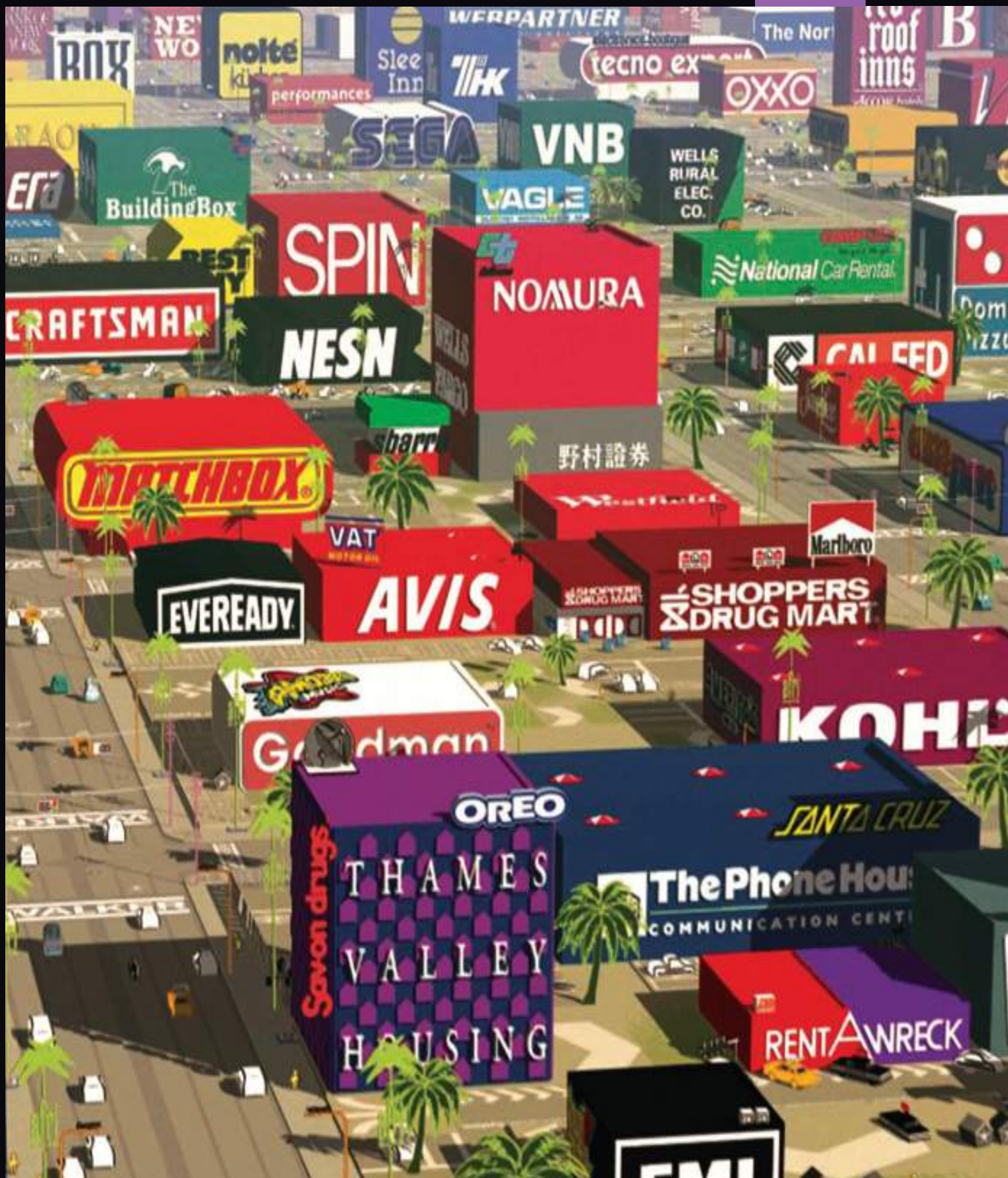


FORUM A+P 9

Periodik Shkencor për Arkitekturën dhe Planifikimin Urban

2011



Prefiksi (Dizajn -)

FORUM A+P 9

Revistë Periodike Shkencore:

© Besnik Aliaj, Sotir Dhamo, Dritan Shutina



Kontakt:

Rr. Autostrada Tiranë-Durrës, Km.5, Kashar
 KP 2995, Tirana Albania
 Tel:+ 355.(0)4.24074 - 20 / 21
 Fax:+ 355.(0)4.2407422
 Cel: +355.(0)69.20 - 34126 / 81881
 forum_ap@universitetipolis.edu.al

Ky numër u mundësua nga Universiteti POLIS & Co-PLAN, Instituti për Zhvillimin e Habitatit

Falenderim i vecante per:
 SGP, Swiss Cultural Programme



Këshilli i Redaksional: Dr. Peter Nientied (Holandë)
 Dr. Vera Bushati
 Dr. Besnik Aliaj
 Dr. Arben Shtylla
 Dr. Gëzim Qëndro
 Prof. Thoma Thomai
 Prof. Dr. Vezir Muharremaj
 Dr. Loris Rossi (Itali)
 Dr. Antonino Di Raimo (Itali)
 MSc. Ark. Doris Andoni
 MSc. Ark. Sotir Dhamo
 MSc. Ing. Dritan Shutina
 MSc. Ark. Rudina Toto

Konsulentë: Ark. Artan Raca
 Ark. Kristi Andoni

Drejtor: Besnik Aliaj

Kryeredaktor: Sotir Dhamo

Redaktor letrar: Prof. Naim Balla

Redaktoi në Anglisht: Kleitia Vaso

Art Design / Layout: Sonia Jojic

Shtypur nga: botime afrojdit

HAPESIRE PER MENDIMIN

POLIS UNIVERSITY

UNIVERSITETI POLIS
BACHELOR + MASTER

ARKITEKTURE
 PROGRAM I INTEGRUAR 5 VJEÇAR
 DIPLOME MASTER I SHKENCAVE
 DIPLOME BACHELOR

PLANIFI

HAPESIRE PER MENDIMIN



POLIS UNIVERSITY
IHS-ERASMUS UNIVERSITY ROTTERDAM
MASTER PROGRAMS

PARAMETRIC
ARCHITECTURAL
DESIGN

72-90ETC
2 YEARS PART-TIME

72-90ETC
2 YEARS PART-TIME

STRUCTURAL
AESTHETIC
DESIGN

2

Përmbajtja

Editorial

Prefiksi (Dizajn-)

Dizajni si profesion në marrëdhëniet me Artin, Grafikën, Modën, Interierin, Arkitekturën, Industrinë, Inxhinjerinë, Internetin, Multimediat, Qytetin, Pejsazhin, Planifikimin, etj...

Besnik Aliaj & Eranda Janku6

Forum Albania

UT Pictura Poesis

Gëzim Qëndro64

Në atelienë e ART DIZAJNIT

Mes mjeshtërive TEKNE & inspiremeve MUZË

Agron Mesi84

Trashëgimia e "Revolucionit të përhershëm"

dhe epokës së riprodhimit teknik në metamorfozën e statusit të veprës së artit dhe artistit...

Alket Frashëri106

Ndërmjet Parametrikës dhe Metrikës

Duke Matur Distancën Ndërmjet Formës dhe Gjithçkasë

Skënder Luarasi & Saimir Kristo, Joana Dhiamanti168

Forum International

Phenomenology of the object

POLIS University Course 2010-2011

Stefano Romano98

Becoming Fashion & Design aware / Simina Turcu132

•Art Direction Workshop / POLIS University

•Love u baby / Online magazine

•The phenomenon of Blogging / Eranda Janku

•Photography Exhibition Still / Sonia Jojic

International Designer

Philippe Starck200

ART&DIZAJN
DIPLOME MASTER I SHKENCAVE
DIPLOME BACHELOR

STUDIME MJEDISORE
DIPLOME MASTER I SHKENCAVE
DIPLOME BACHELOR

KIM URBAN
DIPLOME MASTER I SHKENCAVE
DIPLOME BACHELOR

POLIS UNIVERSITY
www.universitetipolis.edu.al

HAPESIRE PER MENDIMIN

URBAN & LANDSCAPE DESIGN
72-90ETC
2 YEARS PART-TIME

HOUSING & LAND DEVELOPMENT
72-90ETC
2 YEARS PART-TIME

SPATIAL PLANNING & GIS APPLICATION
72-90ETC
2 YEARS PART-TIME

URBAN SOCIAL DEVELOPMENT & HUMAN RESOURCES
72-90ETC
2 YEARS PART-TIME

POLIS UNIVERSITY
www.universitetipolis.edu.al

IHS
Making cities work



Space for Thinking...

universitetipolis.edu.al



Abstrakt:

Ky artikull bazohet në ciklin e leksioneve eksperimentale të prezantuara në lëndën "Dizajn Urban", viti akademik 2010-2011 në Universitetin POLIS, dhe bazohet në shqyrtimin e materialeve kërkimore-shkencore pranë bibliotekës së U_POLIS, dhe nga materiale të natyrës më informale, si përvojat personale, bisedat me kolegë vendas dhe të huaj, sidomos kolegu Sotir Dharmo, apo burime online si Google, Wikipedia, dhe enciklopeditë elektronike të tjera, apo website të studiove profesionale dhe institucioneve akademike në shumë vende të Europës dhe Amerikës së Veriut. Artikulli përmban edhe reflektime të mëpasshme, pas leksioneve nga kolegë dhe studentë. Qëllimi final është, që të krijohet një panoramë e shpejtë 360-gradëshe mbi teoritë dhe aplikimet e larmishme të dizjanit, e cila me shpresë mund të shërbejë si një material paraprak qartësues dhe inspirues për strukturimin e Universitetit POLIS si shkollë dizjani, dhe sidomos të programeve të reja mësimore i) të Arkitekturës dhe Dizjanit Urban, ii) të Art-Dizjanit dhe Dizjanit të Aplikuar, iii) dhe të Planifikimit Urban të Pejzazhit, të cilat sapo janë themeluar dhe po kalojnë një proces evolutiv kritik të riformatimit dhe konsolidimit.

Abstract:

This article is based on a series of experimental lectures, presented on the course of "Urban Design" 2010-2011, at POLIS University. It consists on the research and study of scientific materials, which were found at U_POLIS library, also on different informal sources, personal experiences, discussions with local or foreigner friends and colleagues, especially Sotir Dharmo, or other online sources, such as Google, Wikipedia and other online websites of professional studios, and academic institutions from all over the world, from Europe, to USA. Hopefully the final goal is to have a clear view of the theories and different applications of design. This will serve as inspirational material for structuring of all design departments of POLIS University and will include the school of design. i) in Architecture and Urban Design, ii) in Art Design and Applied Design, and iii) in Urban Planning and Landscaping, which have been recently opened and are going through a critical evolutive process of reformation and consolidation.

DESIGN



Prefiksi (D!ZAJN)

Dizajni si profesion në marrëdhëniet me Artin, Grafikën, Modën, Interierin, Arkitekturën, Industrinë, Inxhinjerinë, Internetin, Multimediat, Qytetin, Pejshazhin, Planifikimin, etj...

Besnik ALIAJ & Eranda JANKU

Antropologjia e "Dizajnit" si Koncept

Siç shihet edhe nga titulli fjala dizajn sot përdoret gjërësisht, madje edhe në fusha të tjera përtej atyre, që përmenden më lart. Aq sa mjafton t'i shtosh një koncepti fjalën "Dizajn", dhe duket sikur ai bëhet më atraktiv dhe më modern... Po ku qëndron magjia e kësaj fjale? Në fakt fjala "Dizajn" - si emër - i referohet një plani ose tentative për të ndërtuar një objekt ose sistem në arkitekturë, inxhinjeri, biznes, ndërtim diagramash, etj. Ndërsa "të Dizenjosh" - si folje - i referohet procesit të bërjes së planit ose ndërtimit të një prototipi ose objekti. Ndërkohë kjo fjalë në disiplina të ndryshme, merr kuptime të ndryshme. Fjalori "Britanica" e përcakton në këtë mënyrë fjalën "Dizajn": ... (noun) *a specification of an object, manifested by an agent, intended to accomplish goals, in a particular environment, using a set of primitive components, satisfying a set of requirements, subject to constraints ... (verb, transitive) to create a design, in an environment (where the designer operates) ...* Dhe këtu mund të saktësojmë se "speci-

fikim" (1) do të thotë një plan ose produkt i kompletuar; ndërsa "primitive" (2) janë elementët nga të cilat objektet e dizajnit kompozohen. Ky diapazon është aq i gjerë, sa ska gjuhë universale dhe institucion unikues të bashkojë gjithë dizajnerat e disiplinave të ndryshme. Kjo lejon që të zhvillohen filozofi dhe metoda të ndryshme, duke tentuar drejt subjektit.

Vetë koncepti "Dizajner" është term, që përdoret për personat, që punojnë profesionalisht në një nga fushat e ndryshme të dizajnit, zakonisht shoqëruar me specifikimin e fushës (fashion, industrial, web, interier, urban, landscape, etj...) (3). "Proçes Dijani" është term, që ka të bëjë me sekuencën e aktiviteteve të një dizenjuesi (4), ndërsa "shkencë e dizajnit" quhet studimi shkencor i dizajnit (5). Vetë "Dizjani i objekteve/proçesve" kërkon të konsiderosh: estetikën dhe funksionin; dimensionet ekonomike dhe socialpolitike; research, modelim, axhustim interaktiv dhe ridizenjim, etj.



Gv:

Besnik Aliaj - Co-founder, and Dean of POLIS University. Graduated as Architect-Urban Planner (Polytechnic University of Tirana). Postgraduate studies in real estate (UPT). Diploma "Master in Urban Management" (Urban Management Center, IHS / Erasmus University, Rotterdam, Netherlands). Doctor of Science in Urban Planning (UPT). Professional trainings and scientific research near IPC College Denmark (1994), University of Oslo (1995), University of Florence, Tempus Program (1998), etc. Work experience at local governments 1990-92. 16 years as lecturer at the Faculty of Civil Engineering (UPT). Guest lecturer at the Academy of Fine Arts of Tirana (1994-2005). Co-founder and Executive Director of Co-PLAN, Institute for Habitat Development (1997-2005). Work experiences with local/regional/central government institutions, and with international organizations. World Bank, UN, UNDP, UN Habitat, FAO, OSCE, SOROS, GTZ, ATZ, IHS Rotterdam, ILO-Peru, and with governments of the Netherlands, USA, Austria, Kosovo, etc. Adviser of Albanian Prime-minister on territorial, tourism and property issues (2005-2007). Co-owner of architecture bureau 'Metro_POLIS' ltd. Participant in many international conferences, events and networks, including ENHR, AESOP, AEEA, Balkanology network, etc. Author of several publications, scientific articles and local forums, including the Albanian periodical on architecture and urban planning: "Forum A+ P".

Lloje të ndryshme objektesh, në këtë rast kanë të bëjnë me veshje, grafike, interface, ndërtesa, identitete, imazhe, procese biznesi, metoda dizjani, etj. Sot ekzistojnë dy shkolla (6) të të bërit dizajn: (i) *Modeli Racional* - i cili u zhvillua në mënyrë autonome nga *Simon, Pahl* dhe *Beitz* (7), me argumentat se: dizajnerat synojnë të optimizojnë një variant dizajni mbi bazën e kufizimeve dhe objektivave që njohin; një proces dizajni që udhëhiqet nga plani/program; dhe ku “proçesi i dizjanit” kuptohet zakonisht në terma hapash dhe fazash të qarta. (ii) *Modeli Racional* - i cili bazohet në filozofinë racionaliste duke nënvizuar metodologjinë “Waterfall Model” dhe “Systems Development Life Cycle”, si dhe shumë literaturë inxhinjrike (8).

Kur diskutohet mbi dizajnin ka shumë rëndësi të sqarohet proçesi i tij. Ekzistojnë shumë diferenca për mënyrën se si dizajnerat (profesionalë ose amatorë) në fusha të ndryshme dhe në ekip ose individualisht, prodhojnë një dizajn. *Dorst* dhe *Dijkhuis* (9) argumentuan se ... “*there are many ways of describing design processes*”... por ka... “*two basic and fundamentally different ways*”... : a) *Modeli racional* - i njohur në gjuhën teknike si koncepti “Technical Problem Solving”, ose “The Reason-Centric Perspective”. b) *Modeli i reflektimit në veprim e sipër* - i njohur si koncepti “co-evolution” ose “The Action-Centric Perspective”(18).

“Modeli racional” u zhvillua në mënyrë autonome nga *Simon, Pahl* dhe *Beitz*, me argumentat se ... *dizajnerat synojnë të optimizojnë një variant dizajni mbi bazën e kufizimeve dhe objektivave që njohin* (11)... Në fakt dizajni udhëhiqet nga plani/program, dhe proçesi i dizjanit kuptohet zakonisht

në terma hapash dhe fazash të qarta. Duhet nënvizuar se modeli racional bazohet në filozofinë racionaliste sipas Modelit “Waterfall” dhe “Systems Development Life Cycle” si dhe shumë literaturë inxhinjrike (12).

Hapat e proçesit të dizajnit përfshijnë katër momente kyç (13):

I. Dizajni Para-Prodimit, ku përfshihet:

- a) Design brief, një deklaram paraprak/fillestar i qëllimeve të dizajnit;
- b) Analiza e objektivave aktuale të dizjanit;
- c) Kërkimi, ose investigimi i zgjidhjeve të dizajnit në situata, fusha ose çështje të ngjajshme;
- d) Specifikimi i kërkesave të një dizajni zgjidhje për një produkt/shërbim;
- e) Zgjidhja e problemit, konceptualizimi dhe dokumentimi i zgjidhjeve të dizajnit;
- f) Prezantimi i zgjidhjeve të dizajnit .

II. Dizajni gjatë prodimit:

- a) Zhvillimi - përmirësimi i vazhduar i zgjidhjeve të dizajnit;
- b) Testimi dhe verifikimi në terren i zgjidhjeve të dizajnit.

III. Marrja e komenteve “post-production” për dizajne të tjera:

- a) Zbatimi dhe prezantimi i zgjidhjeve të dizajnit në mjedis/terren;
- b) Vlerësimi dhe konkluzionet që nënkuptojnë përmbledhjen e proçesit dhe rezultateve, përfshi kritikata konstruktive dhe sugjerimet për përmirësime të mëtejshme.
- c) Ridizenjimi nga e para, ose pjesërisht i fazave të caktuara duke ripërsëritur proçesin e dizenjimit, dhe duke bërë korrektimet e nevojshme.

Modeli racional kritikohet kryesisht për 2 çështje. Shpesh thuhet se ... *dizajnerat*



në të vërtetë nuk punojnë në këtë mënyrë, siç e përshkruajnë hapat e mësipërme... dhe se evidencat empirike (14) të konsiderueshme dëshmojnë, se dizajnerat nuk veprojnë sipas modelit racional. Më tej thuhet se hapat e dizajnit janë ... supozime jorealiste ... sepse synimet janë shpesh të panjohura kur fillon një projekt/dizajn, dhe kërkesat e kufizimet evoluojnë/ndryshojnë gjatë procesit në mënyrë spontane (15).

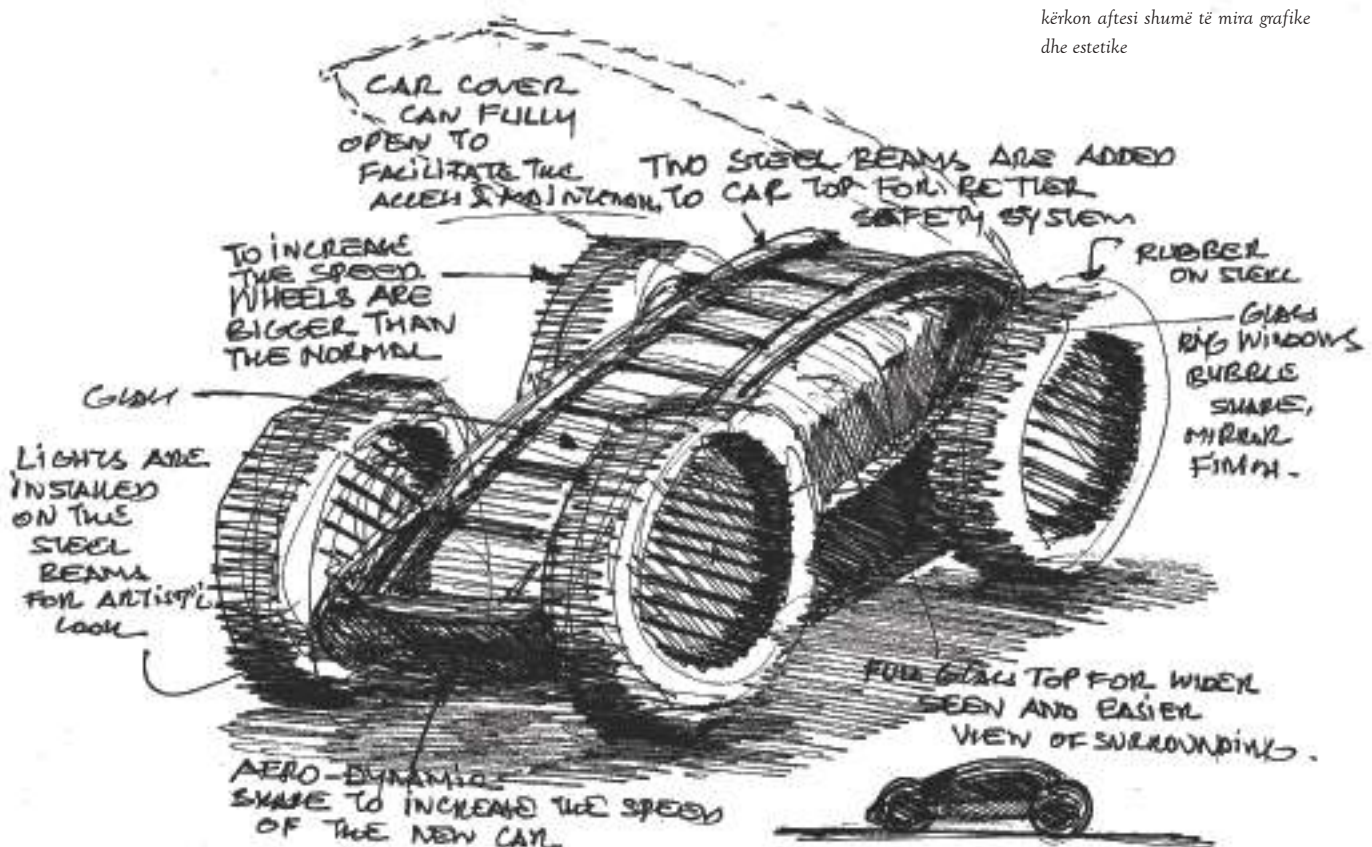
Modeli "Action-Centric Perspective" është një lloj logoje që i vendoset një koleksioni konceptesh të ndërthurura, të cilat janë antietike me modelin racional. Sipas kësaj teorie dizajnerat përdorin kreativitetin dhe emocionet për të gjeneruar objekte/shërbime potenciale... dhe vetë procesi i dizajnimit improvizohet. Në këtë metodologji qartësisht nuk ka formula universale të hapave dhe fazave, sepse analiza, dizajni dhe zbatimi janë të lidhura në mënyrë bashkëkohore dhe komplekse. Me pak fjalë modeli i bazuar tek veprimi është një filozofi

empirike e kompletuar me një metodologji pragmatike, e cila është baza mbi të cilën punojnë sot shumica e dizajnerave të vërtetë. Kritika e atakon këtë model kryesisht, se është ende metodë e re që duhet provuar, dhe me më pak intuitive se metoda racionale. Ka dy qëndrime në këtë metodë, të cilat angazhojnë tre aktivitete bazë: a) Në paradigmen "Reflection-in-Action" dizajnerat alternojnë midis teknikave 'framing', 'making-moves' dhe 'evaluate moves', ku e para i referohet konceptualizimit të problemit, dhe përcaktimit të objektivave. Kurse termi 'move' përfaqëson një vendim dizajni në tentativë; b) Në paradigmen "Sensemaking-Coevolution-Implementation Framework" dizajnerat alternojnë midis tre aktiviteteve kryesore: E para përfshin 'framing' dhe 'evaluating move'. E dyta është procesi, ku dizajneri në mënyrë simultante rafinon panoramën e objektit në mendjen e tij dhe në kontekst e anasjelltas. E treta është vetë procesi i ndërtimit të objektit (16).

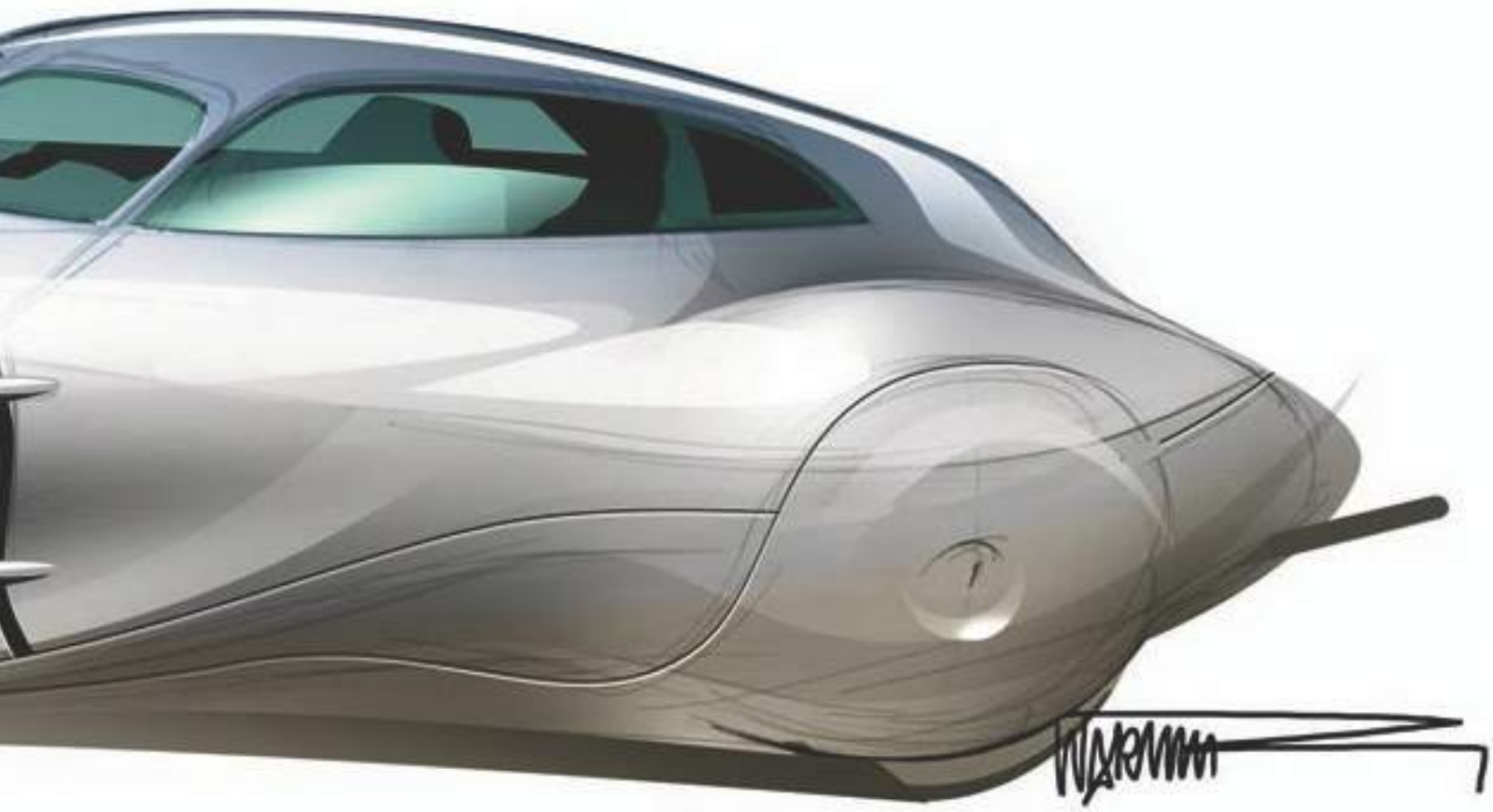
Gv:

Eranda Janku - is a student of Urban Planning and Management Studies at POLIS University. She has work experience in Blogging and Fashion Design, and assist's POLIS staff in the implementation of the course in Art and Fashion Direction. She has been attending several international workshops that makes a link between Urban Planning, Urban Design, and Art. She attended a specialization on contemporary arts at IPC International People's College, Helsingor Denmark. Eranda works also online for blogging & fashion industry in Italy.

Konceptimi i Dizajnit Industrial kërkon aftesi shumë të mira grafike dhe estetike







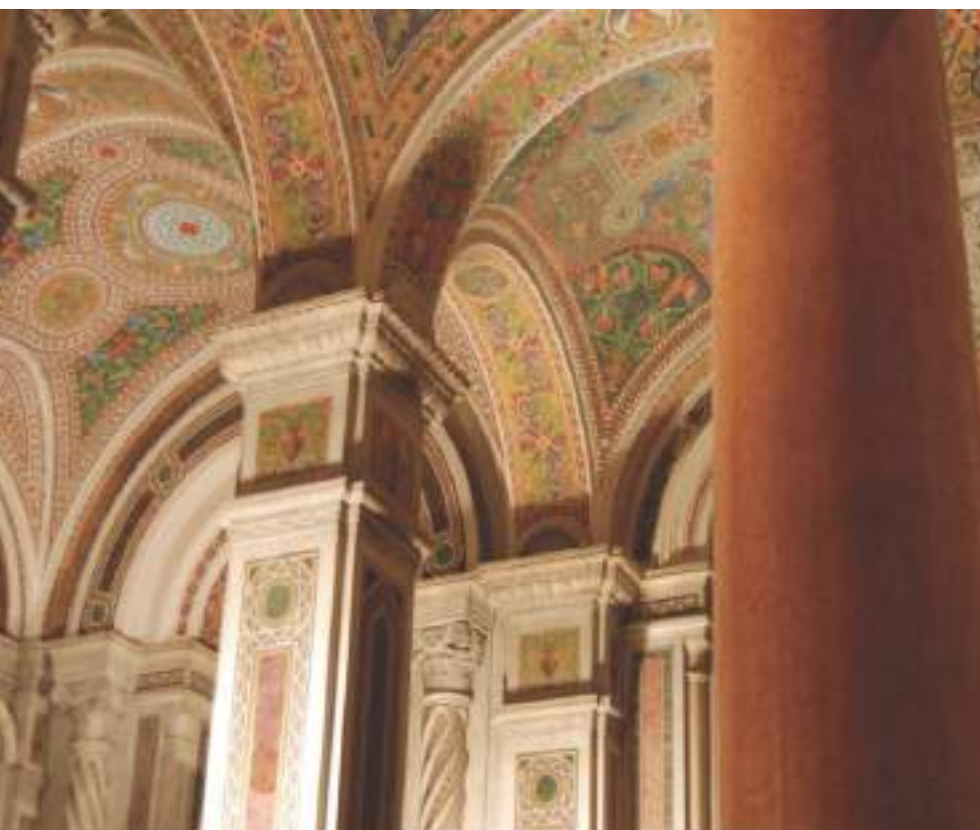
Dizajni i Makinave është një rast tipik i dizajnit industrial që kërkon një kombinim të njohurive estetike me ato teknike. Lart - Dizajn për një model të avancuar të makinës model BMW. Posht imazhe historike të automjeteve Volkswagen, Citroen, Smart dhe modeleve futuristike për të ardhmen.



Aplikimet dhe Disiplinat Kryesorë të Dizajnit.

Këto disiplina përfshijnë: artet e aplikuara, fashion ose moda, dizajni i lodrave, dizajni grafik, dizajni industrial dhe inxhinjerik, dizajnin e interierit, dizajnin e blog- dhe web-siteve, dizajnin e produktit dhe të mësimdhënies, dizajnin e shërbimeve, etj. Më poshtë jepen disa referenca për specifikat e këtyre arteve.

All Saints Chapel, Cathedral Basilica of St. Louis, Missouri. USA



nale konsiderohen zakonisht si Arte të Aplikuara. Në një kontekst kreativ dhe abstract, të tilla konsiderohen edhe arkitektura e fotografia. Shumë objekte të artit të aplikuara koleksionohen si p.sh: qeramika, xhami, mobiljet, lodrat e fëmijëve, makina, kitarrat, si dhe produkte të tjera prodhuar në kontekst komercial si

Raymond Loewy's streamline locomotive



Artet e Aplikuara janë aplikime të dizajnit dhe estetikës në objekte me funksion dhe përdorim të përditshëm. Ndër këto: a) *Artet e Bukura* shërbejnë si stimulim intelektual për spektatorin ose sensibilitetin akademik; b) *Artet e Aplikuara* inkorporojnë idealet kreative dhe dizajnin në objekte utilitare, si një gotë, një revistë, ose stol, ose një park dekorativ, etj. Fushat e dizajnit industrial, dizajnit grafik, dizajnit të modës, dizajnit të interierit, arteve dekorative dhe funksio-

posterat apo filmat/reklammat (17).

Ndër artet e aplikuara dallojmë *Art Deco*, një art eklektik dhe stil dizajni që lindi në Paris 1920 dhe lulëzoi në Botë në vitet 30-të deri në epokën e Luftës së II Botërore. Është një stil që influencoi gjithë fushat e dizajnit: arkitekturë, dizajn interieri e industrial, artin modern dhe zbukurimet e çmuara, artet vizuale e grafike, pikturën, filmin, etj. Termi u përdor në 1966 në ekspozitën në Paris 'Les Années 25' me nën-titull 'Art

Deco', në përkujtim të "Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes". Stili paraqiste elegancë, glamour, funksionalitet dhe modernitet. Dallohej për simetri lineare ndryshe nga paraardhësit me inspirime asimetrike organike si *Art Nouveau*. Përbante influenca nga stile të fillim shek.20-të si Neoklasik, Konstruktivizem,

që i mbijetojnë kohës në vende të ndryshme, por referenca kryesore janë në USA, New York: Empire State Building, Chrysler Building dhe Rockefeller Center; dhe në Riga Lituan, e cila ka koleksionin më të madh të ndërtesave Art Deco në Europë (21).

('Arti i Ri' ose *Jungednstil / Stile Liberty*) është një filozofi dhe still arti ndërkombetar

Poul Henningsen PH 5 Lamp
 dizenuar në 1958



Kubizem, Modernizem dhe Futurizem, dhe mori inspirime nga format e Egjyptit dhe Aztekët (18). Është art i pastër dekorativ pa inspirime politike filozofike si shumica e arteve të tjera. Art Deco pësoi rënie popullariteti në vitet 30-40të, por u ringrit në vitet 60-të. Publikimi i librit të *Beviz Hillier* (Europe 1968), dhe ekspozitës në Mineapolis USA 1971 (19). Influencoi dizajnin grafik në vitet 80-të, dhe inspiroi rrymat *Pop-Art* dhe *Memfis* (20). Në arkitekturë ka ende shembuj

në arkitekturë dhe arte të aplikuara, sidomos arte dekorative ku ishte më popullore midis viteve 1890-1905. Ky art erdhi si reagim ndaj artit akademik të shek.19-të, karakterizuar nga format organiko-floreale, me motive me linja të kurbëzuara, filozofia e së cilës kërkonte që artisti duhet të bënte artin pjesë të jetës së përditshme në arkitekturë, mobilim, etj. Fillimisht u quajt Stili "MUCHA", për nder të artistik çek që prezantoi postera për shfaqje artistike në Paris ne vitin



Art Deco, Posht: The Chrysler Building New York 1930.

Lart: Imazhe të artit bashkëkohor të këtij stili në vitet 1930.



Art Nouveau, Lant: Secession Building në Vienë.

Posht: Maison & Atelier Building nga Victor Horta, Bruksel, Belgjikë.



Shëmbuj të Art & Craft's Movement

1895 e më tej. Arti i Ri u bë popullor më shumë në Europë dhe Britani, dhe më tej në Botë me emërtime lokale. Në Francë, *Hector Guimard*, realizoi hyrjet e metrosë Parisit. *Victor Horta* e aplikoi në arkitekturë në Belgjikë. *Revista Jugend* e publikoi stilin në Gjermani si formë arti grafik. *Vienna Secessionists* influencuan artin dhe arkitekturën në Austro-Hungari, përfshi *Gustav Klimt*, *Charles Rennie Mackintosh*, *Alphonse Mucha*, *Antoni Gaudí*, etj. Kjo vazhdoi deri sa stili zëvendësohet në shek.20 nga stili modernist, por ishte një tranzicion i rëndësishëm midis Historicismit, Klasicizmit dhe Modernizmit. Sot Arte Nouveau njihet nga UNESCO si “World Heritage”, përfshi zona urbane dhe objekte në Riga, Bruksel dhe USA, etj (22).

Levizja “*Arts and Crafts Movement*” ishte një tjetër filozofi ndërkombëtare dizajni që lindi në Angli midis 1860-1910 dhe vijoi deri në vitet 30-të. U eksplorua nga artisti dhe shkrimtari *William Morris* dhe inspiroi shkrimet e *John Ruskin* gjatë shek.19-të. Nga Anglia u shpërnda në Europë dhe Amerikën e Veriut si reagim ndaj gjendjes në rënie të arteve dekorative dhe kushteve si prodhoheshin. Filozofia e këtij arti mbronte traditat e mjeshtërisë për të përdorur forma të thjeshta, shpesh gati mesjetare, dhe stile romantike ose folklorike, duke synuar mbrojtjen e traditave ekonomike dhe sociale, si kundërvënie esencialisht anti-industriale (23).

Dizajni i Modës ose *Fashion* është arti i aplikimit të dizajnit dhe estetikës, ose bukurisë natyrore në veshje dhe aksesore. *Fashion* influencohet nga atmosfera kulturore dhe sociale, dhe ndryshon nga vendi dhe koha. Dizajnerat e modës punojnë në forma të ndryshme, në ekip ose individual,

dhe përpiqen të kënaqin shijet estetike të konsumatorëve. Në disa raste investohet për të ndryshuar shijet e konsumatorëve, kur kjo kërkon kohë. Dizajnerat e modës synojnë të dizajnojnë veshje të kënaqshme funksionale dhe estetike. Ata duhet të konsiderojnë kush do t'i veshë produktet dhe situatën e veshjes së tyre. Dizajnerat kanë në dorë një varietet kombinimesh të materialeve, ngjyrave, modeleve dhe stileve për të zgjedhur e për të realizuar produktin. Veshjet e përditshme kanë një kufizim stilësh konvencionale, ndërsa ato të mbrëmjeve ose në party trajtohen si për raste speciale dhe kanë variacion të madh në stil. Disa veshje bëhen specifike për një njeri, si në rastin ‘*haute couture*’. Të tjerat konsiderohen për prodhim tregu masiv dhe janë më casual (24).

Dizajni Lojrave ose *Game Design* është një nënndarje e fushës, që zhvillon lojrat elektronike, dhe përfshin gjithë procesin e dizajnit të përmbajtjes dhe rregullave të një loje në fazën e para-prodhimit, si dizajnit të mënyrës së lojës; të mjedisit ku luhet; të rrjedhës së historisë së lojës ; të karaktereve të lojës, etj. Termi përdoret edhe për të përshkruar të dyja: dizajnin e lojës që mishërohet në lojë; dhe dokumentacionin që përshkruan këtë dizajn, etj. Prandaj Dizajni i Lojrave kërkon kompetencë artistike, teknike dhe aftësi për të shkruar (25).

Filozofia Dizajnit, Qëllimi dhe Studimi .

Ekzistojnë shumë filozofi që udhëheqin dizajnin, vlerat dhe aspektet shoqërore të tij drejt dizajnit modern. Diferencat kanë të bëjnë me diferencat e shkollave të mendimit dhe praktikave konkrete të dizajnerave. Filozofia e dizajnit përcaktohet shpesh

nga objektivat e dizajnit. Qëllimi i dizajnit mund të variojë nga zgjidhja e problemit më të vogël/parëndësishëm deri tek objektivat më holistike/utopike. Objektivat e dizajnit zakonisht udhëheqin vetë dizajnin. Sidoqoftë gjithmonë ekzistojnë konflikte midis objektivave minore/urgjente dhe objektivave madhore/afatgjata, gjë që ngre pikëpyetje dhe kërkon riorganizim të vetë objektivave (26).

Filozofia e dizajnit është princip themeltar udhëheqës, që dikton mënyrën se si dizajneri e përqsas praktikën e tij. Shembull është sensibiliteti për qëndrueshmërinë e dizajnit apo kulturën materiale. Ndryshimi i mentalitetit erdhi, kur u publikua 'First Things First' Manifesto, i cili deklaroi kalimin nga marketimi i produktit drejt eksplorimit të prodhimit të domethëniesve të reja: ... "We propose a reversal of priorities in favor of more useful, lasting and democratic forms of communication" ... (27). Po kështu rol thelbësor ka luajtur debati për hapjen e fokusit përtej shoqërisë së konsumit, përmes gjuhës vizuale dhe burimeve të dizajnit. Në "The Sciences of the Artificial" të Herbert Simon, autori thekson idenë se ... 'dizajni është një nën-displinë e gjithë profesioneve' ... pra është një lloj 'prefiksi' i nevojshëm dhe domosdoshëm (28). Simon nënvizon "... Engineers are not the only professional designers. Everyone designs courses of action aimed at changing existing situations into preferred ones ... The intellectual activity that produces material artifacts is no different fundamentally from the one that prescribes remedies for a sick patient, or the one that devises a new sales plan for a company, or a social welfare policy for a state ... Design, so, is the core of all professional training; it is the principal mark that distinguishes the professions from the scien-

ces ... Schools of engineering, as well as schools of architecture, business, education, law, and medicine, are all centrally concerned with the process of design" (29).

Një përqsasje dizajni është një filozofi e përgjithshme, që mund të përfshijë ose jo, orientime për një metodë specifike. Disa përqsasje udhëheqin objektivin e përgjithshëm të dizajnit, disa të tjera udhëheqin tendencat e dizajnerit. Kur nuk ka konflikt mund të përdoren të dyja tipet e përqsasjesve. Disa përqsasje nga më popullloret janë: a) *KISS principle* (Keep it Simple Stupid), që përpiqet të eliminojë komplikimet e panevojshme. b) *There is more than one way to do it* (TIMTOWTDI), një filozofi që lejon metoda të shumëllojshme për të bërë të njëjtën gjë. c) *Use-centered design*, e cila fokusohet në objektivin dhe detyrat, që lidhen me përdorimin e produktit/artefaktit sesa tek përdoruesi/blerësi i fundit. d) *User-centered design*, e cila fokusohet në nevojat, dëshirat dhe kufizimet e përdoruesit të fundit/blerësit të produktit/artefaktit; e) *Critical design*, që përdor produkte të dizenuara si kritike e mishëruar, ose koment mbi vlerat ekzistuese dhe praktikën në një kulture (30).

Metodat e Dizajnit përbëjnë një zonë të gjerë që fokusohet në: a) *Eksplorimin e mundësive dhe kufizimeve* - duke u përqëndruar në aftësitë e mendimit kritik për kërkimin shkencor dhe përcaktimin e hapësirës së problemit për produkte/shërbime ekzistuese, ose për krijime të reja; b) *Ripercaktimin e specifikeve të zgjidhjeve të dizajnit* - të cilat mund të cojnë drejt orientimeve më të mira për aktivitetet tradicionale të dizajnit (grafik, industrial, arkitektonik, urban, etj); c) *Manaxhimin e proceseve të eksplorimit* - duke përcaktuar dhe krijuar produkte/artefakte



Dizajn i shek18: Woman in Corset





Dizajni Industrial ka gjetur aplikime të rëndësishme në industrinë e muzikës dhe ato të komunikimit.





Dizajni i Modës dhe i Stilit të Jetës ka evoluar nga format klasike tek ato më revolucionare që përfshijnë një adhurim të formave fizike të njeriut dhe të estetikës të veshjeve të brëndshme (lingerie)





*Dizajn Industrial i një Jahti nga Phillippe Stark (Majtas).
Djathtas: Avioni Presidential "Air One" në SHBA ka kërkuar një
projektim të vecante dizajni industrial ku përvec aritjeve estetike
dhe inxhinjerike çështjet e sigurisë kanë qënë përcaktuese.*

Evoluimi i dizajnit ka pasqyruar zhvillimin teknologjik të shoqërisë. Posht: Shëmbuj të evoluimit të dizajnit të telefonit klasik dhe makinës së shkrimit të cilat inspiron krijuar e kompjuterit dhe internetit.

Majtas: Evoluimi i dizajnit të ambalazhimit të pijes freskuese Cola-Cola dhe brandimi i saj përmes marketimit është një shëmbull tjetër universal për aplikimin e dizajnit.



vazhdimish në kohë; d) *Ndërtimin e modeleve të mundshme* - ose zgjidhjeve që e përmirësojnë në mënyrë domethënëse e inkrementale situatën e trashëguar. e) *Trendspotting ose identifikimin e tendencave* - duke kuptuar çfarë ndodh në realitet (31).

Në filozofi “dizajni” i referohet një modeli me një qëllim të caktuar. Por dizajnit i duhet të luftojë me mungesën e qëllimit, me rastësinë dhe mungesën e kompleksitetit. Për të studiuar qëllimin e dizajnit përtej qëllimeve individuale (marketim, teknologji, edukim, argëtim, hobi, etj) dizajneri duhet të ngrejë pikëpyetje politike, morale, etike dhe të identifikojë nevoja të debatueshme si nevojat e *Hierarkisë Maslow*. Qëllimi mund të udhëheqë gjithashtu drejt pyetjeve ekzistenciale, si morali religjioz dhe teologjik (32)t. Këto filozofi mbi “qëllimin” e dizajnit janë në kontrast me filozofitë që drejtojnë metodologjinë e dizajnit. Shpesh një dizajner, sidomos në kushtet e tregut, nuk është në gjendje të përcaktojë qëllimin e dizajnit. Ka shumë debate në se dizajneri duhet ta vrasë mendjen për këtë ose jo. Por në se dizajneri do një vend në shoqëri ai duhet të shqetësohet për këtë. Ai s’mund të jetë indiferent! Fusha të reja dizajni që besojnë tek kjo filozofi janë: *User-centered design*, *Slow design* dhe *Sustainable design*. Ka edhe një pretendim tjetër së fundi që njihet si: *Structuration theory*, që preterndon se ngritja e nivelit ngre dhe pretendimet (33).

