhurë, 1973



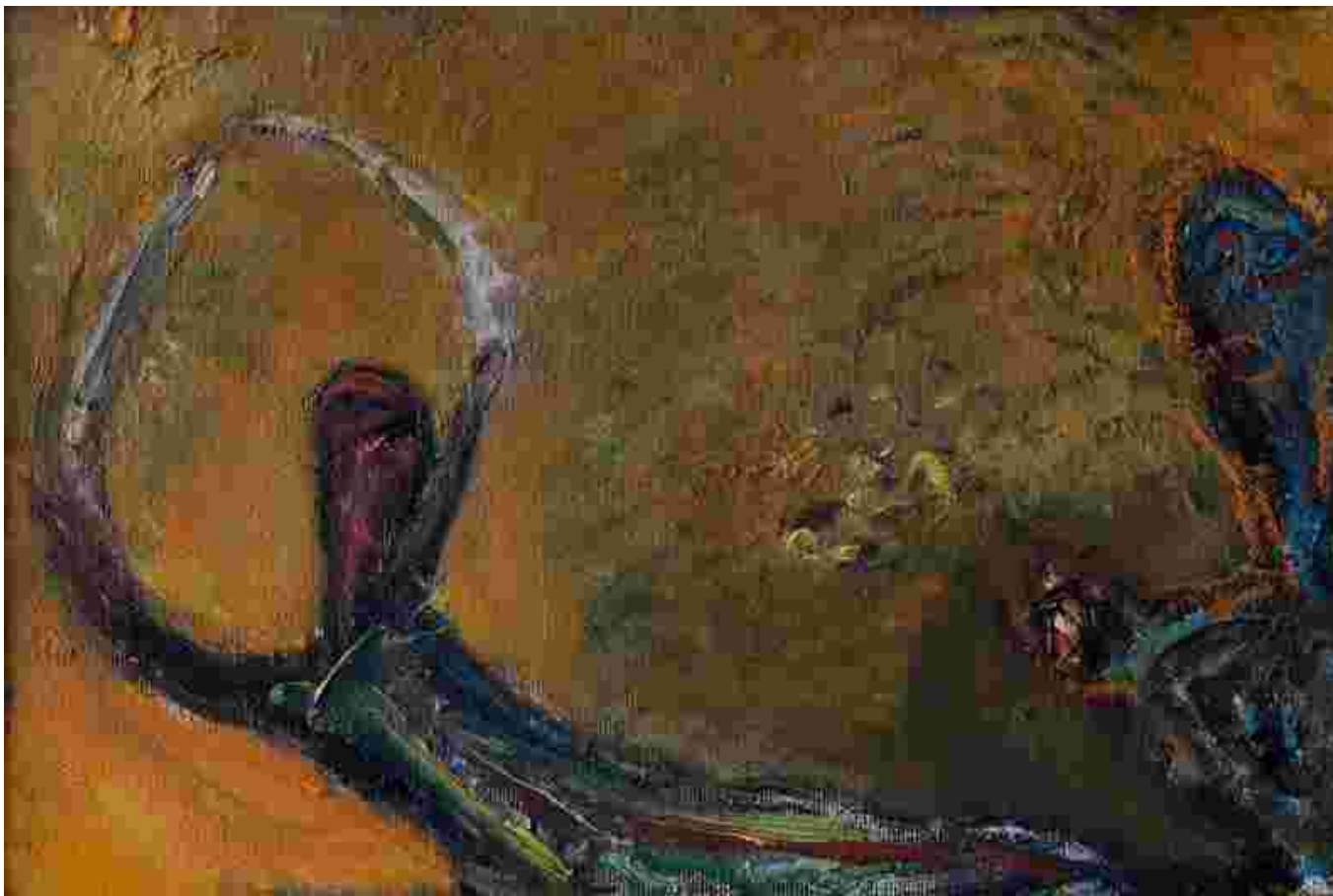
Takim në ajër, 50 x 40 cm, vaj në pëllhurë, 1975



Portrait II, 70 x 77 cm, vaj në pëlhurë, 1984



Nga cikli: Pushtim i hapësirave të reja, 50 x 35 cm, vaj në pëllhurë, 1983



Nga cikli: Pushtim i hapësirave të reja, 50 x 35 cm, vaj në pëllhurë, 1984



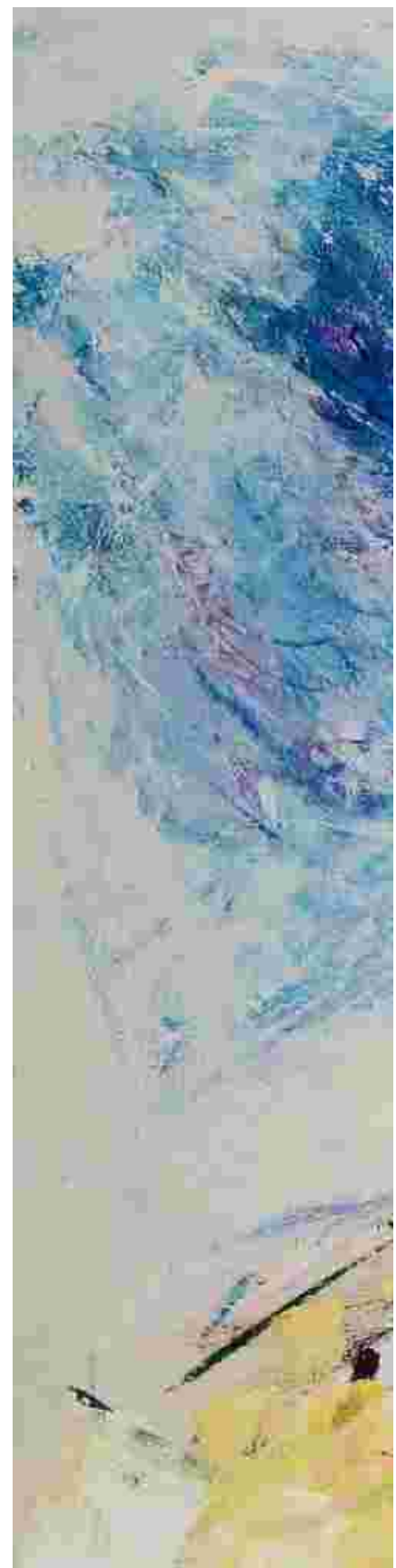
Duke i kërkuar hapësirat e reja, 94 x 121 cm, vaj në pëllhurë, 1984



Para fortune, 140 x 100 cm, vaj në pëllhurë, 1984



Pranë kulle, 100 x 80 cm, vaj në kompesatë, 1991



Peizazh, 43 x 53 cm, vaj në kompesatë



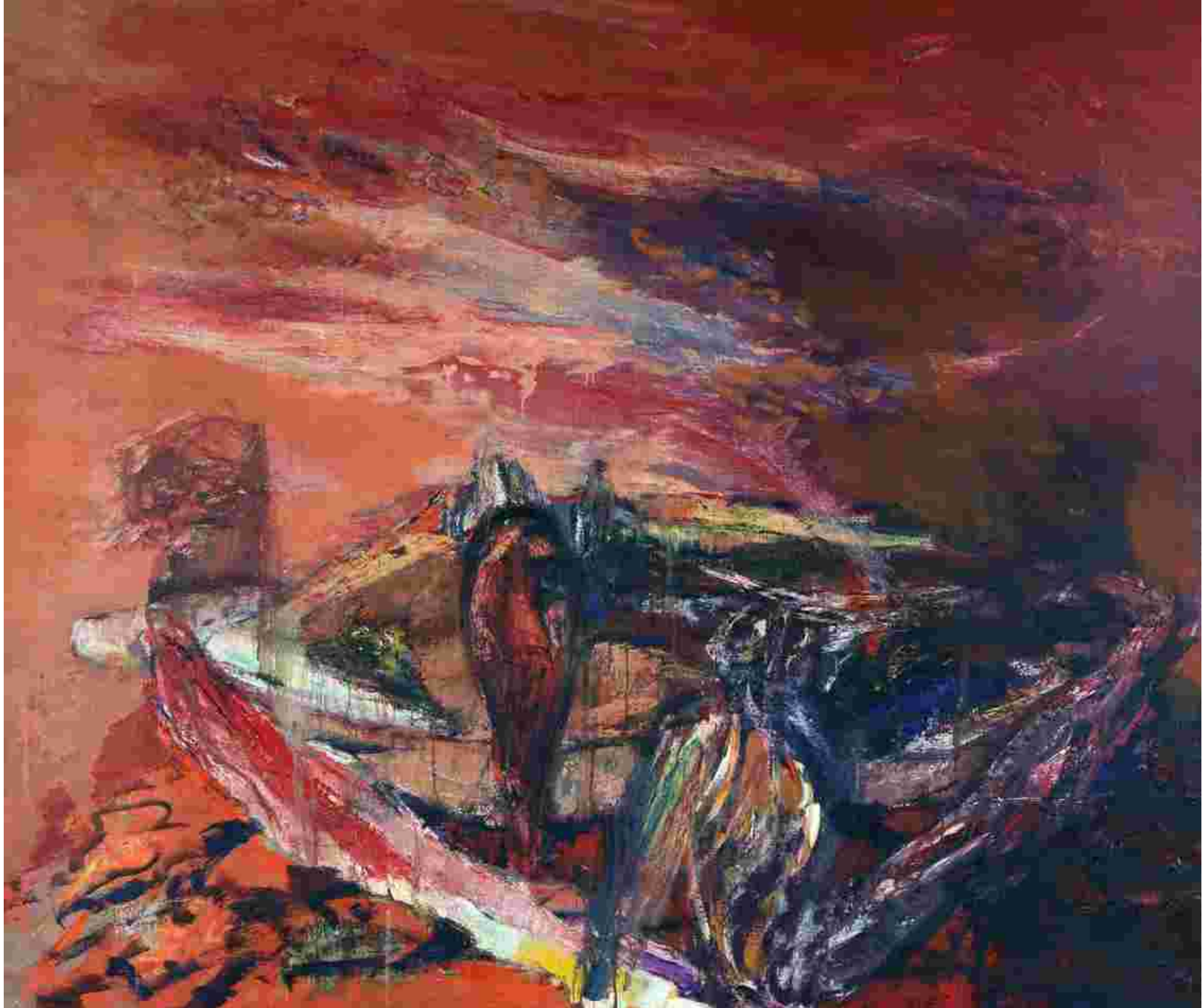
Peizazh, 75 x 55 cm, vaj në pëllhurë, 1989



Peizazh, 100 x 75 cm, vaj në pëllhurë, 1988



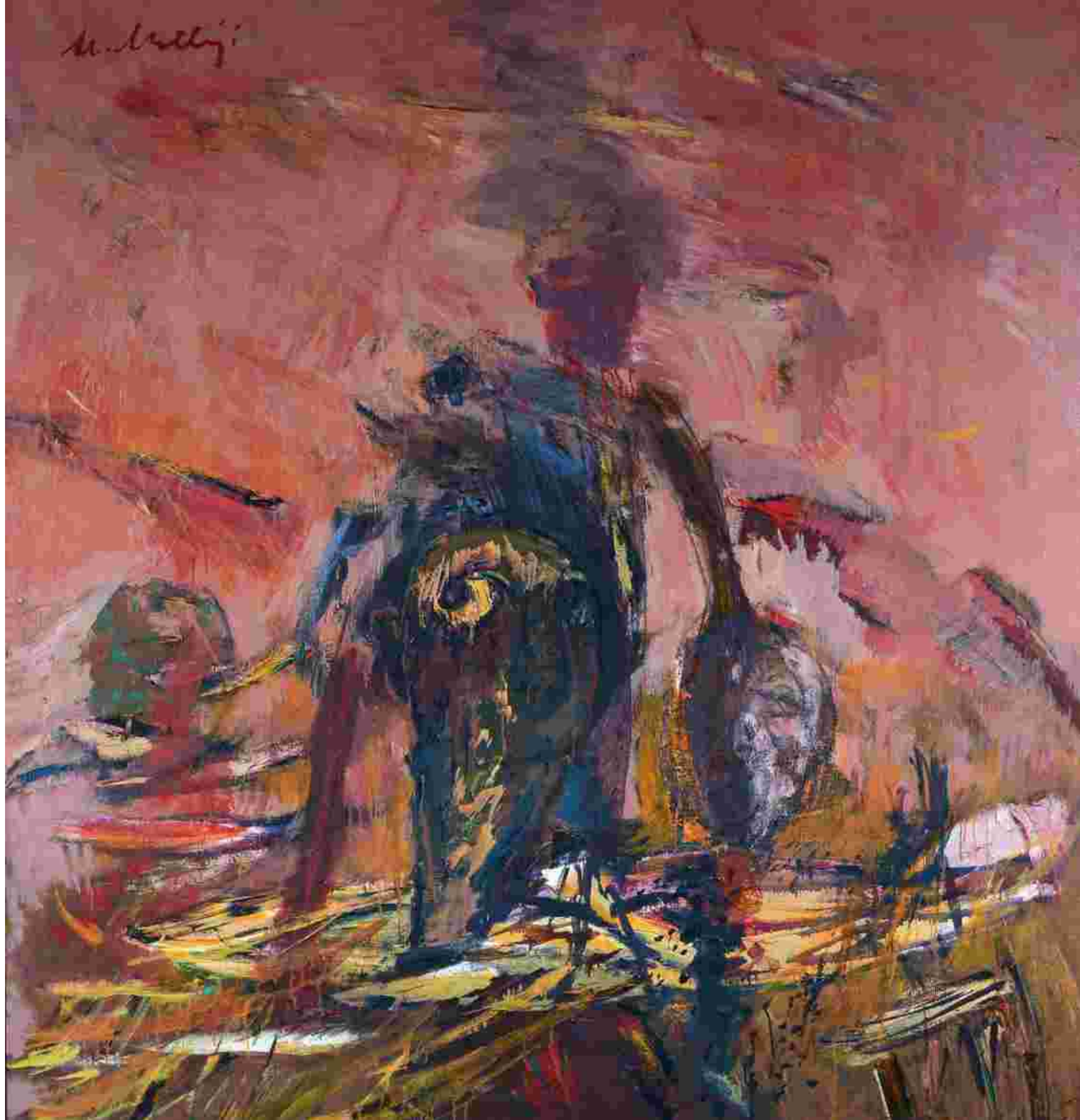
Peizazh, 145 x 101 cm, vaj në pëllhurë, 1989



Para fortune, 187 x 178 cm, vaj në pëllhurë, 1990



Në flakën e zjarrit, 134 x 100 cm, vaj në pëllhurë, 1991



Pa titull, 177 x 187 cm, vaj në pëlhurë, 1990



Në enterier, 140 x 110 cm, vaj në pëllhurë, 1970





Të ngjuar, 130 x 180 cm, vaj në pëllhurë, 1988

Në rrugë, 100 x 77 cm, vaj në pëllhurë, 1989

Arritja në cak, 145 x 113 cm, vaj në pëlhurë, 1975





Stuhija, 134 x 100 cm, vaj në pëllhurë, 1989



Peizazh, 100 x 77 cm, vaj në pëlhurë, 1988



Pranë kulle, 95 x 90 cm, vaj në kompesatë



Vorbull, 96 x 86 cm, vaj në pëlhurë, 1989



Furtunë, 146 x 126 cm, vaj në pëllhurë, 1990



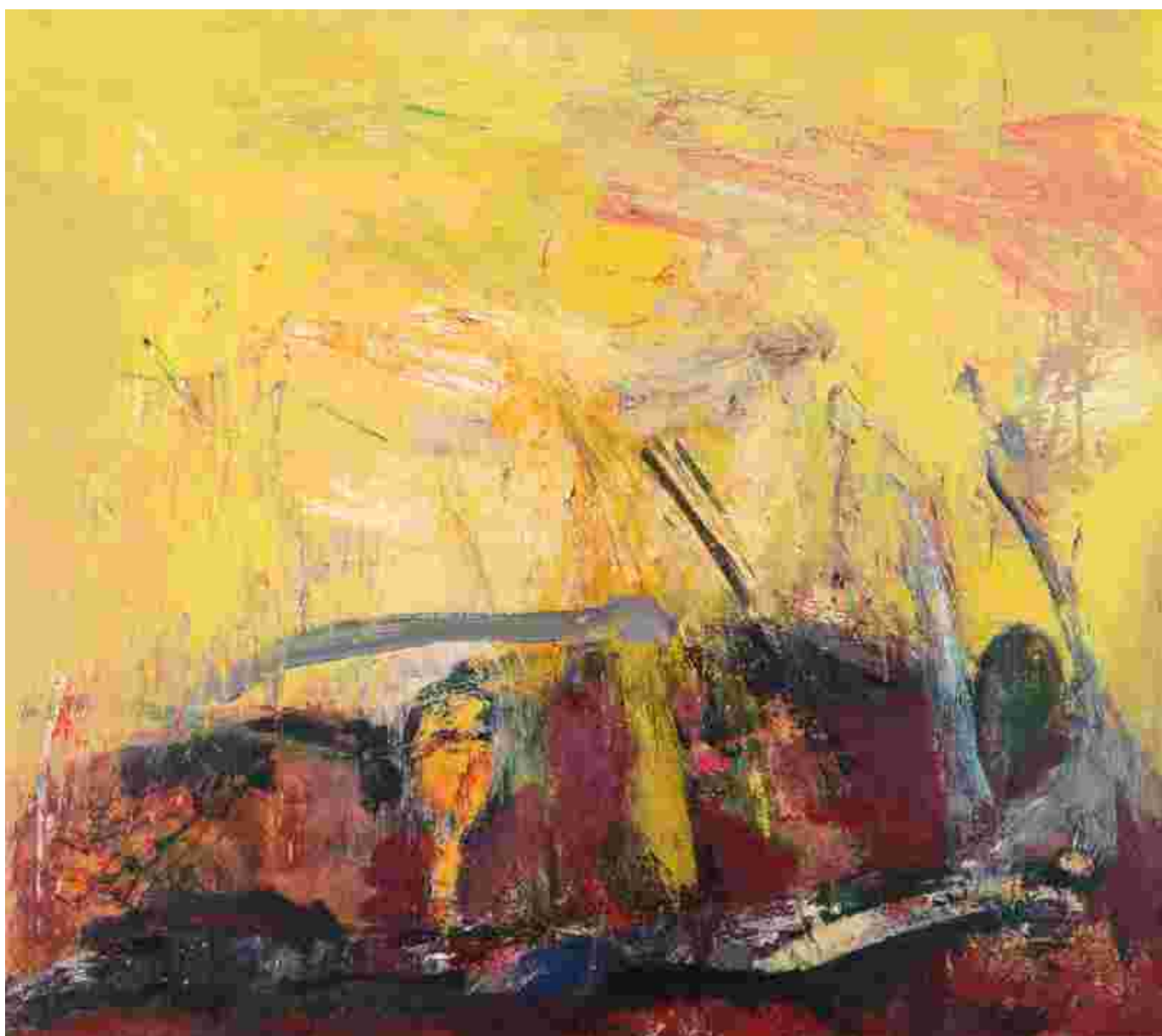
Të mërguar, 146 x 126 cm, vaj në pëllhurë, 1993