Dizajni dhe Arti:

Termi “Dizajn” përdoret në lidhje me *Artet e Aplikuara*, dhe u aplikua për herë të parë nga *Raymond Loewy* në *Bauhaus* dhe *Ulm School of Design*, Gjermani, gjatë shek.20-të. Sot kufijtë midis artit e dizajnit përzihen për

shkak të shumëllojshmërisë së aplikimeve të njëkohësishme. Artet e aplikuara janë përdorur si ‘term ombrellë’ për të përcaktuar fushat *industrial design*, *graphic design*, *fashion design*, etj (34). Ndërkohe *Arte Dekorative* është term tradicional përdorur në një kontekst historik për të përshkruar objekte të krijuara përmes mjeshtrërive, e përfshihet gjithashtu në ombrellën e arteve të aplikuara (35). Kurse *Artet Grafike* (imazhet 2D të fotografisë dhe ilustrimet) qëndrojnë midis *artëve të bukura* dhe *artëve komerciale* bazuar në kontekstin në të cilën është krijuar puna. Disa metoda për vepra të krijuara, që angazhojnë intuitën ndahen midis disiplinave të Artit të Aplikuara dhe Arteve të Bukura. *Mark Getlein* sugjeron që ... *parimet e dizajnit janë pothuaj instiktive, pjesë e sensit të brenshëm, natural dhe të ‘duhur’ ... Sidoqoftë aplikimi dhe konteksti i punës finale variojnë ...* (36).

Për sa i takon *inxhinjerisë* në tërësi dhe vetë *Dizajnit Inxhinjrik*, dizajni është komponent i procesit inxhinjrik. Ka shumë metoda dhe procese që mbivendosen si: *Dizajni produktit*, *Dizajni industrial* dhe *Inxhinjerimi*. Fjalori *American Heritage Dictionary* e përcakton konceptin ‘Design’ në këtë mënyrë: “... *To conceive or fashion in the mind ... to invent ... or ... to formulate a plan*”. Më tej fjalori e saktëson konceptin ‘Engineering’ në këtë mënyrë ... “*The application of scientific and mathematical principles to practical ends such as the design, manufacture, and operation of efficient and economical structures, machines, processes, and systems...*” (37). Të dyja janë formë e zgjidhjes së problemit me një dallim të përcaktuar, të të qenurit aplikim i parimeve shkencore dhe matematike. Rritja e rëndësisë së inxhinjerisë ka sjellë nevojën e fushave të dizajnit me njeriun, në qendër

të saj. Më tej, për sa i takon se sa shkencat aplikohet në një dizajn, vihet në pikëpyetje nga ajo, çfarë konsiderohet shkencë. Më tej vjen diskutimi mbi shkencat e natyrës dhe shkencat sociale. Kështu Xerox PARC ka bërë një dallim midis dizajnit dhe inxhinjerisë, si dallimi midis koncepteve të 'moving minds' versus 'moving atoms'.

Lidhja midis Dizajnit dhe Prodhimit bëhet si në planifikim dhe në zbatim. Planifikimi duhet t'i paraprijë problemeve potenciale të procesit të ekzekutimit të dizajnit, sepse dizajni mobilizon zgjidhjen e problemeve dhe kreativitetin, ndërsa prodhimi angazhon procese rutinë dhe të paraplanifikuara (38). Zakonisht disa dizajnera kanë njohuri shumëdisiplinore për hartimin e planeve, disa të tjerë janë të specializuar në njohuri si të prodhojnë një produkt ose një pjesë të tij. Të dyja bashkë janë gati të pamundura. Përmes dizajnit dhe prodhimit ndërmjetësohen profesione të tjera kreative, me fokus zgjidhjen e problemit. Rritja e kostove në këto profesione imponon ndarjen e dizajnit nga prodhimi, për shembull, një gradaçelë që projektohet dhe ndërtohet veç (pavarësisht ndryshimeve dhe detajimeve në zbatim), apo përgatitja e një fletëpalosje që bëhet bashkë njëkohësisht. Kjo s'do të thotë se prodhimi nuk angazhon zgjidhje problemit dhe kreativitet. Dizajnet nuk janë perfekte dhe shpesh përsëriten, duke i hapur vend profesionit të artistit të prodhimit, zbatuesit, etj (39).

Shpesh ka keqkuptim në kombinimet e fjalëve "proçesi i dizajnit" dhe "dizajni i proçesit". Për të parën folëm më sipër, ndërsa e dyta - "Dizajni i Proçesit" - i referohet ... planifikimit të hapave rutinë të një proçesi jashtë dhe pavarësisht rezultateve të

prishme (40). Proçeset trajtohen zakonisht si produkte dizajni, por jo të metodës së dizajnit. Termi e ka origjinën tek dizajni industrial i proçeseve kimike. Me rritjen e kompleksitetit të epokës së informacionit, termi është bërë i dobishëm për të përshkruar dizajnin e proçeseve të biznesit dhe të proçeseve të manifakturimit.

Dizajni si Profesione

Një dizajner është personi që dizajnon, një agjent që ... "specifikon karakteristikat strukturore të një objekti dizajni" ... Në praktikë është çdo njeri që krijon objekte të prekshme ose jo, si mallra konsumi, proçese, ligje, lojra, grafike, etj (41). Sfera klasike e dizajnerit përbëhet nga piktura, skulptura dhe arkitektura, të cilat shiheshin si artet kryesore. Dizajnimi i veshjeve, mobiljeve dhe të mirave në formë produktesh artefaktesh zakonisht konsideroheshin si pjesë e traditës dhe artizanëve të specializuar për prodhim me dorë (42). Zhvillimi solli nevojën për prodhim në masë pasi humbja e kohës rriste kostot. Kjo e bëri me komplekse metodën e prodhimit dhe evoluoi konceptin e dizajnit. Fushat klasike janë specializuar tashmë në nënfusha sipas produktit të dizajnuar dhe mjeteve të prodhimit (dizajn pejsazhi, dizajn urban, dizajn eksterieri, dizajn interieri, dizajn industrial, dizajn mobiljeve, dizajn veshjesh, etj) (43).

Profesionet e dizajnit përfshijnë ndër të tjera edhe Arkitekturën, Dizajnin grafik, Dizajnin e mobiljeve, Dizajnin e interierit, Dizajnin industrial, Dizajnin e paketimit, Brandimin dhe fushatat e marketimit, Dizajnin e modës, Dizajnin e të brendshmeve dhe bizhuterive, Dizajnin e makinave, Dizajnin e ndriçimit dhe zërave, Skenogra-



EXCERPTS

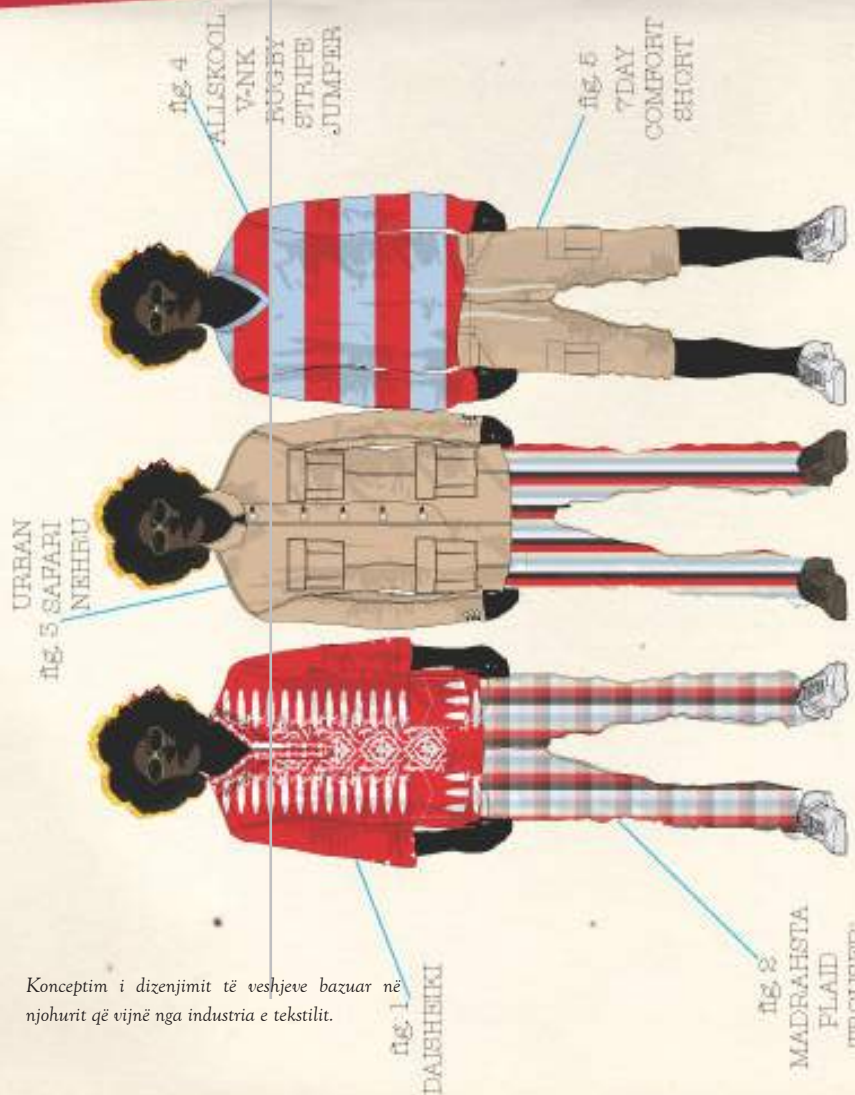


fig. 2 URBAN SAFARI NEHRU

fig. 4 ALLSKOOL V-NEK NOGGBY STRIPE JUMPER

fig. 5 7 DAY COMFORT SHORTS

fig. 6 KAPPA WOVEN SHIRT

fig. 7 BAND MEMBER WOVEN SHIRT

fig. 8 3 LANE CREW NEK

fig. 9 EIFFEL CREW NEK

fig. 10 DRIED LEAVES S/S CREW NEK



DISCHARGE PRINT



EMBROIDERY



YARN DYE INTRAXIA STRIPE



YARN DYE MADRAS PLAID



YARN DYE STRIPE

FINE GG W/ SELF APPLIQUE STRIPES



YARN DYE STRIPE



PRINT



CURTAINS

WALLPAPER

PAINT

ARM CHAIR

CHAIR

CUSHIONS

CARPET FLOOR

BED HEADBOARD

CLIENT NAME	MRS CAROL BECKLEY
PROJECT	BEDROOM
DATE	11/10/2010
DESIGNER	JOANNA FORD

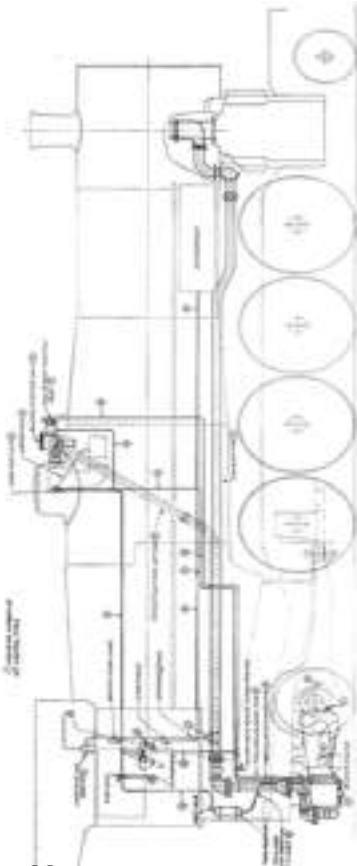
finë dhe kostumografinë, Dizajnin e lojërave, Dizajnin e komfortit, Dizajnin online të web/blog-page në Internet, Inxhinjerinë, Dizajnin urban, Dizajnin e pejsazhit, Planifikimin, etj (44). Arsimimi, eksperiencia dhe talenti gjenetik që formësojnë një dizajner është pothuajse njësoj pavarësisht fushës së specialitetit. Specializimi vetëm bën diferencën. Metodën e trajnimit në shkollë ndryshojnë nga teoritë që adoptojnë (45). Sot një ekip dizajni, pavarësisht shkallës së pajisjes që ka, zakonisht ka në krye një master dizajni, (kreu i ekipit) që ka përgjegjësinë të marrë vendimet për rrugën që duhet të ndjekë procesi krijues. Më tej ekipi ka një numër dizajnerash teknikë (krahët e ekipit) specializuar në fusha të ndryshme sipas produktit që kërkohet. Për produkte më komplekse ekipi angazhon ekspertë nga fusha të tjera si inxhinjeria, marketimi, etj. Çdo anëtar ekipi kontribuon me ide ose produkt të pjesshëm, dhe marrdhëniet midis tyre variojnë fleksibël në varësi nga produkti i kërkuar, procesi prodhimit, pajisjet në dispozicion, teoritë e aplikuara, etj (46).

Dizajni dhe Arkitektura

Një nga format më të avancuara të dizajnit është arkitektura, e cila ka krijuar tashmë fushën e saj të pavarur. Arkitektura sipas fjalorit "Britanica" është ... *arti, shkenca dhe profesioni i dhënies së shërbimit për dizajnimin dhe ndërtimin e objekteve dhe strukturave fizike, të hapësirave në shesh ndërtim dhe përreth, që kanë si qëllim kryesor okupimin nga njerëzit për përdorimin e tyre ...* (47). Arkitektura, është term i përgjithshëm për të përshkruar edhe vetë ndërtesat dhe strukturat, është një stil dhe metodë për të projektuar dhe ndërtuar. Një definicion më i gjerë përmbledh gjithë

aktivitetin dizajnues nga shkalla makro (dizajn urban, arkitekturë pejsazhi) deri në shkallën mikro (detajet dhe mobilimi) (48). Arkitektura është njekohësisht produkt dhe proces i planifikimit, dizajnimit dhe ndërtimit të formës, hapësirës dhe mjedisit që reflektojnë funksionin, teknikën, shoqërinë, estetikën dhe konsideratën tjetra. Kjo kërkon manipulim dhe koordinim krijues të aspekteve të materialit, teknologjisë, dritë-hijes, dhe aspektet pragmatike të zbatimit, programimit, vlerësimit të kostove, dhe administrimit të ndërtimit (49). Veprat arkitektonike shpesh perceptohen si vepra arti-kulturale dhe simbole politike. Qytetërimet shpesh identifikohen përmes tyre. Arkitektura përdoret edhe si term, si koncept edhe për ndërtimin e çdo sistemi në Teknologji Informacioni. Ndërsa për një kuptim më të mirë të asaj se çfarë është arkitekti, përsëri fjalori "Britanica" si referencë e përshkruar kështu definicionin: "...Archi-

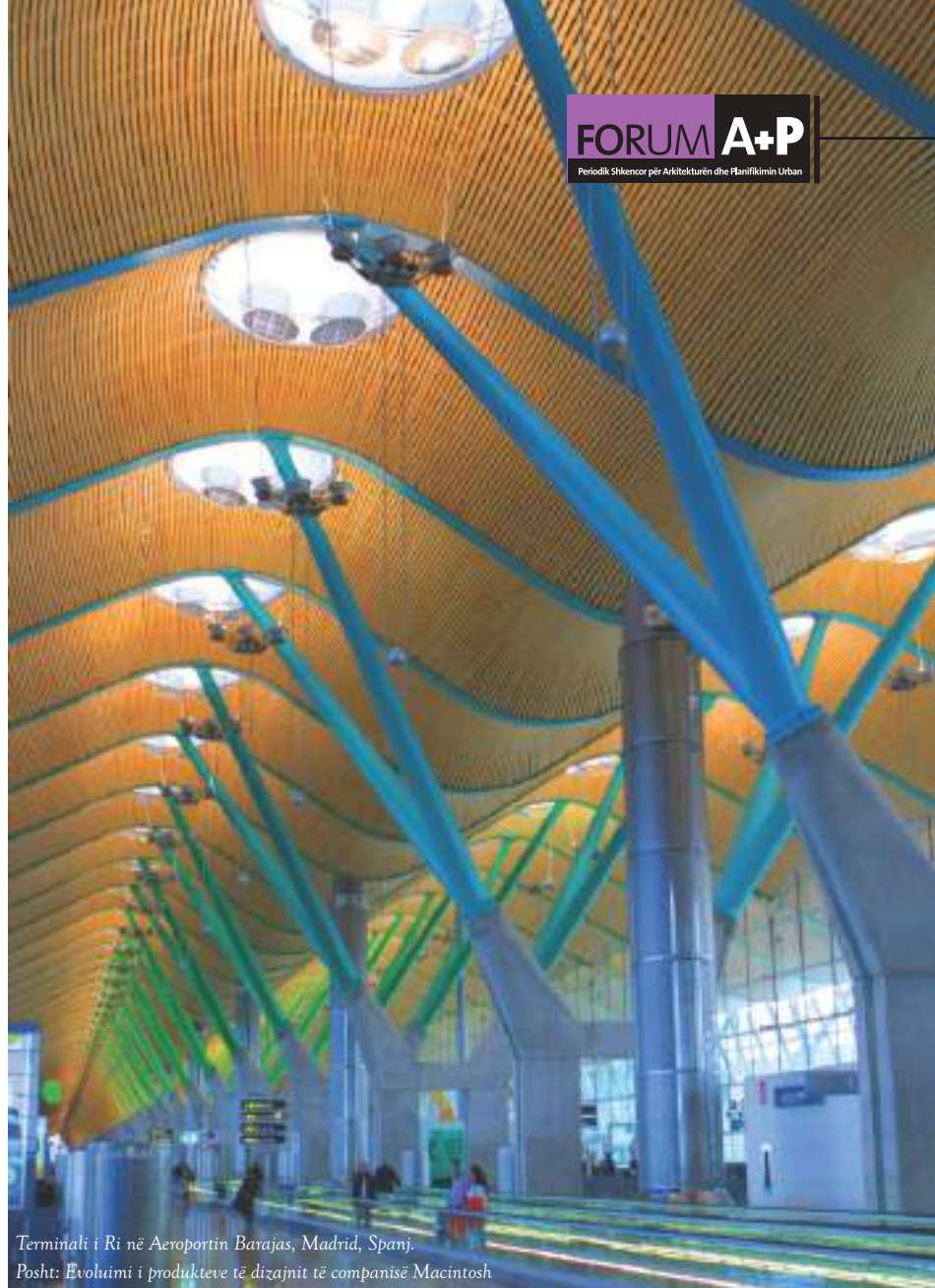
Vizatimi i një motorri me avull për lokomotivat. Për ta dizajnuar është përdorur inxhinjeria me fokus në funksion. Mbi këtë është dashur të përdoret matematika dhe shkenca.



tests plan, design and review the construction of buildings and structures for the use of people. Architects also coordinate and integrate engineering design, which has as its primary objective the creative manipulation of materials and forms using mathematical and scientific principles..."

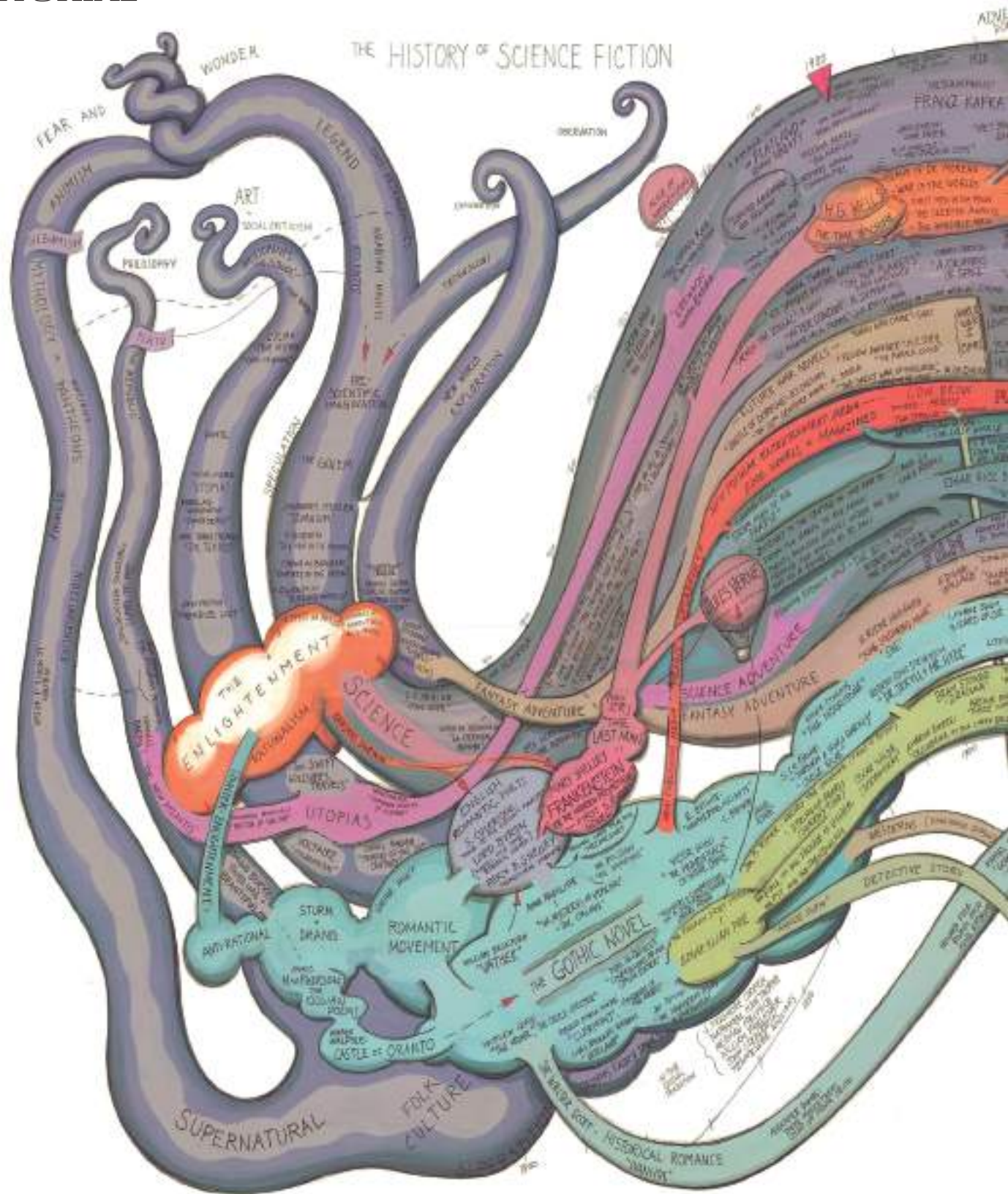
Arkitektura ka ecur në histori përmes disa dokumentave themelore teorike që kanë vlerë historike, siç janë Traktatet historike. Traktati i parë ka qenë "De architectura", nga arkitekti romak Vitruvius shek.1 BC. Sipas tij ... ndërtesa e mirë duhet të reflektojë 3 parime: firmitas, utilitas, venustas. Këto parime të çdo objekti arkitektonik janë:

- a) Qëndrueshmëria - të jetë e qëndrueshme dhe në formë të mirë;
- b) Përdorimi - duhet të jetë e dobishme dhe të funksionojë mirë për njerëzit që e përdorin;
- c) Bukuria - duhet t'i kënaqë njerëzit dhe të ngre moralin e tyre...(50). Më vonë ishte Leone Battista Alberti, që elaboron më tej Vitruvin përmes "De Re Aedificatoria", duke e parë



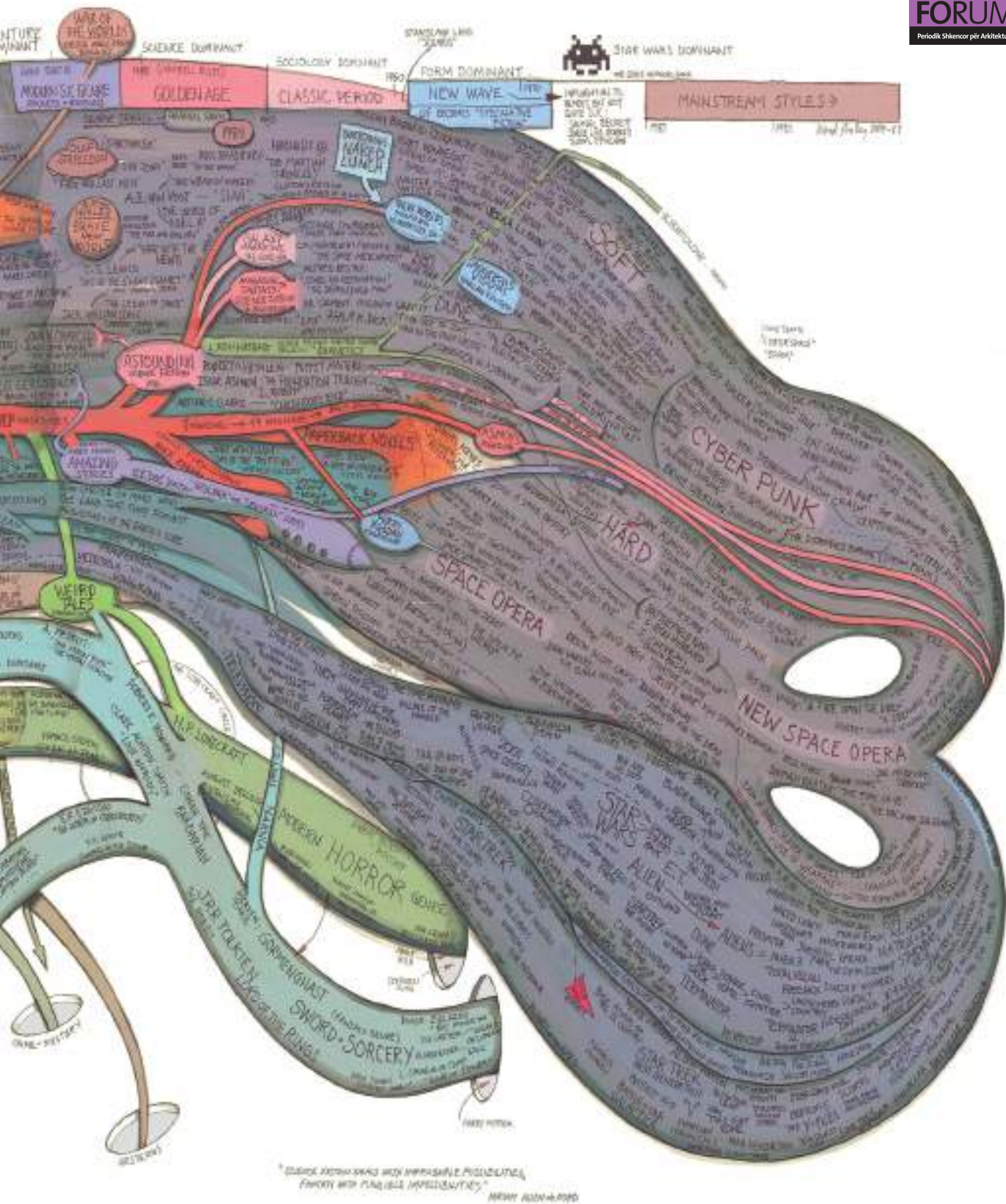
Terminali i Ri në Aeroportin Barajas, Madrid, Spanjë.
 Posht: Evoluimi i produkteve të dizajnit të kompanisë Macintosh





Evolucioni i kinematografisë i shprehur në një koncept grafik.

A film, also called a movie or motion picture, is a series of still or moving images. It is produced by recording photographic images with cameras, or by creating images using animation techniques or visual effects. The process of filmmaking has developed into an art form and industry. Films are cultural artifacts created by specific cultures, which reflect those cultures, and, in turn, affect them. Film is considered to be an important art form, a source of popular entertainment and a powerful method for educating – or indoctrinating, – citizens. The visual elements of cinema give motion pictures a universal power of communication. Some films have become popular worldwide attractions by using dubbing or subtitles that translate the dialogue into the language of the viewer. Films are made up of a series of individual images called frames. When these images are shown rapidly in succession, a viewer has



the illusion that motion is occurring. The viewer cannot see the flickering between frames due to an effect known as persistence of vision, whereby the eye retains a visual image for a fraction of a second after the source has been removed. Viewers perceive motion due to a psychological effect called beta movement. The origin of the name “film” comes from the fact that photographic film (also called film stock) has historically been the primary medium for recording and displaying motion pictures. Many other terms exist for an individual motion picture, including picture, picture show, moving picture, photo-play and flick. A common name for film in the United States is movie, while in Europe the term film is preferred. Additional terms for the field in general include the big screen, the silver screen, the cinema and the movies.

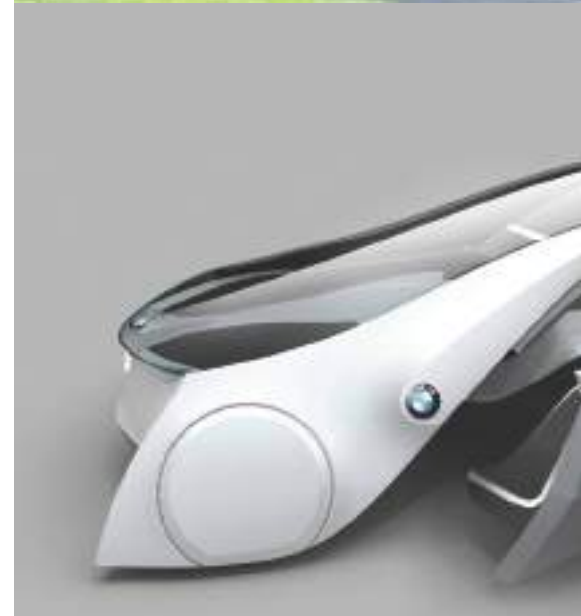


bukurinë si çështje proporcionesh (Rregulli i Artë), dhe ku ornamentet janë sekondare. Sipas tij proporcioni është karakteristikë e trashëgueshme dhe jo sipërfaqësor për objektin ... (51). Pastaj në shek.16-të Vasari zhvilloi konceptin e “Stilit” dhe në shek.18 traktatet dokumentohen dhe përkthehen dhe publikohen në disa gjuhë europiane ... (52). Në shek.19-të Augustus Welby Northmore Pugin shkroi “Contrasts” duke trajtuar diferencën midis botës moderne/industriale kundrejt një imazhi të idealizuar të botës neomoderne. Sipas tij Arkitektura Gotike ishte e vetmja “true Christian form of architecture” ...(53). Në shek.19 kritikë anglez i artit John Ruskin në publikimin e tij “Seven Lamps of Architecture” ishte edhe më konservator. Sipas tij arkitektura është “...art that contributes to people’s mental health, power, and pleasure...”, pra për Ruskin estetika udhëheq domethënien...(54).

Në shek.20-të arkitekti Le Corbusier në përpjekje për të evidentuar diferencën midis arkitekturës ideale dhe thjesht ndërtimeve shkruan ... *You employ stone, wood, and concrete, and with these materials you build houses and palaces: that is construction. Ingenuity is at work. But suddenly you touch my heart, you do me good. I am happy and I say: This is beautiful. That is Architecture.*”(55). Me Le Corbusier arkitektura hyn në epokën moderne ... Një tjetër arkitekt që njihet si arkitekti i gradaçelave Louis Sullivan, promovon një aksiomë të dizjanit në arkitekturë: “*Form follows function*“! Pra konsideratat strukturore dhe estetike duhet të përcaktohen tërësisht nga funksionaliteti i objektit. Koncepti për funksionin e Sullivan ndërtonte mbi konceptin e utilitetit të Vitruvit. Pra “Funksioni” u konsiderua si kriter ombrelle i përdor-



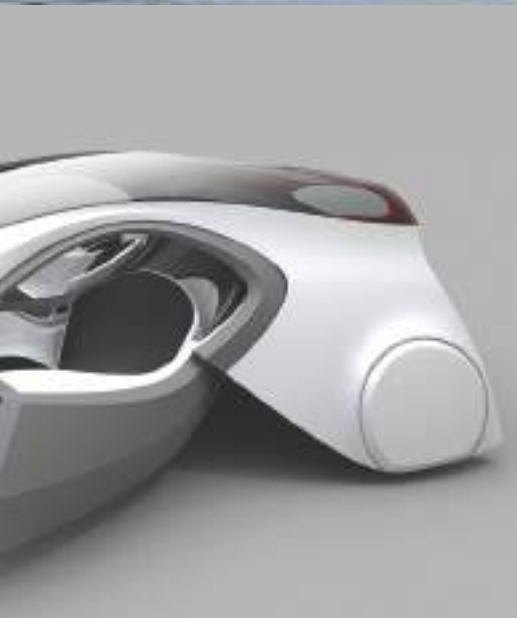
Profession



Dizajni gjen aplikime në profesione të ndryshme, që nga dizajni grafik i sinjalistikës së rrugëve, bizhuteri, modë, interior dhe eksterier arkitekturë, dizajn industrial etj.



iz injes! D!zajnisi Profesio



rimit, përceptimit, shijimit të një ndërtese jo vetëm në aspektin praktik por edhe atë estetik, psikologjik dhe kulturor...(56). *Nunzia Rondanini* deklaronte më tej: "... *Through its aesthetic dimension architecture goes beyond the functional aspects that it has in common with other human sciences ... Through its own particular way of expressing values, architecture can stimulate and influence social life without presuming that in and of itself, it promotes social development ... To restrict the meaning of (architectural) formalism to art for art's sake is not only reactionary; it can also be a purposeless quest for perfection or originality which degrades form into a mere instrumentality ...*" (57).

Filozofi të tjera që impaktuan arkitekturën moderne janë *Racionalizmi*, *Empirizmi*, *Strukturalizmi*, *Poststrukturalizmi* dhe *Fenomenologjia*. Në fund të shek.20-të doli në skenë koncepti i "Sustainability" (Qendrueshmërisë) që përmblihte si strukturën dhe funksionin. Kjo nënkupton që Arkitektura është e ndjeshme ndaj mjedisit, si në materialet që përdor, edhe në impaktin mbi mjedisin rrethues natyror dhe të ndërtuar, edhe ndaj kërkesës që gjeneron për burimet e paqëndrueshme të energjisë për ujë, ndriçim, ngrohje-ftohje.(58)

Origjina vernakolare e dizajnit në arkitekturë është një nga tiparet kryesore të saj. Ndërtimi fillimisht lindi nga balanca midis: a) Nevojës për strehë, siguri, falja ndaj zotave, etj; b) dhe Mjeteve, si vlefshmëria e materialeve dhe aftësive teknike. Evoluimi i kulturës njerëzore solli formalizimin e traditave/praktikave të folura, duke e bërë arkitekturën një mjeshtëri/zanat nga më të respektuarit ndër të tjerat. Sot supozohet se arkitektura u bë një sukses falë një procesi të vazhduar sipas logjikës "trial and error",

ndërsa arkitektura vernakolare vijon të prodhohet në mjaft vende të botës masivisht, sidomos në zonat rurale (59). Ndërkohë urbanizimi po tërheq popullsinë në qytete duke krijuar zona urbane të reja, që rriten me ritme të shpejta, shpesh dramatike me logjikën e arkitekturës së improvizuar dhe 'turbo', pa arkitekt ose e varfër dhe inkrementale(60).

Civilizimet e lashta si Egjipti dhe Mesopotamia e bazonin arkitekturën dhe urbanizimin tek marrdhënia e shenjtë më të mbinatyrshmen duke krijuar monumentalitet dhe paraqitje simbolike/politike të pushtetit të sunduesit, elitës dhe shtetit...(61). Civilizimet Klasike në Greqi dhe Romë zhvilluan modele dhe stile të reja ndërtimi, arkitekturë dhe urbanizmi përtej besimit religjioz dhe falë mbështetjes tek idealet qytetare ... Më tej Tekstet/Kanonet mbi arkitekturën kanë luajtur një rol kyç që nga lashtësia, përfshi: *Vitruvius* (Romë); *Kao Gong Ji* (Kinë); *Vaastu Shastra* (India); *Manjusri Vasthu Vidya Sastra* (Sri Lanka); dhe mjaft Kanone religjioze me natyrë teknike (62) ... Arkitektura në Azi u zhvillua ndryshe nga Europa, bazuar në specifikat rajonale të besimeve të *Budizmit*, *Hindu* dhe *Sikh*, sidomos arkitektura Budiste krijoi një diversitet të madh tipologjik rajonal. Në shumicën e vendeve dominoi kultura e theksimit të marrëdhënieve me pejzazhin natyror...(62) Ndërkohë zë fillsat e saj në shek.7-të AC Arkitektura Islamike duke përzierë elemente të formave arkitektonike nga Lindja e Mesme dhe Bizanti; dhe duke zhvilluar karakteristika që i përshtateshin nevojave religjioze dhe sociale të shoqërisë. Shembuj të kësaj tradite gjenden nga Lindja e Mesme, në Afrikën e Veriut, Spanjë-Ballkan, dhe



Lart Majtas: Katedralja e Brunaleskit në Itali është një simbol i dizajnit të rilindjes që transformoj jo vetëm qytetin e Firences por edhe rolin e arkitektit në shoqëri.
 Lart Djathtas: Katedralja e Shën Mërisë në Irland shek.19 dizenuar nga Pugin është një nga kishat të Rilindjes Gotike në Irland.
 Posht: Partenoni në Akropoli Athinë, Greqi, është një nga shëmbujt më të shkëlqyer të arkitekturës në lashtësi.



Aplikimi i dizajnit në "Gardening" apo në Skenografi është shumë esencjal, po aq i rëndësishëm bëhet ky dizajn edhe për interier dhe aredimin, i cili mund të evoluoj nga format klasike deri në ato minimaliste.





nën-kontinentin Indian. Aplikimi i harkut me majë do të bëhej në fakt një influencë e konsiderueshme për arkitekturën europiane në mesjetë (63).

Arkitektura në mesjetë i dedikohet “Ndërtuesit Mesjetar”. Në Europën e periudhës Klasike dhe Mesjetë, ndërtesat nuk i atribuoheshin një personi të vetëm, dhe arkitekti ishte anonim, edhe pse u ndërtuan shumë ndërtesa religjioze. Gjatë Mesjetës u formuan workshopet/punëtoritë (gilde-t) e profesioneve/mjeshtërive të ndryshme përmes tregëtisë dhe kontratave të shkruara, përfshi shërbimet ndaj ndërtimit të ndërtesave publike/religjioze. Roli i arkitektit u unifikua me atë të mjeshtrit ndërtues *Magister lathomorium* (master mason), siç përshkruhet në botimet e kohës ... (64). Gjatë Rilindjes u vu theksi tek individi dhe shoqëria humane sesa tek religjioni, gjë që solli një kapitull të ri progresi në Arkitekturë. Ndërtesat projekttoheshin dhe

shpesh zbatoheshin nga arkitektë konkretë si *Brunaleski, Alberti, Mikelanxhelo, Palladio*, etj. Lind kulti i individit. Sidoqoftë edhe në këtë kohë nuk kishte vijë ndarjeje të qartë midis artistit, arkitektit dhe inxhinjerit ose profesioneve të tjera. Arkitekti vepronte edhe si inxhinjer (kalkulimesh urash) pasi formimi ishte ende gjeneralist. Ndërsa forma e objekteve ndikohej nga preferencat racionale/lokale (1).

Zhvillimi i shkencës i dha shtytje materialeve dhe teknologjisë. Kjo kontriboi që të ndahet arkitektura nga inxhinjeria si profesion. Arkitekti koncentrohet në çështje estetike/humane, shpesh në kurriz të aspekteve teknike të dizajnit. Në këtë moment lind “arkitekti xhentëllmen” që merret kryesisht me klientë të pasur. Arkitekti interesohet kryesisht për kualitetin vizual që e gjeneron nga prototipet historike (Gotik, Baronial, etj) (2). Në shek.10-të fillon trajnimi arkitektonik formal (*Ecole des Beaux Arts*

Ndërtesa e Kongresit Kombëtar Brazil, dizenuar nga Oscar Niemeyer.



në France), edhe pse me fokus në grafikën estetike dhe duke injoruar fleksibilitetin. Më parë trajnimi bëhej në zyra/studio dhe punëtori ... Ndërkohë Revolucioni industrial hapi derën për prodhim dhe konsum masiv. Estetika dikur me çmim të lartë, tashmë bëhet e mundshme për gjithë shtresat sociale falë uljes së kostos. Arkitektura vernakolare bëhet kryesisht ornamentale, ndërsa arkitektët ndërtojnë duke ju referuar praktikës e librave të botuar (3).

Deri në fillim të Shek.20-të *Arkitektura Moderne* praktikisht persekutohej, deri sa lindi lëvizjet e para. Në këtë periudhë lind *Deutscher Werkbund* (1907) me moton për të prodhuar objekte makina më estetike. Kjo stimuloi Lindjen e profesionit të *Dizjanit Industrial*, dhe themelimin e Shkollës "*Bauhaus*" në Weimar, Gjermani (1919). Kjo riformaton kufijtë historikë të arkitekturës si sintezë e thelbit: *art, craft, teknologji* (4). Arkitektët të tjerë si *Frank Lloyd*

Wright zhvillojnë konceptin e "Arkitekturës organike" ku forma zhvillohet mbi mjedisin dhe qëllimin për të promovuar harmoni midis habitatit njerëzor dhe natyror në botë. Në fillesa Arkitektura Moderne ishte një lëvizje avant-garde me moral, filozofi dhe parime estetike. Pas Luftës I Botërore, arkitektët pionerë të modernizmit zhvilluan një stil tërësisht të ri të pershtatshëm për rendin ekonomik-social të pas-luftës, fokusuar në plotësimin e nevojave të shtresës së mesme dhe klasës punëtore. Ata mohuan çdo praktikë të mëparshme arkitektonike, interpretim akademik dhe stilin historik, duke i dhënë dërmën përfundimisht stileve aristokratike. Përfaqja moderniste reduktoi ndërtesat në forma të pastra, duke hequr çdo referencë historike dhe ornament, në favor të detajeve funksionaliste. Ndërtesat ruajtën elementët e tyre funksionalë dhe strukturorë duke ekspozuar trarë çeliku dhe sipërfaqe betoni, në vend të fshehjes së tyre

Sydney Opera House, Australi dizenuar nga *Jorn Utzon*.



Nga lart-posht: Arkitekturë Vernakulare në Norvegji, Piramidat e Gizës Egjipt, Pavioni i Art Kyoto Japoni, Taxhmahall në Indi, Notre-Dame Paris, Francë.



prapa formave dekorative (5).

Arkitektë si *Mies van der Rohe*, *Philip Johnson* dhe *Marcel Breuer* punuan për të krijuar bukurinë bazuar në cilësi të trashëguara të materialeve e teknikave në ndërtesa, por duke i shkëmbyer ato me forma historike tradicionale, me forma të thjeshtuara gjeometrike, falë *Revolucionit Industrial*. Ndërtimi me skelet metalik i hapi rrugën lindjes së superstrukturave të larta. Simboli i tipologjisë së *International Style* së kësaj kohe bëhen *Twin Towers* në New York (6). Shumë arkitektë i rezistuan modernizmit që e konsideronin të varfëruar në stilet ornamentale, sidomos pas viteve 70-të. *Postmodernizmi* u zhvillua si reagim i kësaj fryme. *Robert Venturi* një nga arkitektët dhe autorët më të njohur të kësaj shkolle nënvizon esencën e saj: “... Një ndërtesë funksionaliste brenda, por e dekoruar jashtë, është më e mirë se një ndërtesë funksionaliste brenda e jashtë ...”(7). Reagimi ndaj *Postmodernizmit* kishte në rrënjën e problemit argumentin se Arkitektura nuk është çështje personale filozofike dhe estetike e një personi/arkitekti. Ajo duhet të konsiderojë nevojat e njerëzve, përdorimin e teknologjisë, dhe mjedisit, etj. Ky debat thellohet më tej me lindjen e *Lëvizjes së Metodologjisë së Dizajnit* promovuar nga *Christopher Alexander*, dhe tenton më shumë drejt Dizajnit të orientuar nga njerëzit (8). Sot procesi i dizajnit po furnizohet me ide nga fusha që kanë të bëjnë me mënyrën e sjelljes humane, çështjet mjedisore dhe shkenecat sociale. Kompleksiteti i të projektuarit e ndërtuarit po rritet ndërsa janë rritur aspektet strukturore, energjia, teknologjitë. Vetë arkitektura po bëhet shumë-disiplinare dhe ka nevojë për ekip ekspertësh, ku arkitekti është team-leader (9).

Gjatë kalimit në Mileniumin e ri arkitektura u specializua në: a) Tipe projektesh; b) Ekspertizë teknologjike; c) dhe mënyrën e zhvillimit dhe finalizimit të projektit. Po krijohet një ndarje midis arkitektit projektues dha atij zbatues (10). Ndërkohë vihet re futja e çështjeve të qëndrueshmërisë mjedisore në axhendën kryesore. Në fakt fillesat e saj vijnë që në vitet 60-të nga *Sim Van der Ryn*, dhe më pas në 1970-tën nga *Ian McHarg* USA, ose *Brenda* dhe *Robert Vale* në UK dhe Zelandën e Re. Shumë ndërtesa në EU dhe botën Anglo-Saksone po punojnë me logjikën e parimeve të ndërtesave të gjelbërta. Praktikrat e qëndrueshmërisë në arkitekturën vernakolare, po inspirojnë teknika bashkëkohore të qëndrueshme sociale dhe mjedisore. Në SHBA është krijuar “*US Green Building Council*” dhe Sistemi i vlerësimit *LEED (Leadership in Energy and Environmental Design)*. Më tej sot janë prezantuar konceptet e kullave dinamike, fuqizuar nga turbinat e erës dhe panelet diellore, etj (11).