Pa titull, 145 x 110 cm, vaj në pëllhurë, 1990



Kërçimi i hapësirave të reja, 131 x 181 cm, vaj në pëlliturë, 1975



Vorbull II, 146 x 126, vaj në pëlhurë, 1990



Stuhia, 146 x 126 cm, vaj në pëllhurë, 1993



Mallëngjim, 146 x 126 cm, vaj në pëlhurë, 1990



Vuajtje, 146 x 126 cm, vaj në pëllhurë, 1988

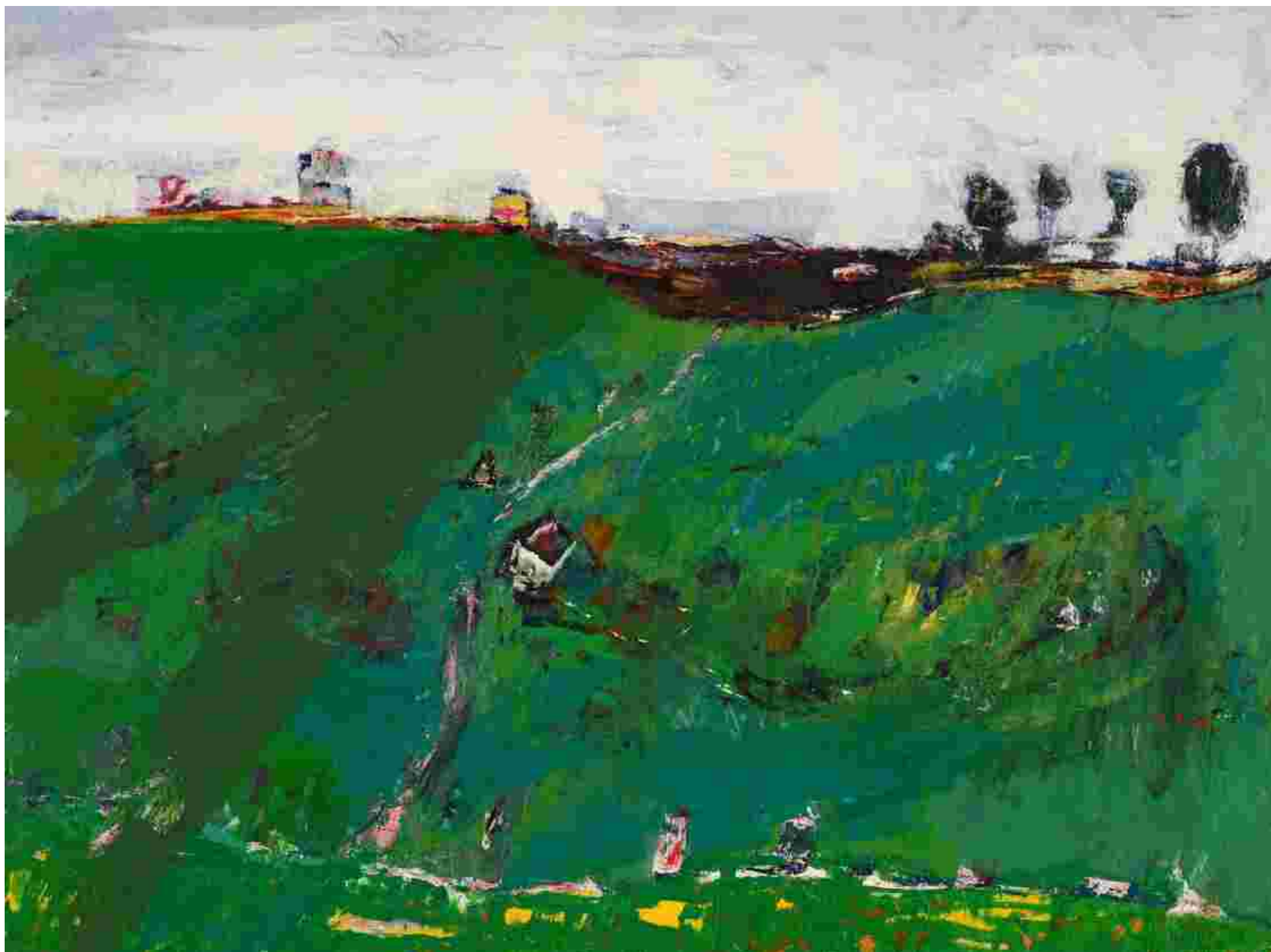


70 x 62 cm, vaj në pëllhurë, 1989



Peizazh, 146 x 110 cm, vaj në pëlhurë, 1987

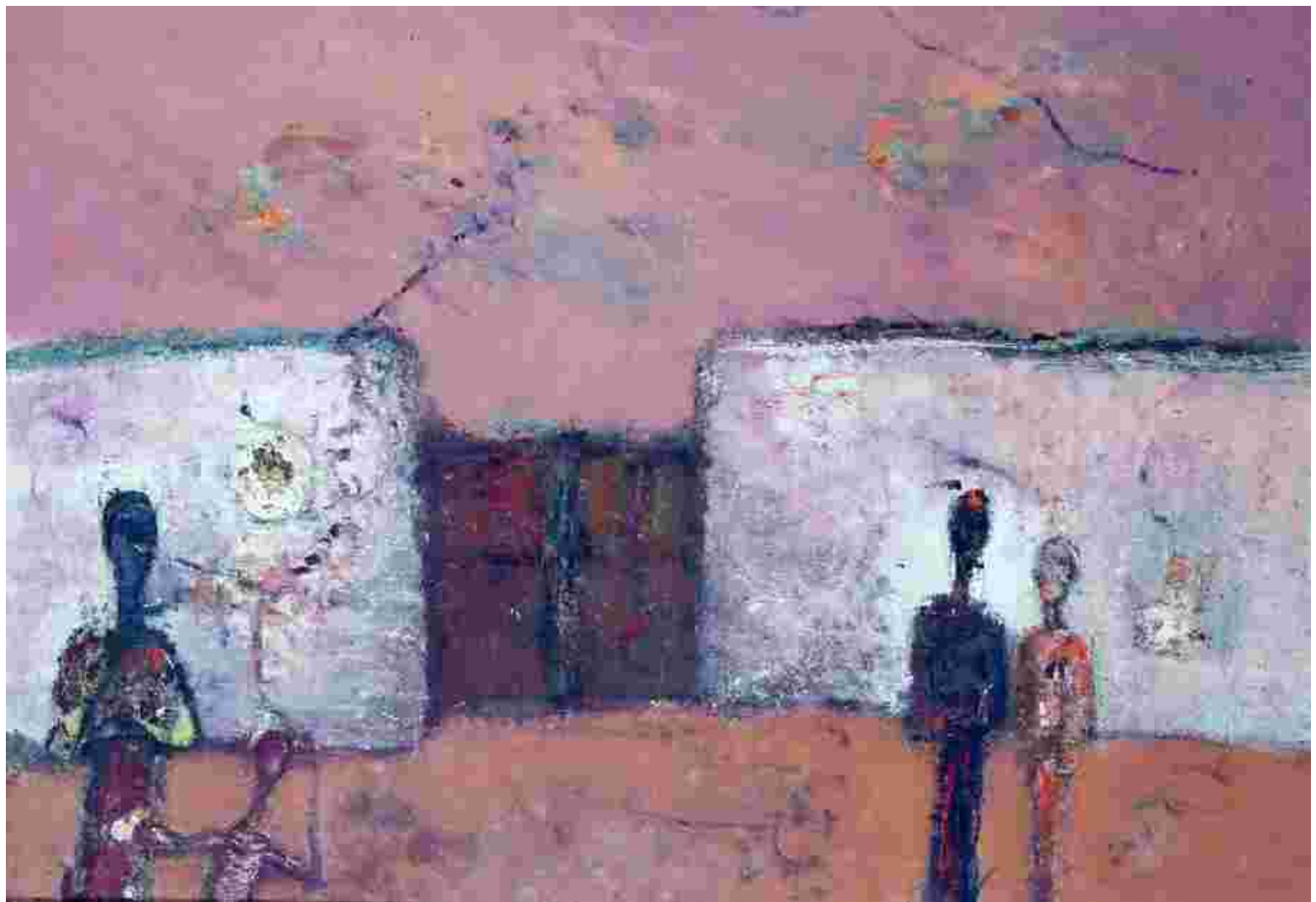
Peizazh i gjelbër, 100 x 80 cm, vaj në pëllhurë, 1993





Tri hire, 146 x 126 cm, vaj në pëllhurë, 1989





Para oborrit, 100 x 70 cm, vaj në pëllhurë, 1994

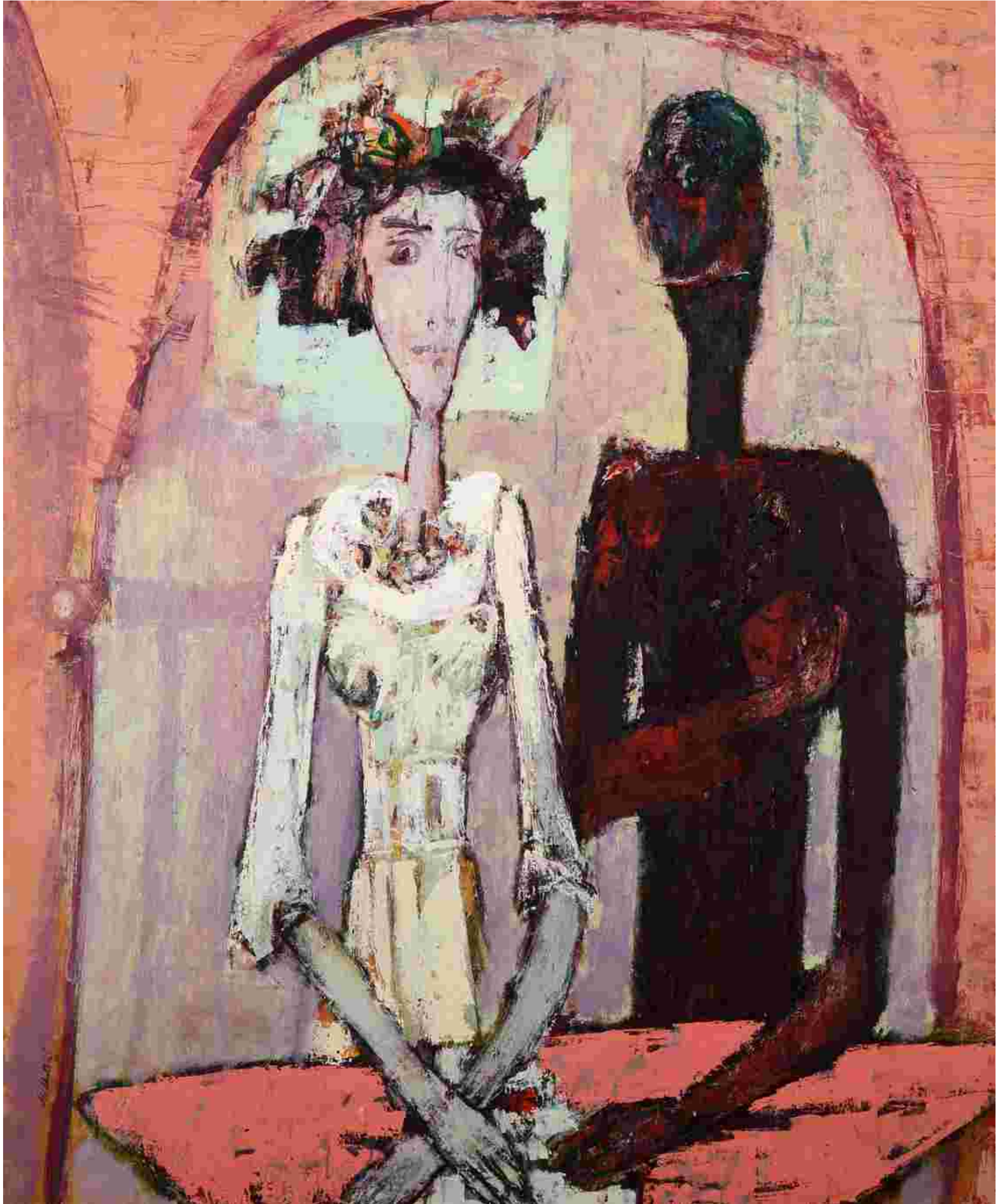


100 x 80 cm, vaj në kompesatë, 1990



Portret dhe hut, 134 x 100 cm, vaj në pëlhurë, 1994







Nuse e trembur, 40 x 38 cm, vaj në pëlhurë, 1994

Dritare, 100 x 80 cm, vaj në pëlhurë, 1988





*Faltore, 200 x 142 cm,
vaj ně pëllhurë, 1966*



Portret në grup, 126 x 145 cm, vaj në pëllhurë, 1992



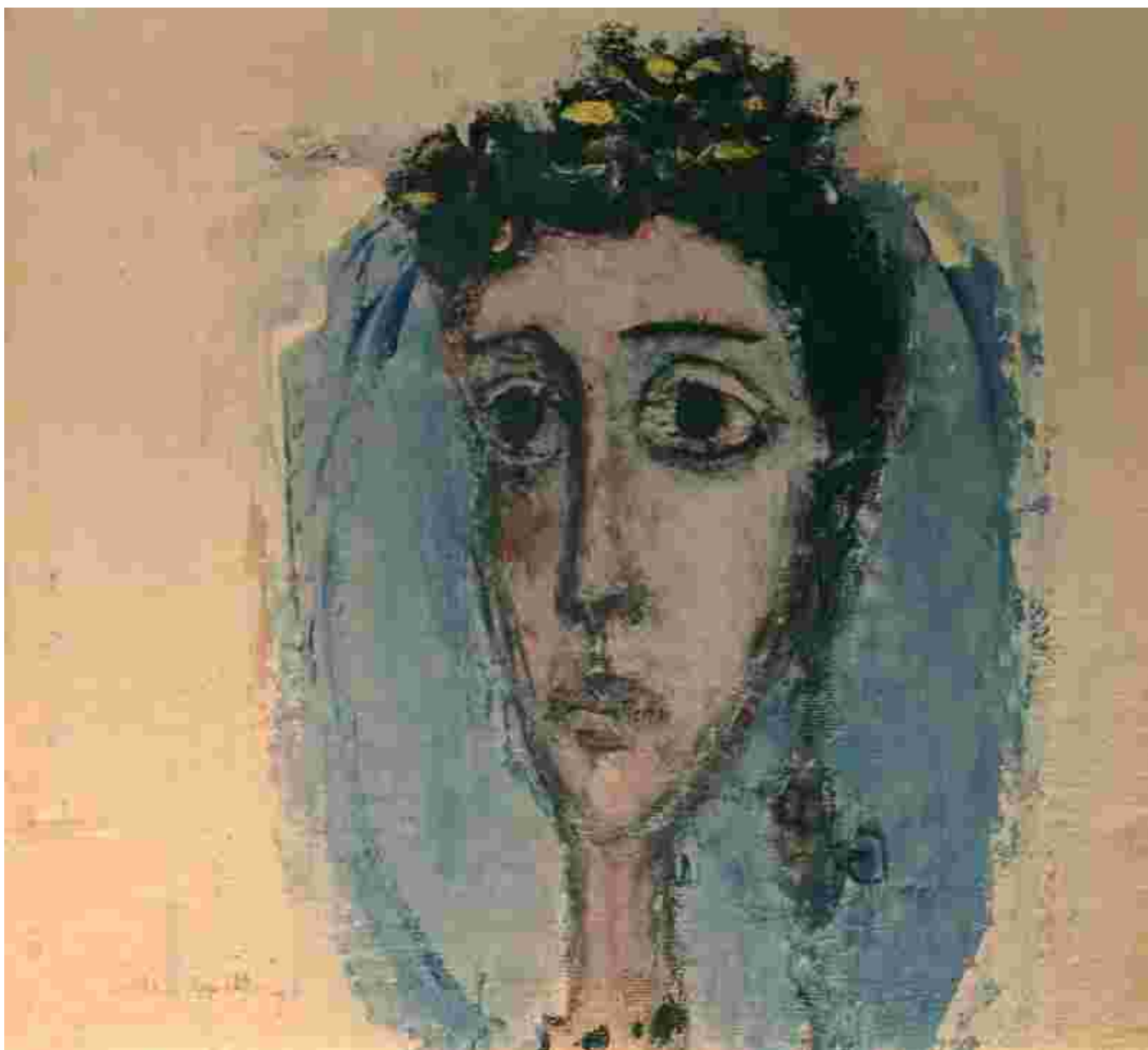
Malësori, 134 x 100 cm, vaj në pëlhurë, 1995



Portret, 70 x 50 cm, vaj në pëllhurë, 1993



Portret, 45 x 43 cm, vaj në pëllhurë, 1993



Portret, 70 x 50 cm, vaj në kompesatë, 1992



Portret, 70 x 50 cm, vaj në kompesatë, 1992



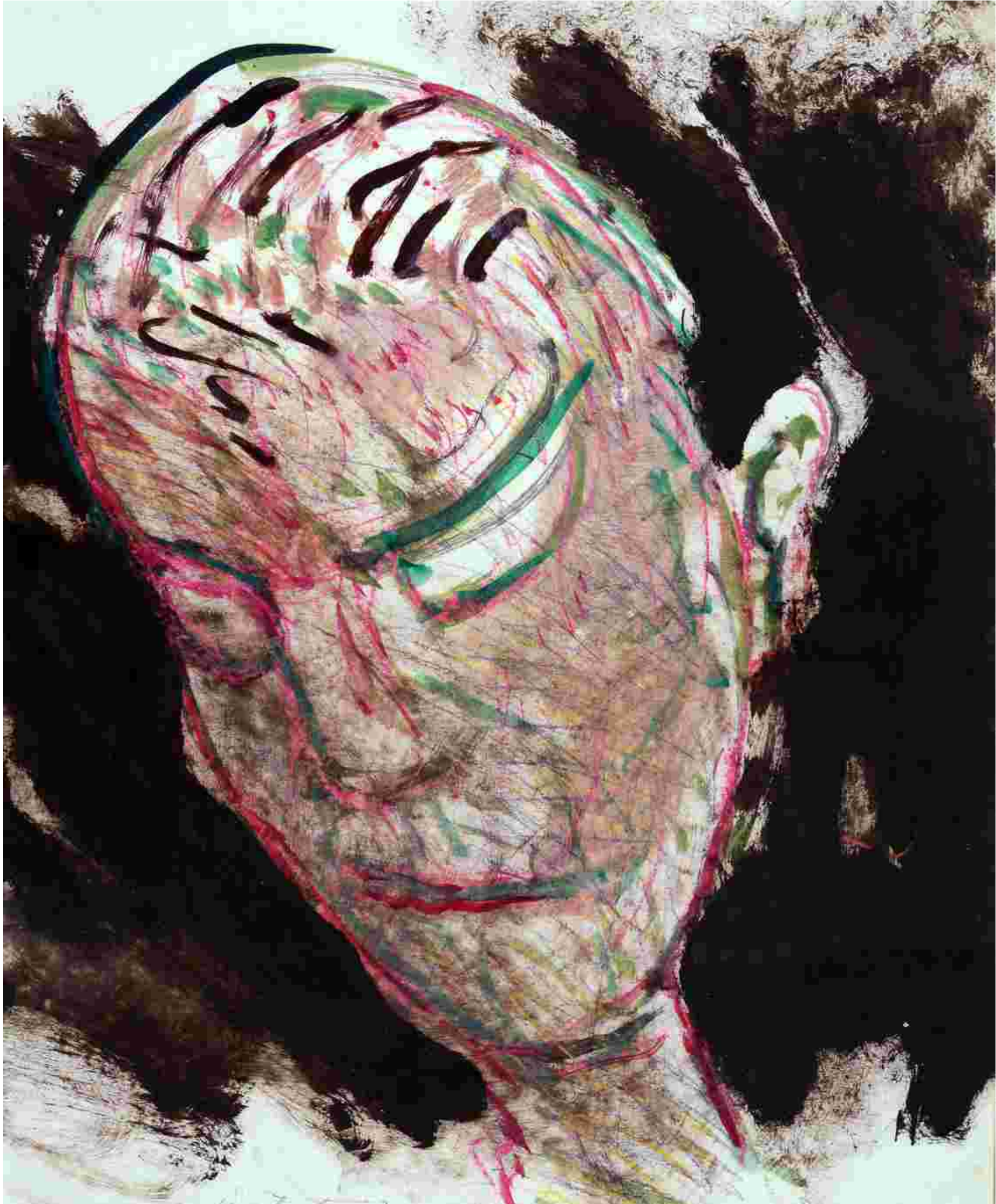
Portret, 70 x 50 cm, vaj në pëllhurë, 1993



Portret, 70 x 50 cm, vaj në letër, 1993



Portret, 70 x 50 cm, vaj në letër, 1993





Portret, 70 x 50 cm, vaj në letër, 1994



Portrete, 45 x 43 cm, vaj në kompesatë, 1995



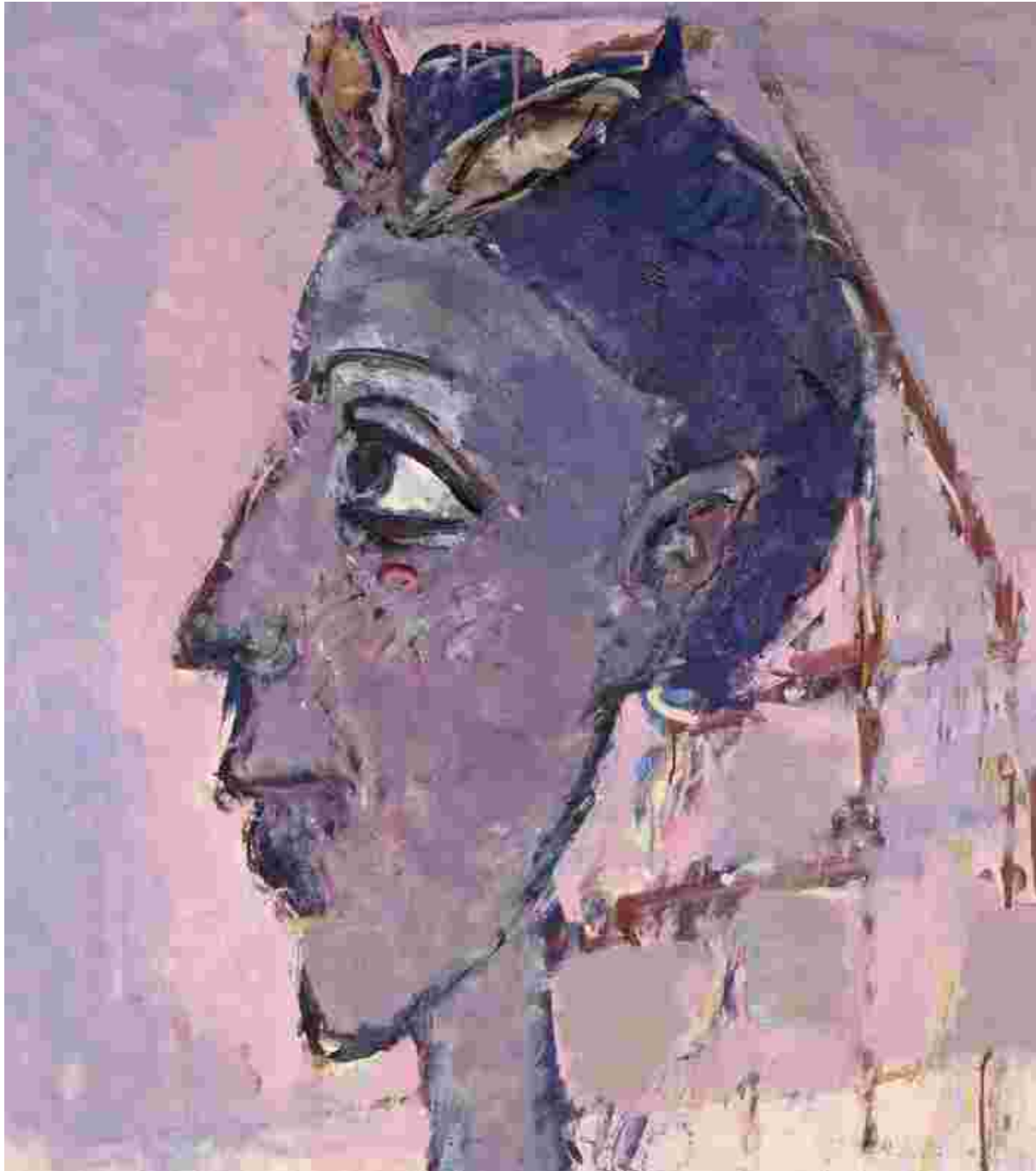
Afrodita, 48 x 40 cm, vaj në kompesatë, 1994,