Dizajni Urban dhe Planifikimi Territorit

Teoria e Dizajnit Urban merret kryesisht me dizajnin dhe menaxhimin e hapësirës publike (“mjedisi publik”, “domeini publik”, etj) dhe me mënyrën si përdoren dhe përjetohen këto hapësira. Hapësira publike, përfshin totalin e hapësirave të përdorura lirshëm çdo ditë nga publiku i gjerë, si rrugët, sheshet, parqet dhe infrastruktura publike. Kontribut në këtë hapësirë japin dhe elementët private, si fasadat ose gjelbërimi privat, etj. Autorë me rëndësi në këtë fushë janë: *Christopher Alexander*, *Michael E. Arth*, *Edmund Bacon*, *Ian Bentley*, *Peter Calthorpe*, *Gordon Cullen*, *Andres Duany*, *Jane Jacobs*, *Jan Gehl*,

Allan B. Jacobs, Kevin Lynch, Roger Montgomery, Aldo Rossi, Colin Rowe, Robert Venturi, William H. Whyte, Bill Hillier dhe Elizabeth Plater-Zyberk (12).

Dizajni Urban merret me çështjet e arranzhimit, paraqitjes dhe funksionit të qyteteve, dhe sidomos me dhënien formë dhe përdorimin e hapësirës publike. Konsiderohet në mënyrë tradicionale si nëndisiplinë e Planifikimit Urban, Arkitekturës së pejsazhit, ose Arkitekturës e në disa raste është lidhur edhe me “landscape urbanizëm”. Me kalimin e kohës dhe rritjen e rëndësisë, është konsideruar si një disiplinë që ndërthur të tre disiplinat e mësipërme, madje kërkon mirëkëmbimin e fushave të tjera si zhvilluesit e pasurive të patundshme, ekonomisë, politikës dhe teorive sociale. Edhe pse janë të përafërta “dizajni urban” dhe “planifikimi urban” ndryshojnë në fokus në përmirësimin fizik të mjedisit publik (13).

Parimet bazë të dizajnit urban përfshijnë dy kolona kryesore: i) Hapësirat publike janë shpesh subjekt mbivendosjesh të përgjegjësive të agjensive publike ose autoriteteve të ndryshme, dhe mund të përfaqësojnë interesa të ndryshme dhe konkurrese nga pronarët ose përdoruesit. ii) Dizajni, ndërtimi dhe menaxhimi i hapësirave publike kërkojnë konsultim dhe negociatë mes aktorëve të interesuar (14). Prandaj shpesh dizajni urban nuk ka lirinë që kanë dizajnerat në specialitete të tjera si në arkitekturë, dhe kërkon balancim me profesione të tjera si inxhinjria, ekologjia, historia lokale dhe transporti publik. Shkalla dhe niveli i detajit urban varet nga konteksti dhe nevojat. Mund të variojë nga shkalla e qytetit (Plani Washingtonit, Plani Canberras nga Griffin e Mahony, apo Pla-

ni Islamabadit nga Toksiadis, etj.) tek menaxhimi i sensit të rajonin sipas Kevin Lynch, apo dizajni i mobilimit të një rruge. Dizajni Urban mund të përfshijë orientime/standarde për dizajnin dhe skelete rregullues, ose legjislacion për kontrollin e zhvillimeve, reklamën, etj, duke u mbivendosur me planifikimin urban. Dizajni urban mund të përfshijë arkitekturën, arkitekturën e pejsazhit, inxhinjerinë e rrugëve, dizajnin industrial dhe menaxhimin e vendit për qëllime përdorimi dhe mirëmbajtje. Ky profesion ushtrohet nga dizajnerat urbanë, por mund të kryhet nga arkitektet, dizajnerat ose planifikuesit e pejsazhit (15).

Dizajni urban konsideron: i) *Strukturën urbane* - Si është organizuar një vend dhe si lidhen pjesët e tij? ii) *Tipologjinë urbane*, densitetin dhe qëndrueshmërinë - tipologjitë dhe morfologjitë hapësinore, që lidhen me intensitetin e përdorimit, konsumin e burimeve, dhe ndërtimin dhe mirëmbajtjen e komuniteteve të qëndrueshme; iii) *Aksesibilitetin* - garantimi i lehtësisë në akses dhe përdorim nga të gjithë; iv) *Vlefshëmërinë dhe gjetjen e lehtë të rrugës* - të ndihmohen njerëzit, të orientohen lehtë në hapësirë dhe të kuptojnë si funksionon ajo; v) *Animimi* - Dizajni i hapësirës për të stimuluar aktivitete; vi) *Funksionin dhe përshtatjen* - Dhënia e formës së hapësirës për funksione të ndryshme; vii) *Aftësia plotësuese për funksione të ndryshme* - Vendosje e aktiviteteve për të stimuluar ndërveprim midis tyre. viii) *Karakter dhe domethënie* - Dallimin e vlerave dhe diferencave midis vendeve; ix) *Rregull dhe rastësi* - balancimi i konsistencës me variacionin për t'i bërë të dyja të konsiderueshme; x) *Vijimësi dhe ndryshim* - vendosja e njerëzve në kohë dhe hapësirë, duke respektuar

Nga lart-posht: Bauhaus Dessau, Gjermani, FallingWater F.L.Wright USA, Gare do Oriente Lisbon Portugali, Muzeumi L'historial de la Vendee Francë.





Reklamata dhe marketimi janë një mjet shumë i rëndësishëm për dizejnimin e hapësirës publike, ndërtimin e imazhit dhe brandimit, Time Square New York, SHBA



*Dizajni gjënë një aplikim të gjërë sidomos në fushat e Arkitekturës,
Dizajnit Urban, dhe Planifikimit të Territorit*



trashëgiminë dhe kulturën bashkëkohore. xi) *Promovimi i Shoqërisë Civile* - ndërtimi i vendeve ku njerëzit ndihen të barabartë si njerëz, me qëllim ndërtimin e kapitalit social (16).

Në këndvështrimin historik Dizajni urban është konsoliduar në shek.20-të, por në histori ka shembuj pozitivë që nga lashtësia (Hippodamus Miletus, apo raste në Afrikë, Indi, Azi). Në mesjetë qytetet konsideroheshin si të padizenjuara dhe organike, por ka raste edhe të kundërta si Firence. Kjo trashëgimi vijoi për inerci edhe më pas. Në histori dizenjimi i rrugëve, ndërtesave ka reflektuar normat sociale filozofike të kohës dhe marrëdhënien njeri-hapësirë. Gjatë Rilindjes kjo marrëdhënie u shoqërua me ide utopiste për qytete të planifikuara dhe jetë urbane në sheshe. Specialitetet si skulptura, arkitektura, gjelbërimi marrin hov pas *Planit të Frederick Law Olmsted*, ku dizajni pejzazhit bëhet po aq me rëndësi në shek.19-të. Kjo stimuloi lindjen e dizajnit urban të vërtetë (17). Këtu planifikimi urban dhe dizajni urban bëhen kooperues në maksimum dhe lind lëvizja nga *Ildefons Cerda: General Theory of Urbanization* (1867), ose *Camillo Sitte: City Planning According to Artistic Principles* (1889), dhe *Robinson: The Improvement of Cities and Towns* (1901) dhe *Modern Civic Art* (1903), të cilat preokupoheshin me dizajnin urban, siç bëri dhe *City Beautiful Movement* në Amerikën e Veriut. Koncepti urban design u konsolidua kur *Harvard University* organizoi në 1956, një sërë konferencash me këtë temë. Shkrimet e *Jane Jacobs*, *Kevin Lynch*, *Gordon Cullen* dhe *Christopher Alexander* u bënë baza e kësaj shkolle (18).

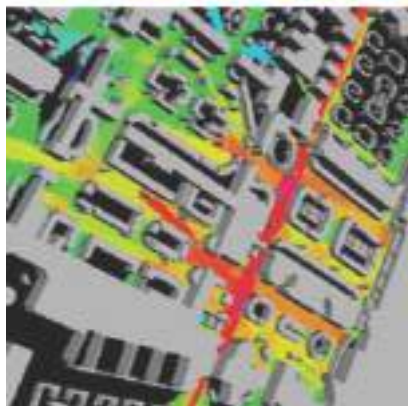
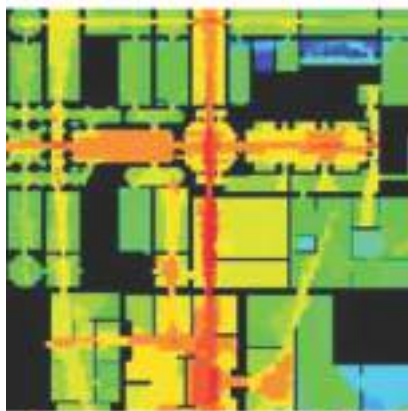
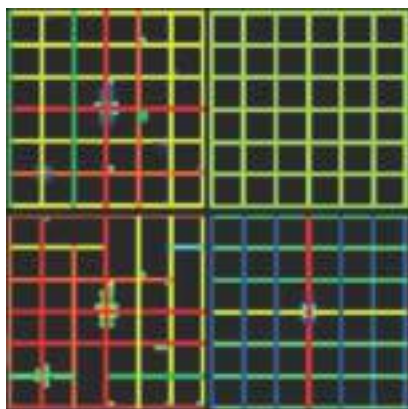
Ja si e trajton dizajnin urban *Jane Jacobs* tek "*The Death and Life of Great American Cities, 1961*" ... *the publicly un-owned*

spaces created by the 'city in the park' notion of Modernists was one of the main reasons for the rising crime rate. ... Instead for an 'eyes on the street' approach to town planning, and the resurrection of main public space precedents, such as streets and squares, in the design of cities... Me tej Kevin Lynch shprehet tek "The Image of the City, 1961" ne kete menyre mbi evoluimin e dizajnit urban: ... *the concept of legibility, and the reduction of urban design theory to five basic elements - paths, districts, edges, nodes, landmarks. the use of mental maps to understanding the city, rather than the two-dimensional physical master plans of the previous 50 years ...* Më poshtë jepen disa terma me rëndësi për dizajnin urban (19).

Sot në dizajn urban flitet për "*Teorinë e Kontekstit*", e cila ka të bëjë se si dizajni mjedisor dhe planifikimi në zhvillime të reja lidhet me kontekstin, përmes vendimeve të Planifikimit të përdorimit të tokës, Planeve të zonimit, dhe Vlerësimit Mjedisor. Teoricienët piktoreskë argumentuan se pejsazhi duhet të kompozohet si pikturë, si në rastin e garden landscaping të shek.19-të dhe të planifikimit rajonal të shek.20-të. Kjo krijoi teorinë e kontekstit ku... *qytetet duhet të jenë kompakte/urbane (në plan të parë), dhe mjedisi rrethues rural (në plan të mesëm) duhet të ruajnë karakterin bujqësor, kurse zonat periferike dhe malore (sfondi) të mbeten parqe natyrale* (20)... Ndërkohë Planifikimi modernist s'kishte simpati me teorinë e kontekstit piktoresk. Teoria e tyre "forma ndjek funksionin" çoi në prioritete të nevojave humane në kuriz të konsideratave mjedisore. Kështu kur planifikohej një rrugë, fokusi ishte tek trafiku, me shumë se sa tek marrëdhënia me natyrën (21).

Ndërkohë *Ian McHarg*, kundërshton këtë logjikë, me librin "Design with Nature".





Illustrime Grafike te Space Syntax

Sipas tij çdo ndërtim i ri duhet të kishte më parë një analizë mjedisore dhe kontekstuale, se ku duhet të vendosej ndërtesa, dhe kritikoi planifikuesit e autostradave në USA (22). *Keneth Frampton*, evoloi konceptin më tej sipas *teorisë së Rajonalizimit Kritik* për të ndihmuar marrëdhënien midis arkitekturës së re dhe kontekstit. Ai besonte, se duhet të kishte më shumë mentalitet kritik, se sa reagim sentimental, kopjues ndaj kontekstit lokal (23). Ndërkohë *Tom Turner*, në librin “*Landscape planning and environmental impact design*” (1998), argumenton se ... metodologjia e teorisë së kontekstit bazuar në indeksin SID *Similarity, Identity and Difference* mund të ketë impakt të ngjajshëm, identik ose ndryshem nga mjedisi rrethues ... Së fundi, *Jonathan Watts*, deklaroi se: ... “*China has become the land of 1,000 identical cities, a senior government official has warned in an outspoken attack on the country’s rush towards modernity*”(24)...

Sot flitet për parandalimin e kriminalitetit në zona të vështira, përmes dizajnit urban. Kjo është një metodë shumë-disiplinare, që atakon kulturën kriminale përmes dizajnit urban. *Crime prevention through environmental design* (CPTED) e bazon strategjinë, në aftësinë për të influencuar njerëzit për t’i paraprirë aktit kriminal, dhe zbatohet kryesisht në zonat me karakter urban (25).

Dizjani i Pejzazhit/Landscape-it

Arkitektura e pejzazhit (Landscape Architecture), ka të bëjë me dizajnin jashtë interierëve të ndërtesave dhe të hapësirës publike, dhe të produkteve të sjelljes sociale me objektiva mjedisore dhe estetike. Kjo fushë e dizajnit angazhon vëzhgimin e kushteve ekzistuese sociale, ekologjike, dhe gjeologji-

ke dhe proceseve të pejzazhit, si dhe dizajnon ndërhyrjet që do të prodhojnë rezultatin e synuar. Qëllimi i këtij profesioni është të përfshijë: dizajnin urban, planifikimin e siteve dhe atij urban, restaurimin mjedisor, planifikimin e parqeve dhe rekreacionit, çështjet vizuale në pejzazh, parashikimin e infrastrukturës së gjelbër, objektet private dhe rregullimet e pejzazhit të banesave. Kjo realizohet në shkallë të ndryshme dizajni, planifikimi dhe menaxhimi, ndërsa profesionisti në këtë fushë quhet landscape architect (26).

Arkitektura e pejzazhit sipas fjalorit Webster përcaktohet në këtë mënyrë: ... Arkitektura e pejzazhit është një fushë shumë-disiplinare, që përfshin aspekte të: botanisë, hortikulturës, artet e bukura, arkitektura, dizajni industrial, gjeologjia dhe shkencat e tokës , psikologjia mjedisore, gjeografia dhe ekologjia (27)... Aktivitetet e arkitektit të pejzazhit variojnë nga krijimi i parqeve publike dhe korridoreve të gjelbëra tek planifikimi i terreneve për kampuse shkollore dhe gjelbërime për zyra administrative; përfshi dizajnimin e zonave të banimit, infrastrukturën civile, dhe menaxhimin e zonave të mëdha natyrore ose pejzazheve të degraduara si minierat dhe zonat e grumbullimit të mbetjeve urbane (28)... Arkitektët e pejzazhit punojnë në gjithë tipet e strukturave dhe hapësirave të jashtme të mëdha dhe të vogla; urbane e suburbane, në mjedise të ndërtuara (hard) dhe të gjelbëra (soft); ku integrojnë çështje të ekologjisë dhe qëndrueshmërisë (29).

Fushat e Aktivitetit të dizajnit të pejzazhit janë:

1. Planifikimi, forma, shkalla dhe vendosja e zhvillimit të ri
2. Dizajni komunitar, infrastruktura publike dhe zhvillimi i qëndrueshëm

3. Menaxhimi ujërave të shiut, çatitë e gjelbërta, rikuperimi ujërave nëtokësorë e kënetave
4. Dizajni i kampuseve e trojeve për institucionet publike dhe facilitetet e qeverisë
5. Parqet, kopshtet botanike zoologjike, rrugët e gjelbërta dhe natyrën e mbrojtur
6. Zonat e banimit, parqet industriale dhe zhvillimet komerciale
7. Pasuritë e patundshme, parqet industriale dhe zhvillimet komerciale
8. Autostradat, strukturat e transportit, urat dhe korridoret e tranzitit
9. Dizajni urban, sheshet në qytet, vijat ujore, skemat këmbësore, parcelat e parkimit
10. Planifikimi dhe dizajni i rinovimit urban në shkallë të ndryshme
11. Parqet natyrore, destinacionet turistike, pejsazhet historike dhe shlodhëse, kopshtet historike, vlerësimi dhe konservimi
12. Rezervuarët, digat, stacionet e energjisë elektrike, riciklimi i mbetjeve industriale, dhe përmirësimi i mjedisit
13. Vlerësimi i mjedisit e pesjazit, konsulenca e planifikimit dhe manaxhimit të tokës
14. Dizajni ekologjik e aspekte që minimizojnë impaktin shkatërrues të mjedisit

Disa nga specializimet që një arkitekt/dizajner pejsazhi mund të ketë janë:

1. *Dizajnerat urbanë* – që përcaktojnë rregullimet fizike, pamjen dhe funksionin e qytetit dhe hapësirës publike.
2. *Manaxherët e pejsazhit* – që proçesojnë dhe këshillojnë njohuritë e pejsazhit në afat gjatë dhe me objektiva zhvillimi, në bazë të bujqësisë, konservimit dhe ekologjisë.
3. *Shkencëtarët e pejsazhit* – që fokusohen

në shkencat e tokës, hidrologji, gjeomorfologji, botani, dhe probleme praktike të pesjazit dhe specieve në të.

4. *Planifikuesit e pejsazhit* – që merren me planifikimin e këtij pejsazhi në aspektin e pozicionimit, skenografisë, rekreacionit urban rural, arkeologjisë dhe përdorimit të bregdetit.
5. *Dizajnerat e gjelbërimit në çati* – që merren me trajtimin e këtij gjelbërimi specifik, menaxhimin e proçeseve avulluese, freskimit, arkitekturës së qëndrueshme, estetikës dhe krijimit të habitatit (30).

Deri në shek.18-të quhej "*landscape gardening*", dhe më pas mori emrin "*landscape architecture*" (Shembull: Versaja, Luigji 14, Francë). Personi i parë që përdor profesionalisht këtë koncept është *Frederick Law Olmsted* 1863. Kombinimi i "*landscape gardening*" dhe "*urban planning*" çuan në konceptin "*landscape planning*" gjatë shek.19-të (Shembuj: *Frederick Law Olmsted Central Park* në New York City; *Prospect Park* në Brooklyn New York; *Boston Emerald Necklace park*; *Jens Jensen, urban & regional parks*, Chicago Illinois, USA; *Beatrix Farrand*, kampuset dhe universitetet në Princeton New Jersey; *Yale New Haven*, Connecticut; *Arnold Arboretum Harvard*, Boston Massachusetts, etj) (31).

Gjatë shek 20-të ka një rënie si profesion dhe varësi nga arkitektura. Ndërkohë *Thomas Church* shkroi librin "*Gardens Are For People*", dhe bëri mjaft masterplane për kampuse dhe komplekse rezidenciale në Kaliforni USA. *Roberto Burle Marx*, Brazil, kombinoi stilin ndërkombëtar dhe vegetacionin e kulturën braziliane për një estetikë të re. Por inovacionet në fushën e zgjidhjes së problemeve të dizajnit vijojnë sot me *Martha Schwartz*, Cambridge, Massa-



Illustrime Grafike te Space Syntax

chusetts dhe grupi holandez "West 8" Rotterdam Holandë. Por ishte *Ian McHarg* ai që u bë me influencën më të rëndësishme në Arkitekturën moderne të pejsazhit dhe planifikimit të tokës, sidomos përmes botimit: *Design with Nature*, ku ai popullarizoi një sistem që analizon shtresat e një territori me qëllim, që të kuptohet një panoramë e plotë cilësorë e cilësive të një vendi. Sipas teorisë së *McHarg ... Geographic Information Systems (GIS) do t'i jepte çdo aspekti të një territori, një shtrese (layer) si historia, hidrologjia, topografia, vegetacioni, etj, dhe sot përdoret nga shumë profesione ... (32).*

"Landscape Urbanism"

Urbanizmi i Pejzazhit (Landscape Urbanism) është një teori që argumenton se Pejzazhi më shumë sesa Arkitektura, është më e aftë për organizimin e qytetit dhe theksimin e eksperiencave urbane. *Landscape Urbanism* ka dalë si teori sidomos 15 vitet e fundit dhe ende nuk është një doktrinë predominuese. Teoria përshkruan "... aftësinë për të prodhuar efekte urbane, të cilat realizohen tradicionalisht midis objekteve ndërtimore në sipërfaqe horizontale ..." Ishte *Charles Waldheim* ai krijoi termin "Landscape Urbanism" për të përshkruar lindjen e emergjencës së pejzazhit, si instrument i rregullit urban për qytetin bashkëkohor. Origjina e "Landscape Urbanism" mund të evidentohet tek kritikën postmoderne të arkitekturës dhe planifikimit modernist. *Charles Waldheim, James Corner, Chris Reed, dhe Mohsen Mostafavi* janë aktualisht praktikuesit, teoricienët dhe pedagogët më të shquar që kanë artikuluar konceptin "Landscape Urbanism" (33).

Sfondi teorik i këtij specialiteti e ka zanafillën nga Konferenca e parë e "Landscape Urbanism" që u organizua në Çikago Prill





1997, me kontribues kryesorë: *Charles Waldheim, Mohsen Mostafavi, James Corner, Alex Wall* (pedagog i ftuar edhe në U-POLIS), dhe *Adriaan Geuze*. Formësimi i kësaj teorie fillon në University of Pennsylvania, fundi viteve 80-të, kur u eksploruan kufijtë midis *Arkitekturës së Pejzazhit, Dizajnit Urban, dhe Arkitekturës*, si një përpjekje për të evidencuar mënyra më të mira për të trajtuar kompleksitetin e projekteve urbane. Pas konferencës së Çikagos mjaft shkolla europiane dhe amerikanoveriore krijuan programe akademike në këtë fushë, dhe në 2003 u publikua manuali referencë "*Landscape Urbanism: A Manual for the Machinic Landscape*" (34).

Temat që kanë dominuar këtë specialitet të dizajnit janë përmbledhur nga *James Corner*, në esenë e quajtur "*Terra Fluxus*": *Process in time*: Sot Urbanizimi është një proces dinamik që karakterizohet më shumë nga terma si fluiditeti, spontaniteti, jolineariteti; sesa stabiliteti, parashikueshmëria ose racionaliteti. Sipas kësaj teorie ekologjia dhe teoria e sistemeve janë koncepte të trashëgueshëm në qytet.

"*Surface, not form*", horizontaliteti dhe decentralizimi janë tipare dominuese për vendet e zhvilluara dhe territoret e sheshta si Amerika e Veriut. Ndërsa teoritë e tjera e nënvlerësojnë këtë fakt, *Landscape Urbanizmi*, e pranon në mënyrë inteligjente dhe gjen zgjidhje për të, duke përdorur "territorin" dhe "potencialin" si dhe "programin" për të përcaktuar strategjitë. Ai i shikon "strukturat rigjide" si "sisteme të adoptueshme" si një mënyrë për të organizuar përmirësime fizike. Çështja është si përkethehet kjo në Europë? Sot në Europë konsiderohet forma (*the traditional character of the*

city) - Forma karakterizon natyrën, e cila ka qenë e paprekur nga synimet humane. Dualiteti i Natyrës/Qytetit që është thelbësor për shumicën e teorive të urbanizmit. Urbanistët e pejzazhit argumentojnë se ky dualizëm është naiv, dhe kërkojnë integrimin e pejzazhit me ndërtesat (35).

Një tjetër tezë me rëndësi që i është shtuar "*Landcape Urbanism*", është koncepti i "Karakterit të lagjes". (*Neighbourhood character*) - i referohet "*look and feel of an area*", në mënyrë të veçantë në zonat e banimit, dhe aktivitetet që ndodhin, atje. Në gjuhën e përditshme citohet si karakteri lokal/banorëve, karakter urban, identiteti i vendit, edhe pse janë koncepte më të specializuara të planifikimit dhe konservimit urban. Koncepti ka të bëjë me një zonë që mund të jetë "descriptive" dhe "prescriptive", dhe mund të mos jetë pjesë e një politike planifikimi. Sidoqoftë këto politika impaktohen nga mënyra se si përdoret një vend dhe se si ndihesh po të jesh atje, si pjesë e faktorëve sociale, kulturorë, ekologjikë, fizikë, ekonomikë që i japin formë vendbanimeve njerëzore. Me ngritjen e interesit në konceptin e vendit nga 1970-a, dizajnerat dhe planifikuesit urbanë janë fokusuar më shumë në çështjen e karakterit. Mënyra si rregullohet ky karakter varion nga vendi në vend (36).

Jo pa rëndësi është edhe koncepti "*New Pedestrianism*", një variant më idealist i Urbanizmit të Ri në teorinë e planifikimit urban, dhe u themelua në 1999 nga Michael E. Arth (USA), për të adresuar problemet që lidheshin me *New Urbanism*, si çështjet sociale, shëndetësore, energjia, ekonomia, estetika, mjedisi duke synuar reduktimin e rolit të automobilin. Një lagje/qytet që aplikon *New Pedestrianism* quhet "*Pede-*

strian Village”, që varion nga heqja totale nga qarkullimi i makinave, deri tek aksesimi nga pas ndërtesave por gjithmonë vetëm me rrugë këmbësore/biçikleta para, shoqëruar me gjelbërim/pemë (5m gjerë). Eliminimi i rrugës për makina lejon mundësi për krijimin e shesheve/plazave intime, xhepa të gjelbërta, sipërfaqe ujore, etj (37).

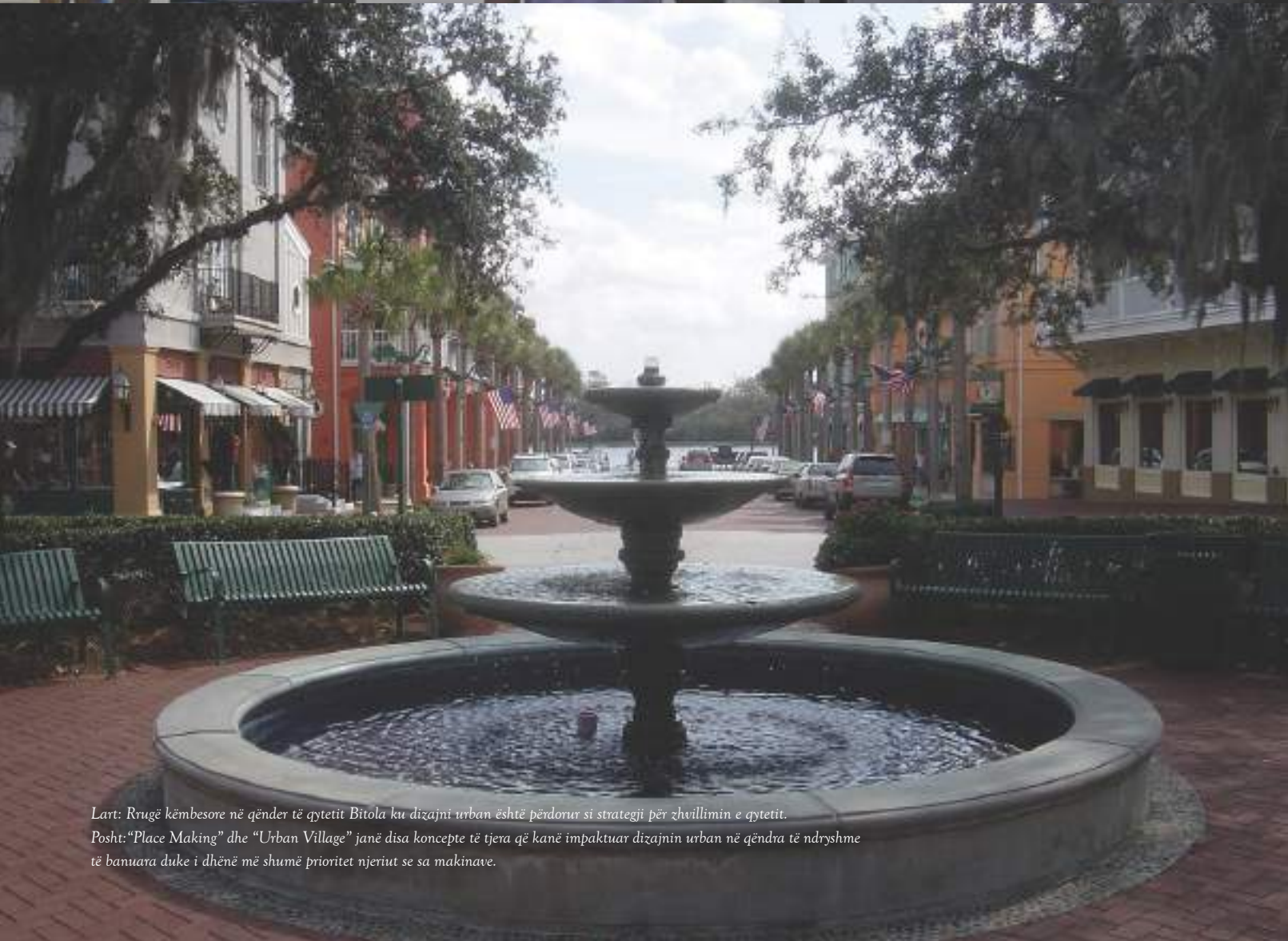
Nga ana tjetër “New Urbanism” është një lëvizje dizajni urban që promovon “walkable neighborhoods” (zona ku ecet në këmbë), që përfshin këtu larmi funksionesh banimi dhe punësimi. Lëvizja ka lindur në vitet 80-të, dhe ka reformuar çdo aspekt të pasurive të paluajtshme, zhvillimit, planifikimit urban, dhe strategjive lokale. “New Urbanism” influencohet shumë nga standardet urbane të dizajnit që dominuan deri në rritjen meteorike të automobilimit në mes shek.20-të. Koncepti përfshin parime si: i) *traditional neighborhood design* (TND); ii) *transit-oriented development* (TOD), dhe lidhet ngushtë edhe me koncepte si *Regionalism*, *Environmentalism*, *Smart growth*, *New pedestrianism*, etj.

Trupa drejtuese për konceptin e ‘New Urbanism’ është “Congress for the New Urbanism”, themeluar më 1993. Teksti bazë themelues është karta “the Charter of the New Urbanism”, e cila thotë ... *We advocate the restructuring of public policy and development practices to support the following principles: neighborhoods should be diverse in use and population; communities should be designed for the pedestrian and transit as well as the car; cities and towns should be shaped by physically defined and universally accessible public spaces and community institutions; urban places should be framed by architecture and landscape design that celebrate local history, climate, ecology, and building practice...* Në këtë kontekst “New Urbanism”

mbështesin Planifikimin Rajonal për hapësira të lira dhe publike; arkitekturë të përshtatshme sipas kontekstit dhe planifikimit; për zhvillim të balancuar të punëve dhe strehimit, etj. Ata besojnë fort në strategjitë që mund të reduktojnë trafikun dhe bllokimet rrugore, rritjen e volumit dhe furnizimin me strehim, dhe kontrollin e shpërndarjes urbane. Karta në fjalë mbulon edhe çështje të tjera me rëndësi, si mbrojtja e trashëgimisë historike, ndërtesat e gjelbërta, rihvillimi i ish-zonave industriale, etj (38).

“Peer-to-peer urbanism” është një formë e dizajnit të decentralizuar me pjesëmarrje, për mjedise urbane dhe ndërtesa individuale. Inspirohet nga lëvizja “open source software” duke shkëmbyer lirshëm/falas njohuritë e dizajnit. Zhargoni në këtë fushë përfshin nga konsultimet e komunitetit tek dizajni i komunitetit, si: “Community Involvement and Consultations”; apo “Stories in the Street” consultation; “Charrets”, etj. Teknikat synojnë të regjistrojnë idetë e njerëzve për të ardhmen, duke realizuar teknikat të njohura si *mapping*, *photo survey*, dhe *storytelling*. Tjetër teknikë është edhe “Community co-designing” që në thelb përfaqëson vendimarrje në bashkëpunim, dhe dizajn pa angazhim tradicional nga autoritetet lokale. Bazohet kryesisht në punën e vullnetarëve të komunitetit, CBO-të, NGO-të, etj (39).

“Placemaking” është term që lindi në 1970-ën nga arkitektë dhe planifikues që synonin për të përshkruar procesin e krijimit të shesheve, hapësirave, parqeve, rrugëve, sipërfaqjeve ujore, që synojnë të tërheqin njerëz, sepse janë atraktive e të kënaqshme (40). Një nga tekstet bazë të këtij koncepti nënvizon: ... *We have theories, specialism, regulations, exhortations, demonstration*



Lart: Rrugë këmbesore në qendër të qytetit Bitola ku dizajni urban është përdorur si strategji për zhvillimin e qytetit.

Posht: "Place Making" dhe "Urban Village" janë disa koncepte të tjera që kanë impaktuar dizajnin urban në qendra të ndryshme të banuara duke i dhënë më shumë prioritet njeriut se sa makinave.



Evoluimi i "Landscape" dhe Dizajnit të Gjellbërimit në tërësi, nga mesjeta deri më sot ka bërë që dizajnerat ti bëjnë këto hapësira të gjelbërta sa më (posht) publike në vënd të mbylljes në hapësira (lart) elitare.

projects... planners... highway engineers... mixed use, mixed tenure, architecture, community architecture, urban design, neighborhood strategy. But what seems to have happened is that we have simply lost the art of place making; or lost the simple art of place making. We are good at putting up buildings but we are bad at making places ... Places is about the design of places, the experiences they make possible and the consequences they have in our lives. Being in places involves social encounters, immersion in the sights, sounds, sun, wind and atmosphere of a bar, and curiosity about the traces of thought, imagination and investment that have guided their construction and use over time (41)...

“Principles of Intelligent Urbanism” është një teori e planifikimit urban e përbërë nga 10 aksioma iniciuar nga Prof. Christopher Charles Benninger, që synojnë të udhëheqin formulimin e planeve dhe dizajnit urban, integruar me çështje të menaxhimit urban si: (i) *environmental sustainability*, (ii) *heritage conservation*, (iii) *appropriate technology*, (iv) *infrastructure efficiency*, (v) *placemaking*, (vi) “*Social Access*, (vii) *transit oriented development*, (viii) *regional integration*, (ix) *human scale*, dhe (x) *institutional integrity*. Teoria bazohet në orientimet e planifikimit urban të “*International Congress of Modern Architecture*” (CIAM), por evoluon më tej në GSD Harvard University nga “*Team Ten*” dhe Christopher Charles Benninger.

Dhjetë aksiomat e “Principles of Intelligent Urbanism” janë:

- Principi 1: *a balance with nature*
- Principi 2: *a balance with tradition*
- Principi 3: *appropriate technology*
- Principi 4: *conviviality: A place for the individual, for friendship, for householders, for*

the neighborhood, for communities, for the city domain

- Principi 5: *efficiency*
- Principi 6: *human scale*
- Principi 7: *opportunity matrix*
- Principi 8: *regional integration*
- Principi 9: *balanced movement*
- Principi 10: *institutional integrity* (41).

Aktualisht ndër format më të avancuara të dizajnit në arkitekturë dhe planifikim është e ashtuquajtura “Space Syntax”. Termi “*space syntax*” përmbledh një set teorish dhe teknikash për analizën e konfigurimit hapësinor. Fillimisht u konceptua nga Bill Hillier & Julienne Hanson pranë The Bartlett School, University College London gjatë viteve 70-të deri në fillim 80-të. Është instrument që ndihmon arkitektet të stimulojnë efektet e pritura sociale në dizajn. Ideja e përgjithshme është se hapësirat mund të ndahen në komponentë, e të analizohen si rrjet zgjedhësh, dhe më pas të paraqiten në harta dhe grafikë që përshkruajnë lidhjen relative dhe integrimin e këtyre hapësirave. Teoria bazohet në tre konceptime të hapësirës: i) *Isovist* (U-Texas) ose ‘*viewshed*’ ose ‘*visibility polygon*’ që është një fushë pamje nga çdo pikë shikimi; ii) *Axial space* (UCL) ose një linjë e drejtë vështrimi dhe shteg i mundshëm; iii) *Convex space* (Georgia Tech), një boshllëk që mund të mbushet nëse imagjinohet si ‘*wireframe diagram*’, ku gjithë pikat brenda poligonit janë të dukshme ndaj gjithë pikave të tjera brenda poligonit. Tre analizat më popullore të metodës së Space Syntax për një rrjet rrugor janë: *Integration*, *Choice* dhe *in-Depth Distance*. (42)

Literatura:

References - Design

1. Beck, K., Beedle, M., van Bennekum, A., Cockburn, A., Cunningham, W., Fowler, M., Grenning, J., Highsmith, J., Hunt, A., Jeffries, R., Kern, J., Marick, B., Martin, R.C., Mellor, S., Schwaber, K., Sutherland, J., and Thomas, D. "Manifesto for agile software development," 2001.
2. Bourque, P., and Dupuis, R. (eds.) Guide to the software engineering body of knowledge (SWE-BOK). IEEE Computer Society Press, 2004.
3. Brooks, F.P. The design of design: Essays from a computer scientist, Addison-Wesley Professional, 2010, 448 pages.
4. Cross, N., Dorst, K., and Roozenburg, N. Research in design thinking, Delft University Press, Delft, 1992.
5. Dorst, K., and Cross, N. "Creativity in the design process: Co-evolution of problem-solution," Design Studies (22), September 2001
6. Dorst, K., and Dijkhuis, J. "Comparing paradigms for describing design activity," Design Studies (16:2) 1995
7. Faste, R., "The Human Challenge in Engineering Design," International Journal of Engineering Education, Vol. 17, 2001
8. McCracken, D.D., and Jackson, M.A. "Life cycle concept considered harmful," SIGSOFT Software Engineering Notes 1982
9. Newell, A., and Simon, H. Human problem solving, Prentice-Hall, Inc., 1972
10. Pahl, G., and Beitz, W. Engineering design: A systematic approach, Springer-Verlag, London, 1996.
11. Pahl, G., Beitz, W., Feldhusen, J., and Grote, K.-H. Engineering design: A systematic approach, (3rd ed.), Springer-Verlag, 2007.
12. Ralph, P. "Comparing two software design process theories," International Conference on Design Science Research in Information Systems and Technology (DESRIST 2010), Springer, St. Gallen, Switzerland, 2010
13. Royce, W.W. "Managing the development of large software systems: Concepts and techniques," Proceedings of Wescon, 1970.
14. Schön, D.A. The reflective practitioner: How professionals think in action, Basic Books, USA, 1983.
15. Simon, H.A. The sciences of the artificial, (1st ed.), MIT Press, Cambridge, MA, USA, 1969.
16. Truex, D., Baskerville, R., and Travis, J. "A methodical systems development: The deferred meaning of systems development methods," Accounting, Management and Information Technologies 2000.
17. Ralph, P. and Wand, Y. (2009). A proposal for a formal definition of the design concept. In Lyytinen, K., Loucopoulos, P., Mylopoulos, J., and Robinson, W., editors, Design Requirements Workshop (LNBIP 14)
18. Simon, H. (1996) The Sciences of the Artificial, 3rd ed., MIT Press, Cambridge, USA; Alexander, C. (1964)
19. Cross, N., 2006. T211 Design and Designing: Block 2, Milton Keynes: The Open University.
20. Ullman, David G. (2009) The Mechanical Design Process, Mc Graw Hill, 4th edition
21. Herbert A. Simon, The Sciences of the Artificial, 3rd ed. (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996)
22. Mark Getlein, Living With Art, 8th ed. (New York: 2008)

References - Graphic Design:

23. Currie, Nick. "Design Rockism".
24. Drucker, Johanna and McVarish, Emily, 'Graphic Design History: A critical Guide'. Pearson Education, 2009
25. Meggs, Philip B., 'A history of graphic design'. New York: Van Nostrand Reinhold, 1983
26. "Printing" The Silk Road Foundation. Retrieved May 31, 2008
27. "Graphic Design History" Article Cat. Retrieved May 31, 2008
28. "Graphic Design History" Article Cat. Retrieved May 31, 2008
29. Drucker, Johanna and McVarish, Emily, 'Graphic Design History: A critical Guide'. Pearson Education, 2009.
30. Baker, Steve (1990). "The Sign of the Self in the Metropolis". Journal of Design History (Oxford University Press)
31. "Designing Modern Britain - Design Museum Exhibition"
32. Crouch, Christopher. 2000. Modernism in Art Design and Architecture, New York: St. Martins

Press. ISBN 0-312-21830-3

33. Mike Rohde, Loosewireblog.com, Rohdesign.com, Wall Street Journal Mention in Jeremy Wagstaff's Loose Wire
34. Jann Lawrence Pollard and Jerry James Little, Creative Computer Tools for Artists: Using Software to Develop Drawings and Paintings, November 2001 Introduction
35. Jaci Howard Bear, desktoppub.about.com
36. Gregory Thomas, How to Design Logos, Symbols and Icons: 24 Internationally Renowned Studios Reveal How They Develop Trademarks for Print and New Media, April 2003
37. Fiell, Charlotte & Peter (Editors). Contemporary Graphic Design. Taschen Publishers, 2008. ISBN 978-3-8228-5269-9
38. Wiedemann, Julius & Taborda, Felipe (Editors). Latin-American Graphic Design. Taschen Publishers, 2008. ISBN 978-3-8228-4035-1

References - Industrial Design

39. de Noblet, J., Industrial Design, Paris: A.F.A.A. (1993)
40. Pulos, Arthur J., The American Design Adventure 1940-1975, Cambridge, Mass:MIT Press (1988), ISBN 9780262161060
41. Dyson, James (1997). Against the odds: An autobiography. London: Orion Business. ISBN9780752809816. OCLC38066046.
42. Objects of Desire: Design and Society Since 1750. Adrian Forty, Thames Hudson, May 1992. ISBN 978-0500274125

References - Interior Design

43. Pile, J, 2003, Interior Design, 3rd edn, Pearson, New Jersey, USA
44. Flanner, J 2009, The New Yorker: Archive, Handsprings Across the Sea, Viewed 10th of August 2011.
45. Lees-Maffei, G, 2008, Introduction: Professionalization as a focus in Interior Design History,

Journal of Design History, Vol. 21, No. 1, Spring.

46. Piotrowski, C, 2004, Becoming an Interior Designer, John Wiley & Sons, New Jersey, USA
47. Pile, J, 2003, Interior Design, 3rd edn, Pearson, New Jersey, USA
48. Piotrowski, C, 2004, Becoming an Interior Designer, John Wiley & Sons, New Jersey, USA
49. "Employment." Occupational Outlook Handbook: 2008-09 Edition, US Department of Labor
50. "Industrial Design Industry Report". ibisworld.com. July 17, 2008.
51. "Earnings", Occupational Outlook Handbook: 2008-09 Edition, US Department of Labor
52. Morin Rhonda (19 September 2010). "So, You Want to Be an Interior Designer". myinteriordecorator.com
53. History of Interior Design, architectureweek.com
54. Ball, Victoria K.; Opportunities In Interior Design and Decorating Careers. USA: McGraw-Hill, 2002.
55. Farr, Michael; Top 100 Careers for College Students. 7th ed. Indianapolis: JIST Works, 2007.
56. US Census Bureau, Industrial Design NAICS Definition

References- Architecture and Urban Planning.

57. Ildefonso Cerda General Theory of Urbanization (1867),
58. Camillo Sitte: City Planning According to Artistic Principles (1889),
59. Robinson: The Improvement of Cities and Towns (1901), Modern Civic Art (1903)
60. City Beautiful movement in North America.
61. Harvard University, Urban Design Conferences, 1956 .
62. Jane Jacobs, Kevin Lynch, Gordon Cullen and Christopher Alexander
63. Gordon Cullen: The Concise Townscape, 1961,
64. Camillo Sitte, Barry Parker. Raymond Unwin.



Koncepti i "Trans Oriented" ka ndihmuar dizenjuesit dhe planifikuesit urban për konceptimin e qyteteve në Amerikën e Veriut të cilët vuajn nga presioni i trafikut të rënduar.





Ndërtesa MTKRS - se, ish - selia e Lidhjes së Shkrimtareve dhe Artistëve të Shqipërisë.

Galeria Kombëtare e Arteve, Tiranë.



UT PICTURA POESIS

Gëzim Qëndro

ABTRAKT:

Ky artikull përpiqet që të bëjë një ballafaqim të shpejtë të marrëdhënies së fjalës me figuren dhe arsyeve përse piktorët dhe skulptoret quhen artist, ndërsa poetët dhe shkrimtarët jo. Autori e realizon këtë duke rrisjllë me zgjuarsi kujtesën e fëminisë së tij përmes konfrontimit të dy institucioneve të rëndësishme lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve dhe Galerisë Kombëtare të Arteve, për të vazhduar më tej me një analizë më të thelluar të evolimit të mendimit filozofikë në këtë fushë nga lashtësia deri në ditët tona.

ABSTARCT:

This article tries to makes a confrontation with the relationship between the figure with words and the reasoning why painters and sculptors are called artist, while poets and writers not. The author does this by intelligently bringing his memorys of his childhood through the confrontation of two important institutions The League of Writers and Artists and the National Art Gallery, to proceed further with a deeper analysis of the evolution of philosophical thought in this area from antiquity to our days.

Fare pranë qendrës së Tiranës, përgjatë rrugës së Kavajës ndodhet një ndërtesë e fshehur disi prej gjelbërimit dhe shumëkatëshit të ngritur përbri saj, së cilës, restaurimi rrënjësor i ka kthyer dinjitetin e munguar prej kohësh. Është fjala për ndërtesën e *ish-Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve* të Shqipërisë. E gjeta me vend ta filloj me ndërtesën e Lidhjes këtë shkrim mbi marrëdhënien e Figurës me Fjalën sepse padashur, shumë vite më parë, emri i saj më ndërgjegjësoi për ekzistencën e marrëdhënies midis tyre, asokohe diçka krejt e pashpjegueshme për mua.

Kjo ndodhi në vitet e para të adoleshencës, të kohës së vetme, siç thotë Prousti, që na mëson vërtet diçka, kur pa e ditur as vetë përse, bëjmë pyetjet e para ekzistenciale dhe fillojmë të zbulojmë pasionet e cilat shpesh na shoqërojnë gjatë gjithë jetës.

Siç u ka ndodhur edhe shumë të tjerëve, pikërisht në atë moshë zbulova pasionin tim për pikturën. Si çdo besimtar, që për të mbajtur gjallë besimin dhe për t'u ndier pjesë e një komuniteti ka nevojë për një objekt kulturi, edhe unë u vura të kërkoja një të tillë. Dhe gjeta jo një, por dy të tillë. Njëra ishte Lidhja e Shkrimtarëve dhe Artistëve, fare pranë së

cilës banoja asokohe dhe tjetra, ndërtesa e vogël dhe intime e Galerisë Kombëtare të Arteve në rrugën e Fortuzit. Dy tempuj krejt të ndryshëm. Në mjedisin e heshtur të Galerisë pothuaj gjithmonë të zbrazët (në hyrje të së cilës ndodhej një trung peme i gurëzuar, paradigmë e përkryer e artit të realizmit socialist) heshtja prishej vetëm nga vizita e rrallë e ndonjë dashamirësi të artit i cili pasi bënte një kalim të shpejtë, largohej si hije ashtu siç ishte shfaqur.