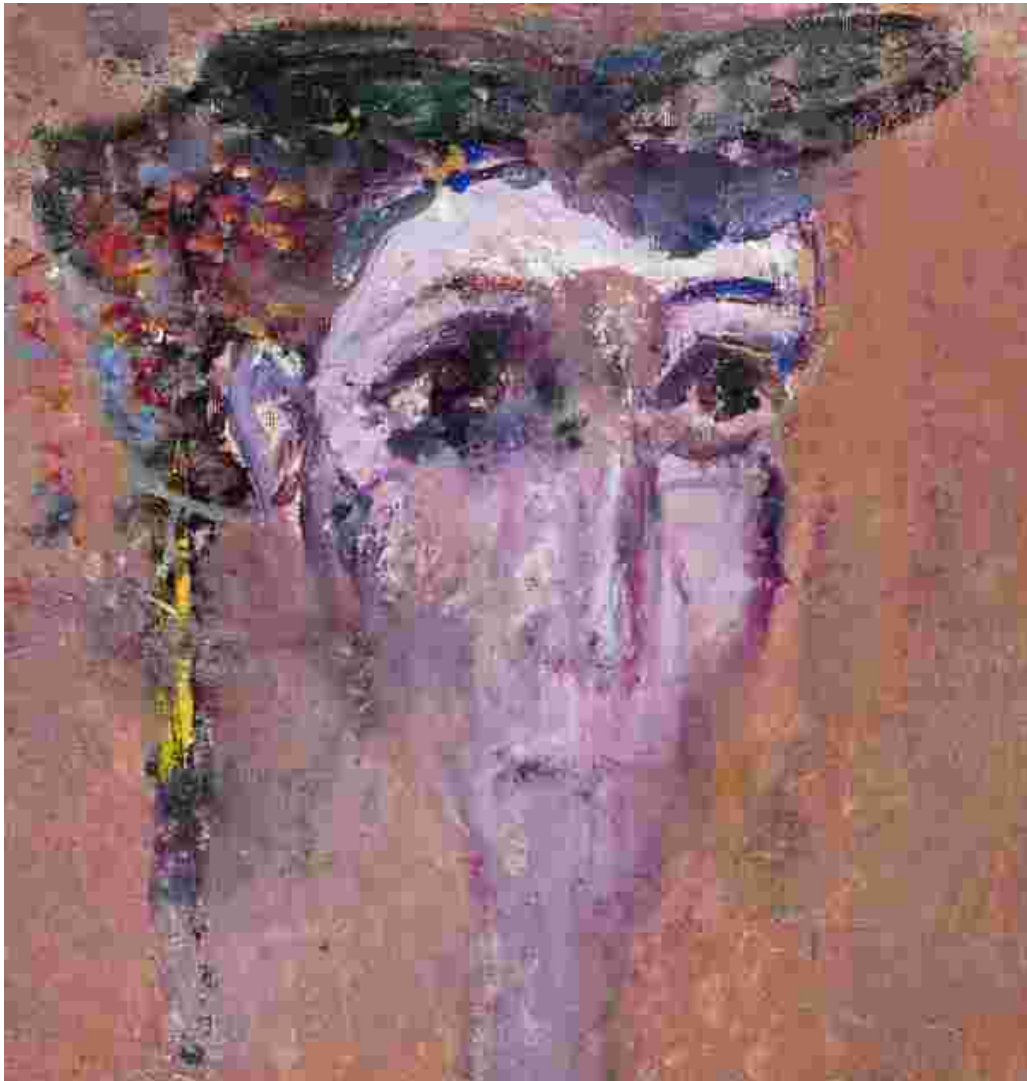
Portret, 70 x 50 cm, vaj në letër, 1995



Në kufirin e çmendurisë, 100 x 100 cm, vaj në pëllhurë, 1992



Portret, 45 x 43 cm, vaj në kompesatë, 1994



Portret, 45 x 43 cm, vaj në kompesatë, 1995



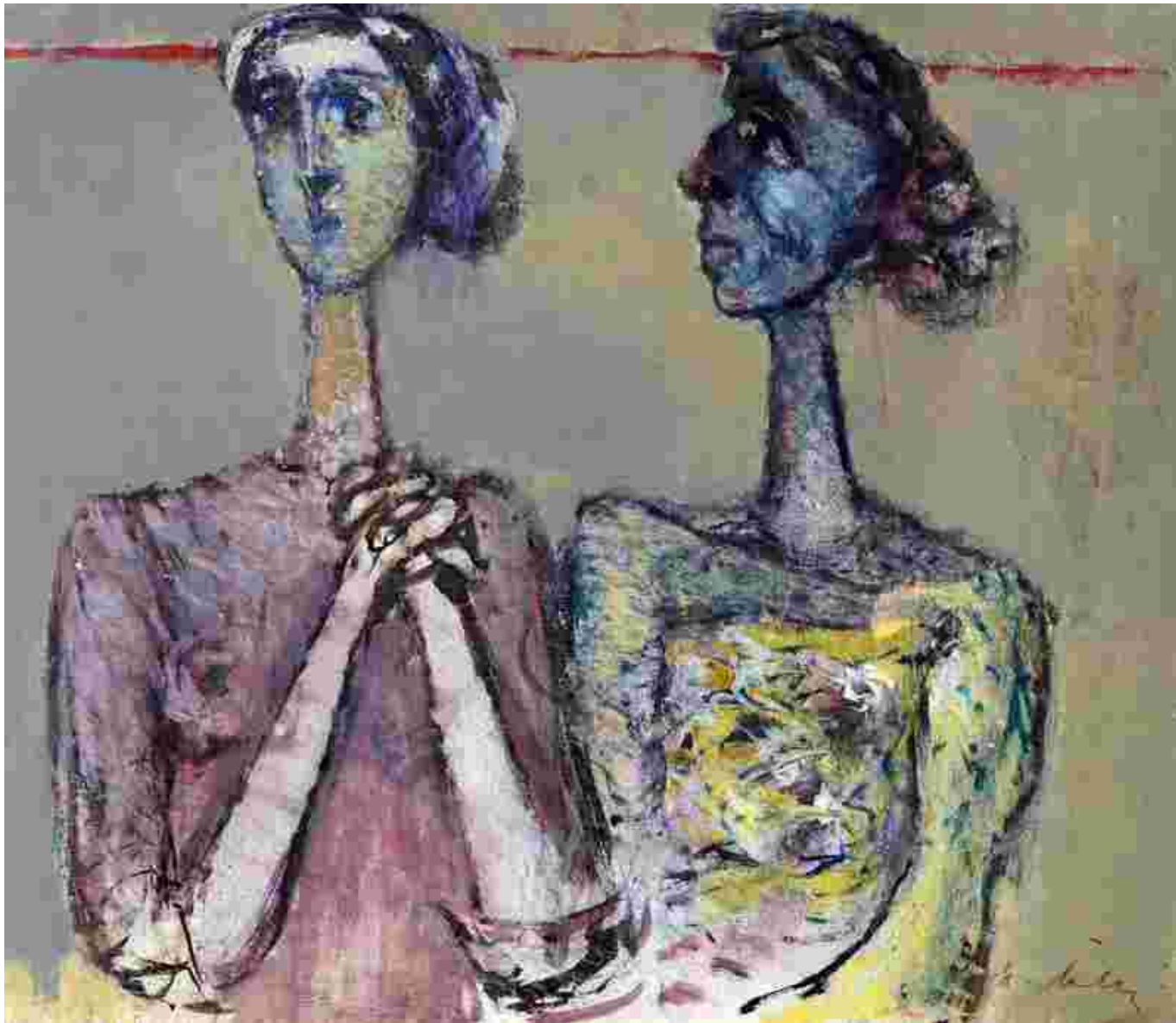
Portret, 70 x 50 cm, vaj në letër, 1995



Portret, 45 x 93 cm, vaj në kompesatë, 1996



Portrete 3, 45 x 43 cm, vaj në kompesatë, 1995

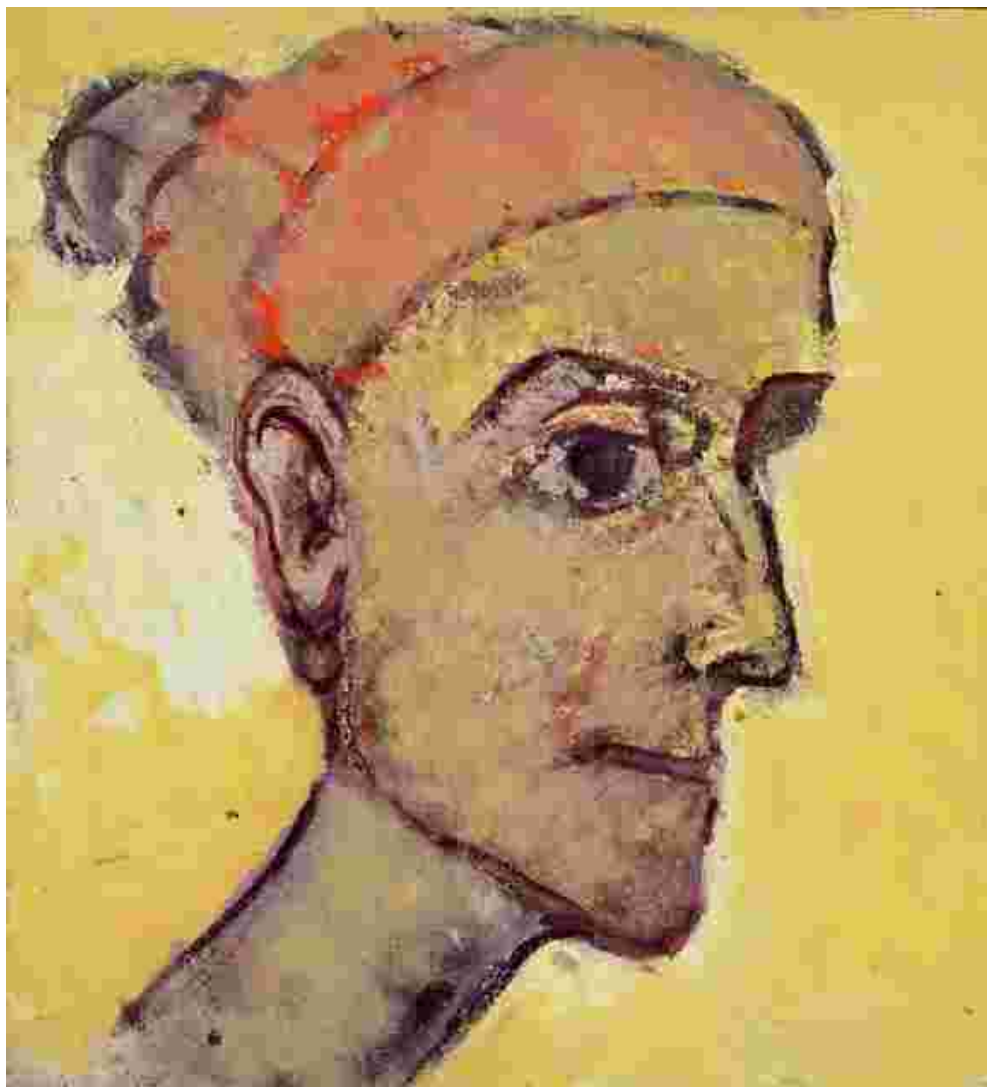


70 x 50 cm, vaj në pëllhurë, 1994





Portrete 3, 45 x 43 cm, vaj në kompesatë, 1995



Portret, 45 x 43 cm, vaj në kompesatë, 1995



90 x 70 cm, vaj në pëllhurë, 1994



Pushim, 130 x 95 cm, vaj në pëllhurë, 1988



Pjergulla, 45 x 55 cm, va në pëlhurë, 1994



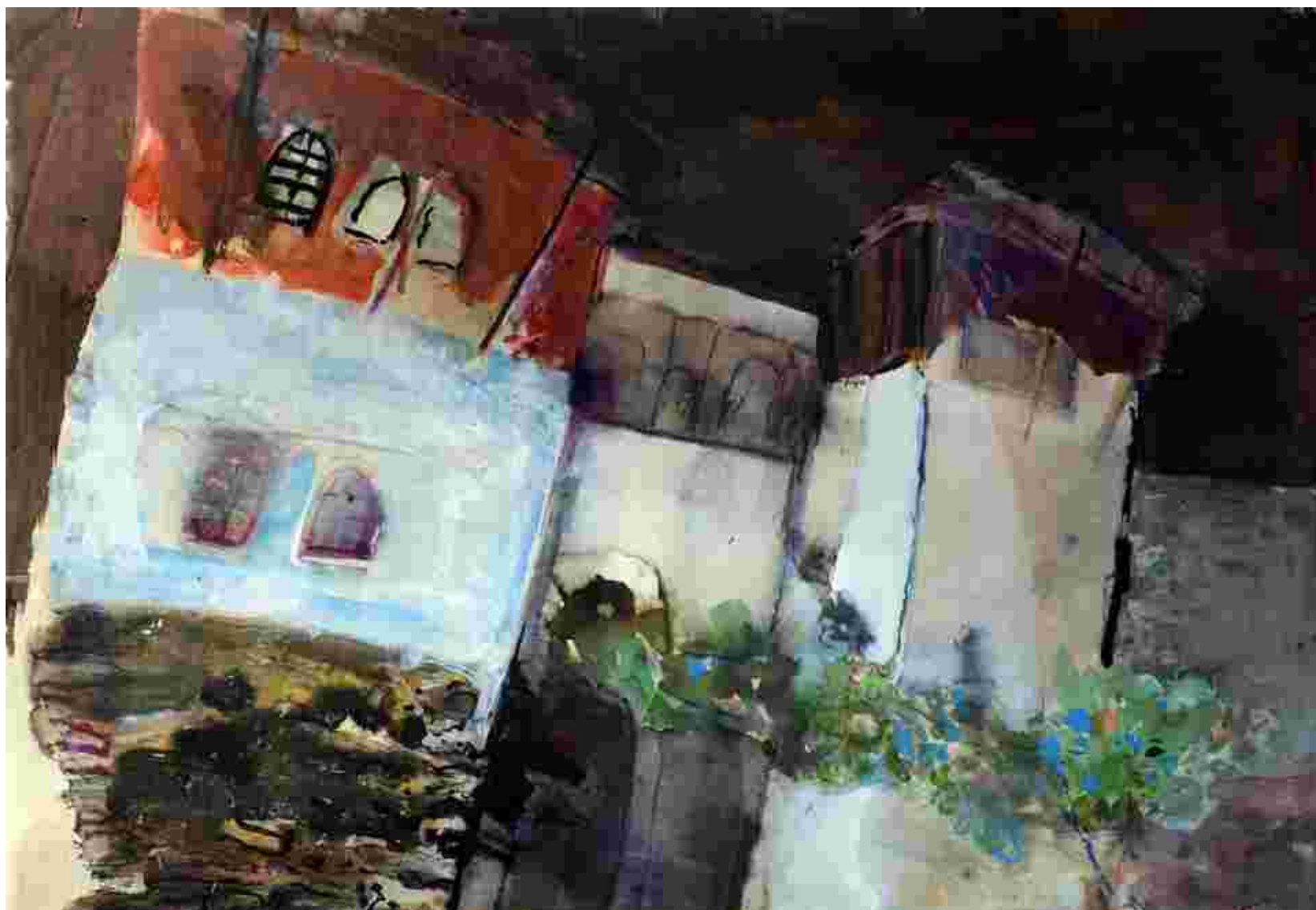
Shtëpia e Jashar Pashës, 146 x 126 cm, vaj në pëllhurë, 1994



Shtëpia e Jashar Pashës, 40 x 30 cm, akuaREL, 1994



Kulla, 100 x 70 cm, teknikë e kombinuar, 1994



Kulla, 100 x 70 cm, teknikë e kombinuar, 1994



Kulla, 100 x 70 cm, teknikë e kombinuar, 1994



Kulla, 130 x 95 cm, vaj në pëllhurë, 1993



Kulla e verdhë, 96 x 90 cm, vaj në kompesatë, 1993



Kulla, 120 x 120 cm, vaj në kompesatë, 1994



Kulla, 120 x 120 cm, vaj në kompesatë, 1994



Bisedë para kullës, 96 x 90 cm, vaj në kompesatë, 1995



Kulla në Gjakovë, 100 x 80 cm, vaj në pëllhurë, 1994



Para kulle, 134 x 100 cm, vaj në pëlhurë, 1994



Para kullës, 134 x 100 cm, vaj në pëllhurë, 1994



Pranë kulle, 95 x 90 cm, vaj në kompesatë, 1994





Peizazh, 134 x 100 cm, vaj në pëllhurë, 1995



Hamalli, 128 x 135 cm, vaj në pëlhurë, 1980



Zogu, 70 x 100 cm, vaj në pëllhurë, 1968



Ruajtja e pasurisë, 70 x 54 cm, vaj në pëlhurë, 1967



Çardaku i ndriçuar, 255 x 188 cm, vaj në dërrasë, 1979



*Variacion kulle, 100 x 70 cm,
vaj në pëlhurë, 1970*



Portret, 100 x 70 cm, vaj në pëllhurë



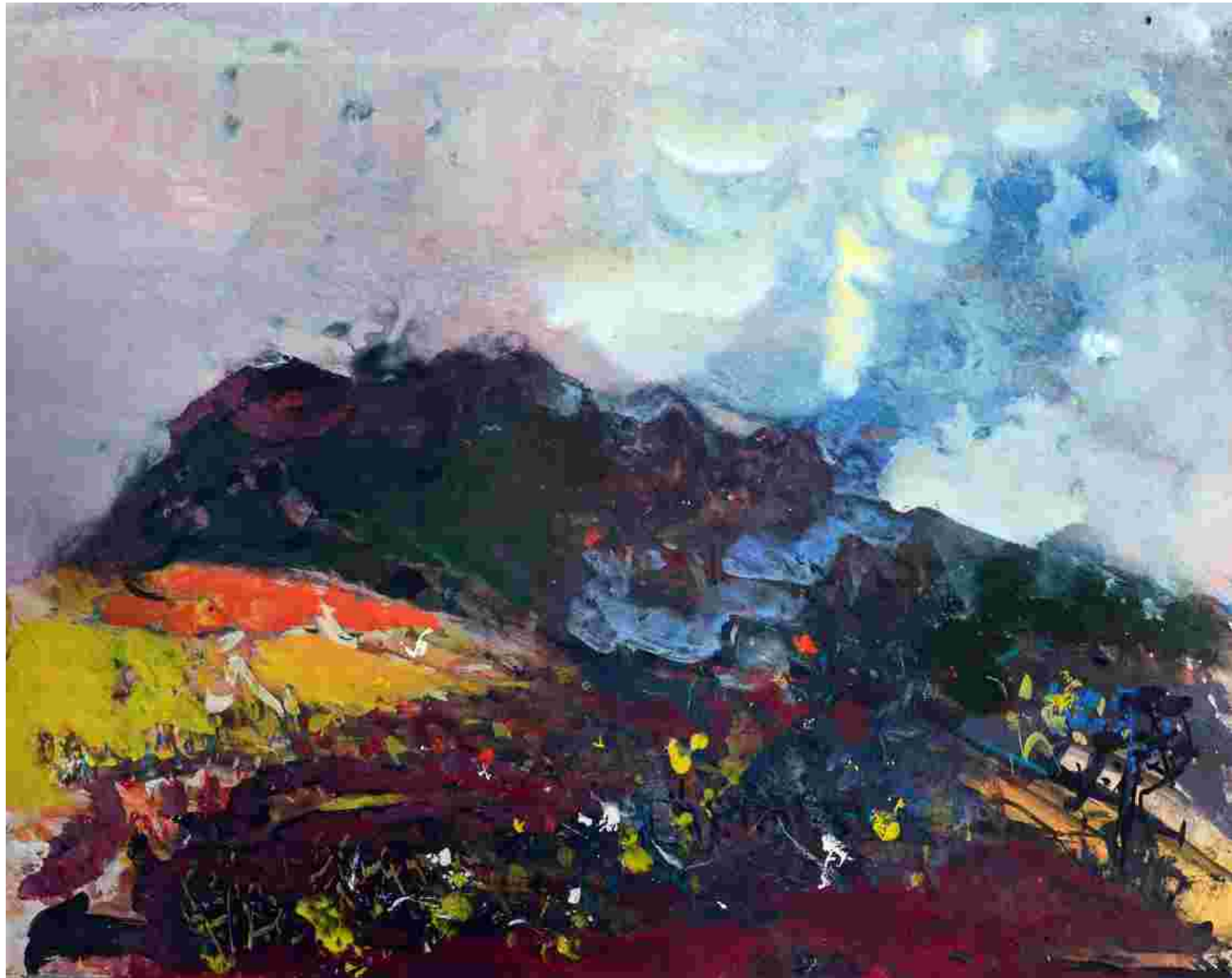
Peizazh, 140 x 105 cm, vaj në pëlhurë, 1995



Trazira, 80 x 76 cm, vaj në pëllhurë



Peizazh, 146 x 126 cm, vaj në pëlhurë



Peizazh, 146 x 126 cm, teknikë e kombinuar, 1989



Peizazh, 146 x 126 cm, vaj në letër, 1989



Në pritje, 100 x 70 cm, vaj në letër, 1989



Në pritje, 100 x 70 cm, vaj në letër, 1989



Të mërguar, 146 x 126 cm, vaj në pëllhurë, 1993



Kulla e verdhë, 80 x 76 cm, vaj në pëlhurë, 1990



Kulla, 96 x 90 cm, vaj në pëlhurë, 1990



Kulla, 96 x 90 cm, vaj në kompesatë, 1990



Peizazh, 120 x 85 cm, vaj në kompesatë, 1982

Kulla, 60 x 50 cm, vaj në pëllhurë





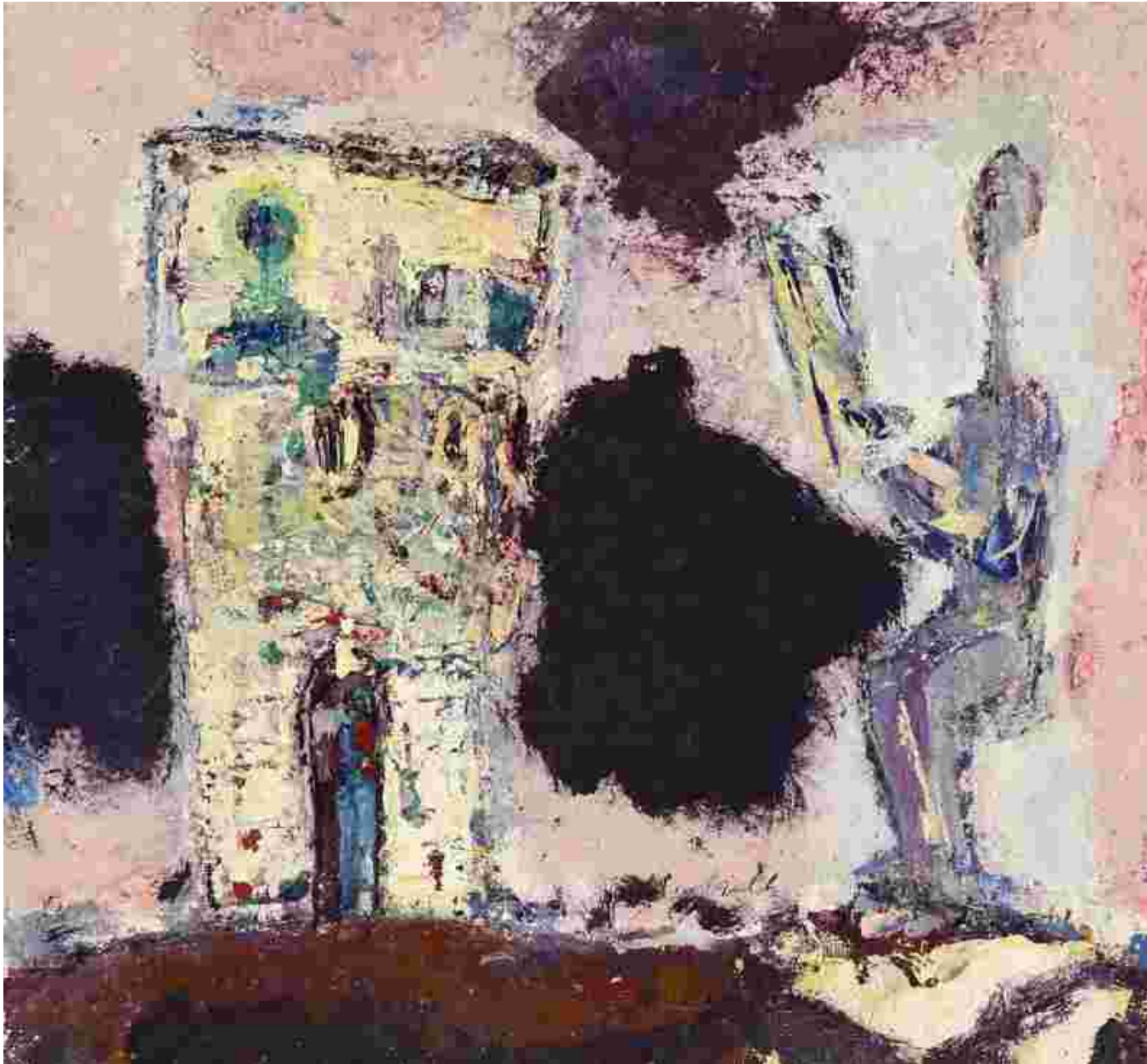
Kulla e bardhë, 45 x 55 cm, vaj në kompesatë, 1989