Përkundrazi, në Lidhje, ku hyja me vjegin për të kryer porosinë për ndonjë paketë cigare, ndeshesha me atmosferën e gjallë e të zhurmshme që ofronte klubi i saj, i cili sado që më tërhiqte shumë, ndryshe nga Galeria, ishte një hapësirë nga e cila mundohesha të dilja sa më shpejt. Kjo sepse nëse pikturat dhe skulpturat nuk më shkaktonin asnjë droje, kjo s'mund të thuhej për autorët e tyre, të cilët më dukeshin qenie krejt të veçanta. Të ulur nëpër tryeza, në grupe që ndryshonin përbërje vazhdimisht, me nga një kafe apo gotë përpara, shumica duke tymosur të shoqëruar nga murmurima e njëtrajtshme karakteristike e klubeve, e ritmuar nga ndonjë e qeshur me zë të lartë apo nga fishkëllima e ekspresit, burra të

moshave të ndryshme, (asnjë grua për bënë) të veshur sipas stinës, diskutonin herë me zë të lartë dhe me gjeste të vrullshme duke ndërprerë njëri – tjetrin e herë me fytyra indiferente të largëta e të pakuptueshme për mua, çka i bënte të dukeshin edhe më interesante e misterioze.

Pelegrinazhet e mia vazhduan të patrazuara deri ditën kur një shok i fëmijërisë, që ëndërronte asokohe të bëhej poet, më tha gjatë një bisede i inatosur se Lidhja nuk ishte vetëm e piktorëve po edhe e shkrimtarëve, pra, edhe e tij. U ndjeva si një besimtar që i po përdhosnin tempullin.

Deri atë kohë pa e vlarë shumë mendjen, të gjithë ata që shihja aty i kisha quajtur piktorë, qenie të epërme dhe krejt të veçanta, duke nënkuptuar të drejtën e patjetërsueshme se një ditë do të bëja edhe unë pjesë ndër ta, do të ulesha në po të njëjtat tavolina, do të pija kafe e do të lëshoja shtëllunga rrethore tymi drejt tavanit, do të merrja pjesë në ato biseda që ishin doemos aq interesante, shkurt pra, do të isha njëri prej tyre.

Megjithëse e dija që Lidhja ishte edhe e shkrimtarëve, këta, edhe pse përmendeshin të parët, i kisha shpërfillur

gjithmonë si të paqenë, jo-lëndorë dhe e shumta të rrasur në ndonjë qoshe të klubit ku mundoheshin të mos binin shumë në sy. Por emri i Lidhjes e thoshte shkoqur se ajo nuk u takonte vetëm piktorëve. Megjithëse nuk më pëlqente që ne piktorëve (këtu doemos i njihja vetes të drejtën të quheshin një prej tyre) na duhej ta ndanim Lidhjen edhe me ca të tjerë, thellë brenda vetes ngushëllohesha me faktin që piktorët quheshin artistë, ndërsa ata të tjerët, shkrimtarët, jo. Gjë që ia thashë copë edhe shokut tim. Habia dhe turbullimi që iu shfaq hapur në fytyrë duke mos ditur ç'të thotë, mu ngjit edhe mua. Sepse në çastin që ia thashë atij u ndërgjegjësova edhe vetë. Po vërtet, çdo të thoshte që piktorët ishin artistë dhe shkrimtarët jo? Pastaj, kush kishte qenë ai njeri i plotfuqishëm që kishte vënë dorën në zemër për piktorët duke quajtur vetëm ata artistë? Po shkrimtarët përse nuk i llogariste si të tillë? Çfarë u mungonte atyre për t'u quajtur artistë? Tek e fundit, çdo të thoshte të ishte artist? Pastaj, dhe kjo më interesonte më shumë në konfliktin me shokun tim, kush kishte më tepër vlerë, të ishte piktor apo shkrimtar? Pyetje vërtet të koklavitura për një dymbëdhjetëvjeçar.

Duke dashur t'i jap goditjen



Cv:

Dr. Gëzim Qëndro është artist dhe kritik arti. Pas një periudhe si regjisor-piktor në Kinostudion "Shqipëria e Re" kryen studimet në Amsterdam në Academie van Beeldende Vorming (1996). Pas emërimit në krye të Galerisë Kombëtare (1997-2002), mbron tezen e doktoraturës pranë Universitetit Paris VIII nën drejtimin e prof. François Soulages. Bashkëdrejtor i Bienales së Tiranës, Qëndro punon nga viti '96 si pedagog i gjuhës pamore, historisë dhe filozofisë së artit fillimisht në Akademinë e Arteve, (1996-2002) dhe në Universitetin e Nju Jorkut në Tiranë, Akademinë Marubi dhe aktualisht është pedagog dhe Shef Departamenti në Universitetin Polis në degën Art - Dizajn. Autor i shumë artikujve studimorë dhe problemorë mbi artin pamor, kurator i disa ekspozitave dhe përkthyes i një vargu librash mbi artin pamor.

përfundimtare rebelimit të mikut tim dhe argumenta të pakundërshtueshme se shkrimtarët, pra, edhe ai, nuk kishin asnjë të drejtë mbi Lidhjen, pra, mbi ne piktorët, vendosa ta shkoqis mirë këtë punë. Pa guxuar t'i shqetësoj artistët, vendosa të pyes fillimisht prindërit të cilët, pa e zgjatur, më dërguan të luaj përjashta; pastaj fqinjët që herë me buzëqeshje e herë me bezdi ngrinin supet si për të përligjur padijen e tyre, ndërsa mësuesja kujdestare, pasi më zhbiroi gjatë me sy për t'u siguruar se mos pas pyetjes time fshihej ndonjë shejtanllëk, më dha të kuptoja se në vend të merresha me broçkulla të tilla, më mirë të përmirësoja pesat që kisha vënë rresht në lëndën e saj. Edhe një djalë i rritur që banonte në rrugicën tonë (thuhej se kishte lexuar të gjithë romanin "Ivanhoe" nga fillimi në fund) s'qe në gjendje të më jepte ndonjë përgjigje bindëse. Atëhere pa shpresë dhe i mërzhitur hoqa dorë dhe shpejt u harrova pas gjërash të tjera.

Me ato pyetje do të ndeshesha shumë vite më vonë në Akademinë e Formimit Artistik në Amsterdam ku edhe kuptova se pa e ditur, gjatë adoleshencës së hershme isha ndeshur me një nga çështjet më të rrahura të filozofisë së artit, atë të marrëdhënies së Fjalës me Figurën. Ky tekst e ka zanafillën tek sprova e shkurtër që shkrova dikur si student dhe te nxitja e pedagogut të filozofisë së artit për ta kthyer në studim të mirëfilltë.

Duke marrë shkas nga kjo histori le të përpiqemi të bëjmë një kalim të shpejtë të marrëdhënies së Fjalës me Figurën, arsyeve përse piktorët dhe skulptorët quhen artistë ndërsa poetët dhe shkrimtarët jo.

Emri i Lidhjes së dikurshme pasqyron një ndarje midis arteve pamore dhe ayre të fjalës që zë fill prej lashtësisë. Ndonëse shumë autorë të lashtë e kanë trajtuar këtë temë ne do të përqendrohemi vetëm te njëri prej tyre, *Horaci*, i cili do të shkruante në *Ars poetica*:

Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,.....



Fig. 1 - Portret i Horacit, Grafikë, rreth shekullit XI. Gravurë anonime, shekulli XVII

Lashtësia

Ut Pictura Poesis (lat. Piktura si Poezia). Nga këto fjalë të Horacit të krijohet përshtypja se ai po mundohet të bindë dikë se piktura është e barabartë me poezinë. Po përse duhej ta bënte këtë? Cilët përpiquej të bindte dhe për ç'arsye mendohej se piktura nuk ishte e barabartë me poezinë?

Gjëja e parë që bie në sy është lashtësia e kësaj sentence (vitet 65-68 para K.), çka tregon se debati mbi hierarkinë e statusit të piktorëve dhe poetëve është shumëshekullor. Megjithë harmoninë e lakmueshme të piktorëve dhe poetëve në klubin e Lidhjes, kjo nuk do të thotë se

ka qenë gjithmonë kështu gjatë rrjedhës së historisë së qytetërimit perëndimor, ose më saktë të filozofisë, ku edhe do të ndjekim ecurinë e këtyre marrëdhënieve.

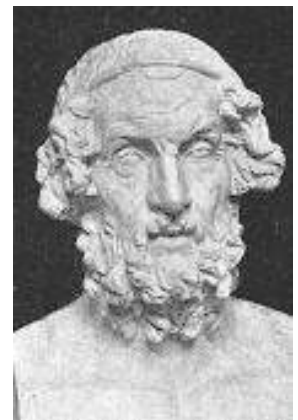
Çelësi i zbrërthimit të këtij statusi pa dyshim qëndron në radhë të parë te hierarkia e realiteteve dhe statusi i perceptimit, pra, afërsia apo largësia që poetët apo piktorët kishin me realitetin lëndor dhe atë metafizik.

Për të folur për një status të mirëfilltë shoqëror të artistëve dhe shkrimtarëve do të na duhet të bëjmë një kapërcim në kohë, duke lënë mënjanë disa qytetërime, jo sepse nuk janë të rëndësishme, por sepse bazat e koncepteve të mirëfillta mbi artin dhe statusin e artistëve i krijuan filozofët, të cilët janë një dukuri kulturore më e vonë. Prandaj do të ndalemi në shekullin VIII p.K. kur në skenën e qytetërimit u shfaq një popull i urtë si pleqtë dhe kureshtar si fëmijët.

Pikërisht mbi truallin e Greqisë së lashtë njerëzit, duke rrotulluar sytë plot habi në botën që i rrethonte, shtruan pyetje filozofike që synonin të depërtonin thelbin e dukurive, të zbulonin se ç'fshihej pas misterit të lindjes apo të vdekjes, lëndës, frymës apo enigmës së zanafillës së gjithësisë. Risia qëndronte në faktin që këtyre pyetjeve të shtruara më parë edhe nga popuj të tjerë, grekët e lashtë u përpoqën t'u përgjigjen duke u mbështetur mbi një dhuratë hyjnore, Arsyen, duke nisur kështu historinë e spekulimit filozofik. Por monopolin e të Vërtetës absolute, të së Mirës dhe të Bukurës filozofëve shumë shpejt iu desh ta ndanin me poetët, të cilët në krijimet e tyre mëtonin se ishin në gjendje të depërtonin në misterin e jetës dhe dukurive që e përbënin atë. Mëtimi i tyre ndihmohej edhe

nga fakti që në zanafillën e tij qytetërimi grek ishte më tepër i orientuar nga fjala sesa nga imazhi dhe nëse do ta gjykonim vetëm prej stilit gjeometrik të vazove, duke lënë mënjanë shkrimet, nuk do ta dallonim nga qytetërimet që fqinjëronin me të. Por në këtë rast do të kishim lënë mënjanë *Iliadën* dhe *Odisenë*, dy nga diamantët më të çmuar të kurorës së kryeveprave klasike. Për grekun e lashtë poemat e njohura të *Homerit* nuk ishin thjesht përralla eksituese të rrëfyera në mënyrë të gjallë e plot fantazi, por ishin doracakë hyjnorë mbi moralin, luftën dhe politikën. Ata kryenin për grekët e lashtë të njëjtin funksion që shekuj më vonë do të përmbushin për të krishterët *Dhjata e vjetër dhe e Re*. Asokohe në Greqi nuk kishte as shkrime të shenjta dhe as teologë që t'i kodifikonin në dogma, prandaj grekët mësonin mbi perënditë dhe sjelljen e tyre duke dëgjuar apo lexuar krijimet e poetëve. Ishte pikërisht ky popullaritet i poetëve që i detyroi filozofët që në shkrimet e tyre të mos i kursenin shpotitë dhe ironitë mbi padijen e poetëve. Duke lënë mënjanë sharjet dhe akuzat e ndërsjella, grindja midis filozofëve dhe poetëve pati një pasojë të lëndueshme: lindjen e një disipline të re, filozofisë së artit.

Ksenofani për shembull, akuzon *Homerin* dhe *Hesiodin* se u kanë veshur perëndive cilësitë më të shëmtuara të njerëzve si vjedhjen, tradhëtinë bashkëshortore dhe mashtrimin. *Sokrati* në *Apologjinë* e shkruar nga nxënësi i tij *Platoni*, tregon për turbullimin që provoi kur mori vesh se *orakulli i Delfit* e kish cilësuar si më të mençurin midis athinasve. I trembur nga ky lajm *Sokrati* u nis të gjente njerëz, të cilët me diturinë e tyre do t'i tregonin se ishte



Lart: Homeri
 Posht: Horaci

ashtu siç edhe e quante veten: më i padituri ndër gjithë athinasit. Në fillim pyeti poetët dhe autorët e tragjedive t'i tregonin se në ç'mënyrë i krijonin veprat dhe nga përgjigjet e tyre kuptoi se ata krijonin jo duke përdorur arsyen, por njëfarë frymëzimi misterioz, njëlloj si profetët apo fallxhorët. Kushdo nga të pranishmit, dhe këtë thotë Sokrati e pranuan pa u ardhur zor edhe vetë poetët, mund të fliste më mirë se ata për krijimet e tyre.

Pas poetëve Sokrati u shtroi të njëjtën pyetje edhe piktorëve dhe megjithëse, shton ai, ata e njohin zanatin e tyre, s'është vështirë të kuptosh që pas fodullëkut mundohen të fshehin padijen e tyre se si dhe përse i krijojnë veprat e tyre.

Në debatin nëse kishin apo jo të drejtë poetët të mëtonin për njohjen e së Vërtetës absolute u përfshi edhe vetë Platoni i cili jo pa qesëndi pyet: "Sa ekspert është Homeri kur flet për natyrën e perëndive? Ai na i paraqet ata si grindavecë, gënjeshtarë dhe shpirtkazëm." "Le ta pyesim Homerin - vazhdon Platoni në librin e tij Republika - "Nëse jeni kaq i ditur, Homer, në çështjet e dobisë publike ashtu siç edhe mëtoni, atëherë ku janë rezultatet e prekshme të diturisë Tuaj? A keni hartuar ndonjë kod ligjesh të dobishme apo ndonjë kushtetutë? A ju kujtohet të keni udhëhequr ndonjë betejë dhe ta keni fituar? Si njeri i mençur që jeni, besoj se do të donit të linit pas gjurmë të urtësisë Tuaj, por me sa di unë, ju s'keni lënë pas asnjë gjurmë të tillë."

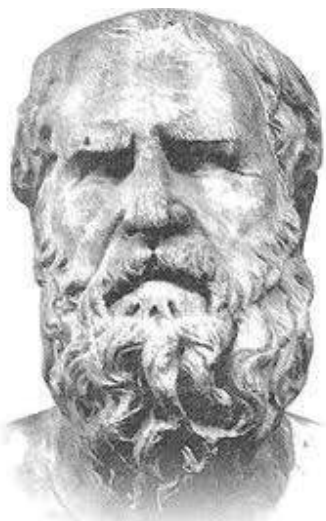
Por megjithëse filozofët nuk pranonin ta ndanin me poetët monopolin e urtësisë ata pranonin se në frymëzimin e tyre kishte diçka hyjnore që i bën të thonë gjëra të mençura pa e ditur as ata vetë se si. Dhe Platoni e mbyll përsiatjen e tij me shprehjen tashmë të famshme "Poezia është e folura

përçart e perëndive."

Por për piktorët punët ishin ku e ku më keq. Për të kuptuar arsyen e statusit të ulët të piktorëve në atë kohë duhet të shqyrtojmë se ç'kishin parasysh grekët me fjalën art, fjalë të cilën ishin ata që e përdorën për herë të parë, megjithëse termat *art* dhe *arte të bukura* asokohe nuk kishin atë kuptim që u japim ne sot. Metoda që përdor Platoni për të përkufizuar artin është ta ndjekë atë në zanafillën e tij. Duke e patur të pamundur të ndriçojë prejardhjen e panjohur të artit, ai mundohet të shtjellojë teorinë e tij duke përdorur *mitin e Prometeut*. Sipas mitologjisë greke *Epimateu* krijoi "kafshët", ndërsa vëllai i tij *Prometheu* krijoi "njeriun". Meqë *Epimateu* ishte i njohur për nxitimin dhe pakujdesinë e tij ai u shpërndau të gjitha dhuratat e *Zeusit* kafshëve duke harruar fare njeriun. Duke parë këtë gabim *Prometeu* kërkoi ndihmën e *Athinasë* e cila kundër urdhërave të babait, *Zeusit*, e ndihmoi *Prometeun* të afrohej te *qerrja e Apollonit* dhe të merrte pak *zjarr*, ndërkohë që i i mësoi edhe artin e endjes, ndërsa *Hefesti* i dha artin e punimit të hekurit.

Pra, arti qysh në fillim na shfaqet si aftësi dhe tërësi procesesh shndërruese me qëllim plotësimin e nevojave të njeriut, aty ku natyra e vetme nuk mjafton. E parë në këtë optikë bëhet e qartë përse *piktura* renditej në artet mekanike.

Statusi i ulët i pikturës shpjegohet edhe me konceptet që grekët e lashtë kishin mbi hierarkinë e realiteteve. Edhe këtu ndeshemi me praninë e gjithëpushtetshme të *Platonit* i cili teorinë e tij të njohur të realiteteve e shpreh në mënyrë poetike në parabolat që ndeshim në *Mitin e Shpellës*. Vizioni i tij mbi realitetet lidhet ngushtë me



Lart: Sokrati
Posht: Platoni

të ashtuquajturën teori të “formave ideale.” Ajo që ne e quajmë natyrë, përvojë, realitet, i përket asaj që ai e quan botë e dukurive. Ashtu siç e përjetojmë ne, bota është në lëvizje të pandërprerë, por thoshte Platoni, në botën e dukurive objektet përsëriten rregullisht duke shfaqur po të njëjtat cilësi. Me anë të tyre krijojmë një ide mbi përsosmërinë, megjithëse bota ku jetojmë s’është aspak e tillë. Po si është e mundur pyet Platoni që ne krijojmë një ide mbi përsosmërinë megjithëse nuk e ndeshim në botën e dukurive? Atëhere, thotë ai, duhet të ekzistojë krahas realitetit që perceptojmë me anë të shqisave edhe një realitet tjetër që përmban formën e përsosur të çdo objekti, i cili nga ana e tij nuk është veçse shfaqje, hije e Idesë (në greqishten e vjetër ide do të thotë formë, shëmbëlltyrë).

Pra, sipas tij, bota e ideve është realiteti i vërtetë pasi ajo është e përjetshme dhe e pandryshueshme ndërsa natyra, bota fizike e cila është e ndryshueshme dhe e papërkryer qëndron më poshtë. Mbështetur mbi këtë teori Platoni bën edhe dallimin midis “arteve prodhuese” dhe “arteve imituese”. Duke krijuar një ndarje prej tri shkallësh Platoni jep këtë shembull: “Ideja e një shtrati të krijuar nga perënditë, shtrati i krijuar nga zdrukhtari dhe piktura e këtij shtrati.” Piktori riprodhon (kopjon) shtratin pa qenë në gjendje të kuptojë strukturën e vërtetë të objektit që ka pikturuar. Kështu në njërin nga dialogët e librit të Platonit “Republika” Glaukoni duke iu përgjigjur Sokratit thotë: “Pra, puna e tij (piktorit, sh. i autorit) është sipas jush kopje e kopjes, shkalla e tretë e realitetit. “Për filozofët grekë artet imituese ishin të panevojshëm pasi nuk i shtojnë ndonjë gjë njohjes tonë të realitetit”. “Merrni një pasqyrë dhe rrotullojeni në të gjitha

drejtimet,” thekson Platoni, “brenda një kohe të shkurtër mund të krijoni pamje të qiellit, diellit, kafshëve etj. Ajo që bën një piktor nuk është veçse imitim i kopjeve, njëlloj si pasqyra që riprodhon pamjen e saktë të objektit që pasqyrohet në të.”



Në Mitin e Shpellës në mënyrë metaforike gjejmë përsëri teorinë e formave ideale të Platonit. Të burgosurit në shpellë (njëlloj si piktorët) janë në gjendje të shohin vetëm hijet e objekteve të vërteta që ndodhen pas tyre. “Klani imitues” do t’i shpotiste Platoni artistët pamorë duke u caktuar vendin e gjashtë në hierarkinë prej dhjetë shkallësh të Qytetit Ideal. Sipas teorisë së Platonit mbi Idetë (format e përkryera e të përjetshme) piktori, duke qenë intelektualisht naiv, pasqyron në mendjen e tij botën lëndore njëlloj si pasqyra, metaforë kjo që për fatin e keq të piktorëve do të jetonte gjatë në filozofinë e artit. Artisti-pasqyrë (lexo imitues) ashtu si të burgosurit në shpellë, merr hijen për Idenë. “Piktorë të hijeve” do t’i qesëndiste me tallje Platoni piktorët e shkollës iluzioniste të themeluar nga Kseuksis-i dhe Parrhasius-i, duke u nisur nga teknika e dritë-hijes që përdornin ata për riprodhimin tepër bindës të realitetit

Jan Sanreadam, Shpella e Platonit, Gravurë, 1604

lëndor.

Një arsye tjetër për statusin e ulët të piktorëve ishte edhe mosbesimi që filozofët grekë ushqenin ndaj *Perceptimit*. Artet pamore përbuzeshin edhe sepse mbështeteshin mbi një proces që qëndronte më poshtë se Arsyeja. Për të mbështetur mosbesimin e tyre ndaj perceptimit filozofët grekë jepnin mjaft shembuj që vërtetonin se shqisave nuk mund t'u besohej. Një shkop i drejtë, për shembull, megjithëse qëndron vertikalisht mbi ujë duket sikur është i thyer, një objekt i largët, sado i madh qoftë duket i vogël, ndërsa *Demokriti* duke u nisur nga fakti që mjalti dikujt i duket i ëmbël e dikujt tjetër i hidhur dilte në përfundimin se nuk ekzistojnë gjëra të hidhura apo të ëmbla në vetvete. Kjo ndarje arbitrare midis *Perceptimit* dhe *Mendimit* ka qenë një ndër arsyt kryesore që artistët pamorë renditeshin në një shkallë më të ulët se poetët.

Por mendimtarët grekë nuk ishin krejt kundër *Perceptimit*, duke bërë dallimin midis perceptimit të rremë dhe atij të dobishëm. *Herakliti* deklaronte se shpirtrat e barbarëve nuk ishin në gjendje të përdornin veçse informacionin e marrë prej perceptimit të rremë, ndërsa u njihje vetëm helenëve aftësinë të korrigjonin përmes *Arsyes* informacionin e gabuar të shqisave. Kështu pra, njohja e botës lëndore bëhej në mendjen e njeriut sipas analizës që Arsyeja i bënte informacionit të ardhur nga shqisat.

Filozofët pranonin, megjithëse pa shumë dëshirë, se poetët krijojnë nëpërmjet një frymëzimi hyjnor i cili, ndonëse nuk i bën më të mençur, u mundëson një lidhje të drejtpërdrejtë dhe të pandërgjegjeshme me realitetin e Ideve, aftësi që ua mohonin piktorëve dhe skulptorëve. Nëse në atë kohë do të ekzistonte ndonjë institucion si Lidhja, ajo pa dyshim që do të ishte vetëm e poetëve

dhe autorëve të tragjedi, të cilët nuk do të pranonin të bashkoheshin me piktorët të cilët shiheshin diçka më shumë se punëtorë krahu.

Piktorët e kuptuan se e vetmja mënyrë për të ndryshuar statusin e pikturës nga *art mekanik* në *art liberal* ishte të mëtonin edhe ata se frymëzimi, kjo “çmenduri hyjnore” i kapte edhe ata dhe se muzat vinin herë pas here të vizitonin edhe punishtet e tyre. Por më kot, pasi gjatë gjithë qytetërimit grek e më pas edhe atij romak, ata nuk mundën ta ndryshojnë dukshëm statusin e tyre shoqëror.

Mesjeta

Me njohjen në shekullin IV p.K. të krishtërimit si fe zyrtare e perandorisë romake artistët pamorë, sidomos gjatë konflikteve midis *ikonaprishësve* dhe *ikonadashësve* deri në *koncilin e Nikeas*, u vunë në shënjestër të kundërshtarëve të krijimit të imazheve të shenjta, të përndjekjes dhe shkatërrimeve në masë të veprave të tyre, që pasoheshin nga periudha pune intensive për të zëvendësuar imazhet e djegura nga ikonoklastët. Tek e fundit, e ç'mund të prisnin artistët puna e të cilëve ishte të krijonin shëmbëlltyra të botës së njëmendtë nga një fe Libri i vetëm i së cilës fillonte me vargun: “Në fillim ishte Fjala” duke njohur hapur përparësinë e fjalës ndaj shëmbëlltyrës.

Edhe pas pranimit të dobisë propagandistike dhe të fuqisë të figurës si përçuese e dogmës së krishterë midis një popullsie krejtësisht analfabete, statusi i piktorëve nuk u përmirësua aspak. Teologët e krishterë trashëguan nga filozofët e lashtësisë të njëjtin mosbesim ndaj *Perceptimit*, por statusin e ulët të tij e lidhnin me një arsye



Bruneleski.

krejt tjetër. Duke e lidhur perceptimin dhe mashtrimin që rrjedh prej tij me parimin e kënaqësisë shqisore (sensuale), që shihej si vepër e djallit dhe e mëkatit që rridhte soje, ata, njëlloj si filozofët paganë u njohën arteve pamore një status të ulët.

Për njeriun e Mesjetës bota e dukurive ishte një pasqyrë, format dhe figurat e pikturuara nëpër kisha dhe dorëshkrime ishin edhe ato pasqyra, ndërsa enciklopedia e dijes quhej edhe ajo *speculum* (lat. pasqyrë). Po ç'reflektohej në këto pasqyra përveçse përsosmëria dhe vula e krijimit hyjnor. *Natyra-Libri* i gjallë dhe *Bibla-Libri* i shkruar ishin dy pasqyrat e vërteta mistike të urtësisë hyjnore. Artistëve pamorë nuk u mbetej veçse të kopjonin përlësisht këto shëmbëlltyra, të kufizuar mjaft edhe nga parashkrimet tepër të rrepta e të ngurta të kanoneve estetike të paraqitjes së subjekteve të krishtera.

Ata që e konceptojnë historinë në mënyrë dramatike, me maja të ndriçuar dhe gropa të errëta, Rilindjen do ta shihnin si një vend plot dritë, si një rikthim triumfues të vlerave njerëzore dhe ndërgjegjes estetike të nëpërkëmbura nga asketizmi i Mesjetës. Për ta *Petrarka*, "njeriu i parë modern", shihet si një pishtar drite krahasuar me shën Agostinin, që qëndron në pragun e Mesjetës. *Bruneleski*, arkitekti i njohur rilindas vizatonte nëpër rrënojat e vjetra romake me qëllim "rikthimin e ndërtesave harmonikisht të drejtpeshuara", ndërsa Xhoto vizatonte dele jashtë studios së tij duke mos iu bindur më rregullave ekleziaste të paraqitjes së realitetit lëndor. Ky rebelim i hapur i artistëve pamorë lidhet ndër të tjera edhe me rënien e autoritetit të dogmës së krishterë dhe besimin më të madh në vlerat

njerëzore që pasoi ringjalljen e interesit për filozofinë greko-romake.

Nëse për njeriun mesjetar bota natyrore, format, shëmbëlltyrat, shkrimet e shenjta ishin një pasqyrë, i njëjti koncept duhet thënë vazhdoi edhe gjatë kohës së Rilindjes. "Nëse do të bindesh se kuadri që ke pikturuar i përgjigjet besnikërisht objektit që do të paraqesësh, merr një pasqyrë [...] sepse për shkak të sipërfaqes së saj të rrafshhtë objektet do të duken njëlloj si në piktura." Këto këshilla u jep piktorëve *Leonardo da Vinçi*, ky *Faust* i Rilindjes. Ndërsa *Leon Batista Alberti* pyet: "E ç'është piktura tjetër veçse mbajtja e një pasqyre përpara origjinalit?" Interesi për botën lëndore përreth, mahnitja përpara aftësisë iluzioniste të artistëve për të riprodhuar realitetin lëndor ndikuan mjaft në ndryshimin e statusit të artistëve. Mjaftojnë këto deklaratat midis shumë të tjerave për të kuptuar se perceptimi shihej ndryshe pasi ishte bërë element i rëndësishëm mbi të cilin ngrihej formalisht iluzionizmi i cili u bë sundues sidomos gjatë *Rilindjes* së lartë. Ky status i ri i perceptimit dhe informacionit që ai përcjell solli padyshim një rritje të statusit të artistëve pamorë. Gjatë epokës së Rilindjes ndeshemi me ringjalljen e frazës së njohur të Horacit: *Ut Pictura Poesis*. *Bartolomeo Fazio* shkruan se piktura s'është gjë tjetër veçse një poemë e heshtur, ndërsa humanisti *Poliziano* e quan poetin mesjetar *Cino da Pistoia* të ngjashëm me dy piktorë, *Çimabuen* dhe nxënësin e tij *Xhoton*.

Pesë konceptet bazë të kritikës në letërsinë e kohës (marrëdhënia e formës me përmbajtjen, madhështia, hijeshia, shumëllojshmëria dhe ngjashmëria) vlenin asokohe edhe për artet pamore. Ky status barazie midis poetëve dhe artistëve pamorë që mbështetej në idetë humaniste të



Leon Batista Alberti

Rilindjes, dëshmon për rritjen e statusit të piktorëve dhe skulptorëve, i cili, megjithë ngritjet dhe uljet që do të pësonte në shekujt në vijim, nuk do të zbriste më kurrë në nivelin e statusit të lashtësisë greko-romake. Ky ndryshim u ndihmua edhe nga bashkëjetesa nganjëherë e vështirë e misticizmit me natyrën dhe autoritetit me arsyen. Po ashtu, interesi për botën lëndore, kureshtja për të njohur natyrën dhe misteret e saj, rizbulimi i perspektivës, kërkimet në anatomi, interesi në rritje për astronominë, mekanikën dhe shkencën në përgjithësi filluan të sfidojnë hapur shumë nga mësimet e Kishës. Në kohën e *Mediçëve*, *Maksimilianit* apo *Elisabetës* së Anglisë, fjala e shkruar nuk shihej më si e ngarkuar me fuqinë e misterit që i jepnin dikur shkrimet e shenjta, por më tepër përdorej për të rrëfyer ngjarjet e jetës së përditshme dhe dukurive të botës lëndore. Kthimi kah natyra, kjo parrullë e Rilindjes italiane u kthye në vlerësim për iluzionizmin, i cili ka në themel të tij perceptimin, ndaj të cilit filozofët greko-romakë ishin aq mosvlerësues. Adhurimi për artritjet e piktorëve iluzionistë gjatë periudhës së Rilindjes ishte tepër i madh. Humanisti i njohur *Bartolomeo Fazio* shprehet për një portret të *Jan van Ejkut* “se atij i mungon vetëm zëri” dhe se “rrezet pikturuar të diellit mund ta marrësh për rreze të vërtetë.”

Ndërsa shkrimtari fiorentinas *Xhanbatista Xheli* vinte në lojë figurat e artit bizantin të cilat, sipas tij, nuk ngjanin me njerëz, por dukeshin si rroba të ngjitura në mur.” Shkërbimin e natyrës dhe iluzionizmin e gjejmë edhe në librin e njohur të *Vazarit* “Jetët e arkitektëve, piktorëve dhe skulptorëve.” Ai përmend rastin e kuajve të pikturuar në një stallë nga *Bramantino*, të cilët thotë ai, ishin pikturuar

kaq mirë saqë një kalë shqelmoi murin duke i marrë për të vërtetë. Ajo që i bën më tepër përshtypje *Vazarit* të *Darka e Fundit* e *Leonardos* është coha e mbulesës së tavolinës, që sipas tij është pikturuar me kaq mjeshtëri saqë duket si e vërtetë. Lëvdimi që u bën *Vasari* këtyre pikturave për natyralizmin e realizimit, e bëjnë *Vazarin* të duket sot në sytë tanë paksa naiv. Por në këtë rast është e udhës të vemë në dukje se ai, më tepër se një opinion vetjak, shprehte një opinion të përgjithshëm të kohës të pranuar edhe nga Leonardo i cili jo një herë, kish deklaruar se sa më besnikërisht ta kopjonte piktura një objekt, aq më mirë ishte.

Ngritja e statusit të artistëve pamorë u pasqyrua edhe në lidhjet e tyre me shoqërinë e lartë të asaj kohe. Tani atyre u lejohej të hynin më lehtë në sallonet e aristokracisë, të shkruanin poezi, të mbroheshin dhe përkraheshin nga një mecenat si dhe të merrnin pjesë në diskutimet filozofike që zhvilloheshin në rrethet e intelektualëve rreth neo-platonizmit të Marsilio Fiçinos. Në këtë kohë artistët pamorë duken të vendosur ta mbrojnë, madje nganjëherë edhe me arrogancë, statusin e tyre të ri. *Mikelanxhelo Buonaroti* në një letër drejtuar vëllait të tij Leonardo shkruan se nuk do të lejojë më priftërinjtë t’i drejtohen me titullin *Michelangelo lo scultore* (it. skulptori Mikelanxhelo), pasi kjo e vendoste në të njëjtin nivel me zanatçinjtë e punishteve. Qysh nga ajo kohë e deri në fund të jetës ai nuk pranoi të marrë më porosi përveçse në rastet kur i drejtoheshin me emrin e tij të plotë. Rritja e statusit të artistëve pamorë u ndihmua edhe nga ringjallja në atë kohë e konceptit të gjeniut, i cili ishte trashëguar prej epokës greko-romake.

Pas Rilindjes, një përmbysje do të sillte estetika karteziiane e Descartes-



Angelo Poliziano



Michelangelo Buonaroti

it dhe cogito ergo sum- i tij (lat. mendoj, pra ekzistoj) rikthyen mosbesimin ndaj Perceptimit duke thëlluar sërish hendekun midis perceptimit dhe mendimit. Është e njohur ideja e tij filozofike: Arsye në filozofi, rregulla në art. Por estetika nuk ishte në gjendje të përmirësonte apo përkeqësonte statusin e poetëve dhe artistëve pamorë. E vetmja pasojë e ndjeshme ishte racionalizimi i skajshëm i mënyrës së konceptimit dhe kompozimit të veprës artistike. Viktima e parë megjithëse gjeniale e këtij koncepti ishte *Corneille*, veprat e të cilit janë një model i konceptimit racionalist të veprës së artit. Ngritja e statusit të artistëve pamorë vazhdoi e pandërprerë duke arritur kulmin gjatë periudhës barok me statusin shoqëror që mbërritën emra të njohur të historisë së pikturës si *Peter Paul Rubens*, i cili përveçse piktor i famshëm ishte edhe një diplomat i shquar i kohës së tij. Niveli i jetesës dhe statusi shoqëror që arriti Rubensi nuk kishin asnjë dallim nga ai i aristokratëve.

Një artist tjetër që arriti një status mjaft të lartë shoqëror ishte edhe *Diego Velasquez*, piktori i oborrit të mbretit të Spanjës Filipi II, i cili, i entuziazmuar nga tabloja e famshme “Las meniñas” (damat e nderit) vari në gjoksin e Velasques-it të pikturuar në tablo dekoratën me të lartë të mbretërisë. Ndërsa mjafton t’i hedhësh një sy tablosë së pikturuar nga *Goya* i madh “Familja e Karlosit”, për të kuptuar nga trajtimi i lirë dhe gati karikaturesk se ai nuk ishte një shtetas i humbur dhe i përlurur i mbretërisë, por një individ i lirë dhe i ndërgjegjshëm për forcën e gjenisë së tij.

Megjithëse në fillim të shkrimit premtuam të ndjekim metamorfozën që ka pësuar në shekuj statusi i piktorëve dhe poetëve duke u mbështetur mbi konceptin e hierarkisë së realiteteve dhe statusin e

perceptimit, mendoj se do të ishte me vend të përmendnim edhe *Akademinë*, një faktor ky mjaft i rëndësishëm me karakter institucional që ndikoi ndjeshëm në ngritjen e statusit të artistëve pamorë.

Dihet se *Akademia* zë fill në *Greqinë e lashtë* me *Platonin*, i cili themeloi shkollën së cilës i dha këtë emër në nderim të një heroi të njohur të asaj kohë, *Akademosit*.

E mbyllur nga perandori *Justinian* me ediktin e vitit 529 pas.K, *akademia* u rihap në 1563, këtë radhë në Itali. *L’Accademia del Disegno*, e krijuar nga *Giorgio Vasari* dhe e mbështetur financiarisht nga duka i Toskanës, *Kozimo de’ Medici*, ishte një hap i madh përpara, një tip i ri institucioni pedagogjik që zëvendësonte organizimin e mëparshëm të përgatitjes së piktorëve dhe skulptorëve të rinj, e cila u ishte besuar *gildave* të këtyre dy profesioneve të cilat, pëveç dhënies së lejeve të profesionit, shpërndarjes së punës, mbrojtjes së interesave ekonomike të anëtarëve të tyre, organizonte edhe përgatitjen profesionale të artistëve të rinj duke caktuar pranë çdo mjeshtri një numër të caktuar nxënësish të cilët, pasi një komision vendoste se shkalla e përgatitjes së tyre ishte e mjaftueshme, u jepte të drejtën e ushtrimit të profesionit. Duhet thënë se ky sistem ishte pjesërisht përgjegjës për statusin e ulët të piktorëve dhe skulptorëve pasi në këto punishte artistët e ardhshëm përgatiteshin pa ndonjë program të caktuar, shpesh duke bërë punët më të rëndomta dhe të lodhshme si shtypja e bojërave dhe përzierja e tyre, dhe më vonë, nëse shquheshin, mjeshtri mund t’u lejonte të bënin në tablotë e tij fillimisht pala pëlhurash dhe nëse tregoheshin vërtet të aftë, pas disa vitesh, mjeshtri mund t’i lejonte të pikturonin në tablotë e tij edhe portrete dhe duar, që nganjëherë i



Giovanni Cimabue



Leonardo Da Vinci

pikturonin më mirë edhe se vetë mjeshtri, siç ndodh, sipas *Vazarit*, me *Verrokiion* dhe *Leonardo da Vinçin*. Por mjeshtrat, sado të spikatur si artistë, nuk punonin mbi ndonjë program pedagogjik dhe përgatitja e artistëve i lihej zakonisht veprimtarisë rutinë të punishtes së mjeshtrit. Ç'ka duhet thënë se nuk ndodhte me përgatitjen e poetëve dhe shkrimtarëve të cilët ndiqnin gjatë formimit të tyre edhe rrjedhën e historisë së letërsisë dhe studimin e kryeveprave të saj, diçka e pamundur për artistët pamorë për shkak të mungesës së plotë të muzeve të artit.

Një variant shumë më i sofistikuar i akademisë së artit së *Vazarit*, dhe sidomos i lidhur me një sistem pedagogjik të kontrolluar nga shteti do të ishte akademia që u zhvillua në Francë nën mbretërimin e *Luigjit XIV* e drejtuar prej *Kolberit*, një personalitet i spikatur i kulturës franceze të shekullit XVII.

Një shekull më pas akademitë e artit i shohim të përhapen vullshëm në shumë vende të Evropës si në Francë, Angli, Gjermani, Vendet e Ulta dhe Skandinavi. Ndryshe prej akademisë së *Platonit*, akademitë e shekullit XVII përfshinin në programin e tyre edhe përgatitjen e artistëve pamorë, detyrë që siç e theksuam më lart ishte kryer deri atëherë në punishtet e mjeshtrave pa disiplinën e nevojshme shkencore që kërkon një punë kaq komplekse dhe me përgjegjësi si përgatitja e artistëve të rinj.

Megjithëse institucioni i akademisë ligjëronte institucionalisht barazinë midis poetëve dhe artistëve pamorë, për çudi ishin këta të fundit që e vunë në dyshim dobinë e saj. Janë të njohura në historinë e artit konfliktet midis piktorëve të njohur *Pussin* dhe *Rubens* në shekullin XVII dhe

të *Engrit* dhe *Dëlakruasë* në shekullin XIX. Konflikti në thelb kish mbetur ai i kohës së *Platonit* pasi shtronte përpara hartuesve të programeve të akademive të artit dilemën: *piktura dhe skulptura janë profesione dhe si të tilla mësohen nëpërmjet programeve apo është njëlloj "çmendurie hyjnore" siç e kishte përkufizuar shekuj më parë Platoni poezinë duke zvogëluar mjaft rëndësinë e programeve akademike në përgatitjen e artistëve të ardhshëm.* Konflikti kishte në thelb, ndryshe nga koha e *Platonit*, marrëdhënien arsye-emocion dhe fakti që palët në konflikt përjashtonin thuajse krejtësisht njërin nga këta dy elementë, duke ngritur lart rëndësinë vendimtare të tjetrit, pasqyron një cilësi të filozofisë evropiane që ndryshe nga filozofia lindore i sheh arsyen dhe emocionin të shkëputura dhe shpesh herë dhe në luftë të hapur me njëra-tjetrën. Vlen të theksohet se atë kohë betejën e fituan përkrahësit e epërsisë së arsyes (piktura si profesion), fakt ky mjaft kuptimplotë që tregon se edhe midis artistëve pamorë kish mendime të ndryshme mbi shkallën e pavarësisë së këtyre arteve prej imitimit të realitetit dhe lirisë për ta interpretuar atë mbi një liri të cilën e kishin gëzuar deri atëherë poetët dhe shkrimtarët, profesionet e të cilëve hynin në të ashtuquajturit arte liberale.

Me rëndësi për statusin e artistëve pamorë është edhe riformulimi i termit art aty nga gjysma e dytë e shekullit XVIII. Nevoja e përcaktimit të konceptit dhe sistemit të arteve të bukura u duk qartë në fund të shekullit XVII gjatë diskutimit të tradicionalistëve dhe modernëve që përmendëm pak më lart. Pas shumë debatesh shkencat filluan të veçoheshin nga artet për shkak të varësisë së tyre prej

matematikës dhe njohjes empirike dhe si të tilla u ndanë nga artet të cilat mendohej se ndër të tjera përcaktoheshin edhe nga emocioni, talenti dhe shija artistike. Një nga personalitetet e kohës që u përfshi në këtë debat ishte *Sharl Peroja* i cili në librin e tij *“Le cabinet des Beaux Arts”* rreshton tetë arte të bukura: *Elokuencën, Poezinë, Muzikën, Arkitekturën, Pikturën, Skulpturën, Optikën* dhe *Mekanikën*. Por ishte vetëm në vitin 1746, kur at *Batojabotoi* traktatin e tij *“Artet*

e bukura të mbledhura në një parim të vetëm” që muzika, poezia, piktura, skulptura dhe vallzimi u ndanë përfundimisht nga artet mekanike. Sistemi i *Batosë* u përhap me shpejtësi në Evropë deri sa u përfshi edhe në Enciklopedinë e famshme të 1751-it si dhe në ribotimet e saj të mëvonshme duke u pranuar kështu zyrtarisht si sistemi më i saktë i klasifikimit të arteve. Pa dyshim që *Kseuksi, Apelle* dhe *Parrasiusi*, tre piktorët e famshëm iluzionistë grekë, do të ndiheshin

Nikola Pusen, Frymëzimi i poetit, bojë vaji mbi kanavacë, 1629



të lehtësuar nga barra e mospërfilljes që u ish dashur të duronin në kohën e tyre për shkak të statusit të ulët të artistëve pamorë, nëse do të shihnin veprën e njohur të piktorit francez *Nikola Pusen* ku në mënyrë alegorike muza e pikurës paraqitet në formën e një vashe të re me një kaskë të artë në kokë, teksa pritet krahëhapur nga simotrat e saj të poezisë dhe muzikës.

Periudha moderne

Në dhjetëvjeçarët e fundit të shekullit XIX arti evropian kishte kryer një pjesë të revolucioneve që i dhanë mundësinë pikurës dhe skulpturës që deri atëhere kishin patur një qëndrim të nënshtruar ndaj realitetit lëndor, të mbështeteshin mbi koncepte që i njihnin një hapësirë më të madhe lirisë së artistit dhe botës së tij të brendshme.

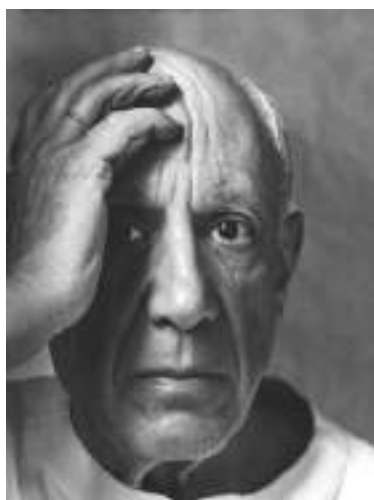
Për shumë historianë arti impresionizmi shënon në një farë mënyre kufirin e artit modern. Fakti që impresionizmi mbështetej mbi perceptimin tregoi se statusi i tij kish ndryshuar, kjo falë edhe rëndësisë që kish marrë eksperimenti në shkencë, por qorrsokaku në të cilin u fut disa vite më pas tregoi se besimi i tepruar në të ishte i gabuar. Në atë fundshekull, në një klimë të krijuar edhe nga rezultatet e revolucionit industrial u shfaqën rryma dhe ide të ndryshme të cilat kanë si tipar të përbashkët ligjërimin e përparësisë së botës së brendshme të artistit mbi realitetin lëndor. Kjo prirje e artistëve për të krijuar universin e tyre shkaktoi një reaktion zinxhir që solli si pasojë lindjen e shumë rrymave artistike vërtet jetëshkurtëra, por që ndryshuan përfundimisht rrjedhën e historisë së artit pamor.