Para oborrit, 55 x 50 cm, vaj në kompesatë, 1994



Kulla, 100 x 80 cm, vaj nē pēhūrē, 1994



Kulla, 45 x 42 cm, vaj në kompesatë, 1993











































Dođelebene nagrade

Nagrada za Muziku: Mustafa Mujica, Džubiner Stakos i Muzikant Škaka

Ujme u Galeriji Uzmetnosti u Prishtini uo žurji Muzike, Bižejele i Crte-Jka. Nagrada za muziku dođelebene nagrade za Muziku: Mustafa Mujica, Džubiner Stakos i Muzikant Škaka.

Artistë kosovarë të arteve figurative

në vendin tonë

EKSPOZITA REALIZIME ME VLERA SHUMËDIMENSIONALE

Me rastin e ekspozitës së pavarur të Muslim Mulliqit, që u hap në Klubin e Artistëve në Prishtinë

Koncepti i realizimit të veprave të shumta në të njëjtën kohë është një nga karakteristikat më të rëndësishme të artit të Muslim Mulliqit. Në këtë ekspozitë, që u hap në Klubin e Artistëve në Prishtinë, shfaqet një sërë veprash të tilla, të cilat tregojnë me vullnet dhe me besim në të ardhmen, një dëshirë të fortë për të bërë diçka të re dhe të mirë. Në këtë ekspozitë, që u hap në Klubin e Artistëve në Prishtinë, shfaqet një sërë veprash të tilla, të cilat tregojnë me vullnet dhe me besim në të ardhmen, një dëshirë të fortë për të bërë diçka të re dhe të mirë.



KU PALE PO D

e martë • 13 janar 2004

Vështrime dhe Editoriale

KOHA Ditore • 11

Në vend të In Memoriamit Krijuesi i cili tërë qenien e shkriu për pikturë

Përkujtim në gjashtëvjetorin e vdekjes së piktorit akademik Muslim Mulliqi

PROF. DR. HIVI MUIJARRREH

Me rastin e gjashtëvjetorit të vdekjes së piktorit akademik Muslim Mulliqi, po shkruajmë këto rreshta. Në këtë artikull, që u hap në Klubin e Artistëve në Prishtinë, shfaqet një sërë veprash të tilla, të cilat tregojnë me vullnet dhe me besim në të ardhmen, një dëshirë të fortë për të bërë diçka të re dhe të mirë.

Me rastin e gjashtëvjetorit të vdekjes së piktorit akademik Muslim Mulliqi, po shkruajmë këto rreshta. Në këtë artikull, që u hap në Klubin e Artistëve në Prishtinë, shfaqet një sërë veprash të tilla, të cilat tregojnë me vullnet dhe me besim në të ardhmen, një dëshirë të fortë për të bërë diçka të re dhe të mirë.

Me rastin e gjashtëvjetorit të vdekjes së piktorit akademik Muslim Mulliqi, po shkruajmë këto rreshta. Në këtë artikull, që u hap në Klubin e Artistëve në Prishtinë, shfaqet një sërë veprash të tilla, të cilat tregojnë me vullnet dhe me besim në të ardhmen, një dëshirë të fortë për të bërë diçka të re dhe të mirë.



Portreti i Muslim Mulliqit

Me rastin e gjashtëvjetorit të vdekjes së piktorit akademik Muslim Mulliqi, po shkruajmë këto rreshta. Në këtë artikull, që u hap në Klubin e Artistëve në Prishtinë, shfaqet një sërë veprash të tilla, të cilat tregojnë me vullnet dhe me besim në të ardhmen, një dëshirë të fortë për të bërë diçka të re dhe të mirë.

Muslim Mulliqi, tre javë në Tiranë

MUSLIM MULLIQI, EKSPOZOHEM "VEPRA 1970 - 1990" 06 - 30 PRILL 2011 NE GKA

Nga datat 6-30 prill 2011, në sallën e ekspozitave të përkohshme në Klubin e Artistëve në Prishtinë, hapet ekspozita e veprave të piktorit akademik Muslim Mulliqi. Ekspozita, që u hap në Klubin e Artistëve në Prishtinë, shfaqet një sërë veprash të tilla, të cilat tregojnë me vullnet dhe me besim në të ardhmen, një dëshirë të fortë për të bërë diçka të re dhe të mirë.



Mulliqi do mbahet mend si refuzues i realizmit socialist. Ai u përfundua tek ekzistencializmi individualë sesa e mësuar nga mjeshtrit. Muslim Mulliqi kishte

MAHMUT BAKALLI VIZITOI EKSPOZITËN E MUSLIM MULLIQIT

Bashkë me kryetarin e Komitetit Krahinor të LK të Kosovës, Mahmut Bakalli, vizitoi ekspozitën e veprave të piktorit akademik Muslim Mulliqi në Prishtinë.

Forma lidhja e organizatave kulturore arbërore të Jugosllavisë

ARTI YNË ËSHTË AUTENTIK

Me rastin e gjashtëvjetorit të vdekjes së piktorit akademik Muslim Mulliqi, po shkruajmë këto rreshta. Në këtë artikull, që u hap në Klubin e Artistëve në Prishtinë, shfaqet një sërë veprash të tilla, të cilat tregojnë me vullnet dhe me besim në të ardhmen, një dëshirë të fortë për të bërë diçka të re dhe të mirë.

IRONIA E PRITJES

Me rastin e gjashtëvjetorit të vdekjes së piktorit akademik Muslim Mulliqi, po shkruajmë këto rreshta. Në këtë artikull, që u hap në Klubin e Artistëve në Prishtinë, shfaqet një sërë veprash të tilla, të cilat tregojnë me vullnet dhe me besim në të ardhmen, një dëshirë të fortë për të bërë diçka të re dhe të mirë.

PIKTORË NGA KOSOVA

KUTIM BUZA

Emrat e piktorëve të shquar kosovarë, Muslim Mulliqi, Enxheta Beuthe, Otono Bilotz, Zvezda Xhata, Besim Vendi, Muzet Salihmetaj, Taki Emira, Nebi Mustaj, Adem Kastrati, Muhamed Shala, Kadrija Haxhi, Nijem Lokaj, Mustafa Pjati, Budim Beuthe, Bashkim Peçolli, Halil Muhareziq, Zemi Valiu, Muzet Çeliku, Ibrahim Gjakova, Nago Beuthe, Hamdi Burelli, Bedri Xhata, Zvezda Xhata, Zvezda Xhata dhe shumë të tjerë janë të njohur në Kosovë dhe në botë, të cilët kanë kontribuar në artin dhe kulturën kosovare.

VAZHDIMËSI E

Muslim Mulliqi është piktor i njohur kosovarë. Ai ka punuar në fushën e artit për më shumë se 40 vjetë. Ai është i njohur për veprat e tij të shumta, të cilat janë të njohura në Kosovë dhe në botë.

АШИ РАЗГОВОРИ:

Аши разговоры: Куде са... Der albansische Künstler Muslim Mulliq bei So...

SIMFONI E RITMIT TË TINGUJVE, TË NGJYRAVE, TË BESIMIT NË JETË

Muslim Mulliqi është piktor i njohur kosovarë. Ai ka punuar në fushën e artit për më shumë se 40 vjetë. Ai është i njohur për veprat e tij të shumta, të cilat janë të njohura në Kosovë dhe në botë.

Што аутентичније изразити сопствено поднебље

...аутентичније изразити сопствено поднебље...

Куде са

Arti i mbijetesës

Arti i mbijetesës... Muslim Mulliqi është piktor i njohur kosovarë. Ai ka punuar në fushën e artit për më shumë se 40 vjetë. Ai është i njohur për veprat e tij të shumta, të cilat janë të njohura në Kosovë dhe në botë.

Muslim Mulliqi, piktor modern ME SHPRENJE TË FUQISHME

Muslim Mulliqi është piktor i njohur kosovarë. Ai ka punuar në fushën e artit për më shumë se 40 vjetë. Ai është i njohur për veprat e tij të shumta, të cilat janë të njohura në Kosovë dhe në botë.

Bodenständigkeit und Mystik

...Bodenständigkeit und Mystik...

ЗА ДОБРУ СЛИКУ ВРЕМЕ НЕ ПРОЛАЗИ

За добру слику време не пролази... Muslim Mulliqi është piktor i njohur kosovarë. Ai ka punuar në fushën e artit për më shumë se 40 vjetë. Ai është i njohur për veprat e tij të shumta, të cilat janë të njohura në Kosovë dhe në botë.

Berisha: Veprat e Mulliqit, lulëzim kombit

Berisha: Veprat e Mulliqit, lulëzim kombit... Muslim Mulliqi është piktor i njohur kosovarë. Ai ka punuar në fushën e artit për më shumë se 40 vjetë. Ai është i njohur për veprat e tij të shumta, të cilat janë të njohura në Kosovë dhe në botë.



Udhëtimi i Forumit të Kulturës Kosovë në Prishtinë

Kosovski umjetnički vrhunci

Kosovski umjetnički vrhunci... Muslim Mulliqi është piktor i njohur kosovarë. Ai ka punuar në fushën e artit për më shumë se 40 vjetë. Ai është i njohur për veprat e tij të shumta, të cilat janë të njohura në Kosovë dhe në botë.

LIRIKE TË THEKSUARA

Lirike të theksuara... Muslim Mulliqi është piktor i njohur kosovarë. Ai ka punuar në fushën e artit për më shumë se 40 vjetë. Ai është i njohur për veprat e tij të shumta, të cilat janë të njohura në Kosovë dhe në botë.



БОГАТИЈИ ЛИКОВНИ ЖИВОТ

Богатији ликовни живот... Muslim Mulliqi është piktor i njohur kosovarë. Ai ka punuar në fushën e artit për më shumë se 40 vjetë. Ai është i njohur për veprat e tij të shumta, të cilat janë të njohura në Kosovë dhe në botë.



Koha Jonë

Koha Jonë... Muslim Mulliqi është piktor i njohur kosovarë. Ai ka punuar në fushën e artit për më shumë se 40 vjetë. Ai është i njohur për veprat e tij të shumta, të cilat janë të njohura në Kosovë dhe në botë.

MUSEUMI MILITARI NË SHALLKËT E LINDJES

Paleta e gjallimit të mundimshëm



Paleta e gjallimit të mundimshëm... Në shtator 2009, ekspozita "Gender Check" e Muzeut të Artit Bashkëkohor të Vjenës, në prijje të Hamalli i Muslim Mulliqit...

15 shtator 2009
Ekspozita "Gender Check" e Muzeut të Artit Bashkëkohor të Vjenës, në prijje të Hamalli i Muslim Mulliqit... Hamalli i Muslim Mulliqit... të pikturit të mirënjohur kosovar, Muslim Mulliqi, tashmë këtu për t'u ekspozuar në "Gender Check". Këtë shtet, po e pikturozitet që do të hapet në Muzem e Arteve Bashkëkohore të Vjenës...

Arsim e KULTURË

Shoqëria e mesuesave te Prizrenit rreth problemeve te veta

Muslim Mulliqi piktor i ri

ДОВОЈНА

Reminisценције на дјетињство

Свијет културе

Добројуте реминисценције дјетињства једна су од најважних наредности интелектуалног развоја. Муслим Мулиќи, сликар и први директор Академије ликовних уметности у Приштини...

ЧОВЕК СТИВА РА | СУТРА ПОЧИЊЕ ФЕСТ 77.

ЧОВЕК СТИВА РА | СУТРА ПОЧИЊЕ ФЕСТ 77.

СВЕТ, А САМ НЕСТАЈЕ...

УЧЕСТВУЈУ БЕЛА 35 НАЈБОЉИХ ГРАЂАНИ ПРВИ ДИВУ ФИЛМОВИ КИНО И КАМЕРИНА...

Ово романистичко остварење се одвија у Београду, у једној од најбољих музикалних клубова у граду. Муслим Мулиќи, сликар и први директор Академије ликовних уметности у Приштини...



ANKETA ЈОНЕ ME ARTISTE FIGURATIVE

T'I KTHEJMË KRITERET NË DOBI TË VLERËS

• Është për t'u habitur se si në në Kosovë ende nuk kemi faqe publitimit të Zhvillimit të artit figurativ kosovar... që do të prezentojmë në mënyrë të denjë krijatë të tilla... e vëre dhe vlerat e përfitimit që janë krijuar deri më tash. Një publikim i tillë ka qenë dëshirë të vjetër të kësaj kategorie...

ПОЕЗИЈА

субота, 18. април 1979.

свијет културе

ХОД У ПРАВЦУ ЧОВЈЕКА

Трагедија и драма нашег човјека, Негов историјски триптих, борба и патња за опстанак основна провалација стваралаштва косовског сликара, академика Муслима Мулиќи.

ПОЕЗИЈА

субота, 18. април 1979.

свијет културе

ХОД У ПРАВЦУ ЧОВЈЕКА

Трагедија и драма нашег човјека, Негов историјски триптих, борба и патња за опстанак основна провалација стваралаштва косовског сликара, академика Муслима Мулиќи.

ГЈУЈА Е НГЈЈРАВЕ

(ME RASTIN E HAPJES SE EKSPOZITËS "RETROSPEKTIVA 1953-1979" TE MUSLIM MULLIQIT)

... (ME RASTIN E HAPJES SE EKSPOZITËS "RETROSPEKTIVA 1953-1979" TE MUSLIM MULLIQIT) ...

VESTA NURA
ARTIST ME EKSPRESION TË THELLË

● Originaliteti, eminenca, nisma e krijimitarisë së artit modern në trevën e Kosovës, janë karakteristikat kryesore që e dallojnë doajenin e pikturës kosovare, Muslim Mulliqin, piktorin që kontriboi shumë për afirmimin e arteve figurative jo vetëm në Kosovë, por edhe në vend e jashtë tij.

Akademisë së posaçërisht për lëvizimin e të cilës ishte njëri ndër iniciatorët. Vit tjetër, që shënon edhe një ngjarje në jetën e këtij artisti, është viti 1979, kur Muslim Mulliqi u zgjodh anëtar korrespondent i Akademisë së Shkencave dhe Arteve të Kosovës.

Pavarësisht nga të gjitha këto aktivitete, Muslim Mulliqi është në radhë të parë piktor e artist i spikatur, i cili, pos talentit e cilësive të tjera, ka në diapazon të gjerë të shprehjes figurative, i rritur dhe i edukuar në një rreth me traditë shumë të pasur figurative popullore. Muslim Mulliqi, në krijimtarinë e tij, shpreh sintezimin e përvojës së lashtë të popullit shqiptar me kohorë moderne.

Gjatë jetës së tij gati 30 vjetër, Muslim Mulliqi ka punuar me mijëra vepra të cilat, përveç rëndësisë së tyre si vepra të veçantë të pedagogjike në Prishtinë, prej viti 1974-1976 ishte profesor inordinar dhe dekan

ve nga femëjësia, në jetën e rasteve kujtimore të varfër, me një dritë të mullit, shprehje të veçantë të artit.

ve nga femëjësia, në jetën e rasteve kujtimore të varfër, me një dritë të mullit, shprehje të veçantë të artit.



Mulliqi

Umetnik Nashed Vremena

Umetnik Nashed Vremena (je) to obradovano to temu ekspozicioni. Muzeji je predstavio savno retrospektivno izložbu radova ovog umjetnika, koji sežu do prvih godina njegovog stvaranja. Izložba je otvorena u galeriji Muzeja u Beogradu. Umetnik je rođen u Beogradu, a njegovo stvaranje je veoma raznoliko. On je radio u raznim medijima, uključujući slikanje, graviranje i skulpturu. Njegov rad je karakterističan po svojoj emocionalnoj i lirskoj prirodi. Umetnik je bio aktivan u kulturnom životu Beograda i učestvovao u mnogim izložbama i konkursima. Njegovo stvaranje je veoma raznoliko i on je radio u raznim medijima, uključujući slikanje, graviranje i skulpturu. Njegov rad je karakterističan po svojoj emocionalnoj i lirskoj prirodi.

РАЗГОВОР СВЕ НЕДЕЉЕ
Муслим Мулиќи: Нема довољно гарадање са осталим ликовним центрима наше земље

Муслим Мулиќи је један од најзначајнијих српских сликара. Његово дело је веома разнолико и изражавајући дубоку емоционалност. У овом интервјуу он говори о својој уметничкој путеварици, о значају традиције и о тренутним изазовима српске ликовне уметности.

СТРАНА 9.

Umetnik Nashed Vremena (je) to obradovano to temu ekspozicioni. Muzeji je predstavio savno retrospektivno izložbu radova ovog umjetnika, koji sežu do prvih godina njegovog stvaranja. Izložba je otvorena u galeriji Muzeja u Beogradu. Umetnik je rođen u Beogradu, a njegovo stvaranje je veoma raznoliko. On je radio u raznim medijima, uključujući slikanje, graviranje i skulpturu. Njegov rad je karakterističan po svojoj emocionalnoj i lirskoj prirodi. Umetnik je bio aktivan u kulturnom životu Beograda i učestvovao u mnogim izložbama i konkursima. Njegovo stvaranje je veoma raznoliko i on je radio u raznim medijima, uključujući slikanje, graviranje i skulpturu. Njegov rad je karakterističan po svojoj emocionalnoj i lirskoj prirodi.

КУЛТУРА • УМЕТНОСТ • НАУКА

СВЕТЛИ СА
СТВАРАОЦИМА

Сликарска поднеб

РЕТРОСПЕКТИВА
СИМБ. МУСИММА МУЛИЉИЊА - МОДЕРНА ГАЛЕРИЈА
— 22 ОКТОБРА 88.

Уметност је увек била и остаће бити једна од најважнијих ствари у животу човека. Она је начин на који се човек изражава, на који се он повезује са светом и са другима. Уметност је такође и начин на који се човек бори са својим проблемима, са својом несигурношћу и са својом смртношћу. Уметност је начин на који се човек тражи, на који се он открива и на који се он ствара.

16

14 janar 2001

Në trevjetorin e vdekjes së Muslim Mulliqit
Bardi i artit modern shqiptar

Kullat dhe portretet, nuk ishin vetëm veçanti e përkushtimit të tij artistik, ato ishin vetë jeta

ALI OLLONI

Per jetën dhe krijimtarinë artistike të Muslim Mulliqit kanë shkruar shumë teorianë, kritike, letrarë, gazetarë dhe njohës të hollë të artit figurativ. Këto shkoqiten përmes veshtrimeve kritike, eseve, recensioneve, reportazheve, intervistave në gazeta dhe revista të shumta periodike, ndërsa ca emra të njohur të artit bashkëkohor u paraqiten para auditorit më shumë se njëzet vite më parë. Në studim i mirëfilltë monografik për jetën dhe krijimtarinë artistike të Muslimit, deri më sot nuk është shkruar, edhe pse ai nuk shumë të gjerë, që merren aktivitetit dhe kanë kontribuar për zhvillimin e përgjithshëm të artit në Kosovë që nga vitet e gjashtëdhjetë e këtej. Kanë merituar që të shprehen në këtë apo atë mënyrë për mundin dhe djersën që kanë dërruar në këto vite.

Maestroja që theu tabu në artin shqiptar

Ai s'para kishte zbuluar shkallët nga dhoma e gjumi për të shikuar në galeri. Kërkimi i detajuar i njëri prej kritikëve më të njohur të artit shqiptar, Ali Olloni, ka shkruar një monografi të detajuar për jetën dhe krijimtarinë artistike të Muslim Mulliqit. Në librin "Kullat dhe portretet, nuk ishin vetëm veçanti e përkushtimit të tij artistik, ato ishin vetë jeta" Olloni shpreh një vlerësim të detajuar të veprës së këtij artisti. Ai thekson se Mulliqi ka qenë njëri ndër piktorët më të rëndësishëm të artit shqiptar modern. Olloni thekson se Mulliqi ka qenë njëri ndër piktorët më të rëndësishëm të artit shqiptar modern.

Muslim Mulliqi "Pushtimi i Napësirave të Reja"

Nga një g... dhe... dalë... dhe...

УСЛИМ МУЛЉИЊА - ДЕКАНИ ПЕТРОВИЌ АРСИЌ - ПРО...

310

Alban Mulliqi

Brane Kovič
MUSLIM MULLIQI
(Monografi)

2018

Botues:
AKADEMIA E SHKENCAVE DHE E ARTEVE E KOSOVËS

Lektor:
Shfqet Riza

Redaktor teknik:
ASHAK

Dizajni:
Zeni Ballazhi

Fotografitë:
Enver Bylykbashi

Madhësia: 39 tabakë shtypi

Tirazhi: 400 copë

Formati: 25.5 x 31 cm

Shtypi:
Focus Print
Shkup



Botimin e ndihmuan edhe:
Ministria e Kulturës, e Rinisë dhe e Sporteve
Ministria e Arsimit, e Shkencës dhe e Teknologjisë



Katalogimi në botim - (CIP)
Biblioteka Kombëtare e Kosovës "Pjetër Bogdani"

75.071.2(496.5)(092)
929(496.5)Mulliqi, Muslim

Kovič, Brane

Muslim Mulliqi : (monografi) / Brane Kovič ; fotografitë Enver Bylykbashi. - Prishtinë : Akademia e Shkencave dhe e Arteve e Kosovës, 2018. - 312 f. : ilustr. ; 31 cm. - (ASHAK : Botime të Veçanta ; CLXXVI : Seksioni i Arteve ; Libri 25)

Titulli paralel në gjuhën shqipe dhe angleze

1. Bylykbashi, Enver

ISBN 978-9951-615-89-1