Nga një kalim i shpejtë i këtyre rrymave do të shohim se për artistin pamor liria krijuese dhe e interpretimit ishin parimet bazë mbi të cilët do të mbështetej këtej e tutje krijimi artistik, ndërsa statusi i perceptimit ranë nivele të ulta për shkak se artisti ishte çliruar nga detyrimi për të riprodhuar natyrën ndërsa informacioni i ardhur prej shqisave shërbente vetëm si lëndë e parë mbi të cilën artisti i njihte të drejtën të bënte me të eksperimente nga më të ndryshmet. *Simbolistët* nga ana e tyre megjithëse dallohen për doza të lehta misticizmi, nuk e shpërfillën paraqitjen e saktë të realitetit lëndor, ndërsa post-impresionizmi, megjithëse në thelb nuk i shtoi ndonjë gjë teorisë impresioniste, u mundua t'i jepte atij dinjitetin e artit të muzeve, duke u shkëputur disi nga varësia ndaj perceptimit dhe lojës së dritës mbi sipërfaqen e objekteve duke e vënë theksin në strukturën e brendshme të objekteve. *Fovizmi* paraqet pa dyshim rastin e skajshëm të ngjyrës si përçuese e vetme e emocionit (në konfliktin e sipërpërmendur kjo epërsi e ngjyrës mbrohej nga piktorët *Dëlakrua* dhe *Rubens*) e cila merr përsipër jo vetëm të mbajë të gjithë peshën emocionale të tablosë, por me ç'lëndësimin e objekteve duke shtuar edhe më tepër largësinë midis realitetit lëndor dhe atij piktorik, duke i dhënë përparësi këtij të fundit.

Por ishte *kubizmi* ai që shtoi në mënyrë të ndjeshme dozat e largimit të artistëve pamorë nga realiteti lëndor. Marrëdhënia e tyre me objektet duket sikur kërkon të korrigjojë qortimin që *Platoni* u bënte artistëve pamorë se ata nuk ishin në gjendjen të riprodhonin objektin në totalitetin e tij, gjë që u munduan ta arrijnë



Paul Eluard



Pablo Picasso

sidomos piktorët e *kubizmit analitik*.

Largimi i kubistëve nga realiteti lëndor shprehet edhe në shpërfilljen e hapur të ligjeve të perspektivës, që për artistët rilindas ishte një objekt krenarie. S'është e vështirë të shihet se te piktorët kubistë pavarësia nga informacioni i shqisave shtohet mjaft në krahasim me të gjitha rrymat e mëparshme, ndërsa realiteti lëndor nuk njëjtësohej më me realitetin piktorik ku ata merrnin përsipër të caktonin vetë ligjet dhe formën e paraqitjes së një objekti duke future edhe dimensionin e kohës.

Nëse deri para kubizmit piktura mbetet në thelb perceptuale, me kubizmin ajo hedh një hap të madh drejt artit konceptual. Një zhvillim në këtë drejtim ishte edhe neoplasticizmi i cili në planin filozofik paraqitej si një mohim i plotë i natyrës. Mjafton të kujtojmë faktin se ata e reduktuan pikturën në dy përmasore ku mbizotëronin vetëm vijat vertikale dhe horizontale që sipas tyre simbolizonin lëndën dhe shpirtin, femrën dhe mashkullin, jetën dhe vdekjen, ndërsa pranonin të pikturonin duke përdorur në gjendje të pastër vetëm të bardhën, të zezën dhe ngjyrat parësore. Harmonia dhe drejtpeshimi si qëllime kryesore synonin krijimin e një realiteti të pastër piktorik krejtësisht të pavarur nga ai lëndor, duke lënë pas dore krejtësisht informacionin e ofruar nga shqisat. Në këtë linjë ishin edhe piktorët abstraktë të cilët besonin në shprehjen e flozofit gjerman *Shopenhauer* i cili shkruante se të gjitha artet synonin drejt muzikës. Duke qenë art abstrakt muzika arrin të na prekë si emocionalisht ashtu edhe intelektualisht. Ajo që na emocionon në një tablo nuk është riprodhimi i objekteve të paraqitura

në telajo por forma, ngjyra, tekstura e sipërfaqes dhe linja. *Kandinski* deklaronte se një trekëndësh me një masë, formë dhe teksturë të caktuar që prek një rreth mund të ketë mbi shikuesin të njëjtin efekt që ka dora e *Zotit* që zgjatet për të prekur gishtin e *Adamit* në tavanin e *kapelës Sikstine*.

Megjithë interesin që paraqesin rrymat e përmendura më lart më me interes në këtë pikëpamje është *surrealizmi* i cili bashkoi artistët pamorë dhe shkrimtarët në një lëvizje artistike të përbashkët që u frymëzua nga një shkrimtar teoricien që siç shprehet edhe ai vetë në *Manifest-in* e tij synon jo vetëm të paraqesë, por edhe të flasë. Megjithëse ata dolën me një platformë të përbashkët, në fillim aleanca e piktorëve dhe shkrimtarëve u minua nga dyshimi i shkrimtarëve në mundësitë që kishte figura për të shprehur poetikën surrealistike. Fjala surrealistike e mbrojtur nga shkrimi automatik ngjan të ketë, sipas *Bretonit* prejardhje të paarritshme nga figura dhe shprehja piktorike. Dhe më pas ai shton: "Vaniteti i piktorëve që është i pafund, prej shumë kohësh i ka shtyrë të ulen përpara një peizazhi, një imazhi apo teksti si përpara një muri për ta kopjuar, ndërsa poeti, kërkon gjithmonë diçka më shumë". Duke e përcaktuar surrealizmin si gjendje e arritur përmes shkrimit automatik një poet surrealist si *Maks Moris* u refuzon arteve pamore mundësinë e shprehjes së drejtpërdrejtë të mendimit. "Fjalët - thotë ai - identifikohen me mendimin, ndërsa gjurmët e penelit përkthehen menjëherë në imazhe intelektuale." Surrealizmi i sapolindur përjashtonte çdo ndërmjetësim përveç fjalës. Vetëm shenja simbolike që bart fjalë ose shkrimi është në gjendjen të ndezë përfytyrimin. Dhe përsëri *Morisi* : "Kujtoj



Andre Breton



Max Morris

gjithmonë dekorin e natës që Pikaso krijoi për *Mercure*-in. Qielli ish pa yje. Vetëm fjala YLL vezullonte e shkruar në sfondin e errët të qiellit.”

Por Bretoni dhe Morisi nuk ishin të vetmit që i shihnin piktorët nga lart duke i njohur fjalës përparësi absolute ndaj figurës.

“Sa figura i duhen një piktori për të dhënë qoftë edhe një metamorforzë të zakonshme... Fjalët fituan. S’mund të shohësh atë që do veçse me symbyllur dhe mund të shprehësh gjithçka me zë të lartë...” shkruan Pol Eluari në “*Physique de la poesie*” duke dënuar hapur perceptimin dhe duke bërë ndarjen midis piktorëve dhe shkrimtarëve në dobi të këtyre të fundit. Qëndrimi aspak dashamirës i surrealistëve ndaj piktorëve dhe skulptorëve ndikohej edhe prej arsyesh që nuk kishin lidhje fare me teorinë surrealistë. I revoltuar Andre Bretoni pyeste: “A është e drejtë që megjithëse me talent të barabartë piktorët të pasurohen, ndërkohë që poetët po kthehen në lypësë?” Por sigurisht piktorët nuk mund të fajësoheshin kurrsesi për këtë. Popullariteti në rritje i romancierëve i zvogëloi mjaft

shanset për karrierë të poetëve të cilët, duke i qëndruar besnikë poezisë, tani u duhej të kënaqeshin me shpërblimet simbolike dhe tirazhet e kufizuara që botuesit u rezervonin poetëve.

Por qëndrimi i Bretonit ndaj arteve pamore do të ndryshonte pikërisht nga një piktor. “Me Pikason muret e shembën. Piktori nuk e

braktis më realitetin e brendshëm për realitetin e botës lëndore. Ai qëndron përpara një poeme ashtu si poeti përpara një tabloje.” Dhe më vonë: “Njëlloj si poezia, e mbase në një shkallë më të lartë, piktura mund të paraqesë atë që është e padukshme”. Një riformulim me fjalë të



Pablo Picasso, *Perdja skenografike e baletit "Mercure,"* Teknikë e përzier mbi pëlhurë 1924

tjera i sentencës së Horacit “*Ut pictura poesis,*” duke dëshmuar për zhdukjen dhe rikthimin e kësaj sentence në varësi të ndryshimeve në hierarkinë midis këtyre arteve. Bretoni del hapur në mbrojtje të lirisë artistike me fjalët: *Për ne surrealistët sot është në diskutim vetë realiteti fizik, prandaj surrelizmi duhet të ushtrojë kritikën e reales duke hedhur poshtë çdo*

koncept të drejtuar kah imitimi sepse” - shton ai - “kjo do të thotë të shpërdorosh fuqinë magjike të figurës.”

Pra, siç shihet, *surrealistët* ndërruan mendje mbi potencialin shprehës të figurës duke i njohur pikturës të njëjtat virtyte si



shkrimi automatik, vetëm me kusht që piktura të rishikonte rrënjësisht parimet estetike mbi të cilat ishte mbështetur deri atëherë. Edhe piktorët surrealistë ishin në një mendje me papën e surrealizmit, Bretonin. Mirò-ja më se një herë kish deklaruar se synonte që piktura e tij t'i ngjante poezisë. Ai u magjeps kur zbuloi kaligramet me ngjyra,

poemat ideografike dhe ideogramet lirike të Apollinaire-it i cili kishte shpallur se do të bëhej piktor-poet, çka tregonte se ecuria e zhvillimeve artistike kish sjellë jo vetëm barazinë midis shkrimtarëve dhe piktorëve, por edhe idenë e shkrirjes së tyre në një të

vetme. Në poezinë e tij me titull “*Dielli Qafëprerë*” ai i afrohet mjaft pikturës kur zëvendëson shenjat e pikësimit me bojë të bardhë dhe i organizon vargjet duke krijuar forma dhe silueta të ndryshme. *Pikaso*, *Matisi*, *Braku* me dëshirë ilustruan poema, ndërsa piktorët e *lëvizjes CoBrA* krijuan më vonë ato që ata i quanin “poema-ëndrra”, “pikturë e fjalëzuar” apo “prozë në guash.”

Por një nga pikat e përbashkëta të takimit midis poetëve dhe piktorëve surrealistë ishte qëndrimi i tyre ndaj *kaligrafisë*, të cilën ata e shihnin si të ngjashme me *alkiminë*. Vetëm duke përdorur letër dhe bojë kaligrafia sublimonte një ëndërr të vjetër të njerëzve: transformonte emocionet e padukshme në diçka që shihet, preket dhe dëgjohet. “*Penda ime e shqetësuar fluturon në qiellin e zbehtë të letrës*”, shkruante *Robert Desnos* në një nga poezitë e tij. Shkrimi, ky abstraksion solli një disiplinë të re e cila shumë shpejt u kthye në një

ritual, në një lloj lutjeje. *Mi-fei*, një artist i njohur kinez i kaligrafisë i shekullit XII përçonte nëpërmjet shkrimit vizionin e tij mbi botën. “*S’ka linjë zbritëse që nuk ngjitet, s’ka linja të hedhura që nuk rikthehen paty prej nga u nisën*” dhe “*Nëse e zotëron penelin, linja do të dalë e plotë, përndryshe nuk do të ketë qëndrueshmëri*” që e përkthyer do të thotë se



Georges Seurat, Circus Sideshow.

nëse jep dashuri ajo do të rikthehet, se nuk ka veprime pa pasoja dhe se paqen do ta gjesh vetëm nëse je besnik ndaj vetes.

Piktorë si *Pollocku*, *Miròja* dhe *Rothko* e studiuuan nga afër kaligrafinë e *Lindjes së largët*, duke nxjerrë mësim të vlefshme për punën e tyre si artistë. Ata kërkonin, ashtu si shkrimtarët që nëpërmjet shenjës dhe fjalës të tejkalonin realitetin lëndor për të ndriçuar të padukshmen.

Paul Klee u mrekullua gjithashtu nga njohja me kaligrafinë arabe gjatë udhëtimit në Tunizi. Prirja e tij për shenjat, format e strukturuar qartë dhe motivet zanafillore, plotësoheshin nga forca e përqëndruar e kaligrafisë. "*Krijimi del nga lëvizja*" i mësonte ai studentët e tij në Bauhaus, -"të shkruash dhe të vizatosh janë në thelb e njëjta gjë."

Rëndësi për poetët surrealistë pati edhe kontakti me poezinë e Lindjes, sidomos me atë japoneze dhe kineze. *Stephane Mallarmë-ja* habitet me fuqinë e kësaj poezie për të përçar imazhe, pa rënë në përshkrim. Ai sjell rastin e poezisë së poetit *Ëng tingyen* të titulluar "Nisje në Agim". Nëse do t'i përkthenim hieroglifet poezia do të reduktohej në këto çifte fjalësh: *gjel-këngë / hijeshi-bujtinë / hënë - njeri - gjurmë / dru - urë - ngricë*/. Ideogramat duke u vendosur në hapësirën e letrës bëjnë që poezia të shfaqet njëkohësisht edhe si plane të mbivendosura mbi njëri-tjetrën dhe si një imazh i vetëm. Prandaj *Mallarme* deklaronte: "Të sugjerosh, ky është qëllimi, të zgjedhësh një objekt dhe të evokosh gjendje të ndryshme shpirtërore me anë një serie deshifrimesh" ku ndjejmë mosbesimin e lashtë ndaj imitimit. Sipas tij lexuesi duhej të shijonte një poezi ashtu si lexonte një partiturë të ritmuar nga heshtja.

Andre Bretoni botoi ato që ai i quante "poema collage" të bëra me fjalë të prera nga gazeta, paketa duhani, etiketa ëmbëlsirash, kartela temperature me anë të të cilave përpiquej të zbulonte atë që ai e quante "hapësirë e brendshme".

Duhet thënë se *rrymat moderne* që pasuan nuk i shtuan ndonjë gjë thelbësore marrëdhënies midis pikurës dhe poezisë që përcaktuan surrealistët ndërsa duhet thënë që shkrimi e gjinive që ata tentuan do të bëhej në periudhën postmoderne një tipar dallues i kësaj epoke. Postmodernizmi si periudha historike e fundit të metarrëfimeve totalitare vepron si shpërbërës i strukturës rrëfimtare dhe i mundësisë për të komunikuar nëpërmjet gjuhës së artit mesazhe të qarta e të kuptueshme. Si rezultat vihet re një krizë të cilën *J.F. Lyotard* e ka quajtur "krizë legjitimiteti" e cila nuk ka si të mos ndikojë jo vetëm në shuarjen e hierarkisë midis gjinive po edhe të kufirit midis tyre. Po ashtu kjo krizë legjitimiteti ka çuar në shthurjen e elementit tematik dhe futjen e artit postmodern në një dialog me publikun që shpesh herë mbetet në kufijtë e mundësisë, duke marrë formë me vështirësi.

Po ashtu rënia e sistemeve totalitare, të ideologjive dhe estetikave monolite ka bërë që artistët të kërkojnë një estetikë vetjake, shpesh herë të ndërtuar me fragmente teorish estetike të larmishme. Nga ana tjetër duhet thënë se qytetërimi postmodern, si qytetërim shërbimesh është i drejtuar mjaft kah imazhi, çka është ndihmuar edhe nga përhapja e mjeteve të komunikimit masiv, të cilat kanë mundësuar një shkrim të panjohur më parë të arteve në shërbim të reklamës dhe konsumit të artit. Arti bashkëkohor përmban rezultatet e skajshme

të objektivave të lëvizjes së filluar në kohën e Iluminizmit dhe që më pas u përforcuan nga prania e subjektivizmit, ndërsa racionalizmi dhe pragmatizmi ishin kodet që përdroreshin për të deshifruar realitetin. Në këtë kuadër, në mungesë të çfarëdo autoriteti artisti fiton një liri të panjohur kurrë më pare, e cila e bën të pakuptimtë diskutimin e lashtë të barazisë së piktorëve me shkrimtarët, pasi ajo tashmë është diçka e vetëkuptueshme, rrjedhojë e ecurisë dhe koncepteve që kanë pasuar njëri-tjetrin gjatë shekullit XX. Kjo sepse nëse më parë piktura shihej si profesion ndërsa poezia si art i frymëzuar, sot është vënë në dyshim arti si profesion duke i dhënë spontanitetit dhe menjëhershmerisë së krijimit përparësi absolute ndaj procedurave teknike.

Po ashtu, i rëndësishëm në këtë drejtim është edhe prirja e quajtur postproduksion, e përmendur në librin me të njëjtin titull nga *Nikola Burio* që nënkupton realizimin e një veprë arti duke u nisur nga vepra e një artisti tjetër, një lloj *kulture DJ* e përfshirë edhe në fushën e arteve pamore.

Duhet thënë se konflikti i krijuar më tepër ka qenë i mbështetur mbi koncepte të ndara arbitrarisht si arsyeja dhe emocioni, ndjenja, perceptimi, a thua sikur këto të funksiononin të pavarura duke u grindur për epërsi mbi të tjerat. Siç e thotë mjaft qartë *Marlo Pontija* në librin e tij "Fenomenologjia e Perceptimit": "Nuk ekziston perceptim i pastër që nuk depërtohet nga kuptimi. Ideja e një ngjyre e ngelur në nivelin e perceptimit është thjesht abstraksion." Në fjalët e Pontisë gjejmë edhe jehonën e teorisë së *Edmund Haserlit* dhe eidosit të tij ku perceptimi shihet si një element tepër i rëndësishëm i procesit

të njohjes së realitetit. Siç edhe mund t'i kujtohet lexuesit, statusi i ulët i perceptimit ishte ndër shkaqet kryesore të klasifikimit të piktorës si art mekanik.

Teoritë sipas të cilave perceptimi ishte një process i rëndësishëm i lidhur pazgjidhshmërisht me arsyen zhdukën në rrafshin filozofik edhe barrierat e fundit që pengonin ngritjen e statusit të artistit pamor. Sot jo vetëm flitet për vënien në dyshim të realitetit, por për zëvendësim të tij nga ajo që *Baudrillard* e quan *similakër* e realitetit, të përhapur prej mënyrave të shumta të komunikimit masiv. *Bodrijari* shkon edhe më tej duke folur sot për perversitetin e marrëdhënies midis imazhit (qoftë fjalë apo figurë) dhe objektit real. Edhe ai flet për një realitet të diskutueshëm, për ngatërrimin e pakthyeshëm të sferës së imazhit me sferën e realitetit, natyrën e të cilit gjithnjë e më pak jemi në gjendje ta kuptojmë duke i bërë të pakuptimta grindjet shekullore se kush është më elitare, piktura apo poezia, kush është më hyjnore dhe kush prej tyre është e zgjedhura e muzave. Artisti i sotëm, çfarëdo qoftë ngre pyetje, provokon dhe shkon deri në kufijtë e mundshëm të lirisë artistike dhe të mjetit artistik shpesh here, siç e thamë, duke zhdukur kufijtë dikur të ngurtë midis gjinive të ndryshme të artit.

Ç'mund të themi në fund të këtij kalimi të shpejtë të historisë së marrëdhënies së figurës me fjalën? Dhe a na ndihmon ajo sadopak të kuptojmë arsyen e ndarjes në shkrimtarë dhe artistë?

Së pari siç e thamë edhe në pjesën e parë arsyeja e ndarjes së piktorëve nga poetëve filloi për arsye filozofike, pasi lidhej me përcaktimin nga ana e *Platonit*



Salvador Dalí - Artist Profile

të hierarkisë së realiteteve ku piktorëve u mohojë e drejta që të “ngjiteshin” përmes frymëzimit me ndihmën e muzave drejt realitetit metafizik për të krijuar veprat e pavdekshme që u njiheshin poetëve. Në emrin e Lidhjes së dikurshme gjejmë realizimin e shprehjes së Horacit (piktura si poezia), pra, nivelimin e statuseve të tyre, por shohim se ka mbijetuar gjithashtu edhe paragjykimin platonian i arteve liberale dhe atyre të atyre që kryhen me dorë.

Është e habitshme mbijetesa e një ndarjeje që mbështetet mbi një hierarki realitetesh e cila ishte krejtësisht e papranueshme për më tepër thellësisht materialist të pushtetit komunist. Pa e ditur, në emrin e Lidhjes, institucionit më të rëndësishëm të artit të realizimit socialist kish hyrë vjedhurazi një koncept subversiv që legjitimonte ndarjen e poetëve nga artistët pamorë.

Arsyeja e dytë lidhet padyshim me ekzistencën e dy gjuhëve (verbale dhe pamore) të cilat përcaktojnë edhe karakterin dhe veçoritë e krijimtarisë së artistëve të fjalës dhe atyre të figurës si piktorët dhe skulptorët. Ndonëse siç e vumë re, statusi i artistëve pamorë kish njohur ulje-ngritjet e tij për t’u barazuar më në fund me poetët, në emrin e Lidhjes kjo ndarje (por jo pabarazia midis tyre) kish mbijetuar. Kjo edhe për shkak të adhurimit që ideologët komunistë (në BRSS dhe në vendet satelite) kishin për artin dhe filozofinë e lashtë.

Mbijetesa e emrit tregon edhe se Shqipëria e asaj kohe ishte krejtësisht e shkëputur nga rrjedhat e zhvillimeve të

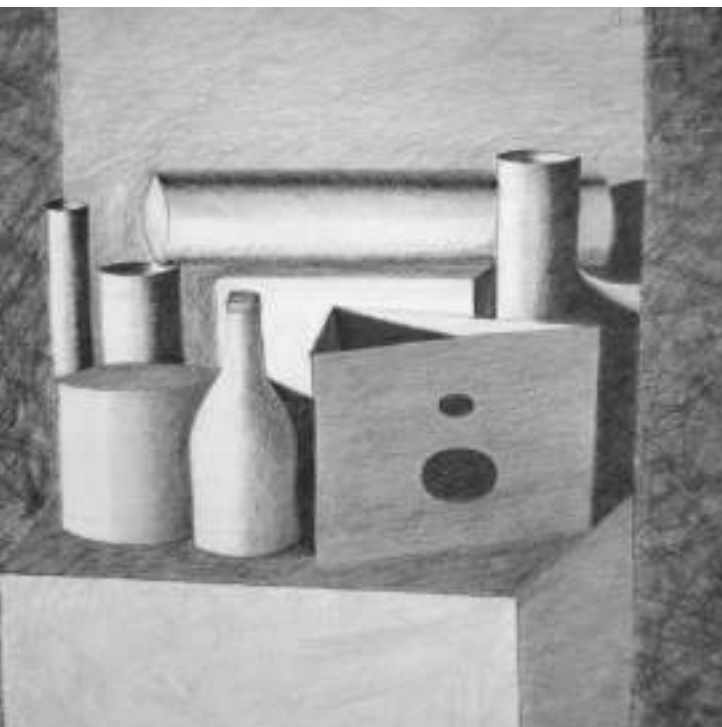
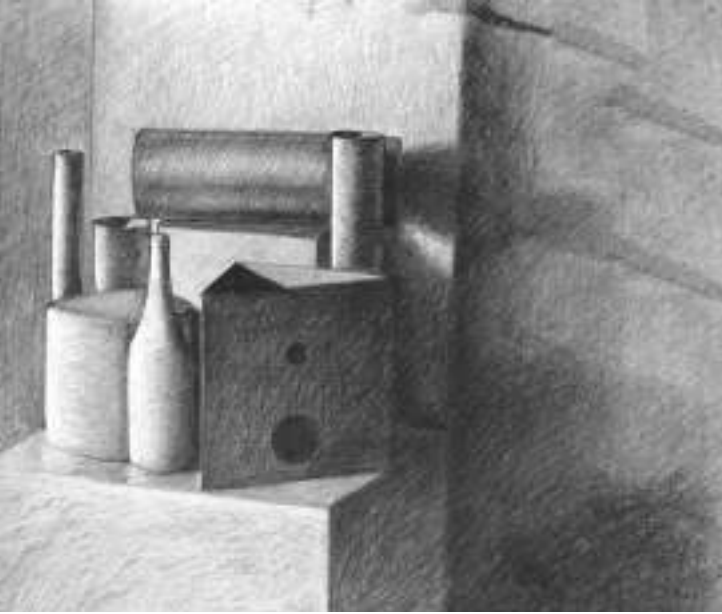
artit modernist apo postmodernist, të cilat do të bënin që këto ndarje të tingëllonin (sidomos në periudhën postmoderne) krejt të pakuptimta.

Ndjekja në mënyrë lineare dhe kronologjike e disa prej momenteve më të spikatura të marrëdhënies midis artistëve pamorë dhe poetëve dhe shkrimtarëve, nuk na bën të harrojmë faktin se në këtë shkrim janë lënë jashtë vëmëndjes edhe elemente të tjera shumë të rëndësishme për hulumtimin e luhatjeve ndër shekuj të hierarkisë midis tyre. Sidoqoftë, ky është një proces në lëvizje të pandërprerë që do ta bënte po aq të padobishme çdo përgjigje përfundimtare dhe shtruese.

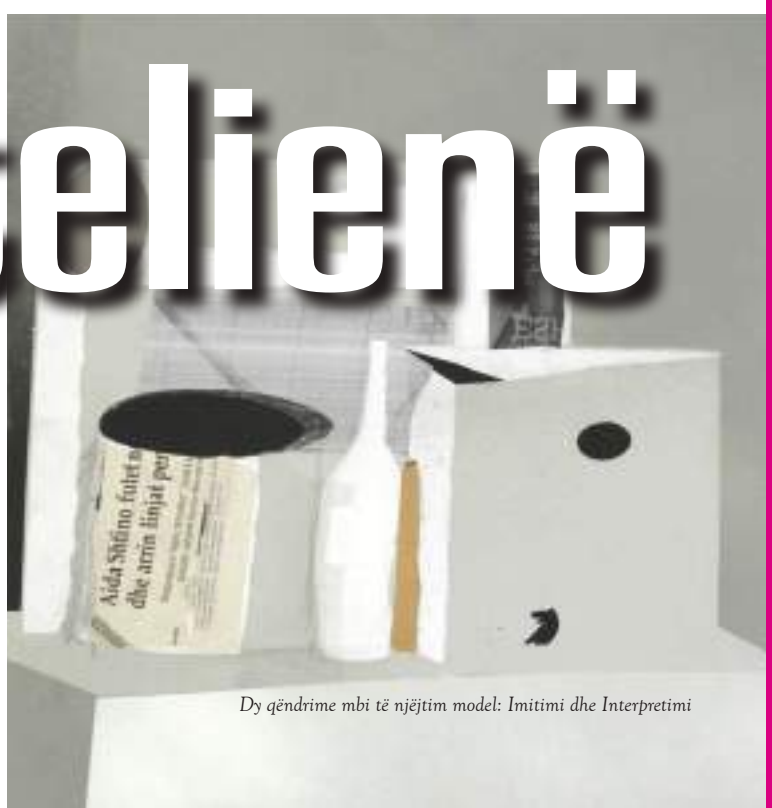
E vetmja gjë e sigurt që mbetet është besimi se si piktura ashtu edhe poezia, pavarësisht nga veçoritë dhe karakteri i gjuhëve që zotërojnë, do të jenë edhe në të ardhmen, dy mënyra të pazëvendësueshme për të rravguar universin emocional dhe shpirtëror të njeriut.



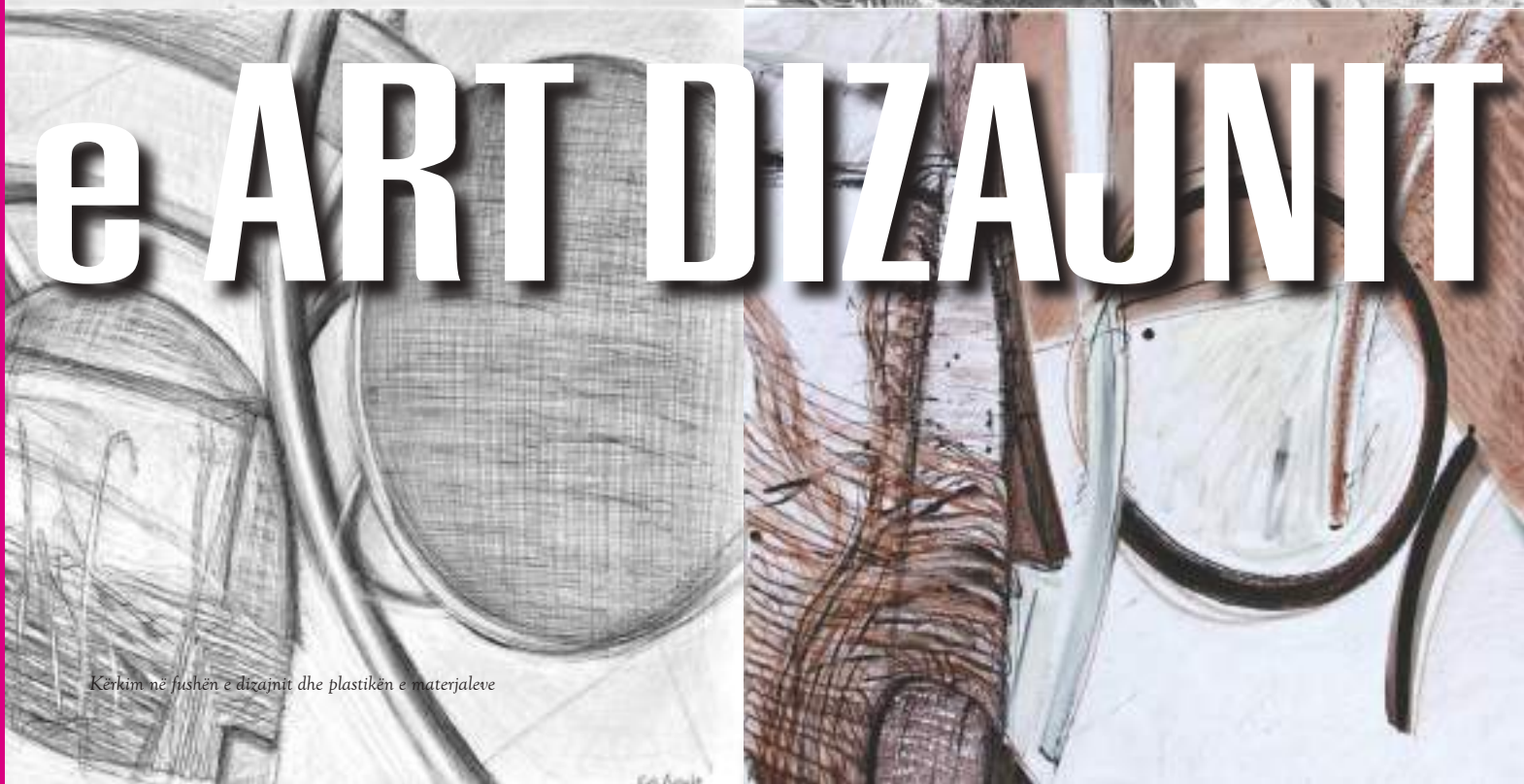
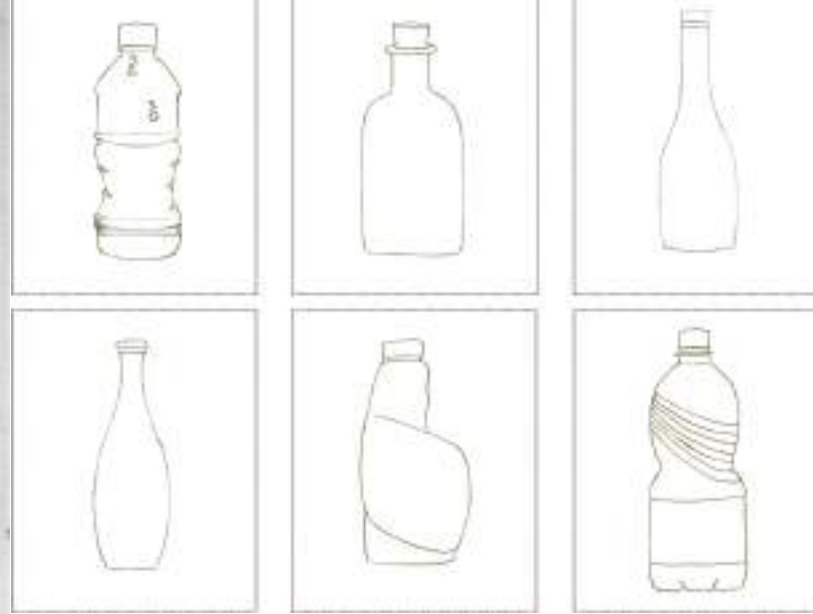
Robert Motherwell, "Je t'aime"nr. 2,
bojë vaji mbi kanavacë, 1955.



Në atelienë



Dy qëndrime mbi të njëjtim model: Imitimi dhe Interpretimi



e ART DIZAJNIT

Kërkim në fushën e dizajnit dhe plastikën e materjaleve



Në atelienë e ART DIZAJNIT, mes mjeshtërive TEKNË dhe inspirimeve MUZË

Agron Mesi

Formimi i artistëve pamorë, edukimi i tyre me ndjenjën e së bukurës ka një histori që në institucionet artistike evropiane zë fill qysh në shekullin e XVI. Pa dashur të hyjmë në thellësi të këtij problemi, mund të themi se formuluesve të programeve të formimit artistik nga *Accademia del Disegno* e *Vazarit* e deri në ditët tona u është dashur të përballen me dy probleme themelore, marrëdhënia e të cilëve qëndron në rrënjë të shumë konflikteve që kanë pasur në shekuj tradicionalistët dhe modernët. Këto probleme janë: njeri që mbështet drejtimin akademik ku parësor konsiderohej aftësia mjeshtërore e riprodhimit të një modeli real me përmasat e sakta, vëllimin bindës me një apo disa burime drite, respektimin e teksturave të ndryshme të cilat me larminë e tyre e bëjnë edhe më të vërtetë dhe të njëmendtë realitetin e paraqitur nga studenti i artit, si dhe përdorimin e ngjyrave ku kërkohet të respektoheshin me besnikëri pamjet që ofronte perceptimi.

Ndërsa problemi i dytë, që është *liria krijuese*, shihej me dyshim nga tradicionalistët pasi ishte ajo që shpërfillte rregullat e ngurta të akademizmit i cili e vinte theksin te formimi i mjeshtërisë,

te zotërimi i mjeteve duke ditur se temat dhe subjektet ishin të dhëna një herë e përgjithmonë. Problemit të lirisë krijuese, që për mendimin tonë është edhe më i rëndësishëm se i pari, i është dhënë vëmendja e duhur gjatë hartimit të programit në lëndën e formimit artistik “vizatim&ilustrim grafik” për studentët e vitit të parë të Art Dizajnit.

Programi nuk mund të shmangte këto dy probleme të cilët, nëse harmonizohen siç duhet (sidomos në rastin e formimit të një artisti dizajner) krijojnë një sinergji e cila vetëm do të ndihmonte studentin gjatë procesit të tij formues.

U mbajt parasysht edhe fakti që shumica e studentëve, me ndonjë përjashtim, nuk kanë pasur ndonjë përvojë formuese (përveç ndonjë kursi të shkurtër vizatimi), çka do të thotë se duhej filluar nga elementet bazë të formimit artistik.

Proçesi i formimit artistik ndjek dy faza, të cilat respektojnë në një farë mënyre këto dy prirje të historisë së formimit artistik. Prandaj ne paraqesim dy qasje: *atë mimetike*, e cila mundëson njohjen me disa nga teknikat e vizatimit, duke ndërthurur si ato klasike me dritë



hije, ashtu edhe vizatime të shpejta të cilat kanë për qëllim më shumë të zhvillojnë aftësinë perceptuese dhe shkathhtësinë në ekzekutim të studentëve.

Qasja e dytë, e lëndësuar në *detyra konkrete* me kërkesa të përpikta dhe objektiva të qarta, synon t'i ndërgjegjësojë studentët për *potencialin e tyre krijues*, për *hapësirën e lirisë* në të cilën duhet të shpalosin të gjitha aftësitë dhe energjinë, të *shprehin originalitetin dhe individualitetin* e tyre artistik dhe ta përdorin realitetin optik si burim të pasur formash apo burim frymëzimi për prodhimin artistik dhe jo të përpiqen ta zëvendësojnë këtë realitet me veprën e artit që ato do të krijojnë.

Mimesisi

Detyra e parë e kësaj pjese të programit, që synon formimin e studentëve me aftësitë për të krijuar një kopje bindëse dhe besnike të realitetit optik, është ajo me titull: *Mimesisi*. Nisur nga koncepti platonian i hierarkisë së realiteteve, atij metafizik dhe kopjes së tij (arsye për të cilën *Platoni* i shpotiste artistët pamorë si klani imitues) studentëve u kërkohet të riprodhojnë me saktësi një model që zakonisht përbëhet nga forma dhe vëllime gjeometrike, ku

synohet të krijohet një *hapësirë euklidiane* që përmbledh një objekt vëllimor. Përmes marrëdhënies euklidiane me hapësirën synohet që studentit t'i edukohet ideja e parë themelore mbi të cilën mbështetet një imazh: që është rrafshi bazë topologjik dhe marrëdhënia midis pjesëve përbërëse të tij dhe se lidhja midis hapësirës dhe objektit është e pazgjidhshme dhe e patjetërsueshme. Kjo për arsye se si të gjithë fillestarët, studentët e vitit të parë harrojnë rëndësinë e jashtëzakonshme që ka vendosja iluzore e një objekti në një hapësirë tri përmasore, ndonëse mbi një rrafsh topologjik dy përmasor. Kjo i përball studentët edhe me probleme të tjera parësore si ai i dhënies së thellësisë përmes perspektivës lineare dhe tonale, drejtpeshimin e kujdesshëm grafik dhe organizimin sa më të rregullt të elementeve bazë të kompozimi të thjeshtë.

Një rëndësi e veçantë i është dhënë edhe trajtimit grafik, mësimit të teknikave tradicionale të vizatimit me laps apo të grafikës me bojë kine e karbon, këto të përvetësuara si në përdorimin e elementëve grafikë (linjës, tonit) ashtu edhe në përcjelljen e energjisë së gjestit si vektor i vetëm i shprehjes së emocioneve

Cv:

AGRON MESI ka kryer studimet universitare pranë Akademisë së Arteve Tiranë dhe diplomuar si piktor - grafist. Ka një experiencë pedagogjike në fushën e mësimdhënies dhe edukimit artistik prej mëse 20 vitesh. Që nga viti 2007 ushtron aktivitet akademik pranë Universitetit Polis si lektor për lëndet e edukimit artistik në departamentet e Arkitekturës dhe Art - Dizajnit. Është artist pamor i pranishëm në evente artistike të rëndësishme si brenda dhe jashtë vendit dhe fitues i disa çmimeve kombëtare e ndërkombëtare si Çmimi Kombëtar si "Ilustratori Grafik Vitit" në Panairin e Librit 2006, Çmimi Ndërkombëtar "Fotografia Art" në Marubi 2004, Çmimi Ndërkombëtar "Grand Diploma" në Bienalen e Grafikës në Tuzla 2004.



Illustrime Grafike nga Studentët e Art Dizajnit të Universitetit POLIS





të studentit. Këtij tipari i jepet një hapësirë më e madhe në detyrat e semestrit të dytë, duke përfshirë edhe mjaft risi të mëvonshme moderniste.

Gjithçka thamë deri tani nuk mund të kuptohen pa organizimin hapësinor vëllimor dhe grafik që nënkupton kompozimin, me përdorimin e një gjuhe pamore të qartë dhe lakonike, me prozodi grafike funksionale dhe me shpërndarje të drejtpeshuar si monokromatike ashtu edhe kromatike.

Kolazhi

Pikërisht me qëllimin që t'u mësohen konceptet bazë të kompozimit të cilat vlejné për të dyja qasjet e sipërpërmendura, studentëve ju prezantohet teknika e kolazhit. Fillimisht ka një leksion të shoqëruar me projektme imazhesh ku bëhet një paraqitje e përgjithshme e dukurisë artistike të kolazhit, kontekstit historik dhe lidhjet e tij me estetikën moderniste, (teorisë së *Kroce & Kollinrud* apo asaj të *Grinbergut* mbi forcimin e zonës së kompetencës në ndërtimin e veprës moderniste të artit), historisë dhe rrethanave që paraprinë dhe përgatitën shfaqjen e tij, hapësirën e pafundme të lirisë që u ofroi artistëve (sidomos atyre *kubistë, dadaistë* apo të *arte povera*), duke ndryshuar krejtësisht vështrimin mbi realitetin dhe përdorimin tradicional të mjeteve shprehëse, duke bërë pjesë të estetikës së re krijuese edhe objektet e gjetura "pa vlerë," duke përmbysur kështu një traditë shumë shekullore që ishte vendosur midis gjinive, ku teknika e vajit shihej si "mënyra mbretërore" ndërsa teknikat e tjera si inferiore dhe disa madje

te papranueshme estetikisht.

Më pas studentëve iu kërkohet që të njëjtin model (të riprodhuar me saktësi në detyrën e mimesisit) kësaj here ta trajtojnë duke i dhënë liri të plotë si zgjedhjes së materialeve që do të përdoren ashtu edhe trajtimit vëllimor e proporcional. Liria e përzgjedhjes i çon studentët drejt teknikës së kolazhit e cila thekson lëndësinë e rrafshit bazë topologjik, por jo domosdoshmërisht, duke zhdukur paraqitjen iluzore tre përmasore. Përdorimi i teksturave të ndryshme, konfiguracioneve shkrimore apo zbukurimore që përmbajnë copat e grisura rëndom të reklamave, gazetave, apo gjithfarë materialesh të hedhura e të gjetura, lidhet me kërkesën që studentët këto t'i konsiderojnë si "pasuri" dhe t'i bëjnë pjesë të hapësirës iluzore të veprës që do të ndërtojnë.

Ndryshe nga detyra e parë (e mimesisit) ku i gjithë procesi i bindet një procedure të qartë, e cila fillon me ndërthurjen e objektit me hapësirën, me organizimin vëllimor dhe grafik duke respektuar rregullin e artë të kalimit nga format e mëdha te format më të vogla për të arritur te detajet më të hollësishme, në rastin e kolazhit studentit nuk i kërkohet që t'i nënshtrohet kësaj disipline, por të mbështetet më shumë te ndjenja, shija dhe përvoja e tij estetike, të bëjë zgjedhje të papritura duke nxitur kështu aftësinë e tij interpretuese dhe spontanitetin krijues. Po kështu elementë të rëndësishëm të veprës së artit si kompozimi dhe struktura e fshehur apo e dukshme e tij, *parimet e Gestaltit* si marrëdhënia objekt-sfond apo varësia mes pjesëve, lidhjet dhe vazhdimësitë, ritmi dhe rima pamore, forma e mbyllur, gama

ngjyrorë e tonale, plastika e materialeve dhe ekonomia e shprehjes apo gjuha sa më lakonike do të aplikohen me radhë në disa lloje të kolazhit si atij me "hedhje" ose rastësor, atij "natyror" dhe sidomos në serinë e kolazheve të "kompozuar". Këto të fundit qenë arritje mjaft të shënuara dhe punimet e kaluan cakun e detyrave thjeshtë didaktike duke u ekspozuar me statusin si vepra të mirëfillta arti, në një EKSPONAT të instaluar në ambientet e POLIS.

Po ashtu ky lloj mediumi, përmes mundësisë që u krijon studentëve për ta ndryshuar pa asnjë vështirësi organizimin e kompozimit, mund të shërbejë si burim i pazëvendësueshëm përvojash estetike dhe shtresëzimesh artistike deri sa të mbërrijë te vepra përfundimtare. Organizimi i ndjeshmërive të ndryshme plastike apo teksturave u mësojnë studentëve se realiteti artistik është i pavarur nga ai optik, se është pikërisht kjo pavarësi, pastërtia e mjeteve shprehëse, zbulimi i gjithë potencialeve formale të mjeteve në përdorim, mënyra më e duhur për të shpalosur fuqishëm energjinë krijuese dhe fantazinë aq të domosdoshme për një ARTIST DIZAJNER të ardhshëm.

Kërkim mbi një objekt të dizajnuar

Duke mbajtur gjithmonë parasysh faktin se kemi të bëjmë me veçoritë e programit për studentë dizajni, projekti i tretë mbështetet mbi ndërthurjen e qasjeve të parashtruara më lart, por duke iu shtuar një lloj kërkimi në fushën e dizajnit. Studentëve u ofrohen dy objekte të dizajnuara në kohë të ndryshme, si për shembull, dy ndenjësë që u përkasin dy stileve të ndryshme. Më pas studentëve iu kërkohet

të paraqesin me saktësi përpjestimet dhe dallimet midis tyre (në lartësi, gjerësi, karakter, formë, elegancë, rëndesë etj) ashtu edhe përpjestimet midis vetë pjesëve të tyre përbërëse, madje duke bërë edhe matje të ndryshme për të zbuluar lidhjen midis harmonisë dhe matematikës, prirje që zë fill qysh me *teorinë e Pitagorës* mbi mistikën e numrave dhe bazën metafizike të harmonisë.

Pasi e kryejnë këtë detyrë, studentëve iu kërkohet të hedhin në letër përzgjedhje nga ky vizatim duke krijuar kompozime të mëvetësishme, krejt të pavarura nga kompozimi zanafillor, ndonëse pasqyrojnë vetvetiu karakterin e objekteve që shërbyen si model për kompozimin e parë. Ky ushtrim i mëson që jo vetëm të mos i nënshtrohen "diktaturës" së objektit, e cila është shtypëse dhe e dëmshme për një fillestar, por edhe për ta kthyer çdo objekt në lëndë të parë për vepra risuese dhe origjinale.

Kompozimet e studentëve duhet të pasqyrojnë praninë dhe bashkëjetesën e patjetërsueshme të disa materialeve në një objekt të vetëm funksional të dizajnuar nga profesionistë të fushës. Kjo ndërthurje ndjeshmërisht, materialesh dhe masash të ndryshme ngrë vetvetiu edhe një hierarki të vendosur nga dizajneri për arsye të caktuara komerciale, estetike dhe artistike. Studentëve iu kërkohet të bëjnë një analizë të thelluar të materialeve të pranishme në objekt dhe mënyrën se si ato bashkëjetojnë duke vlerësuar njëri tjetrin.

Po ashtu ndërthurja e dy objekteve të dizajnuara në periudha të ndryshme shoqërohet me një analizë të elementeve që përbëjnë thelbin e stilit të tyre, duke





Skica të Shpejta nga Studentët e Art Dizajnit të Universitetit POLIS



Kolazhe me hedhje



përcaktuar anatomitë e ndryshme që kanë, elegancën, funksionalitetin, ergometrinë, unitetin dhe përmbajtjen tërësore estetike të secilit objekt.

Pjesë e detyrës është edhe përkthimi grafik i ndjeshmërive të ndryshme, edukimi i telendjeshmërisë, respektimi i hierarkisë së materialeve të përcaktuar nga dizajneri dhe organizimi i tyre në situatën e re të kompozimit formal dy përmasor. Gjithashtu ky trajtim formal, duke qenë krejt i ndryshëm prej trajtimit mimetik, u mëson studentëve qasje të ndryshme artistike interpretative mbi realitetin optik duke zgjeruar kështu diapazonin e mundësive dhe potencialeve që ai mban “fshehur”.

Ilustrimi grafik

Detyra e ilustrimit grafik lidhet tërësisht me profesionin e ardhshëm të studentëve si dizajner grafik. Ata përzgjedhin disa objekte nga natyra, i vizatojnë ose thënë ndryshe “inventarizojnë”, duke mos lënë jashtë vëmendjes asnjë hollësi, qoftë në formë ashtu edhe në teksturë. Më pas, ky material bruto përdoret për ndërtimin e fletëve grafike, në të cilat ndërthuret marrëdhënia e një figure tre përmasore me një rrafsh topologjik bazë dy dimensional, ku sfondi shërben jo vetëm si hapësirë në të cilën gjallon objekti, por krijon edhe

mundësinë e lojës estetike, duke vendosur në të edhe forma të tjera grafike, trajta, silueta, objekte të tjera, shkronja, shkrime të ndryshme etj. Kjo përvojë mund të shërbejë fare mirë si përgatitje për konceptimin (në të ardhmen) e dizajnit të një pllakati, balline libri, ilustrimi qoftë letrar, qoftë didaktik apo me qëllime praktike, por jo vetëm. Rafinimi i shijes artistike, aftësia për të shpërndarë e baraspeshuar elementët e ndryshëm të kompozimit, ndërtimi dinamik grafik, eleganca e organizimit hapësinor e të tjera elemente i parashtrihen studentit si objektiva të detyrueshme për t’u arritur, duke e përgatitur të bëjë në të ardhmen, si profesionist i lirë, zgjidhje të pëlqyeshme formale, kompozicionale, estetike dhe grafike por gjithmonë në varësi me kërkesat e pashmangshme të funksionit.

Në përfundim mund të themi se thurima e gjithë këtij “zinxhiri” ushtrimesh, detyrash e projektesh të njëpasnjëshme, ku përparësi merr herë mjeshhtëria dhe teknika (apo TEKNË), dhe herë fantazia dhe liria krijuese (apo MUZA), takohen dhe ndërthuren në procesin e formimit të ARTISTIT DIZAJNER, i aftë t’u përgjigjet sfidave dhe kërkesave të tregut me një formim të standardeve bashkëkohore.



Kolazh i kompozuar.





**NEW
YORK**

Phenomenology of the object POLIS University Course 2010/2011

Stefano Romano

Cv:

Stefano Romano (Naples, Italy 1975) is an artist and an independent curator. He is a lecturer in the Architecture and Art Department at Polis University in Tirana. Between January 2005 and September 2006 he ran the curatorial project, 1.60insurgent space in Tirana (Albania). In 2006 he co-founded and co-directed T.I.C.A. (Tirana Institute of Contemporary Art). In 2008 he realized the project GUNS, which was a reflection on the art system. He took part in various solo and collective exhibitions in Italy and abroad. The idea of system and identity, their inherent contradictions and issues, are the main focuses of his work which he develops often involving other people. Performances, installations, videos are used by the artist as recording tools of our society's devices and always through an ironical point of view. He participated in solo exhibitions, amongst others: 2011- would you stay a little longer? / a do tërrihedhepak? ,zeta gallery, Tirana Albania, 2010- Stuck in a paradox, I start to shave myself, GHAN contemporary art gallery, Genova Italy, 2009 -

Introduction

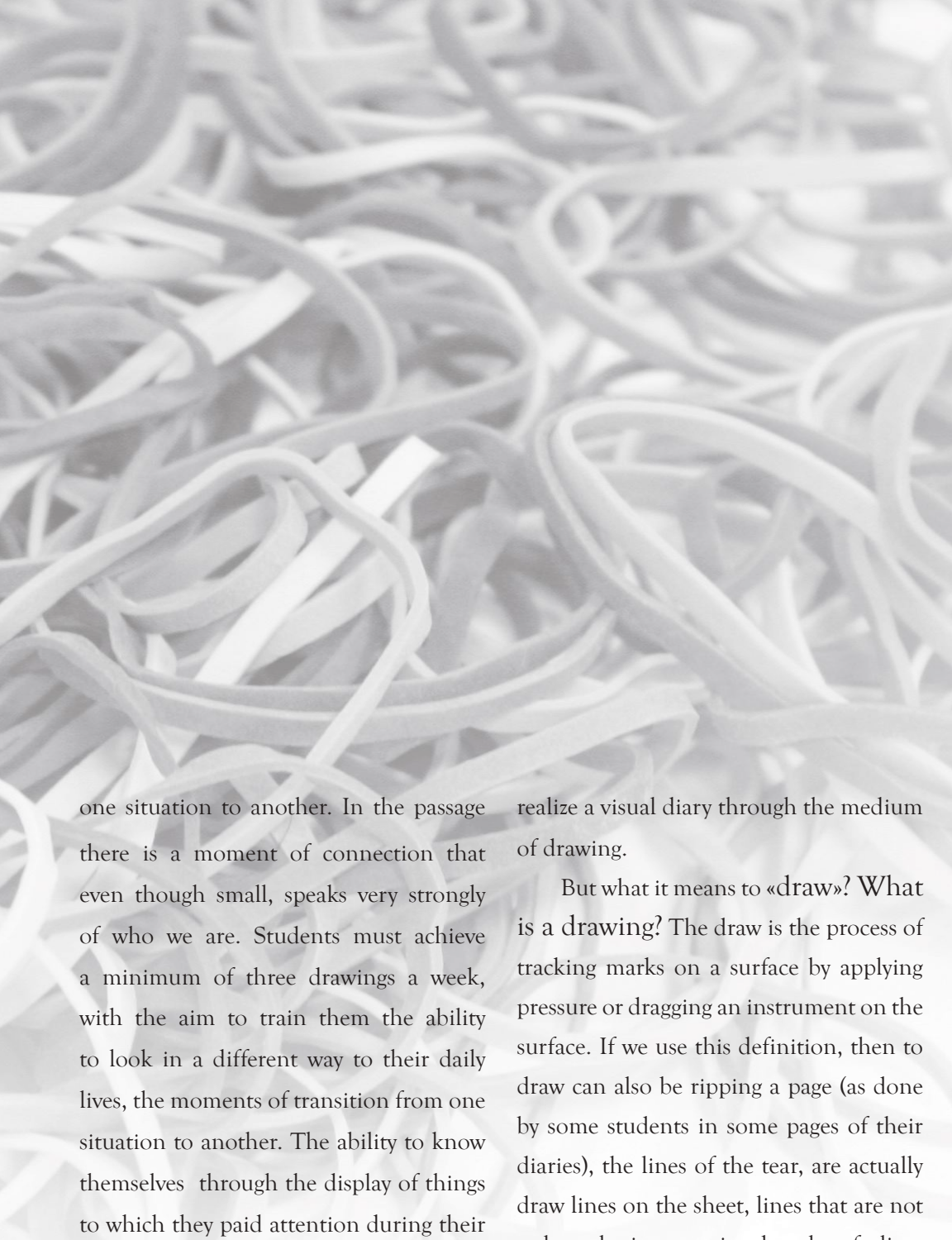
The course of Phenomenology of the object at POLIS University, Specialization of Art - Design is being thought specifically to provide the basic tools for an activity (theoretical - practice located) in a field of disciplinary boundaries between art history, phenomenology of the object and the ability to interact and interpret the action context.

The students were aware of, thanks to both theoretical and practical route through the history of post-modern and contemporary artistic production, the acquisition of the tools that enable them to understand the phenomena through their own artistic and cultural coordinates and through the knowledge of sociological and historical contexts in which artworks and the artistic trends that create them were born. Tools that have been challenged throughout the course when were asked them to confront with their own reality for the creation of some projects finalized in a group exhibition staged in the spaces of Polis University.

* * *

During the course was assigned a task

that has accompanied the students throughout the first semester, creating a diary of images. The diary theme was «waiting», this theme was chosen for several reasons. The wait is a moment that we all live as empty, waiting for something, someone, a situation, it is a transitory period during which, however, we collect a series of «data», we do actions, even in an unconscious way, that may seem of little importance, precisely because were born in an unconscious way, without a definite purpose. The interesting thing is this lack of purpose, this lack of attention in what we do, in the data we collect, in situations in which we live, people who we look in the street, in details on which we dwell. These «peripheral moments» of our day contain within them a strong evocative power. They are part of us and address our most intimate nature, the one that in our «daily theatre» we put aside. The wait, as the word itself said is a transition moment; we wait to go from



one situation to another. In the passage there is a moment of connection that even though small, speaks very strongly of who we are. Students must achieve a minimum of three drawings a week, with the aim to train them the ability to look in a different way to their daily lives, the moments of transition from one situation to another. The ability to know themselves through the display of things to which they paid attention during their moments of waiting, thus developing the ability to find poetry in the everyday life of those moments that could previously have seemed trivial, or they could even get nervous for. The development of these skills allowed them to look at everything as a possible source of inspiration and creation. The corner of a door, bent pages, the clock, a cup of coffee, the receipt of a purchase. Everything could become part of the diary of images. Everything could be inserted in the diary, because everything is drawing. The request was to

realize a visual diary through the medium of drawing.

But what it means to «draw»? What is a drawing? The draw is the process of tracking marks on a surface by applying pressure or dragging an instrument on the surface. If we use this definition, then to draw can also be ripping a page (as done by some students in some pages of their diaries), the lines of the tear, are actually draw lines on the sheet, lines that are not only aesthetic expression, but also a feeling, an emotion that the person lived at that time, not a line that «mimics» a jerk, but a real tear. Or paste a receipt so long held between the fingers, up to turn it into an area that becomes a pattern, a decoration, is not this a drawing? Drawings made by students during the course change shapes and concepts over time. Become fuller of meaning because students are freed of prejudices acquired slowly since they were children on the meaning of the act of drawing, making them truly personal. The diaries are a collection of

Tremilaseicentocinquantagiorniuinalinea, careof, Milano Italy, curated by Chiara Agnello e Alessandra Pioselli, 2008- Segmenti.1 - 220, Placentia Arte gallery, Piacenza Italy, etc.

He also participated in collective exhibitions amongst others. - 54° Venice Biennale | Academy Pavillion, Arsenale, Tese di San Cristoforo, Venice, Italy, 2010- What's about Italy, in the frame of forwardlooking, Macro Future, Roma Italy, curated by Francesca Sandrini, 2009- 4 ways to, Zenit gallery, Tirana Albania, satellite event of TICAB (Tirana International Contemporary Art Biannual)2008- Soft Cell. dinamichenellospazio in Italia, 2007- In Contemporaneanumerouno, Triennale | Cadorna, Milano Italy, curated by ViaFarini, 2006- Traveling light, Chelsea Art Museum, New York, USA, curated by Julia Draganovic 2005- Tirana Bienale3, international biennial of contemporary art, Goldi complex, Tirana Albania, curated by Roberto Pinto, etc.

poetry of the everyday, personal poems, however, has the strength to speak to a wide audience, because everyone, if we stop to think, lived those moments, those situations, those emotions. The students have drawn their moments of loneliness, sadness, joy, play and share. They have turned the waiting time in a full moment, capable of giving the viewer a portrait of the author and at the same time, a space where the viewer can enter and search its own moments of waiting, its emotions and its poetry.

learned and discussed during the course. Students were free to express themselves using whatever media of expression; the only limitation was the theme that was assigned. Again it was chosen a theme that could be a «bridge» between themselves, their feelings, their ideas and the world outside. The theme chosen for this task was «connections», deliberately broad theme that has brought their reflections in very different points of view each other. The work process in this case it was not easy, because the students arrived with a



Photographs from the "Beginning" Exhibition

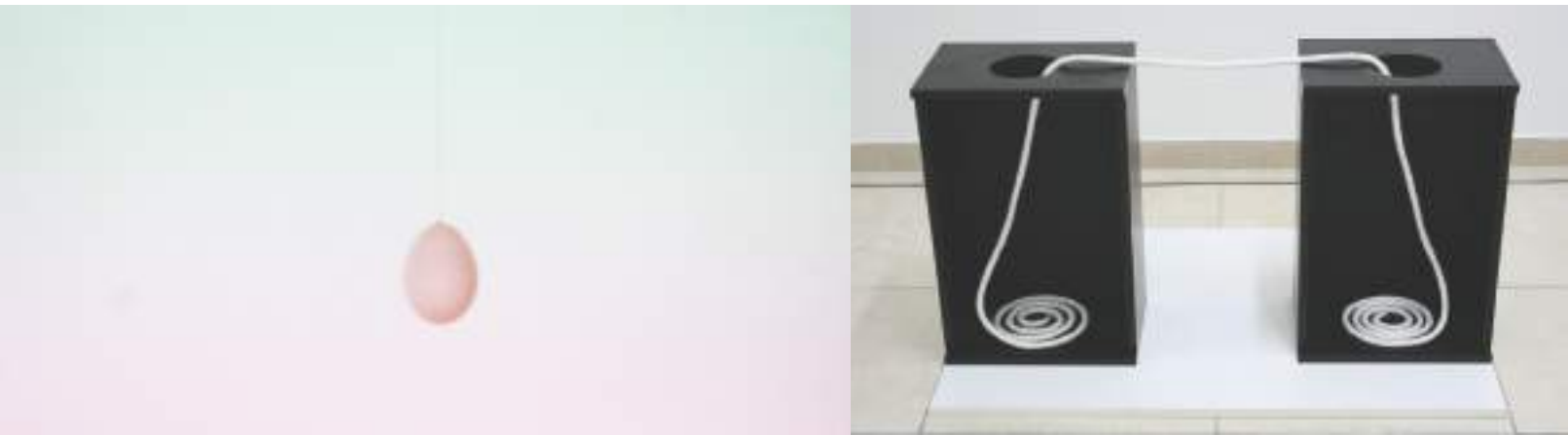
From the methodological point of view, the creation of the diary of images, gives the student the opportunity to exercise hand and thought in developing a daily practice, the draw, which will be the basis for its future development as a designer. The ability to look at things as small moments of creativity is a key step in the work of a designer who must have the ability to capture unexpected relationships in the most common situations.

The second task developed during the whole course and that it is finalized in a student's exhibition, was the creation of an art project. The project was based on theoretical - practical experiences

strong background that most of the time blocking them, preventing them from thinking in an wide way to all possibilities at their disposal, it took a lot of patience, students have had to throw their ideas and begin again the work many times in a "do and redo" that has taught them to not be afraid to start over, fear which was rooted in them. Connecting means, put together, create a relationship between two or more things, to create links, a process that this generation of students has learned to recognize intuitively through the use of computers. The computer works exactly in this way, creating connections, if we think about it even the simple act

of pushing a button is a connection, binds an object (the key) to an image. The process that I wanted the students understood was exactly this one, the whole world is connected, the connections are sometimes visible, sometimes we make them visible, and other times we can even create connections where they aren't, opening new scenarios and possible point of view. In their work the students were accompanied all the times, struggling with their initial failures until they have succeeded in developing a complete and

them, dealing with the installations needs of the classmate to make sure that the entire show, as a single organism, which is also a class of students, worked in harmony, has developed in them a sense of three-dimensional space management. Go from the concept to the realization of the object, to the installation of the object in the space, to the comparison with the audience that «reads» the object starting from its background, finding more links to those created by the students initially. This whole process has been part of the



definitive work. Another important step was the installation of exhibition. The *exhibition is a living organism*, not as might be thought, the final moment, the one where you simply put the artwork in the chosen space and it all ends. On the contrary, it is an initial moment, the very moment when we check if our ideas, made sense. Many student projects have in fact suffered the latest changes during the installation time, when once installed in the space, the artwork have showed their own flaws and imperfections and needs to be corrected. Besides, even the installation of the objects in the exhibition space was a moment of confrontation and growth for each of

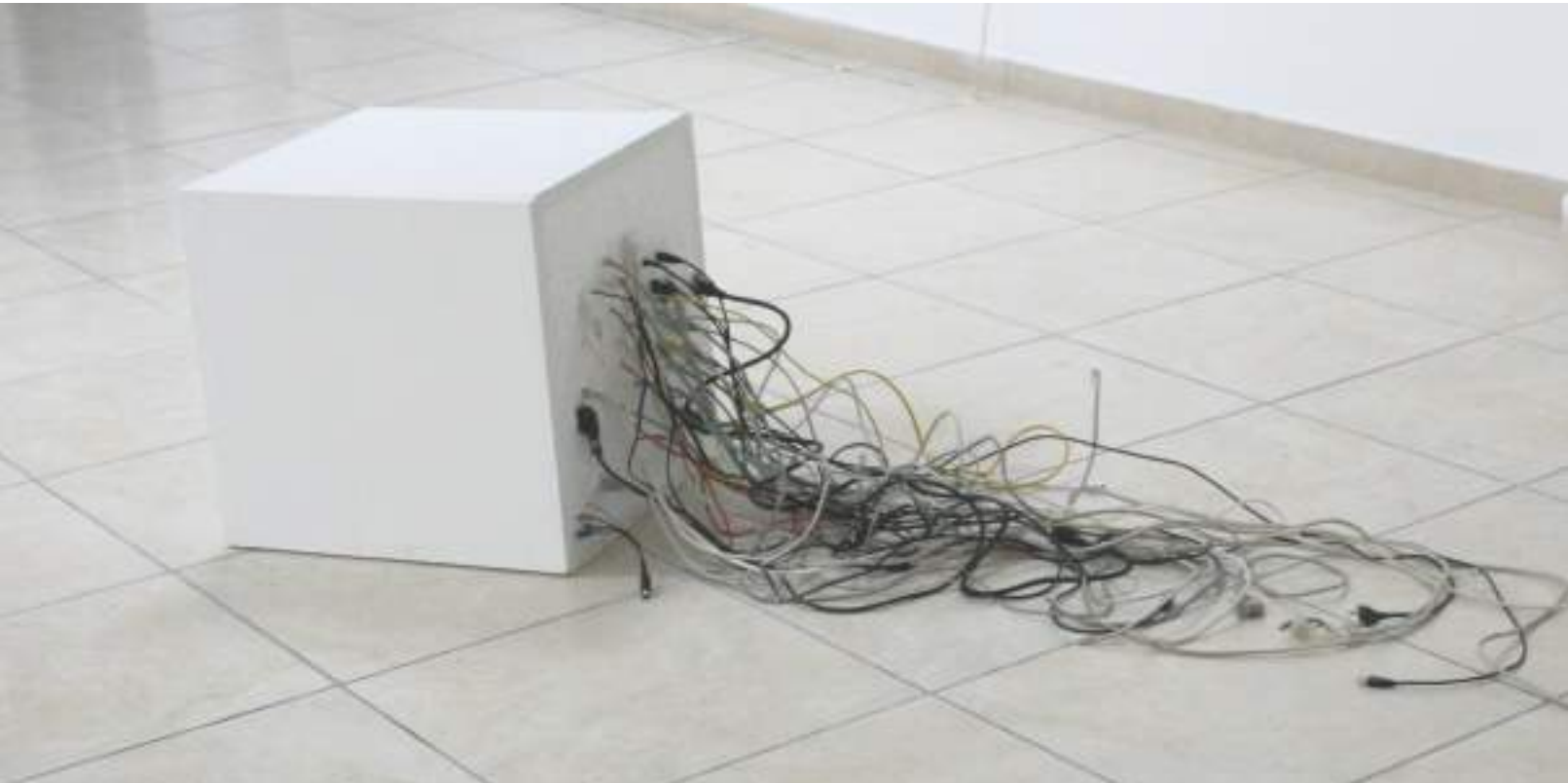
work done in class, before and during the exhibition.

The show's title was «beginning» and the meaning was precisely to give the viewer the story of a beginning, unpretentious but with many expectations, so as always it's a start, a departure to new horizons, a journey where the goal is constantly renegotiated because the real goal is the process, the path of growth that these students have just started.

The class work for both of the assigned tasks has been busy and interactive. The working method I chose was the one called «working critique» a collective exchange of ideas and opinions

among students themselves on the personal work of each of them, in which the teacher acts as moderator and address of the reflections to reach always new levels from the starting one. Students, in this case, have been confronted with a

in the postmodern and contemporary art, focusing on the object as a primary and ultimate artistic production. The purpose of this rhizomatic survey, which led students to confront without order of time, with artists like *Marcel Duchamp*



Photographs from the "Beginning" Exhibition

new operational mode within which they had to learn to manage emotions, issues and ideas. This operational mode allowed them to develop the ability to build their ideas in a clear and defined system, because they had to be able to support them and defend them in front of their classmate, thus developing full awareness of their thinking and their doing.

The theoretical part of the course has been the glue between class discussions and practical work undertaken by students. This part of the course was designed to provide an introductory understanding of the evolution of Western art by developing a route that had its main focus

and *Peter Fischli* and *David Weiss*, through *Land Art* and *Arte Povera*, to touch the latest productions of artists working today in the international arena, was to make them understand the importance and strength of synthesis. The articulated thought becomes synthesis in the field of visual art and design, in an image that in a single glance, contains and gives back to the viewer all the discussions that have created it and which are contained in it.

The studied artworks and art movements have always been analyzed extending the gaze to the system where they were born, analyzing the social,

political, technological aspects, within which the artist worked, putting in this way in relation the artistic creation with the time and the specific geographical and historical moment.



From the methodological point of view, this has enabled students to develop the ability to read an image, whatever that is, linking it to the reality in which it was created, not as an isolated outburst of the artist, but as a complete and wide reflection on the contemporary system.







Trashëgimnia e “Revolucionit të përherëshëm”

dhe epokës së riprodhimit teknik në metamorfozën e statusit të veprës së artit dhe artistit...

Alket Frashëri

Përmbledhje

Kohët e fundit, sidomos gjatë periudhës tashmë disa vjeçare, të shtrirjes dhe përzgjatjes së krizës financiare dalë në sipërfaqe që prej vitit 2009, krahas problematikave të tjera që rrihen gjërësisht lidhur me fenomenin në fjalë, pothuajse nga të gjitha rrjetet e universit mediatik mbarëbotëror, ka filluar gjithmonë e me shpesh nga ana tjetër, të shfaqet ose të rishfaqet gjithashtu, edhe ngritja e problematikës që përpigjet të evidentojë një tjetër lloj krize që s'mund të shihet si e shkëputur nga kontekstet e krizës së përgjithshme. Bëhet fjalë për aspektin tjetër të rëndësishëm, atë kulturor. Në këtë pikë, njëra nga problematikat më interesante që reflekton vetvetiu, simptomat e kësaj krize kulturore është edhe ajo që shpreh shqetësimin, në lidhje me statusin e veprës së artit në bashkohësinë tonë. Kjo është bërë veçanërisht e ndjeshme përsa i përket vënies në pah të kësaj dukurie shqetësimi, nga artikuj të shtypit profesional ndërkombëtar që lidhen specifikisht me sferën e artit. Nëpërmjet pyetjesh të tilla si: “ç'farë vlen në të vërtetë një veper arti ?” ngrihet më pas mendimi i një sërë shkrimesh kritike të cilat përpigjen të marrin

në analizë situatën, duke nxjerri në pah nga ana tjetër, edhe peshën që ka këtu, industria e spekulimit financiar në tregun ndërkombëtar të artit dhe ndjenjën e absurdit të thellë që ajo rrezikon të shkaktojë në ekuilibrin e trekëndëshit artist – veper arti – publik. Që problematika në fjalë të shpërfaqet sa më qartë, pjesë përbërëse të saj do të jenë edhe shembuj apo citime nga disa prej përmbajtjeve të zgjedhura nga këta artikuj të cilat do të përmenden edhe në këtë shkrim.

Pra ky shkrim do të ketë si subjekt refleksioni, pikërisht këtë situatë të dhënë e cila siç u tha edhe më lart, mbart problematikën e një shqetësimi, që tashmë është ngritur në sferën e një debati kritik që s'mundet të shpërfilllet. Për këtë arsye, në shkrim ky aspekt do të trajtohet gjërësisht për të arritur të kuptohen edhe aspektet e tjerë përbërës të kontekstit të tij. Kjo do të bëhet fillimisht, duke filluar nga një vëzhgim, kthim mbrapa në kohë, për të kuptuar origjinën e këtyre aspekteve, dhe duke filluar nga një vëzhgim, kthim mbrapa në kohë, për të kuptuar origjinën e këtyre aspekteve, dhe zhvillimeve të tyre në fushën e artit.

Ky artikull do të përpigjet të parashtojë këtë hapësirë refleksioni, duke rikonsideruar aspekte të historisë së matamorfozave të statusit të veprës së artit dhe artistit. Ai do të përpigjet të nxjerrë në pah edhe disa etapa që lidhen me atë çka normalisht do të mund ta quanim evoluim të vlerave. Mirëpo është pikërisht ky aspekt i konsideruar si “evoluim i vlerave” që përbën thelbin e debatit aktual, e që me fjalë të tjera do të thotë se jemi përballë një situatë ku është pikërisht vetë pretendimi për evoluim të vlerave që po vihet në dyshim. Pra në këtë shkrim në mënyrë të pashmangshme do të preket problematika që lidhet me diskutueshmërinë e këtij evoluimi të vlerave, duke shquar në këtë hapësirë dyshimi jo domosdoshmërisht një prirje me sens tendencioz, mohues, por më shumë kërkesën e një ekzigjence gjithmonë e më në rritje, që ndoshta do të përmbante, një pjesë simptomash që do të lidheshin me një etapë të re ende të panjohur në ardhshmërinë e artit.



... Në qytetërimin e teknikës, realiteti imediat është transformuar në diçka sentimentale e romaneske të ngjashme me një lule të rrallë, të pagjetshme.

Walter Benjamin

Hyrje

Është kthyer thuajse në diçka të zakonshme në ditët e sotme, që nëpër simpoziume të ndryshëm ndërkombëtarë, të trajtohen vazhdimisht tema të një jehone të konsiderueshme mediatike, që lidhen me problematikën e hartimit të strategjive në kuadër të zhvillimit të qëndrueshëm në shkallë globale. Megjithëse kjo tematikë ka një zanafillë që daton që nga viti 1987 me raportin “Brundtland”¹, rishtrohet apo rihapet seriozisht si problematikë, mes të tjerash edhe nëpërmjet Seancës Soleme të hapjes së punimeve akademike të Institutit të Francës në nëntor të vitit 2005, punime vjetore akademike të cilat si tematikë për këtë vit do të kishin legjendën : “*Le développement durable*”, pra “*Zhvillimin e qëndrueshëm*”; gjatë viteve më të fundit, sidomos duke filluar që nga 2009-ta, ku edhe u shfaqën trajtat e para të kristalizimit

të krizës financiare, kjo tematikë jo vetëm që ka njohur shpalosjen e të gjithë aktualitetit emergjent të saj, por po vihet re njëkohësisht edhe universaliteti i vet problematikës së saj që duket se prek çdo fushë tjetër të rëndësishme të jetës sikurse janë p.sh. kultura dhe arti. Pikërisht në këtë pikë, njëra nga çështjet më interesante që vetvetiu ngre refleksionin, përse i përket zhvillimit të qëndrueshëm në raport me kulturën dhe artin, është edhe ajo e cila shpreh shqetësimin, në lidhje me statusin e veprës së artit në bashkohësinë tonë.

Megjithatë, përpara se të vështrojmë nga afër problematikën në fjalë që prek fushën e kulturës dhe të artit, dhe veçanërisht sikurse u përmend edhe më sipër, atë që lidhet me vet statusin e veprës së artit, për të pasur më mirë parasysh kontekstin, fillimisht, le të kujtojmë në radhë të parë në ç’farë konsiston vet termi “Zhvillimi i qëndrueshëm”. Shkurtimeisht mund të thuhet se koncepti që lidhet me atë që quhet “Zhvillimi i qëndrueshëm”, ka të bëjë me modelin e zhvillimit i cili vërtet i përgjigjet ekzigjencave dhe nevojave

Cv.

Alket Frashëri ka lindur në Tiranë më 1980. Ai është artist i pavarur, kërkues mbi teknikat dhe teoritë e Artit. Është diplomuar në Akademinë e Arteve në Tiranë në vitin 2002. Gjatë viteve 2005 - 2007 ka kryer Specializime pasuniversitare mbi Teknologjinë dhe Teknikat e Pikturës dhe dialektikën e tyre në Historinë e Artit në Shkollën kombëtare superiore të Arteve të Bukura (ENSBA) të Parisit si bursist i Qeverisë franceze. Pjesmarrës në aktivitete të ndryshme artistike, gjatë viteve 2009-2010 ka zhvilluar kërkimet dhe krijimtarinë përgjatë qëndrimeve profesionale si artist në rezidencë, në Qytetin Ndërkombëtar të Arteve në Paris. Aktualisht është pedagog në Universitetin Polis.

¹ Ky raport është hartuar nga norvegjezja Gro Harlem Brundtland, në cilësinë e presidentes së Komisionit botëror të Kombeve të Bashkuara mbi zhvillimin dhe ambientin dhe është publikuar në vitin 1987, nën titullin “E ardhmja jonë”. Ky raport përcakton politikën e nevojshme për arritjen e “një zhvillimi të qëndrueshëm” (Shënim i autorit)

të së tashmes, por nga ana tjetër e realizon këtë, pa kompromentuar kapacitetet e gjeneratave të së ardhmes që ti përgjigjen (në të ardhmen) eksigjencave dhe nevojave të tyre.

Njëherazi, thënë kjo, vetvetiu do të ngrihej pyetja: *vallë, ku do të qëndronte lidhja ndërmjet këtij zhvillimi të qëndrueshëm dhe shqetësimit në lidhje me statusin e veprës së artit në bashkohësinë tonë?* Dhe së dyti: *kush është shkalla e rëndësisë së kësaj problematike, në raport me vet kulturën dhe artin?*

Përpara se të shtjellohen problematikat e parashtruara më sipër, në parantezë do të ishte me interes të rikujtohej një aspekt shumë interesant në lidhje me raportin që qëndron ndërmjet kulturës dhe arteve vizuale, pra vendi që këto të fundit zënë përballë kritereve të vlerësimit dhe kultivimit të vlerave të bashkohësisë sonë. Në lidhje me këtë, një shembull mjaft interesant është ai i evidentuar që në vitin 1964, nga historiani i artit *Erwin O. Christensen*. Në librin e tij “*Një histori e ilustruar e artit përëndimor*”, Christensen duke bërë krahasimin e fillimit të periudhës moderne me atë bashkohore do të shprehet si vijon: “*Nuk ekzistojnë çmime Nobel për piktorë², dhe interpretimi i artit nuk ka zhvilluar ende shkrimtarë apo kritikë të cilët të kenë glamurin e dirigjentëve të orkestrave simfonike. Qëkurse piktura u nda nga religjioni, ajo humbi terren përse i përket statutit social, por fitoi në aspektin e tërheqjes-apelit për*

2 Në “*The World Almanac*” listohen gjashtëmbëdhjetë kategori të destinuara për Çmime, por arti dhe piktura nuk përfshihen. *Erwin O. Christensen, A Pictorial History of Western Art, Mentor Books – The New American Library, New York 1964, f. 466*

individualitet”³.

Ndërkohë, për të kuptuar anën tjetër të medaljes, mund ti riktheheshim titullit provokues, të përmendur më sipër (tek përmbledhja): “*Ç’farë vlen vërtetë një veprë arti?*”. Kjo frazë, që në një kontekst tjetër do të ngjante si një pyetje krejt banale, në fakt aktualisht do të përbëjë në mjaft raste të shtypit profesional ndërkombëtar, vetë thelbin nga ku do të ngrihet analiza, për të kuptuar statusin e veprës së artit në bashkohësinë tonë. Në njërin prej këtyre artikujve që për titull ka pikërisht diçiturën provokuese të mësipërme, në paragrafin që mbyll artikullin në formë konkluzioni mund të lexojmë: “*Që ç’prej shpërthimit të tregut të artit ndërkombëtar, në vitet 1980, dhe shtimit të numrit të koleksionuesve, të galerive dhe mbi të gjitha, praktika e shitjeve nëpër ankande, kanë bërë që vlera e nje vepre arti të përkufizohet vetëm në funksion të çmimit që ajo ka në treg*”⁴.

Këtu, problematika është e qartë. Evidentohet pa ekuivoke fenomeni i revanshit të valutës së tregut të artit mbi vet vlerën subjektive të kritereve të vlerësimit, të cilat mbështeten ose më mirë të thuhet mbështeteshin në parimin e “*të paevitueshmeve vlera të vërteta (të francezëve)*”⁵ të veprës së artit. Në një rast të tillë vepra e artit nuk është më një vlerë subjektive që provokon në radhë të parë dyshimin dhe refleksionin në lidhje me vet ekzistencën e saj, por shndërrohet në një vlerë praktike utilitare të shkëmbimit, e

3 *Erwin O. Christensen, op. cit., po aty, f. 314*

4 *F. Bousteau, (Que vaut vraiment une oeuvre d’art ?), Beaux-Arts magazine nr.319, f.84*

5 Terminologji e përdorur nga *V.Kandinski* në librin e tij “*Mbi shpirtëroren në art dhe veçanërisht në pikturë*” më 1912.

pra të komercit. Në këtë pikë situata duket se komplikohet edhe më shumë kur sjellim ndërmend se në hapsirën oqeanike të artit aktual bashkohor, ku shumëllojshmëria e formave të shprehjes, shpërfaqet gjerësisht, nëpërmjet praktikave performative të artit, kryekëput imateriale, pra ku vepra e artit është në kufijtë e imateriales, virtuales dhe efemeres, bën që spekulimi financiar i tregut, me këto “lëndë të para” të artit aktual, të çojë madje deri edhe në acarimin jo vetëm të kritikës dhe publikut por edhe të vet artistëve. Madje edhe analizat që përpiqen të venë në dukje këtë aspekt të shumëpërfolur të artit aktual, parashtrohen duke përdorur terma të tillë si: vepër arti imateriale, punë imateriale, apo produksion imaterial⁶.

Kjo situatë, tipike e globalizimit të arteve dhe raporti i saj me rrjetin ndërkombëtar të tregut të artit, në mënyrë të vetvetishme ka bërë që të krijohen dhe shtresëzohen këto tensione dhe reaksione. Ky aspekt nuk është i parëndësishëm, dhe shqetësimi lidhur me të tashmë është real. Si i tillë ai ka bërë që aktualisht, realisht të fillojnë të formohen grupime apo lëvizje artistike ndërkombëtare me anëtarë të disiplinave nga më të ndryshmet në fushën e artit, grupime këto të cilat edhe për nga forma e organizimit të kujtojnë ato të fund shekullit XIX apo fillim shekullit XX. Madje disa prej këtyre lëvizjeve kanë filluar të publikojnë platformat e alternativave të pikpamjeve të tyre artistike në formën të cilën tashmë mund t’u konsiderojmë si tejet klasike, pra në formën e manifestit.

6 Shih në lidhje me këtë, artikullin hyrës në ” *Journal des Laboratoires*”, and *TkH Journal for Performing Arts Theory* (no. 17), october 2010, f. 4, 6, 8.

P.sh. një i tillë, d.m.th. një manifest real i ditëve tona i përbërë prej 10-të pikash, pra me një strukturë të vërtetë manifesti ku hera-herës edhe tonet e radikalitetit nuk do të mungojnë, por i hartuar rigorozisht, me terminologji profesionale dhe strukturë akademike të shprehjes së mendimit dhe argumentit, ka filluar të njohë seancat e tij të para publike duke filluar që prej vitit 2009, duke u prezantuar fillimisht në ambiente të salla të ndryshme apo në salla institucionesh profesionale të artit, të qyteteve të tilla si, Toskana, Venecia, Parisi etj. Ky manifest i hartuar nga artisti italian *Karlo Dottor*, e i bërë publik në gjuhët italiane dhe franceze, i përkthyer në shqip do të titullohej “*Për një përgjigje të re ndaj kërkesës për të bukurën*”⁷.

Sigurisht nuk është qëllimi këtu për t’u ndalur më gjatë në lidhje me manifestin në fjalë, por ishte e vendit që ai të sillej si shembull për të vënë theksin tek fakti se këto situata paralele artistike, aktuale e bashkohëse, megjithëse vazhdimisht janë të destinuara të qëndrojnë në hije mediatike, angazhohen si munden sidoqoftë, për të ngritur pyetje dhe për t’i dhënë një përgjigje problematikës në fjalë, në lidhje me këtë shqetësim që tek e fundit, e përsërisim mbetet real. Pamvarësisht se nga ana tjetër mund të ndodhë që, për nga mënyra sesi ky shqetësim mund të shprehet, si edhe alternativa që mund të ofrohet nëpërmjet tij, mund të ngjajë në disa raste në kufi të evazivitetit dhe mëdyshjes, apo gjithashtu, anakronike për nga forma, apo

7 Titulli i manifestit në fjalë të prezantuar nga autori gjatë qënimit të tij në Paris me ftesë të institucionit ndërkombëtar të artit “*Cité Internationale des Arts*”, në vitin 2009, në frëngjisht titullohet : “ *Pour une nouvelle réponse à la demande de beauté* ”.



të pamjaftueshme përsa i përket shterimit të plotë të problematikës dhe aftësisë për ta përfaqësuar atë në nivele të qarta, jo spekulative, e të pakompleksuara debati profesional.

Është e vërtetë gjithashtu nga ana tjetër, se në ditët tona do të ishte mjaft e vështirë të vazhdohej të procedohej me shpallje programesh—manifestesh përsa i përket parashtrimit të alternativave apo vizioneve të ndryshme që do të kishin të bënin me ardhshmërinë e artit si edhe me atë që do të lidhej me statusin e veprës së artit. Fryma mbizotëruese e relativizmit të përgjithshëm, si një karakteristikë dalluese e globalizmit, do ta zhvlerësonte vetvetiu këtë optikë të të parit të gjërave. Prandaj rasteve të tilla, me mirëkuptim e tolerancë, ndoshta u duhen krijuar disa hapsira, që gjithsesi, të mund të aktualizojnë problematikën e tyre. Por, sigurisht, kjo nuk do të thotë nga ana tjetër, që të mos mbahet parasysh fakti se, në mjaft raste vullnetmira, duke dashur dhe u përpjekur që të mbrohen ato vlera të traditës për të cilat me të drejtë mund të panikohet në lidhje me gjendjen e tyre të rrezikuar, në fakt nga nxitimi për ti dhënë zgjidhje të menjëhershme e përfundimtare (problematikës), krijohet një keqkuptim fatal e i ndërsjelltë, duke bërë që implementimi dhe riintegrimi i elementëve të traditës, të ngurtësohet në kufijtë e një qëllimi në vetvete, duke rrezikuar të deformojë vetë raportin e tyre me artin si edhe ekuilibrin që qëndron ndërmjet mjeteve (të realizimit) dhe qëllimit (artistik).

Pra, siç edhe mund të shikohet, situata është mjaft komplekse dhe gjendemi ende larg momentit të të parit vërtetë

qartë, të kësaj panorame. Edhe nëse do të ekzistonte një e tillë, vetkuptohet që ajo do të ishte shumë e nuancuar dhe asesi në kufirin e kontrasteve radikale bardh e zi, sikundër ka prirjen që të propozohet, apo përshkruhet në mjaft raste.

Fabula e Duchamp-it

Le t'i rikthehemi edhe njëherë pyetjes: “Ç’farë vlen në të vërtetë një vepër arti?”

Në njërën prej revistave profesionale, nga më të njohurat në Francë : “*Beaux-Arts magazine*”, kryeredaktori i saj *Fabrice Bousteau*, në lidhje me po të njëjtin kontekst ngre hipotezën dhe pyetjet retorike që vijojnë: “*Duke ditur se, në ditët tona, në Kinë, mund të riprodhohet në mënyrë identike, cilado tablo e Monesë, kemi të drejtën të shtrojmë pyetjen nëse çmenduria e bashkohësve tanë për veprat origjinale, a nuk do të duket vallë demode në botën dhe civilizimin e një të ardhmeje jo shumë të largët le të themi përshembull të pas dy shekujve? E gjithashtu, nëse objekti i artit në esence, nuk do të ishte gjë tjetër përveçse, thjesht, suporti i shprehjes së një mendimi? Apo vallë, arti është paraprakisht, thjesht një metodë për të ekzistuar, për të parë dhe për të jetuar? A duhet ç’shenjtëruar objekti i artit?*”

Si do të mund t’u jepej një përgjigje këtyre pyetjeve ?...

E ashpër mund të konsiderohet edhe kritika e filozofit francez Yves Michaud i cili e përkufizon fenomenin në fjalë me termin: “Sindroma Rolex”. Ai shprehet se: “...[...]... Me pasurimin e planetit, me ngritjen e klasave të reja të pasura pak a shumë në çdo cep të botës, qoftë në Kinë, në Rusi, në Indonezi, në vendet e gjirit Persik, apo në Amerikën latine,

ka marrë fluturimin, (vrullin), edhe numri i koleksionuesve. Më përpara thuhej shprehja “i pasur si një nabab⁹”. Sot më saktë do të ishte të thuhej, “i pasur si një oligark”. Arti, që në të shkuarën ishte shenjë prestigji, kulture dhe që simbolizonte forcën e një familjeje apo dinastie, apo shijen e një sipërmarësi, shndërohet tashmë në një tjetër gjë, më të thjeshtë, më banale: ç’ka do të bëjë që, të jetë paraaja ajo që do të marrë një vlerë përparësore, pra të tepruar. Në momentin që sigurohet mirëqënja bazike e nevojshme si edhe mbitepricat, atëherë nuk mbetet gjë tjetër për të bërë, veçse për të blerë art. Dhe duke qenë se tashmë janë kthyer në çështje kompeticioni edhe dëshirat që lidhen me veprat në numër të kufizuar, pamvarësisht përpyekjeve të artistëve “të mëdhenj” dhe të reve të asistentëve të tyre, çmimet vazhdojnë të rriten, të rriten, të rriten. Falë Zotit, koha do të bëjë punën e saj, dhe shumë nga këto truke të mëdha do të përfundojnë të stokuara si dëshmi për historianët dhe sociologët në lidhje me një kohë që e nesërmja do e quajë “Epoka e babëzisë – makutërisë”, ose thënë ndryshe “Epoka e fajsisë”¹⁰.

Sikurse edhe e përmendëm, tonet kritikike aktuale në lidhje me situatën e globalizimit të arteve dhe raportin e saj me rrjetin ndërkombëtar të tregut të artit, janë duke u bërë më të shpeshta e më të ashpra. Historianët e artit, nga ana e tyre denoncojnë këtë situatë duke marrë shtysë nga shembuj konkretë të tregut ndërkombëtar të artit bashkohor. Ndër ta, kritika e historianit të artit Thomas Schlessner, duke marrë shtysë nga çmimi i tregut të një vepre bashkohore arti të caktuar, bën thirrje që të mos

9 Nabab, quheshin oficerët e mëdhenj në rang guvernatorësh në Indinë myslymane. (Shënim i autorit)

10 Yves Michaud, “Le syndrome Rolex”, *Beaux – Arts magazine*, op.cit., po aty, f. 91

sakrifikohet për hir të snobizmit më të padurueshëm duke blerë për një shumë të lartë, rrevoltuese e të papranueshme, vepra të trishta të shkëputura nga çdo lloj lirizmi, strukture, e të furçuara me llustrën e më oportunit ndër shumllojshmërinë e intelektualizmave¹¹. Në këtë pikë, është mjaft interesante edhe terminologjia e përdorur, sepse është vërtetë e pakursyer, gjithmonë nëse mbajmë parasysh se ajo i përket një historiani arti dhe jo një poeti. Ne po të njëjtën revistë është pikërisht Schlessner i cili me një artikull të shkurtër nxjerr në pah bërthamën apo esencën e të gjithë problematikës që po trajtojmë. Në këtë artikull, ai ngre analizën e tij duke na sjellë në kujtesë njëri nga paradigmat par excellence jo vetëm të ndryshimit të statusit të veprës së artit, por të vet transformimit të asaj ç’ka deri në fillim të shekullit XX konsiderohej si “gjinia e artit” në raport me kulturën dhe civilizimin. Ai na sjell në kujtesë pra fabulën e Marcel Duchamp-it. Në këtë artikull Schlessner na kujton sesi shembulli i absurdit të provokuar nga Duchamp, i një inteligjence rrëqethëse konceptuale, është i shkëlqyer për të kuptuar “gjunjëzimin” e parë të madh në lidhje me kriteret e vlerësimit të veprës së artit. Po për ç’farë bën fjalë fabula e Duchamp-it? Në fakt më e saktë do të kishte qënë që ajo të quhej “fantazma” e Duchamp-it, por për arsye praktike po e konsiderojmë si një fabul të tijën. Ajo paraqet edhe një aspekt tjetër të Duchamp-it, të cilën kritikët e cilësojnë si skajshmërisht utopiko-cinike. Bëhet fjalë për ready-made-in e inversuar që me fjalë të tjera do të thotë, jo më përdorimi i një objekti

11 Thomas Schlessner, *Beaux – Arts magazine*, (Que vaut vraiment une oeuvre d’art ?) op. cit., po aty, f. 96

të çfardoshëm sikur të ishte vepër arti, por në rastin invers: përdorim i veprës së artit sikur të ishte një objekt i çfardoshëm. Dhe pikërisht për të ilustruar shembullin e këtij ready-made-i të inversuar, *Duchamp* e ndërton fabulën e tij si vijon. Ai imagjon se në qoftë se një ditë apo një tjetër do t'i binte në dorë një tablo e *Rembrandt-it*, ai do ta përdorte atë sikur të ishte një tavolinë hekuri për të hekurosur këmishën e tij. Lidhur me këtë gjest, ai do të pretendojë se tek e fundit ai nuk do të ishte duke bërë gjë tjetër përveçse përdorimit të një hapësire – plani të sheshtë, për të kryer një veprim utilitar të përditshëm. Duket që me këtë fabul *Duchamp-i* shfaq një etje të madhe për provokim të skajshëm, pasi kjo ide, nga pikpamja konceptuale, do t'a zhvendosë tablonë (në këtë rast atë të *Rembrandt-it*) jashtë statusit të saj tradicional, për t'a reduktuar këndvështrimin mbi të thjesht dhe vetëm duke u mbështetur në një optikë vetëm fizike, trashësisht lëndore e materiale, në përcaktimin e një vlere bazë të tablosë, duke e konsideruar atë, thjesht dhe vetëm si një objekt (pa shpirt).

Por sidoqoftë kjo fabul shton *Schlesser* nuk është, veçse përmyllja e kontinuitetit të një linje mendimi, origjinat e shqeshme të së cilit ngjiten deri në shekullin XV. Është pikërisht momenti kur fillojnë të ndahen apo diferencohen pak nga pak, vlerat e materialeve “bruto” të përdorura për një krijim artistik, ose, thënë ndryshe, bazimi mbi vlerësimin e një objekti arti thjesht dhe vetëm duke iu referuar shumës së vlerave materiale të lëndëve të para përbërëse të tij, të përdorura në atelierin që e ka prodhuar. Ndërsa në rastin kur, p.sh. një pikturë altari e realizuar mbi një

suport të tillë siç është ai i drurit të arrës do të ishte më e shtrenjtë përse i përket çmimit të tregut, jo thjesht për shkak të materialit lëndor përbërës të saj, por në radhë të parë për arsye se ajo do të mund të mbante firmën e artistit *Enguerrand Quarton* dhe jo të konkurentit të tij të krahinës fqinje, atëherë në këtë situatë do të gjendeshim në prag të hyrjes në kontekstin si edhe konceptin e epokës moderne mbi vlerën e firmës së artistit, do të gjendeshim pra, përballë konceptit të vet relativitetit, spekulimit dhe shijes së tregut. Ajo ç'ka vë në lojë dhe tall *Duchamp-i*, është pikërisht kufizimi idiot i këtij tregu, brënda disa kritereve të ngurtë, që për më tepër e nesërmja mund edhe t'i diskretitojë eventualisht. Dhe në këtë pikë, *Schlesser* përmend, përkatshmerinë e gabuar të autorësisë së një apo më shumë veprave që iu atribuohen me pa të drejtë repertorit-fondit të një autori, sikundër edhe fenomeni i uzurpimit të firmës (së autorit) nga ana tjetër, duke na risjellë në kujtesë replikat kallpe (d.m.th. kopjet) që mbajnë firma të fallsifikuara të autorëve të tillë si *Boch*, *Carnach* apo *Botticelli*, të cilat do të mbijnë si kërpudhat pas shiut duke filluar që nga shekulli XVI.

Megjithatë, ajo që do të ishte me rëndësi, për të mbajtur mend nga kjo panoramë, në lidhje të ngushtë me problematikën që po trajtohet, do të ishte, së pari, morali i fabulës së *Duchamp-it* në lidhje me kufizimin idiot apo qesharak në kritere të ngurta, të tregut të artit. Dhe së dyti, zhvlerësimi që do të pasojë automatikisht dhe radikalisht në të njëjtën kohë edhe vet statusi tradicional i veprës së artit, edhe si pasojë e këtij aksioni

konceptual të *Duchamp-it*. Dhe nga ana tjetër duhet theksuar gjithashtu, se do të ishte spekulative nëse do të viheshin në të njëjtin raport apo përpjestim të drejtë këto kritere të ngurta të tregut të artit, me vet statusin e veprës së artit, ku përsa i përket kësaj të fundit, në epokën për të cilën po flasim, kriteret e vlerave nuk i përcaktonte vetëm tregu, por ato sidoqoftë mbeteshin ende mjaft të lidhura me parimin e të ashtuquajturave “*les inevitables véritables valeurs des français*”¹², për të cilat flet dhe na jep një dëshmi të vyer edhe *Kandinski* në librin e tij “*Mbi shpirtëroren në art dhe veçanërisht në pikturë*”.

Prandaj, thënë kjo, është e nevojshme që të shtrohet pyetja: nëse është vërtetë vetëm me *Duchamp*n që merr rrokullimën radikale statusi tradicional i veprës së artit, apo mos vallë terreni për ta bërë këtë ekzistonte sakaq? Pra me fjalë të tjera, mos vallë bazat e fenomenit do të kishin një paralel më kompleks e që do të lidheshin me të tjera zhvillime më të hershme në kohë? Mos ndoshta origjinat duhen kërkuar tek rrënjët e vet modernitetit, pikërisht aty ku fillon edhe universalizimi i epokës moderne?

Një vështrim historik

Universalizimi i epokës moderne lidhet ngushtë me *Revolucionin industrial*. Ky *Revolucion* sikurse edhe njihet, përbëhet prej atyre etapave që kanë të bëjnë përkatësisht me industrializimin e Britanisë së Madhe duke filluar nga fundi i shekullit XVIII dhe Francës në fillim të shekullit XIX, me industrializimin më pas

12 Në shqip: “*Të paevitueshmet vlera të vërteta të francezëve*”, *terminologji e cituar*.

të Gjermanisë dhe Shteteve të Bashkuara të Amerikës duke filluar nga mesi i shekullit XIX, Japonisë duke filluar nga viti 1868 dhe Ruisë në fund të shekullit XIX. Ky *Revolucion* pati këtë ekspansion të përshpejtuar për shkak të zëvendësimit të strukturave të vjetrave të prodhimit me ato të reja, të përfaqësuara nga hekuri, domethënë mekanika dhe makina. Krijimi i fonderive të mëdha të metaleve dhe manifakturave të fabrikimit të makinerive do t’i paraprijnë një tjetër shpikjeje që do të revolucionarizojë shpejtësinë e lëvizjes dhe lehtësinë e transporteve. Bëhet fjalë për përdorimin e trenave dhe hekurudhave. Në këtë mënyrë duke nisur që nga mesi i shekullit XIX e më tej, linjat hekurudhore dhe trenat do të shkurtonin distancat duke rritur shpejtësinë e lëvizjeve dhe komercit. Ky moment zhvillimi pra, korrespondon me atë periudhë të historisë së civilizimit perëndimor e cila konsiderohet si “*Kohët Moderne*”. Por ky zhvillim i menjëhershëm, i shpejtë dhe i papërmbajtur, sidoqoftë do të linte gjurmët e mprehta sa të galopit të tij të shpejtë, gjithaq edhe të pranisë së tij, të cilat do të ishin më të ndjeshme se kudo tjetër në fushat simotra të artit dhe estetikës.

Rezultatet më të menjëhershme të këtij ndryshimi siç e thekson historiani i artit *Ernst.H. Gombrich* në librin e tij të njohur “*Historia e Artit*” u panë në arkitekturë. *Gombrich* shprehet se: *masa e ndërtimeve të kryera në shekullin XIX ishte ndoshta më e madhe se në të gjitha periudhat e mëparshme të marra së bashku. Ishte koha e zgjerimit kolosal të qyteteve në Angli dhe Amerikë, ku pjesë të tëra të vendit u kthyen në “kantiere ndërtimi”*.¹³

13 *E. H. Gombrich, Historia e Artit, (botim i 16-të), Botim i Fondacionit Soros, kol. “Libra për një shoqëri të hapur”, Tiranë 1997,*

Gjithashtu, ndoshta edhe më interesant na vjen përshkrimi i historianit tjetër të artit *Erwin O. Christensen* i cili në librin e tij “Një histori e ilustruar e artit perendimor” kur trajton pikturën angleze të shekullit XIX shkruan : “*Ngritja e shkollës së peizazhit anglez koinçidoi me Revolucionin Industrial të epokës Viktoriane. Një klasë e mesme e begatë dhe po ashtu edhe një proletariat i varfëruar u krijua si rezultat i epokës së re të makinave. Qoftë qyteti, qoftë fshati u ekspozuan ndaj minierave, mullinjve, dhe fermave duke u mveshur me një shëmti të re. Rritja e komferteve të shtëpisë u shpreh nëpërmjet kompleteve demonstrative të mobiljeve. Një merkantilizëm i skaduar dhe një degradim i përgjithshëm i shijes ishin pjesërisht pasojat e përdorimit të sëmure të makinës. Nevoja për të korigjuar shfrytëzimin e punës së të miturve gjeti shprehjen tek *Dickens-i*; reformat sociale dhe socializmi u bënë forca të reja në shoqëri”.*

Megjithatë, kulmimi i zhvillimeve teknologjike të epokës si asnjëherë më parë do të manifestohej në *Ekspozitën e Parë Universale* (e para e këtij lloji në rang global) që u konceptua dhe u realizua më 1851 në Londër. Në këtë ekspozitë e cila njihet gjithashtu me termin “Great Exhibition” u bë edhe më i qartë dallimi që ekzistonte ndërmjet trashëgimisë së stilit dhe arkitekturës së epokës Viktoriane në Angli dhe Perandorisë së dytë në Francë nga fillimet e arkitekturës së re inxhinierike. Ky dallim u bë menjëherë i mundshëm falë arkitekturës dhe konstruksionit të “The Crystal Palace” (Pallati i kristaltë) që ishte njëkohësisht godina kryesore me dimensione kolosale që mirëpriste vet ekspozitën në fjalë.

Arkitektura Inxhinierike do të

Kapitulli 25, f. 499.

vazhdojë të progresojë përgjatë shekullit XIX edhe nëpërmjet *Shkollës së Çikagos* (1875-1905) në SH.B.A. për të arritur kulmin me ndërtimin e kullës Eifel, përgjatë zhvillimit të “Ekspozitës Universale” këtë herë të organizuar në Paris në vitin 1889 me rastin e njëqind vjetorit të Revolucionit të Madh (francez). Ky zhvillim i teknikës inxhinierike utilitariste i cili prekte të gjitha fushat e industrisë siç edhe mund të kuptohet nga sa është thënë më sipër konvergohte me një frymë të tërë të mendimit filozofik pragmatik e utilitarist, i cili është i pamundur të trajtojhet shkurtimisht në këta paragrafë. Megjithatë do të mjaftonte të përmendnim lidhur me këtë kontekst, ndikimin e *Shkollës Pozitiviste* dhe mendimin e filozofit francez *August Comte* (1798-1857), në besimin gjithmonë e më në rritje tek pushteti dhe të vërtetat e shkencës apo tek ajo që ndryshe në gjuhën frënge njihet me termin *scientisme*, me të cilin nënkuptohet besimi absolut vetëm tek të vërtetat e shkencës të cilat do të ishin gjithashtu edhe bazat nga ku do të lulëzonin më pas teoritë evolucioniste me “*The Origin of the Species*” 1859 të *Darwin-it* në krye. Këtu mjafton të sjellim ndërmend ndikimin që patën tek bashkohësit e tyre “Origjina e Specieve” dhe *Manifesti Komunist* (1848) me filozofinë e materializmit dialektik të filozofit gjerman *Karl Marx* (1818-1883), për të kuptuar se deri në ç’pikë mendimi filozofik dhe shkencor mbizotërues i epokës ishin të lidhur në mënyrë të skajshme me materialitetin, sigurimin e mjeteve të prodhimit, “seleksionimin e natyrës” dhe “mbijetesën e më të fortit”. Përsa i përket sferës së artit, ky fenomen “shekullarizimi” që nënkupton gjithashtu

edhe procesin e laicizimit progresiv të arteve, pasojë e këtyre transformimeve sociale dhe kulturore, brënda një shoqërie që po bëhej gjithmonë e më shumë e mvarur nga tutela materialiste e produktiviste, do të kristalizohet nëpërmjet ndarjes përfundimtare të statutit të artistit nga ai i artizanit. Ky statut i ri në shoqëri i artistit ose thënë ndryshe “kjo epokë e firmës (së artistit) është e ndërlidhur me një evolucion të konsiderueshëm, që fillon në Firence më 1563, intensifikohet në shekullin XVII (me Akademinë mbretërore të pikturës dhe skulpturës, themeluar më 1648 në Francë) dhe përmbyllet në shekullin XVIII: autonomizimi i arteve të bukura në raport me artet e mbiqajtura mekanike. Duke u ndarë nga obligimet që i lidhnin me sindikatat e artizanëve, piktorët, skulptorët, do të vet përcaktojnë tashmë vlerën e tyre. Ç’ka do të përbëjë ushtrimin e lirisë së tyre krijuese, të talentit të tyre dhe të raportit direkt që ata do të vendosin me porositesit pra klientët e tyre qofshin këta privat, publik, apo religjiozë. Në këtë moment artisti iu atribuon veprave të tij një rang superior, të cilat i konsideron jo më si një ushtrim të rëndomtë të mjeshtrisë së një zanati manual, por si frutin e një gjeniu moral¹⁴. ...[...]... Nga ana tjetër, spektakli i marketingut artistik do të intensifikohet gjithashtu. Në shekullin XIX në një shoqëri që gëzon një shpërndarje më të mirë të kërkesës, oferta do të njohë një rritje të konsiderueshme dhe do të synojë njëkohësisht sa pëlqimin borgjez, të përmasave modeste nga njëra anë, po aq edhe triumfin publik nga ana tjetër. Kjo situatë e re bën gjithashtu që më konservatorët të frikësohen për një poshtrim të mundshëm të artit. Mbi të gjitha ajo bën të shfaqen ndërmjetës të rinj,

14 Kjo shprehje lidhet ngushtë padyshim me parimin Hegelian të “vlerës së gjenit moral” (Shënim i autorit)

këta janë pikërisht galeristët. Nën shembullin e Paul Durand-Ruel (1831-1922), këta të fundit marrin në dorë “mëza të rinj” dhe guxojnë shpesh herë të shfrytëzojnë paradoksin që vijon: i hedhur poshtë nga epoka e tij (institucionet, kritika), një krijues do të ishte në gjendje të dëshmonte për pavarësi dhe avant-gardizëm; ai është pra më me vlerë se ata të cilët shkojnë nga fryn era e kohës, e që nesër do të kenë fatet e gjetheve të vdekura, ndaj meriton që të vihet bast mbi të.”¹⁵.

Ky moment kyç në Historinë e Artit, i cili tregon mjaft qartë ndryshimin e statusit të artistit, si edhe rrethanat që bënë të lindë institucioni i pavarur i ndërmjetsuesit direkt të artistit me publikun, pra galeritë dhe galeristët, përbëjnë osmozën që do të mbështetëse dhe nxisë kreativitetin e artistit gjithmonë e më shumë drejt individualitetit artistik. Veçanti kjo, që duke u devijuar nga qëllimi i saj fillestar do të shtyhet deri në një skajshmëri deformuese gjatë transformimeve të artit modern përgjatë gjithë shekullit XX.

Atëherë vetvetiu lind pyetja: Po përse i përket institucionit të vet veprës së artit, ose thënë ndryshe përse i përket statusit të veprës së artit, si do të evoluojë roli dhe vendi që ajo do të zërë tashmë përballë Revolucionit industrial dhe epokës së riprodhimit teknik ?

Filozofi, përkthyesi, historiani dhe kritiku i artit dhe letërsisë Walter Benjamin në libërthin e tij të vogël emblemantik të titulluar “Vepra e artit në epokën e riprodhimit të saj teknik”¹⁶ shkruan: “Me zhvillimin e

15 Thomas Schlessler, (Quand l’Histoire évolue, les valeurs changent...), “Beaux – Arts magazine, op. cit., f. 86.

16 Walter Benjamin, L’Oeuvre d’Art à l’époque de sa Reproductibilité Technique, Editions ALLIA, Paris 2009

Afise litografike për ekspozitën e Sallonit të mëgjitëve 1896.



litografisë teknikat e riprodhimit arritën një stad të ri fundamental. Proçedimi shumë herë më i drejtpërdrejtë që nxjerr në pah ekzekutimin e vizatimit mbi një gur në ndryshim nga inçizimi i këtij të fundit mbi një bllok druri apo pllake bakri, i mundësoi për të parën herë artit grafik që të nxirrte prodhimet e tij në treg, jo vetëm në masë (sikurse kjo ndërkohë bëhej tashmë), por në forma dhe mënyra gjithmonë e më të reja. Falë litografisë, vizatimi mund të shoqëronte tashmë jetën e përditshme nëpërmjet ilustrimeve të tij. Ai filloi që të ecë me të njëjtin hap me shtypshkronjën”¹⁷

Duke marrë shtysë nga sa mësipër, nuk do të ishte e vështirë të kuptohej se këto zhvillime sociale dhe teknike (edhe përsa i përket praktikave artistike siç është në këtë rast litografia), do të jenë bazat e vendosjes së të ashtuquajturës “Kultura e masës” si edhe të periudhës së quajtur ndryshe “Epoka e Letrës” (“l’Age du Papier” në frengjisht), të cilat do të jenë gjithashtu, manifestime të formave fillestare pararendëse të shoqërisë së mediatizuar të ditëve tona.

Ndërkohë Benjamin vazhdon të shtojë në rreshtat e mëposhtëm se : “Mirëpo, nuk kishin kaluar veçse disa dekada që nga zbulimi i litografisë, që roli i kësaj të fundit të zëvendësohej nga fotografia.¹⁸Nëpërmjet fotografisë, për të parën herë, në proçesin e riprodhimit të imazheve, dora u gjend e çliruar nga barrat artistike më të rëndësishme, të cilat tashmë iu rezervuan syrit të fiksuar mbi objektiv. Dhe sikundër syri përthith më shpejt seç dora vizaton, edhe riprodhimi i imazheve mund të realizohet ndërkohë me një ritëm kaq të përshpejtuar, saqë ajo arrin tashmë të ndjekë

17 Walter Benjamin, *op.cit.*, po aty, f.10

18 Fotografia është shpikur në Francë më 1839 (Shënim i autorit)

edhe kadencën e fjalës. Operatori i kinemasë duke filmuar, fikson imazhet në studio, me të njëjtën shpejtësi që aktori interpreton tekstin e tij.”¹⁹

Gjithashtu edhe në këtë pikë nuk është e vështirë të kuptojmë që kemi të bëjmë me premisat e fenomenit të difuzimit të shpejtë e virtual të informacionit, një tjetër tipar dallues ky i modernitetit. Benjamin e mbyll këtë kapitull me një paragraf mjaft interesant e domethënës të cilin edhe ai vetë në tekstin origjinal e ravijëzon me gërma italice: “Rreth vitit 1900, riprodhimi teknik kishte arritur një nivel të atillë nëpërmjet të cilit, ai tashmë ishte në gjëndje jo vetëm që t’i aplikohet të gjitha veprave të artit të së shkuarës duke modifikuar rrenjesisht mënyrat e veprimit dhe proçedimit, por edhe të shëndrrohej, të fitonte edhe vetë një vend të barabartë me proçedimet artistike.”²⁰

Është mëse e kuptueshme që në një klimë të tillë ndryshimesh tronditëse sociale dhe teknologjike që lënë një shenjë kaq të fortë në shekullin XIX – të cilit jo më kot, nga mjaft studiues e historianë arti do t’i mvishet epiteti-*Revolucion i Përhershëm*²¹ – sfera e artit, e institucionit apo thënë më mirë e statusit të veprës së artit, dhe vetvetiu edhe statusi i vet artistit, nuk do të mund të mbeteshin të paprekur.

Këtë këndvështrim të parë të Benjamin, shumë vite më vonë do e përforcojë, edhe refleksioni retrospektiv i filozofit francez, Jean-François Lyotard. Në librin e tij, “Gjëndja postmoderne”, Lyotard, shkrua se: “Me *Revolucionin Industrial*, është

19 Walter Benjamin, *op.cit.*, po aty, f.11

20 Walter Benjamin, *op.cit.*, po aty, f.12

21 Shih përshembull librin *Historia e Artit*, E.H.Gombrich, *op.cit.*, Kapitulli 25, faqe 499.

performanca ajo që do të bëhet njësia matëse e vlerës për të gjykuar mbi teknikat. Nuk janë më as e vërteta, as e drejta, as e bukura ato që do të kërkohen, por efënca. Në këtë rast si ndërhyrje teknike e mirë do të konsiderohet ajo që thjeshton punën dhe shpenzon më pak se një tjetër. ...[...]... Duke qenë se, pragmatizmi i dijeve shkencore, zëvendëson dijet tradicionale ose të reveluara, përmirësimi i performancës do të marrë përparësi kundrejt denotacionit. Kërkimi do të udhëhiqet në fakt nga vet aplikacionet e veta. Laboratorët do të organizohen në funksion të rendimentit”²²

“Kokfortësia” e piktorëve

Sikurse evidentohet me të drejtë nga Lyotard se me Revolucionin industrial do të jetë performanca ajo që do të bëhet njësia e vlerës për të gjykuar mbi teknikat dhe se, kriteret e kërkimit nuk do të jenë më as e vërteta, as e drejta, as e bukura, por efënca, pra ajo që lidhet me rendimentin, që në këtë rast do të ketë për konotacion përfitimin, sidoqoftë, nga ana tjetër, megjithëse i stërkalur kokë e këmbë prej tallazit të kësaj dallge rrëmbëse e transformuese, moderniteti në art do të karakterizohet gjithashtu edhe nga një tjetër tipar dallues, i cili meriton vëmendjen tonë aktuale, për t’u rimarë në konsideratë edhe si një alternativë që do të mund të krijonte një urë lidhëse ndërmjet të ardhmes dhe parimit të zhvillimit të qëndrueshëm që u përmend më sipër. Kjo në radhë të parë për arsyen se, përse i përket artit ajo do të përbëjë tiparin kryesor dallues të mbijetësës së këtij të fundit përballë shpejtësisë pa kufi të lokomotivës së modernitetit, dhe së dyti, sepse ajo ka të bëjë me një zgjedhje e cila

angazhon liritë, pra ka të bëjë me një qëndrim moral. Ky tipar dallues veçanërisht i disa prej përfaqësuesve nga më të rëndësishmit e artit modern, është pikërisht këmbëngulja për kërkimin e së vërtetës, së drejtës, së bukurës, pikërisht në kundërshtim me atë ç’ka, vërtetë do të përbëjë atë që është tipike e modernitetit, ashtu sikurse shumë saktë edhe Lyotard e kishte përshkruar më sipër. Megjithë sprovën që do i duhet të kalojë përballë këtij realiteti të ri, arti i pikturës jo vetëm që nuk do të vyshket por do të riçelet dhe madje në disa raste të veçanta edhe të përsoset duke pasur për linjë atërore kryeveprat e traditës.

Mjaft prej këtyre kryeveprave në fjalë të pikturës moderne tashmë kanë një moshë më shumë se njëshekullore, dhe kanë kaluar sprovën e parë të madhe, atë të qëndrueshmërisë fizike. Materiali, intensiteti i ngjyrave, freskia që çlirohet nga thyerja e dritës mbi sipërfaqet lëndore të tyre si edhe dhe fryma e pashterueshme që përcillet dhe ushqen në të njejtën kohë vizionin e shikuesit duke vendosur në këtë mënyrë një komunikim jashtëkohor, të gjithë këta elementë pra, mbartin ende të freskëta gjurmët e këtij guximi për të eksperimentuar dhe këmbëngulur për kërkimin e së vërtetës, megjithëse nëpërmjet mjeteve të një estetike të re. Dhe është pikërisht kjo përsosmëri-qëndrueshmëri si edhe raporti i saj në lidhje me këmbënguljen për kërkimin e së vërtetës, së drejtës, së bukurës, çka mbetet ende një dëshmi e vyer, veçanërisht në ditët tona. Është ndoshta për këtë arsye që arti i pikturës edhe përgjatë periudhës së modernizmit ose thënë më saktësisht deri nga fundi i gjysmës së parë të shekullit XX, pamvarësisht tronditjeve të

22 Jean-François Lyotard, “La condition postmoderne”, Editions “Minuit”, 1979, f. 74

mëdha sociale dhe kulturore, do të mbetej mediumi kryesor monumental i arteve pamore. Një thënie e kritikut *Alfred Barr* në lidhje me një vepër mjaft përfaqësuese të pikturës moderne të gjysmës së parë të shekullit XX siç është triptiku monumental i titulluar “Nisja” nga *Max Beckmann*, do të ilustronte më së miri sa mësipër. *Barr* e cilëson këtë vepër si “një alegori të udhëtimit triumfues të shpirtit modern përmes dhe përtej agonisë së botës moderne”²³.

Megjithatë le të shikojmë më poshtë më konkretisht rastin e tre artistëve domethënës, shembulli i të cilëve, lidhet ngushtë me këmbënguljen për kërkimin e së vërtetës si një tipar dallues të artit modern. Ky vështrim do të na ndihmonte të paktën për të kuptuar një tjetër dimension, ndoshta ende të pashpallur si duhet, i cili do të përbënte anën tjetër të medaljes përsa i përket statusit tjetër (të pashpallur) të veprës së artit përballë modernitetit dhe trashëgimisë së Revolucionit industrial.

Gjysma e dytë e shekullit XIX

Sikurse e trajtuam edhe më sipër, shekulli XIX është parë nga shumë studiues, kritikë dhe historianë arti si një shekull transformoimesh të mëdha sociale dhe kulturore. Përsa i përket artit, duke mbajtur parasysh këtu se piktura do të jetë arti pamor kryesor i epokës në fjalë, studiues të ndryshëm kur marrin në shqyrtim këtë periudhë kohore, ndeshin gjithashtu edhe simptomat e fillimit të regresit për zanatin e piktorit. Ky opinion përforcohet edhe nga fenomeni i braktisjes së fabrikimit të materialeve të tij prej vet artistit, duke ia

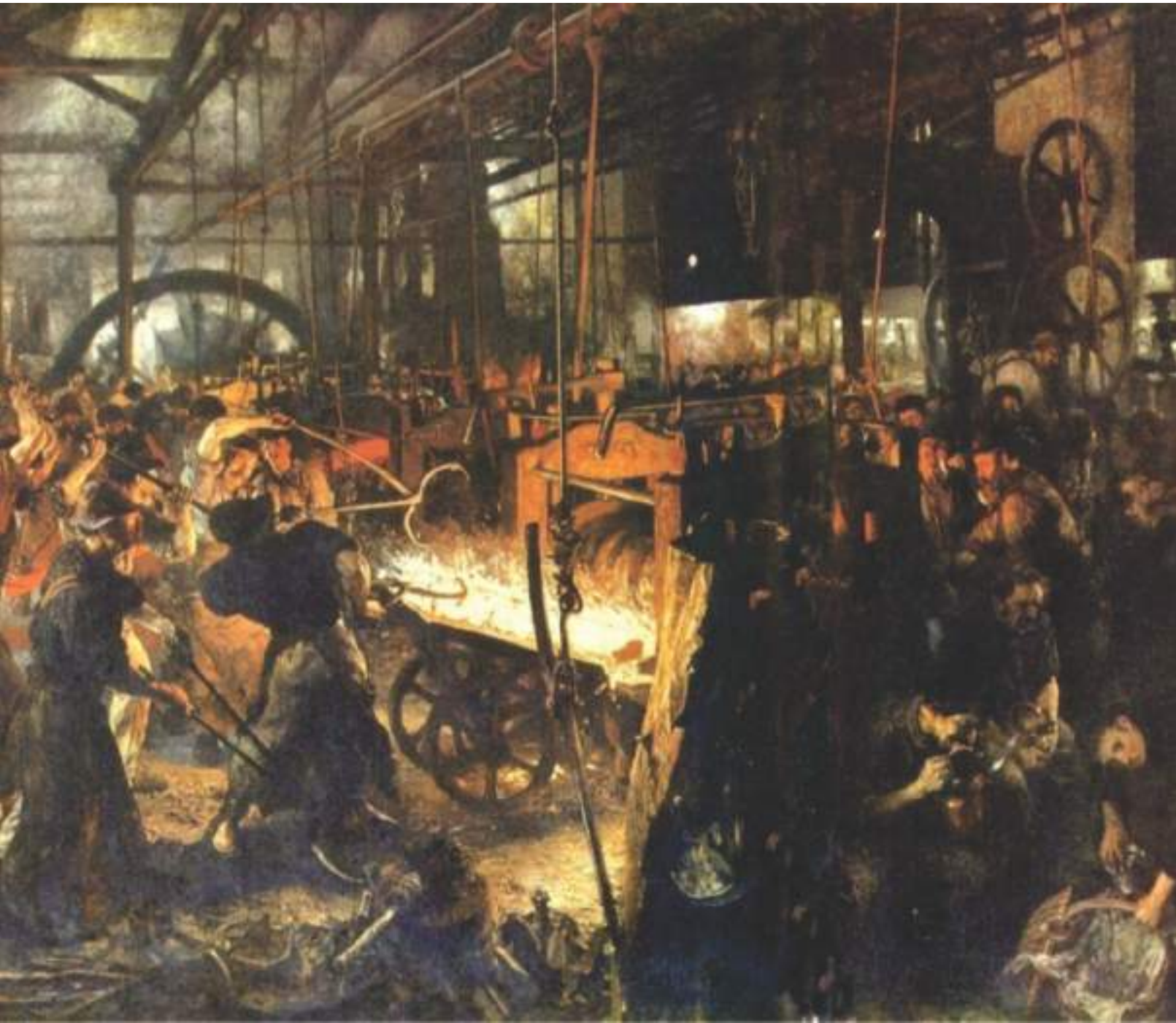


Adolph von Menzel, *Morseta Hekuri (Ciklopët Modernë)*, 1875, Vaj në kanavacë

lënë këtë funksion tregtarëve. Brenda këtij konteksti mendohet gjithashtu se tradita, transmetimi i dijeve të përfutuara gjatë shekujve fillon të humbasë progresivisht dhe baza reale që bën të mundur inovacionin fillon të zhduket...

Këtë ide duket sikur e përforcon më shumë edhe lindja e lëvizjes *Impresioniste* në pikturë, gjatë gjysmës së dytë të shekullit,

23 P. Selz, *Beckmann, Abeville Press* 1996 f. 50



që ngjan si një thyerje radikale me traditën akademike. Mirëpo shtrohet pyetja: *a u abandonua vërtetë çdo lloj transmetimi i dijeve të traditës së pasur të shkollave akademike apo atelierëve të mjeshtrave të traditës së pikturës perendimore?* Përgjigja është e thjeshtë dhe direkte. Në masën e gjerë, po! Në raste të veçanta, jo krejtësisht! Dhe në raste edhe më të veçanta, absolutisht jo!

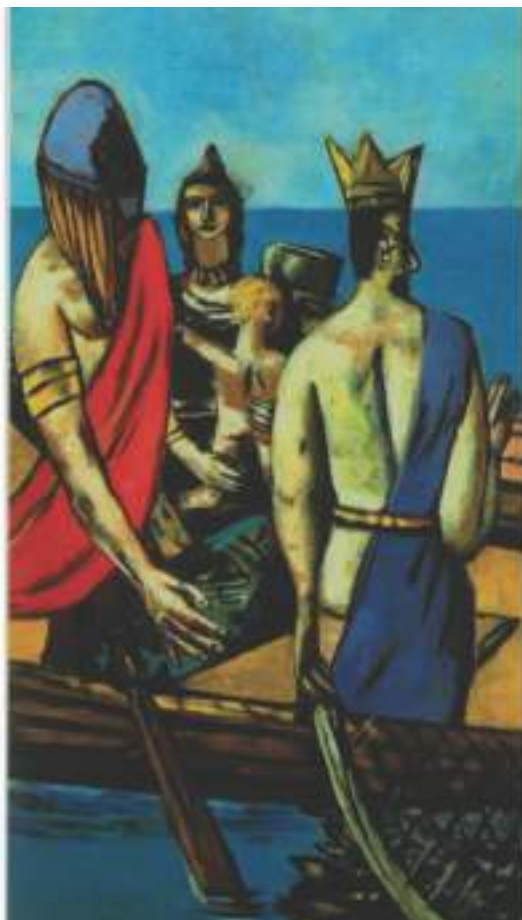
Në fakt ato pak qendra të cilat do të kontribuojnë në transmetimin e dijeve dhe sekreteve të vjera teknike dhe teknologjike të traditës, dhe që njihen fare pak apo thuajse nuk përmenden fare edhe nga tekstet e ndryshme e më në zë të historisë së artit, do të jenë pikërisht atelierët modestë jopublikë të drejtuar nga artistë piktorë akademikë. Ato, duke qenë të pavarura

nga Akademitë, do të njihen ndryshe nën termin “Atelierët e lirë”. Do të jenë pikërisht këto atelierë të vegjël që, duke mos qenë të detyruara të transmetojnë kanonet formale dhe programet e pikturës akademike, do t’ju vlejnë më së miri piktorëve joakademikë e autodidaktë, por edhe atyre artistëve të rinj përfaqësues të fillimeve të artit modern, që nuk mund të zhvillonin artin e tyre përkrah pikturës akademike. Sigurisht *Atelierët e lirë* në fjalë që do të mbeten në kujtesë në historinë e artit do të jenë ato të qytetit të Parisit, qytet i cili në këtë periudhë do të bëhet edhe kryeqendra evropiane e artit.

Nga atelieret e lira të Parisit të gjysmës së dytë të shekullit XIX të cilat punonin në drejtim të mësimdhënies të pavarura nga

Akademia e Arteve të Parisit, sot e quajtur Ecole nationale supérieure des beaux-arts, (ENSBA), vlen të përmenden dy të tilla: *Atelieri i Léon Bonnat*, (1833-1922) e hapur në Paris, në 30 avenue de Clichy, e cila më pas do të mbyllet më 1883, në momentin që *Bonnat* (i cili ishte gjithashtu edhe një njohës shumë i mirë i shkollës spanjolle të pikturës), do të emërohet profesor në Akademinë e sipërpërmendur dhe, *Atelieri i lirë i Fernand Cormon* (1845-1924). *Atelieri i Cormon-it* do të hapet më 1882 me labelin : «L’Atelier Cormon», me vendndodhje po në Paris në “10, rue Constance”. Më vonë në vitin 1888 ai do të zhvendoset brenda qytetit në «104, boulevard de Clichy». Vetë *Fernand Cormon* kish qenë student i *Akademisë Mbretërore*

Max Beckmann, Nisja ,
triptik monumental 1932-1935,
vaj në kanavaçë



të Arteve të Bukura të Brukselit. Artistë të tillë si *Van Gogh-u*, *Toulouse Lautrec-u* dhe mjaft piktorë të tjerë të rinj të njohur të epokës, kanë frekuentuar atë që më pas u quajt "l'Atelier Libre de Fernand Cormon (1883)" (Atelieri i lirë i F. Cormon). Por, do të ishte me shumë interes, të ndaleshim tek rasti i *Van Gogut*, për të bërë më të qartë, arsyen kryesore që i shtynte këta artistë që si të thuash edhe pse e kishin filluar tashmë karrierën e tyre²⁴, në një moment të dhënë si ky nuk hezitonin aspak të riktheheshin përkohësisht në stadin e nxënësit. Atëherë lind pyetja, përse ky rikthim në stadin e nxënësit? Ç'farë ju mungonte këtyre piktorëve, për vazhdimësinë e qetë të krijimtarisë së tyre? Sigurisht kjo është një pyetje që vetvetiu, logjikisht, nuk mund të marrë një përgjigje deri në fund shteruese. Por megjithatë, njëra nga hipotezat që mund të parashtroheshin në kuadrin e një

24 *Van Gogh-u është në kulmet e përvojës së tij artistike, në momentin kur do të vendoset si artist në Paris në vitin 1886. Në Paris ai do të eksperimentojë në mënyrë të veçantë stile të pikturës impresioniste dhe në mënyrë të veçantë ngjyrën, brenda një hapësire kohore rreth dy vjeçare, përpara se të zhvendoset drejt jugut të Francës ku do të punojë intensivisht për afro tre vjet të tjerë, duke realizuar edhe tablonë e fundit të krijimtarisë së tij më 1890. Është pikërisht duke iu referuar veprave origjinale të kësaj periudhe të pikturës së Van Goghut, në të cilat mund të shquhet vibrimi dhe veçullimi maksimal i ngjyrave, si edhe vendosja e tyre në kanavacë në ato tekstura të trasha e të ngarkuara penelatash, te cilat teknikisht, përsa i përket qëndrueshmërisë në kohë janë mjaft delikate, ç'ka bën që të ngihen një sërë pyetjesh. Duke qenë se këta elementë janë kthyer në një tipar karakterizues për vetë krijimtarinë e autorit, pra duke i rezistuar kohës përsa i përket qëndrueshmërisë, të bën që të reflektosh, se mikstura e tyre teknike nuk mund të ketë qenë e rastësishme (autodidakte) dhe aq më pak me materiale të një cilësie të ç'fardoshme.*

përgjigjeje, nuk do të ishte krejt e pavend, n.q.s. do të lidhej me dy prej problematikave më kyçe të artit të pikturës siç janë p.sh. aspektet teknike dhe teknologjike të kësaj të fundit. Në radhë të parë shtrohet pyetja, përse *Van Gogh-u*, gjatë qëndrimit të tij në Paris, zgjodhi të frekuentonte pikërisht atelierin e lirë të *Fernand Cormon* dhe jo atelierin që tashmë si të thuash i përkiste *Akademisë së arteve të bukura të Parisit*, pra atë të rivalit të tij *Leon Bonnat*? A ishte kjo një rastësi apo pas kësaj zgjedhje qëndronin disa arsye? Po të mbajmë parasysh sikurse u përmend më sipër se *Cormon* kishte studiuar në *Akademinë mbretërore të arteve të bukura të Brukselit*, dhe sikurse po t'i shtonim këtij informacioni edhe faktin që fare pak njihet, e që ka të bëjë me njërin prej krenarive të studentëve të ditëve tona të po kësaj akademie; bëhet fjalë këtu për qëndrimin e shkurtër dy-tre mujor që *Van Gogh* do të kryejë në Bruksel, në frekuentimin e kurseve të atelierëve të pikturës së po kësaj akademie, do të shikojmë pra që ka një lidhje të fortë që motivon *Van Gogh-un* për të frekuentuar, pikërisht atelierin e lirë të *Fernand Cormon*, ose thënë me fjalë të tjera, për të thelluar përvojën e shkollës që pati marrë gjatë qëndrimit të shkurtër në *Akademinë e Brukselit*. Këtu do të shtrohej pyetja tjetër, po përse gjithë ky merak i madh nga ana e *Van Gogh*-ut për tu thelluar në traditën e shkollës belge të pikturës së kavaletit dhe jo të asaj hispaniko-franceze le të themi? Përgjigjia është e thjeshtë : sepse përballë konfuzionit që kishte prekur artin dhe artizanatin si pasojë e Revolucionit industrial, sikurse u përshkrua më sipër, lipsej që të rikthej vëmendja tek

originat e recetave dhe sekreteve të zejeve. Pikërisht Akademia mbretërore e Brukselit, megjithëse e prekur nga vala turbulluese e ndryshimeve, mbetet gjithsesi, trashëguesja më direkte e traditës së pikturës së Flandrës së vjetër nga e cila në shekullin XV, do të dilte njëra nga shpikjet më të mëdha që do të prekte më pas në masë të gjërë të gjithë gjeografinë e shtrirjes së pikturës evropiane e më tej. Në shekullin XV, vëllezërit *Jean* dhe *Hupert Van Eyck* do të shpiknin atë teknikë të pikturës së kavaletit, që rëndomtë sot njihet si teknika e pikturës së vajit, e që fare pak, ose aspak, ka të përbashkët me teknikën origjinale të *Van Eyck-ve*. Pra është e kuptueshme që në një epokë ku nga njëra anë vlerat e pikturës së traditës ishin duke u shpartalluar dhe nga ana tjetër, paradoksalisht piktura mbetet mediumi kryesor përfaqësues i arteve pamore, rizbulimi i parimeve origjinale të pikturës së vajit, do të përbënte për cilindo piktor qoftë edhe për më avant-gardistin, sidoqoftë një thesar të vyer.

Një aspekt tjetër që lë të mendosh se shkak i vetëm për të cilin *Van Gogh-u* frekuentoi ateliein e lirë të *Cormon*, pikërisht për të thelluar parimet teknike – teknologjike të traditës së shkollës flamande të pikturës, është fakti mëse evident që përse i përket stilit, aspekteve formale, përmbajtjes etj., ose thënë më mirë esteikës së artit të *Van Gogh-ut*, shihet qartë se aty nuk gjen jo vetëm as më të voglën influencë nga mësuesi i tij, pra nga *Cormon-i*, por n.q.s. kemi parasysh se ky i fundit do të mbetet sidoqoftë një piktor akademik, dhe që më vonë do të vazhdojë mësimdhënien e tij si profesor i pikturës në Akademinë e arteve të bukura të Parisit duke iu përmbajtur

sidoqoftë, stilit dhe kanoneve formale akademike, nga ana tjetër mund të shihet lehtë se në kundërshtim me këtë frymë, në veprën e *Van Gogh-ut* nuk shihet as edhe më i vogli interes për kanonet akademike për të asimiluar apo implementuar (në veprën e tij) këto të fundit.

Ky argument që u trajtua, e që lidhet me një aspekt të rëndësishëm të veprës së *Van Gogh-ut*, që sigurisht, vlen të përsëritet, nuk mundet asesi të jetë shterues, mund të na tregojë sidoqoftë, se asnjë proces serioz e i qëndrueshëm nuk mund të jetë fryt vetëm i mbështetjes në “Mitin” e të ashtuquajturës përvojë autodidakte, d.m.th. në eksperimentimin e asaj përvoje që do të ishte qëllimshmërisht e shkëputur nga urtësia e vlerësimit, eksperimentimit dhe përthithjes së përvojave të fituara nga shtresëzimi i traditës. Mbi të gjitha evidentimi i një fakti të tillë të mundshëm, e që do të sfumonte “fantazmën” e mitit të deformuar thjesht dhe vetëm autodidak, nga ana tjetër nuk do t’a zbehte aspak gjeniumin e *Van Gogh-ut* dhe përpjekjen e tij autentike. Përkundrazi, ky aspekt, nëse do e merrnim në konsideratë si të mirëqënë, do e bënte artin dhe përpjekjen e *Van Gogh-ut* edhe me të madhe dhe edhe më të besueshme, duke e shkëputur këndvështrimin mbi artin e tij nga një lloj filozofie thjesht dhe vetëm empirike, apo nga optika e botës së opinionëve dhe psikologjia e aksidentit.

Vendi i teknikës në pikturën moderne dhe postmoderne, shekulli XX

Studiues të ndryshëm, janë të mendimit se në shekullin XX artistët do të përballen gjithashtu me një situatë paradoksale. Nga njëra anë industria e materialeve për pikturë

ofron materiale-substanca të reja mjaft të studiara shkencërisht, përdorimi i të cilave thjeshtëzon procedimin në procesin e punës. Mirëpo nga ana tjetër, artisti, për shkak të mungesës së dijeve është i prirur të konfondojë apo ngatërrojë stilin personal me teknikën. Kjo do të thotë se megjithëse transmetimi i procesit teknik që lidhet me artin e pikturës nuk do të humbasë krejtësisht edhe përgjatë fillim shekullit XX, konfuzioni i krijuar nga impakti radikal i prirjeve kategorizuese artistike avant-gardiste të modernitetit, gjithmonë e më në rritje, do të çojë sërish tashmë jo vetëm në mjegullimin total të parimeve të trashëgimisë së traditës në lidhje me artin e pikturës si edhe në lidhje me vet statusin e veprës së artit, por do të tentojë edhe të abolojë krejtësisht traditën, nëpërmjet një trasgresimi të hapur ndaj saj, sikurse e pamë nga fabula e *Duchamp-it*. E megjithatë, në thelb, sërish transmetimi i dijeve të traditës në pikturë do të mbijetojë sa duke shfrytëzuar

vet paradokset e modernizmit nga njëra anë, gjithaq edhe falë “kokfortësisë” apo ndërgjegjësimit gjithmonë e më në rritje të vizionit kritik të mjaft artistëve përfaqësues të tij. Mjafton të kujtojmë këtu periudhën e quajtur “Kthesa drejt rregullit” për të pasur parasysh më konkretisht këtë aspekt. Bëhet fjalë për periudhën kohore që shtrihet gjatë viteve 1920 - 1940. Mirëpo edhe në vitet e pas luftës së dytë botërore, ku në një plan të parë mund të mendohet se preokupimet akute për artin apo që do të lidheshin me krizën e statusit të veprës së artit e të tjera problematika të ngjashme me këto, do të kalonin në një plan krejtësisht përballë pamjaftueshmërisë materiale, shpirtërore, psikologjike e humanitare, pasojë e traumave të mëdha sociale dhe tragjedive humanitare që kriza e luftës kish lënë nga pas, për çudi fill gjatë viteve të pas luftës, piktura do të rimarë një tjetër hov cilësor eksperimentimi teknik e formal si edhe kontekstual, e këtë herë në një lidhje organike të këtyre eksperimenteve

Fernand Cormon, Kaini duke ia mbathur së bashku me familjen e tij, Vaj në Kanavacë 1880, (Muzeu i Orseit, Paris)



inovative teknike, në asosacion me ato tradicionale. Mjafton të përmendim këtu rrymat piktorike “Mizerabiliste”, apo që njihen ndryshe nën termin “materie – mizerje” të cilat do të reflektojnë klimën e stinëve shpirtërore gjatë viteve të pasluftës në Evropë, apo pikturën gjestuale të ekspresionizmit abstrakt në SH.B.A. Madje vlen të theksohet se këto eksperimentime inovative teknike dhe formale, nuk do të jenë më vetëm në asosacion me ato të traditës së pikturës oksidentale, por këtë herë edhe me teknikat e traditës së pikturës orientale.

Vincent Van Gogh, *Nata e Yllëzuar* 1889,
Vaj në kanavacë

Për shembull, Robert Motherwell, njëri

nga artistët e ekspresionizmit abstrakt më përfaqësues të shkollës së *New York-ut* shkruan:

Artisti modern, në ndryshim me paraardhësit e tij (artistë), është i detyruar në njëfarë mënyre, që të shpikë vetë gjuhën e tij autentike piktorale madje edhe përpara sesa të mendojë që ta përpunojë atë. Kështu ai përballet me një problematikë të dyfishtë: me atë të shpikjes dhe atë të përpunimit. Është kjo veçori që e dallon thelbësisht artistin modern nga artisti oriental, i cili në njëfarë mënyre ka trashëguar një gjuhë artistike paraekzistuese e që më pas e ka përpunuar në një mënyrë hollësisht të ndryshme. Megjithatë – shton Motherwell – ka



një ngjashmëri midis disa formave të shprehjes së artit oriental dhe punës sime artistike krijuese... [...] ...Një tjetër aspekt i rëndësishëm që kam mësuar nga arti oriental është roli thelbësor që luan qëndrueshmëria e materialeve në pikturë. Piktura orientale realizohet me bojën kaligrafike, dhe në më të shumtën e rasteve me disa bojëra të rralla 100 ose 200 vjeçare. Këto bojra paraqiten në formë shufrash të forta të cilat treten në ujë për të përftuar nuancat e errëta ose të qarta të dëshiruara prej artistit. Në këtë rast kur nuanca e kërkuar është e kënaqshme për artistin, qëndrueshmëria e bojës në vetvete merr një rol kapital dhe është ajo që në fakt do të përbëjë veçantinë dalluese të veprës, apo diferencën, sikurse në rastin e diferencës që ekziston midis tingullit të një violinë të çfardoshme dhe një Stradivariusi.”²⁵

Një tjetër artist shumë i njohur Francis Bacon i cili ka gjithashtu një afinitet me rrymat piktorike “Mizerabiliste”, por që njihet më shumë si përfaqësues explicit i shkollës së Londrës, në njërën prej intervistave të tij shprehet: *Mendoj se duhet thyer teknika, duhet thyer tradita për të bërë diçka vërtet të re. Sigurisht gjithmonë i rikthehem traditës por më parë ajo duhet të thyhet dhe të rishpiket...*

... Imagjinata e vërtetë, është në fakt imagjinata teknike. Kjo konsiston në mënyrat sesi ti mendon dhe reflekton ti rikthesh sërish jetës rektimën e zemrës, kjo konsiston në kërkimin për teknikën adekuate që do të kapte në befasi objektin pikërisht në këtë moment të dhënë. Atëherë në këtë moment teknika dhe objekti bëhen të pandashëm nga njëri-tjetri. Objekti është teknika dhe teknika është vetë objekti.

Nuk është aspak një rastësi që Atelieri i Francis Bacon-it, në ditët e sotme është shëndrruar tashme në një muze. Duke u ruajtur dhe konservuar pikërisht gjendja e “rrëmujshme” dhe “kaosi” – që mund të ndeshet vetëm në atelierët individualë të artistëve – pra sikurse e kishte lënë artisti pak ditë përpara ndarjes nga jeta, ky ambient muze është kthyer në një shembull mjaft elokuent për të na bërë të kuptojmë përbërësit bazikë të procesit teknik, dhe koherencës së mendimeve të sipërpërmendura të autorit, si edhe origjinalitetit të personalitetit të tij artistik. Për habinë e të gjithëve ndoshta, këta përbërës rezultojnë të jenë nga ata që për specifikat e tyre të përdorimit në teknikat e pikturës, mund të konsiderohen si nga më tradicionalët. Njohësit e teknologjisë dhe teknikave të pikturës nuk do ta kishin të vështirë të dallonin se përbërësit e laboratorit të Bacon-it, janë të ngjashëm me instrumentat vibruës që përdoren në harmoni të ndërsjelltë, në funksion të logjikës kompozicionale nga orkestrat simfonike. Po kush janë konkretisht disa nga këto elemente apo substanca? Pa qënë e nevojshme të renditet një enumeracion i etiketave të markave prodhuese, si edhe për t’ju shmangur logjikës së publicitetit dhe marketingut, (të cilat në këtë rast do të ishin krejt pavend), këta elemente mund të shprehen ndryshe, nëpërmjet terminologjisë teknike. Ato janë:

1) Emulsionet e qëndrueshme, (natyrorë ose artificialë),

2) Substancat densifikuese tradicionale si derivatet e ndryshme të karbonateve të kalçiumit, talku, kaolina, etj., të përdorura

25 Jack Flam, *Motherwell, Éditions Albin Michel, Paris 1991, f.16*



Foto të Francis Bacon dhe atelierit të tij



sipas recetave tradicionale, ose në kombimin mikstur me derivatet vinilike,

3) Pigmentet më të mirë historikë të tregut industrial, apo artizanal (d.m.th. jo të tregut industrial), si derivatet e kobaltit, kromit, plumbit, hekurit, fildishit, karbonit, etj., të përzgjedhur me një kujdes gati kirurgjikal për cilësitë dhe specifikat unike të tyre në raport me teknikën dhe qëllimshmërinë artistike të Bacon-it. Dhe sigurisht ndër këta elementë mund të radhiteshin edhe një sërë elementësh të tjerë, po aq të rëndësishëm e kuriozues. Pra, sikurse edhe mund të kuptohet, Baconi i njihnte shumë mirë parimet teknologjike bazë në pikturë sikurse njihnte shumë mirë vetitë e përdorimit të atyre matelialeve komplekse që përdori në teknikën inovative nëpërmjet së cilës gjeti edhe shprehjen autentike të individualitetit të tij.

Sikurse *Van Gogh-u*, siç u përmend më sipër, edhe *Baconi* duke u marrë me pikturën fillimisht në mënyrë autodidakte, që në periudhën e hershme të krijimtarisë së tij, filloi të ndjente nevojën dhe domosdoshmërinë për të përvetësuar njohuri teknike dhe teknologjike që do ti mundësonin të shprehte më mirë artin e tij²⁶. Duke e konsideruar pikërisht si një

26 *Bacon-i përpara se të merrej me pikturë punonte si interior-dizajner, duke qenë gjithashtu i suksesshëm në këtë profesion. Madje në vitin 1930, revista "The Studio", do të riprodhojë imazhe fotografike me dizajne interieri të realizuara nga Bacon-i, për të ilustruar një artikull në lidhje me avant-gardën angleze të dekoracionit. Në këtë moment, njëri nga klientët e Baconit do të jetë edhe artisti australian Roy de Maistre. Është pikërisht ky i fundit që do ti japë Baconit disa këshilla të vjera mbi parimet e teknikave të pikturës. (Francis Bacon, *Le sacré et le profane*, Michael Peppiatt, Fondation Dina Vierny – Musée Maillol, Paris 2004, f. 131)*

dështim, përvojën e parë që ai pati në lidhje me inicimin ndaj pikturës, ai shkatërroi një pjesë të mirë të tablove të kësaj periudhe. Tablotë që arritën t'i mbijetojnë "ndëshkimit", vërtetë shfaqin shenja ndikimesh nga *Picasso* dhe surealizmi, por edhe më dukshëm në to shquhet forca e origjinalitetit, guximit dhe kërkesës për eksperimente inovative teknike e formale të vet autorit të ri. Më pas vetë *Bekoni*, do të pendohet për këtë veprim të nxituar, sidomos në lidhje me shkatërrimin e tre prej tablove nga cikli i parë me tematikë Kryqëzimin, i cili i përket po kësaj periudhe.

N.q.s. vëmendja do të përqëndrohej tek *ky binom*, që karakterizon veprën e *Bekoni*, pra tek raporti i teknikës me inovacionin artistik, do të mund të kuptohej gjithashtu se përse nuk është e rastit që ai e cilësonte *Van Gogh-un* si artistin më të mirë, përfaqësues të postimpresionizmit. Gjithashtu, nga ana tjetër, jo pa qëllim *Baconi* ruante një admirim të veçantë për pastelet e *Edgar Degas-it* dhe i konsideronte ato si ajkën e repertorit të krijimtarisë së këtij të fundit.

Veçantia e teknikës së pastelit qëndron në faktin se ajo mbetet teknika e cila më shumë se çdo simotër e saj, shfaq dhe ruan shëmbëlltyrën origjinale të ngjyrës, tonaliteteve dhe materies së pigmenteve. Prandaj edhe *Baconi* duke qënë se kërkonte në teknikën e tij efektin imediat psikik të aciditetit të ngjyrës brëndashkruar një lloji atmosfere të përzishme klinike – ç'ka lidhej ngushtë me temën, kuptimin dhe përmbajtjen e thellë të veprës së tij – bojërat dhe teknikën e vajit i përdori në këtë mënyrë sa intime po aq edhe konseguente ç'ka e bën teknikën e tij sa të veçantë, po aq edhe të ngjashme me tingullin therës të ngjyrës

krudo të pigmentit dhe efektin e porozitetit të materies në teknikën klasike të pastelit.

Ndërsa përta i përket etikës profesionale të *Bacon-it*, që në këtë rast nënkupton koherencën e qëllimshmërisë së tij artistike është domethënës shembulli i mëposhtëm.

Nuk ka qënë aspak një aksident apo kapriço fodulle e tij kur refuzonte fillimisht të bashkpunonte me *Valter* dhe *Eleonora Rosin* drejtuesit e shtypshkronjës së stampës artistike mjaft të njohur nën labelin ZRC, me qëndër në Romë. Duke qënë se në teknikën e inçizimit grafik të ofortit dhe akuatintës, ishte e pamundur të realizohej një tonalitet i veçantë e mjaft i gjallë portokallie që Bacon-i e përdorte vazhdimisht dhe në plane të gjëra në pikturën e tij, ai e rrefuzoi fillimisht gravurën apo stampën artistike të shtypit të thellë. Kjo gjithashtu edhe për shkakun sikurse u përmend më sipër se ai nuk mund ta perceptonte realizimin teknik të veprës kur kjo e fundit kishte si suport fletën apo kanavacen e gruntuar me ngjyrë të bardhë. Pra, megjithëse propozimi për realizimin e një port-folioje grafike me ngjyra, të botuar dhe numerotuar në rreth 90-të ekzemplarë që do të mbartëte firmën e Bacon-it nuk do të mund të ishte tjetër përveçse një sukses edhe në aspektin komercial, *Bacon-i* mbeti i palëkundur në bindjen se mediumi i stampës artistike deformonte aspektet plastike si edhe ato të ngjyrës në artin e tij dhe e refuzoi projektin. Më vonë, ai do të arrijë vërtetë bashkpunimin me studion ZRC, por kjo do të bëhet e mundur vetëm falë këmbënguljes, përkushtimit dhe përpjekjes së vazhdueshme teknike të *Eleonora Rosit* e cila nëpërmjet një gjetjeje teknike që do të konsistojë në mbivendosjen e lastrave, do të arrijë më në fund t'i japë jetë dhe t'i

përafrohet kësaj nuance portokallie të cilën Bacon-i e konsideronte të përealizueshme teknikisht nëpërmjet teknikave të stampës artistike.

Megjithë sfondin e polemikës që ka shoqëruar këtë përvojë bashkëpunimi, ajo vlen të përmendet si një rast i veçantë në historikun e zhvillimit dhe kombinimit interaktiv të teknikiteve të praktikave artistike, pasi mbetet një shembull domethënës që tregon se si “kokfortësia” apo “kapriçoja” e një piktori do të detyrojë një kryemjeshtrë të inçizimit grafik, që të modifikojë, thujse deri në nivel shpikjeje një vijueshmëri kombinimi të tillë teknikash tradicionale që datojnë që nga fillim shekulli XVI dhe perfeksionohen gjatë shekujve XVII-XVIII, sikurse janë ato të ofortit, gjilpërës së thatë dhe akautintës. Një shembull ky, i cili na tregon gjithashtu, se teknikat tradicionale, në dialektikën e historisë së artit nuk mund të jenë asesi një kapitull i ngurtë dhe i mbyllur për karantinë, por se njohja, eksperimentimi dhe rinovimi i tyre edhe në kontekstet e bashkohësisë, mund të ofrojë alternativa dhe mundësi zgjedhjesh për të ndërtuar dhe shprehur një qëllimshmëri artistike autentike, të lirë, origjinale e pse jo edhe befasuese.

Në këtë hulumtim u evidentuan vetëm shembujt e këtyre tre artistëve, për të nxejrrë më mirë në pah vijueshmërinë e problematikës nga njëri pol i pikturës moderne në tjetrin, ndërmjet të cilëve vendosen skajet e shtrirjes kohore të artit modern. Por sigurisht, në lidhje me këtë ndërkohë, do të mund të përfshieshin edhe hulumtime apo analiza të tjera të ngjashme lidhur me aspekte teknike të veprës së artistëve të tillë si *Picasso*, *Kandinski*, *Klee*,

Beckmann, Guttuso, etj, apo edhe të artistëve më të vonshëm e bashkohorë, të tillë si Freud, Kiefer, Immendorf, etj. Gjithsesi, edhe duke u mjaftuar momentalisht, vetëm me shembujt e mësipërm, pyetja që mund të lindëte vetvetishëm mbi raportin që do të kishte vendi dhe roli i teknikave në lidhje me statusin e pikturës së të ardhmes në cilësinë e veprës së artit, pra thënë ndryshe, pyetja: - Si duhet konsideruar rivlerësimi dhe riintegrimi i teknikave tradicionale të pikturës në discour-in e artit apo pikturës bashkohore, si një imitim, si një alienim, apo si një burim lirie krijuese ? - mesiguri që nuk do të përballej me indiferencë përsa i përket përgjigjeve...

Konkluzion

“ Ka vërtet diçka për tu thënë në favor të përjashtimit... Vetëm me kusht që përjashtimi mos të priret në asnjë rast që të shndërohet në rregull të përgjithshëm “

Friedrich Nietzsche

Kjo shprehje e filozofit mjaft të njohur Friedrich Nietzsche, ndoshta mund t'i vinte në ndihmë arsyes dhe inteligjencës në lidhje me refleksionin e duhur që kërkon problematika e trajtuar në këtë artikull. Vetë ky artikull u përpoq të risillte në vemendje raportin që qëndron ndërmjet asaj çka do të mund të konsiderohej si përjashtim në një kontekst kulturor e historik të dhënë, dhe asaj, ç'ka do të përbënte atë që është tipike në po të njëjtin kontekst historik e kulturor. Dhe do të ishte logjike, që pas meditimit të kësaj fraze të Nietzsche-s, si shembull që lidhet me atë ç'ka do të konsiderohej si përjashtim, fillimisht, vetvetiu të na vinte në mendje

fabula e Marcel Duchamp-it. Megjithatë, nuk do të ishte çudi nga ana tjetër, që duke reflektuar në lidhje me një kontekst më të gjërë mbi dialektikën e artit në histori, në mëndje të na vinte edhe shembulli i tre piktorëve të njohur që trajtuam më sipër. Për secilin nga ata, megjithse cilësimi piktor me të cilin identifikohen personalitet e tyre që për raste të tjera do të mund të krijonte deri diku përshtypjen e një kategorizimi përgjithësues, në të vërtetë, në rastin e tyre, ky cilësim, do të përbënte një përjashtim në kuptimin e plotë të fjalës. Shembulli i veçantisë së tyre krijuese dhe teknike, sikurse edhe u morr në analizë, fryt i një kërkimi të ndërgjegjshëm e të apasionuar, nëpërmjet njërit prej procedimeve më magjike të artit, siç është në këtë rast ai i pikturës, është gjithashtu në adekuacion të plotë edhe me thënien e një tjetër personaliteti të njohur të shekullit XIX, Oskar Wilde.

Në njërin nga shkrimet e tij të fundit më kuptimplotë i cili mban titullin në latinisht “De Profundis” (pasi siç do të konfidojë vetë autori, ky shkrim i ka buruar nga thellësia e shpirtit), dhe që përsa i përket përmbajtjes jo rastësisht, ai gjen pika takimi me Konfesionet e Shën Agustinit, Wilde shkruan: “ Intensiteti dhe jo gjërësia është qëllimi i vërtetë i artit modern, dhe që në art s’duhet të merremi me atë që është tipike, por të jepemi pas asaj që është e veçantë, që bën përjashtim. Vuajtjeve të mija s’do u jepja atë veshje dhe atë formë që patën realisht në jetë, është e tepërt ta theksoj, sepse arti mbaron aty ku fillon imitimi ”.(përkthyer nga Mihal Hanxhari)

Ajo ç'ka të bie në sy dhe që do të kishte lidhje me problematikën që ne po trajtojmë do të ishte, fraza e fundit e kësaj thënie të Wilde e cila nuk i referohet vetëm artit

modern por vet tërësisë së artit dhe shtrirjes së dialektikës së tij në histori : *Në art s' duhet të merremi me atë që është tipike, por të jepemi pas asaj që është e veçantë.*

Do të ishte interesante të ngriheshin pyetje dhe të nxitej refleksioni në këtë pikë, mbi të gjitha nëse do të merrnim parasysh situatat aktuale të artit. Për shembull, në qoftë se do të ngrinim një pyetje të thjeshtë: politikat kulturore që lidhen me artin bashkohor priren më shumë kundrejt asaj që është tipike (e bashkohësisë sonë), apo asaj që është e veçantë apo thënë ndryshe që përbën përjashtim, si do të mund të përgjigjeshim?

Edhe sikur mos t'i përgjigjeshim fare këtij aspekti të parë të pyetjes, sepse vërtetë është shumë e vështirë që në këtë pikë argumentit në fjalë t'i korrespondojnë përgjigje shteruese, nga ana tjetër nuk do të ishte e vështirë të shpreheshim se përse i përket aspekteve që i takojnë politikave të marketingut dhe të tregut të artit bashkohor, nuk do të ishte e vështitë të dallohej, se këto të fundit shfaqin prirjen si edhe miratimin për atë çka do të përbënte në këtë rast tipiken, ose thënë më konkretisht , atë që është tipike e bashkohësisë kohës sonë, lidhur me të cilën, me fjalë të tjera, sikurse e pamë më lart, filozofi *Yves Michaux* do të linte të nënkuptonim dhe meditonim termin “*Epoka e fajësisë*”.

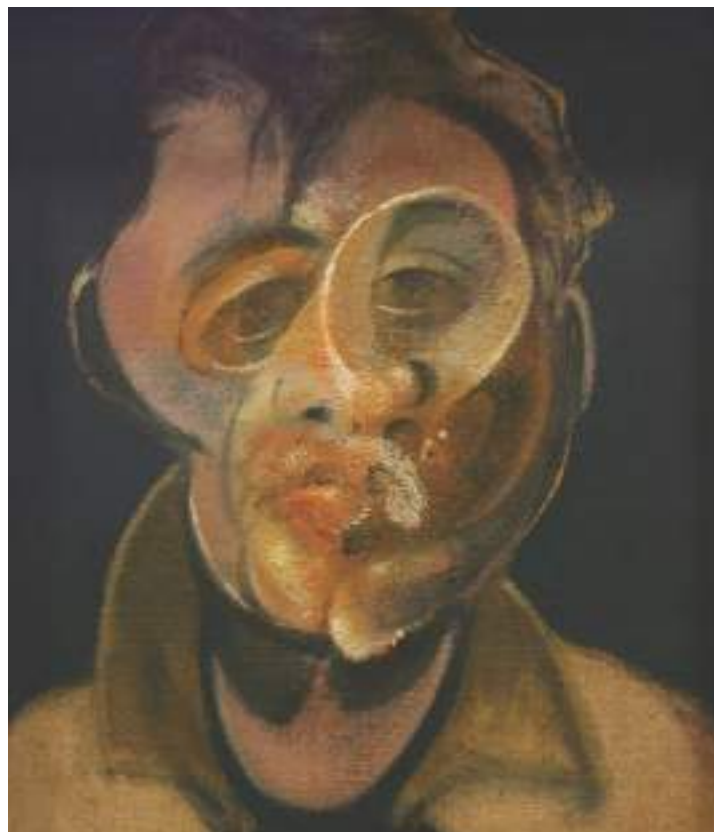
Duke patur parasysh qoftë edhe vetëm këtë fakt si edhe në qoftë se do të rikujtonim edhe njëherë, moralin e fabulës së *Duchamp-it*, pyetja logjike që do të mund të shtrohej do të ishte: *ç'farë do të mund të thoshte vetë Marceli përballë këtij fenomeni të raportit të veprave të artit bashkohor dhe rjetit merkantil të sofistikuar të tyre ? Pra vetë Duchamp-i si do*

të kishte rreaguar përballë problematikës së kësaj situatë ?

Sigurisht ne nuk mund ta dimë, nuk kemi sesi ta dimë ...

– *Në momentin që ajo formë shprehje që mohon dhe skandalizon, vlerësohet realisht më shumë se ajo që përmban miratimin e shumicës, atëherë mjegullimi i pistës nga ku ngrihen kriteret e vlerësimit të vlerave bëhet total – thotë në mbyllje të artikullit të tij historiani i artit *Thomas Schlessler*. Ndoshta, realizimi material në terren i këtij lloji “evoluimi të vlerave”, në këtë nivel përshkallëzimi dhe ndikimi ndaj realitetit, do të kishte qënë një surprizë befasuese edhe për vet *Duchamp-in*; sikurse lihet të nënkuptohet edhe nga pena fine e *Schlessler-it*, ndoshta, përballë realitetit aktual të problematikës në fjalë e që lidhet ngushtë edhe me ardhmërinë e statusit të veprës së artit në bashkohësinë tonë, më shumë se vet *Duchamp-i*, është hija e tij që ndërkohë, duhet të jetë duke u shkukur gazit...*

"That being said", Francis Bacon.



Bibliografia

1. Erwin O. Christensen, A Pictorial History of Western Art, Mentor Books - The New American Library, New York 1964
2. Beaux-Arts magazine nr.319, Paris 2011
3. Walter Benjamin, L'Oeuvre d'Art à l'époque de sa Reproductibilité Technique, Editions ALLIA, Paris 2009
4. Jean-François Lyotard, "La condition postmoderne", Editions "Minuit", Paris 1979
5. E. H. Gombrich, Historia e Artit, (botim i 16-të), Botim i Fondacionit Soros, kol. "Libra për një shoqëri të hapur", Tiranë 1997
6. Peter Selz, Beckmann, Abeville Press, New York 1996
7. Jack Flam, Motherwell, Editions "Albin Michel", Paris 1991
8. Francis Bacon, Le sacré et le profane, Michael Peppiat, Fondation Dina Vierny - Musée Maillol, Paris 2004



1) Figurë në lëvizje 1985, Teknika : Vaj në kanavacë



Vepra nga Francis Bacon;
2) Studim mbi një trup njerëzor 1992, Teknika : Ofort, akuatintë dhe gjilpërë e thatë mbi letër Fabriano, (inçizim grafik i realizuar në studion e stampës artistike ZRC).

Autumn Cannibalism, Salvador Dalí



Beccoming

**fashion
and design**

aware



Concept & visual created by the Art Direction Workshops-Art Design students.
Photography: Eno Goxha

Review of the basics of art direction in fashion.

Simina Turcu

This article includes text and illustrations from four main issues related to art direction & fashion: i) the workshop of art direction & fashion at POLIS University ii) part from the online fashion magazine “Loveubaby” ii) Photography exhibition Still by Sonia Jojic iv) A short article on Blogging by Eranda Janku. The objectives of the workshops were to expose the students to visual imagery: art, fashion, adverts, fashion films, photography, etc. Every workshops gave the students the chance to browse into specialized sites and work on different creative materials that are now printed in Forum A+P magazine.

Also the idea of the workshops was to analyze the trends, fashion and current lifestyle in order to create an image that can be interesting for the reader of a specific magazine, printed or on online platform, by putting colors and objects together and creating a unit images that can be inspira-

tional for others.

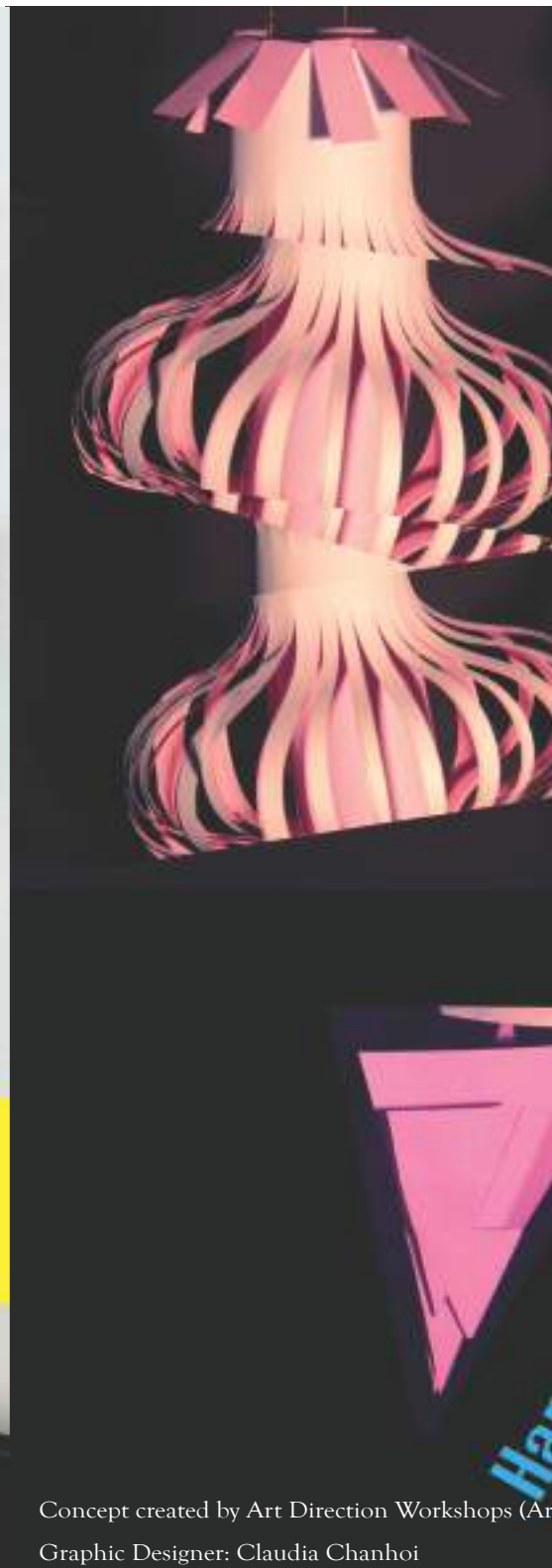
During the workshops we created pages for the magazine, we did review of basic media photography, explored brand photography by entering the world of fashion by documentary film visualization, created promotional photography, analyzed the latest brand campaigns, group critique ending with votes on the most effective campaigns. Students had the opportunity to create accounts on various fashion sites and access to the information concerning the latest what “in” or “outs”.

These workshops are the perfect mixture of the basic knowledge that every Art & Fashion Director needs to have on board. The art of creating a unique, individual image, choosing the right objects for the compositions, using the basic skills of photography, learning about the fonts and colors, learning how to collaborate with the graphic designer or how to work with a pro-



Cv:

Simina Turcu is a Romanian born fashion expert which leaved for a long time in the UK. Actually she is present in Albania and works as a part-time lecturer of the Art Design & Fashion Course. She has extensive experience working in the art direction & fashion industry working in Rumania, UK, and Albania including a solid experience also in beauty events management and public and press relations. She has been very active publishing online magazine, fashion published magazines, and television. Despite her background in psychology she studied also art choreography and fashion photography at London Fashion University.



Concept created by Art Direction Workshops (Art Direction)
Graphic Designer: Claudia Chanhoi

professional production team. The students were the ones that created the inspirational lifestyle shoots hoping to attract a specifically targeted section of followers/readers, in our case. They participated in creating the images in order to obtain the desired image by playing with the soft illumination given by the sunlight. This was excellent for the color and textures in the photography that the students made



(Art-Design students)

Photography and paper work by Eno Goxha



Photography and paper work by Eno Goxha, Ilirija

with their cameras to produce the pictures. They used their own creativity to choose particular objects. that can inspire people and did the research for fonts, layouts and color palettes. The most important is that they learned how to work together in a team and how to make trend forecasting for particular styles, colours, textiles, fabrics and objects.

LOVE ♥ U BABY

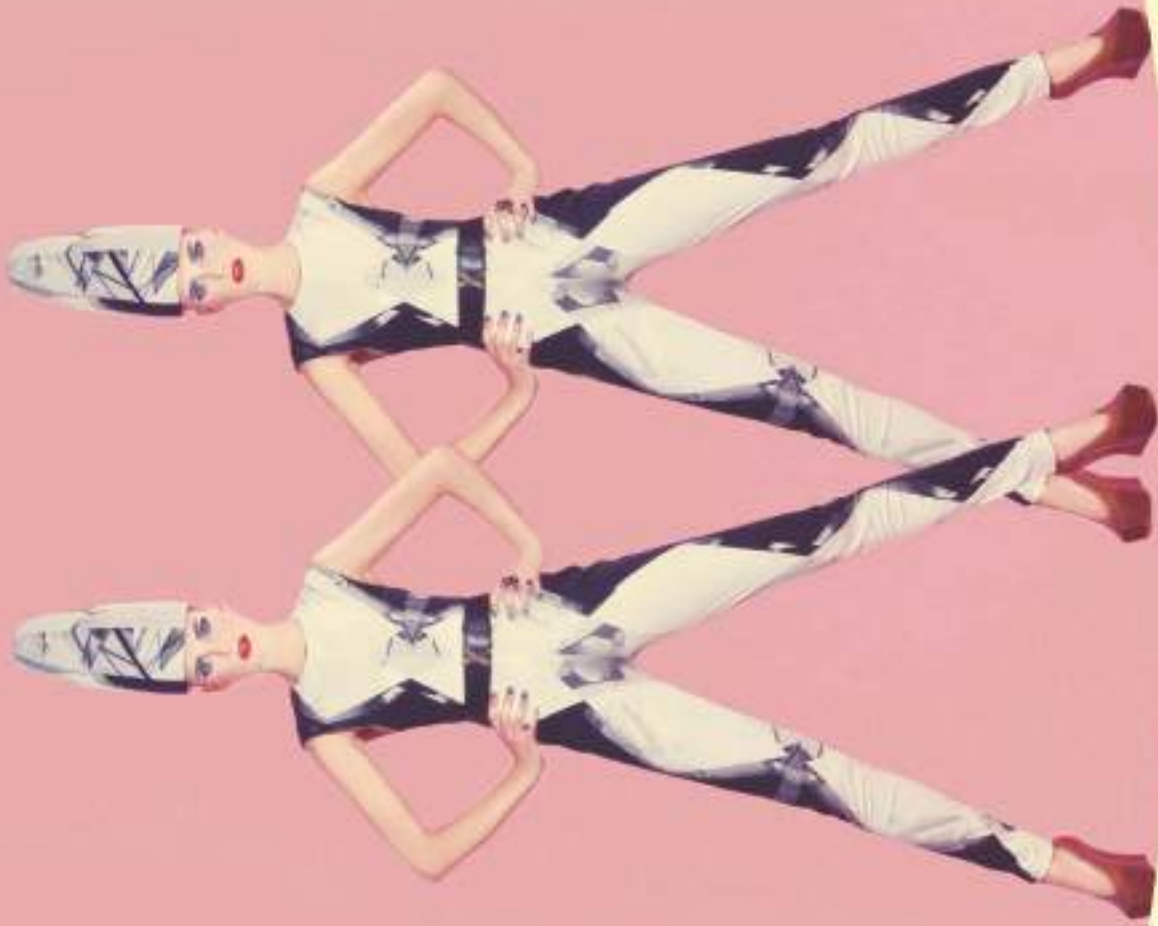
**SIMON EKRELIUS
INTERVIEW**

**VISUAL DIARIES
AURETA THOMOLLARI**



LOVE ♥ U BABY





Simina Juwan

interviews

SIMON EKRELIUS



LOVE  U BABY

Photography by Jenni Perkkio Art Direction by Sasha Rautava



Wearing SIMON ERELIUS IS

expressing a definite awareness of individuality and the new. Unapologetically forward in style with a touch of irony.

The label is upscale and directional.

Channelling thoughts of future and past, transforming large architectural constructions into human scale silhouettes. The collections show aspects of society in a new way. Including textile prints and statement pieces that clearly reflect his inspirations, also involving key pieces that refine the ideas into more subtle work.

1. What drives you to create?

The importance of communicating in what we wear usually.

2. What aspect of your work is most important to you?

The design, the results and the feeling.

5. Like Corbusier inspired you for Star dust, Grace Jones for The Reflection. What else inspires you in this moment of time?

That's a secret until the release.

3. Which pieces of your work are you most proud of?

They all are very close to my heart as different ways. One thing is each collection has something each other is a choice of feeling and reason why being there. The prints and the cuts all have an important role.

4. Can you describe what you are working on at the moment? What occupies your thoughts at the moment?

From the new collection beginning which is the inspiration and the whole look seem to be an on-going look-also. It's battling with 3-4 different things I don't all could be amazing but I can only choose one.

6. How was the experience of London Fashion Week?

It was great. We were such a great sponsored team so working was a pleasure it was a bit stressful but, busy and loved.

7. What characteristics are you looking for in a client? Any celebrities as clients? What characteristics are you looking for in a client?

My love for the unconventional and naturally beautiful unique type women style.

8. What do you dream of for the future?

To have my own London centrally located address dealer with lots of space for my private clients. My ready-to-wear and jewelry etc.

9. What made you become the person you are?

I don't really know the answer to this question. Perhaps just my experience and the fact that in a somehow for now thing and my love for fashion. The nature and positive parts of my life made of how the steps of what can about also the way that amazing friends I met along the way surely want of make me a bit of who I am.





WHAT I LOVE IN THIS MOMENT OF TIME...

We asked 10 creative individuals
what their favourite things are
in this moment of time.
These are their stories.

Dylan

PLAY IN TWO ACTS

Sidney Michaels

on "Dylan Thomas in Aran-
John Malcolm Thomas and
"Life as Kill" by Caitlin



French, Inc.

Favourite Cap



Arts Program CD



My Glasses



Arsenal FC keyring



My Watch

Wireless Mouse



Yellow Lucky number 8



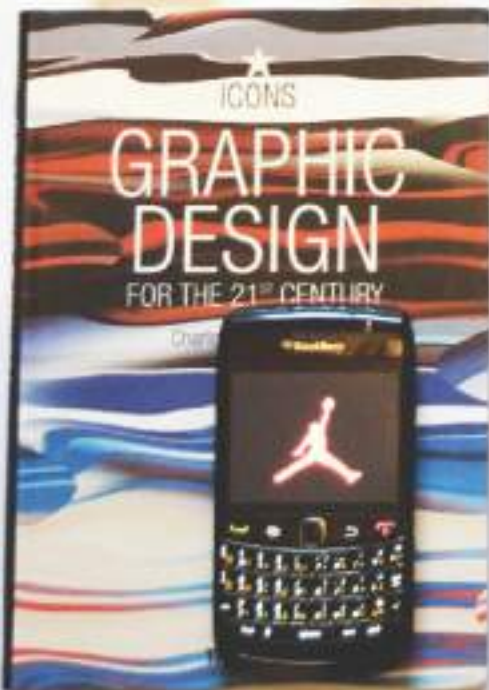
Red Alarm Clock



Headphones



Graphic Design Book



'Electricity' badge



Blackberry with Jordan logo

Favourite Shirt





Photo shoot-Art Installation
"cherry blossoming trees"



Art Direction & Fashion Workshop by Simina Turcu

The materials published in this article are part of the curricula of art design studies of polis university guided by the lecturer Simina Turcu and assisted by Sonia Jojic and Eranda Janku.

Photo shoot-Art Installation “cherry blossoming tres”-a time dedicated to being creative and learning new-techniques in different medium but also developing the power of lateral thinking and general work performance.

We were combining photography with graphic design to create images that defy normal conventions, including gravity.

We created our image out of familiar objects and the aim was to show that any banal thing can be used as a material in an image, so used POST-ITS. Our work involves sticking post-its on a model and then blowing them away to create the impression of cherry blossoms blooming trees that are specific to summer time. After that, we used Photoshop to balance the tones just enough to create a more realistic impression.

*inspired by a project realized in Tokyo for Computer Arts Magazine.

Concept created by Art Direction Workshops (Art-Design students)
Graphic Designer: Claudia Chanhoi





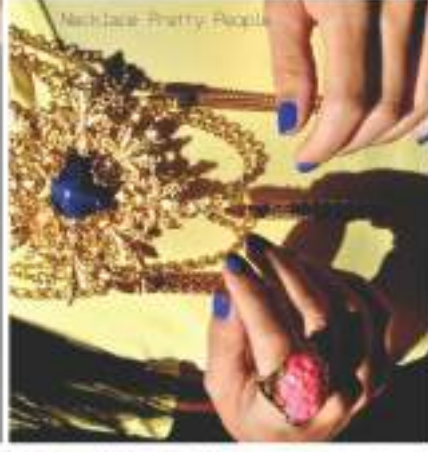
Photography: Simina Turcu
Model: Xhoi Musliaka
Graphic Designer: Claudia Chanhoi



Dress: Shanon; Belt: Gracie



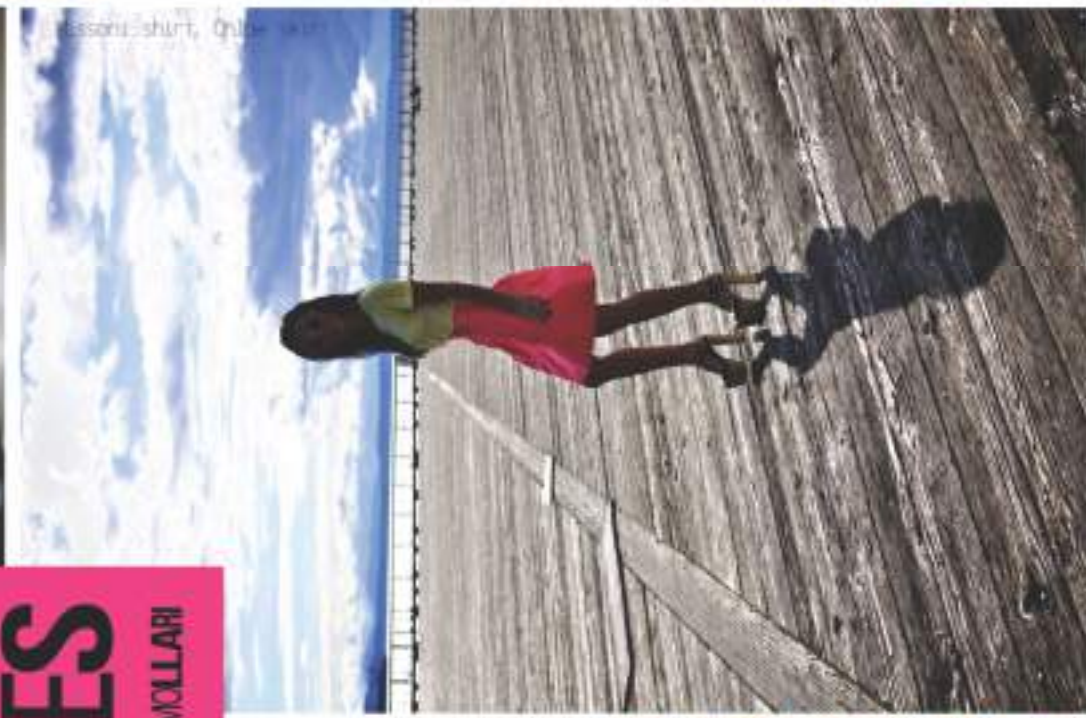
Shirt: Courtney; Pants: Quince; Bracelets:



Necklace: Prerty Popella



Frade's Dress



Blissini shirt, Quince skirt



VISUAL DIARIES

AURETA THOMOLLARI

Photography: Sonny

She is a traveller that creates endless stories with her clothes; she considers that no other designer speaks to her deepest fashion fantasies like McQueen does.

Francesca Sunglasses; Genevieve Jones Earrings



ON OUR PAVOR
**NEW ZEALAND
 FASHION**

Lately we have found our self spending more and more time swooning, desiring and heavily loving fashion labels from down under New Zealand. The keweis might be geographically remote and therefore less exposed to European and US big brands, but they defiantly have no excuse to be wearing flip flops and sweatshirt bottoms anymore.

New Zealand Fashion Rocks!
 Karen Walker, is a very established label, always showing solid, inspirational and amazing collections at New York fashion week, but it is the smaller up on coming brands that has really attracted our fashion eyes. Brands like twentyseven names (soon available at ASOS) and Riddle me. This are both labels with a girly femininity and a cool relaxed edge. Dont forget to check out creative collective www.alwaysometimesanytime.com as well.







Concept created by Art Direction Workshops (Art-Design students)

Location: Polis Univesity

Styling by Simina Turcu & Eranda Janku

Photography: Sonia Jojic

Models : Anila Lleshaj, Mariglen Bilibashi

Model Agency: Bindi Model Management

Clothes: KOTON - QTU

STILL

**An exhibition by Sonia Jovic
curated by Stefano Romano
At Polis University (lecture room B2)
Highway Tiranë Durrës, Km5 – Kashar, Tirana, Albania
Opening: 31 October 2011 h 16.00**



Still Life, in photography the act of fixing in an image a series of inanimate objects. This composition, which in the literal sense of the term should give back the viewer an inanimate image, lifeless, on the contrary has in itself a strong evocative power. We humans surround ourselves with objects, we build homes, create districts, cities, metropolises with the declared aim to build places where shelter; but for our own nature, living in these places, we end up fulfilling them

with emotions, of our lives, it happens so that every single corner of a city can take an extremely vital value. In the series of photographs “external / internal” by Sonia Jovic the combination of these two moments is not only the mere similarity of formal elements, but rather goes to an emotional confrontation between the two spaces. Not pure architecture, not mere form, not Still Life but Life that transpire from these Still, as found moments which contain in themselves the





emotions of the people who live them every day, as their marks in the photo. Still on the other hand, is in photography the act of capture in an image in a moment of the life of the photographed subjects. The “portraits” of Jojic are isolated from the context, without a background, images in which the spectator’s gaze is almost “forced” to confront with the gaze of the photographed subject. It is in this exchange of looks that start a real dialogue between subject and viewer,

a not univocal dialogue, which through the depth of Sonia’s shot also allows the viewer to get involved, transforming that still in a continuum because it does not end, but continually nourished by the exchange between viewer and subject. The common prefix of Sonia Jojic’s photographs is therefore Still, as if to say that we are still looking at the world, that we are still producing sense, that we are still alive.









Photography: Sonia Jojic



Photography: Sonia Jojic

The phenomenon of Blogging

Eranda Janku

ABSTRACT

Living in a totally digital world, is inevitable to not know/or use different ways for connecting and sharing. Nowadays, BLOGGING has become a very popular activity throughout the world. A blog can be used for so many different reasons and goals, and everyone can easily access and own one. There have been launched a various number of platforms, offering this service, and it's impressive, how many options they give. It's easy to learn it, fun to use it, and from this point, very addictive for human kind...

ABSTRAKT.

Të jetosh në një botë krejtësisht digjitale, është e pashmangshme që të mos dish / ose përdorësh mënyrat e ndryshme për të komunikuar në internet. Në ditët e sotme, Blogging është shndruar në një aktivitet shumë të njohur në të gjithë botën. Një blog mund të përdoret për arsye dhe qëllime të ndryshme, dhe çdokush mund të ketë një të tillë. Ky shërbim, është nisur nga një numër i ndryshëm platformash, të cilat japin opsione mbresëlënëse. Blogging, është shumë e lehtë për tu mësuar dhe përdorur, por gjithashtu edhe e lehtë për tu argëtuar. Thejsh mund të themi që Blogging tashmë është kthyer në një zakon të përditshëm...

As a blogger, last February I was invited to attend the *Milan Fashion Week*, which for me started with a bloggers meeting, a diverse event organized by the *Donna Moderna's* team (an Italian famous site and magazine) an event held at *Sephora's* main residence in Milan. I had invitations for two, so I invited my best friend to join me. We were talking-

blogging on our own blogs and tasting nice food and wine, when my best friend popped out a very provocative question: "What does blogging mean?"... You can imagine the reaction of all the people in that room... I can even say it got me embarrassed... But no worries, she got her answer, and so will you!





Seems like nowadays the entire world is being slowly converted to digital, whether we like it or not. On this vast phenomenon, Blogging represents an important 'little piece' that must be taken in consideration. It may sound absurd or even a blurry thing at times, but if you know what it is about and how it works, you would not only approve it, but also

aim to have one of your own. As we all are so diverse, our conceptions about blogging and also approaches to it might be so different. And this is why there exists a range type of blogs, being used for so many different reasons...

People have wanted to create and share since long ago, starting from scratch to something, and from little to big. During

Cv:

Eranda Janku - is a student of Urban Planning and Management Studies at POLIS University. She has work experience in Blogging and Fashion Design, and assist's POLIS staff in the implementation of the course in Art and Fashion Direction. She has been attending several international workshops that makes a link between Urban Planning, Urban Design, and Art. She attended a specialization on contemporary arts at IPC International People's College, Helsingor Denmark. Eranda works also online for blogging & fashion industry in Italy.



Donna Moderna Bloggers Meeting at SEPHORA residence, Milan Fashion Week, February 2011

the early 17th century, official government *bulletins* were circulated at times in some centralized empires. As years went by, people noticed that there was much more to share and go around, so they evolved from bulletins, to *newspapers* and later on to *magazines* too, which in total, represent the first kinds of *official publications* circulating among different communities. Nowadays, in this *digital world* that we live in, the usual communities have taken another dimension and have transformed into online digital communities, where I can mention different forms of them including the earliest ones as: *Usenet*, commercial online services such as *GENie*, *BiX* and the early *CompuServe*, *e-mail lists* and *Bulletin Board Systems (BBS)*. On the late 1990s, *Internet Forum Software*, created running conversations with threads, where threads are topical connections between messages on a virtual «corkboard»...

THE BLOG

Then, a brighter period came for these online communities. It all started on 17 December 1997, when *Jorn Barger* used the term «*weblog*» meaning a *default H-Sphere server page*. Later, during the 1999, *Peter Merholz* jokingly broke the word *weblog* into the phrase *we blog*. Later on *Evan Williams* at *PyraLabs* was the one that used «*blog*» as both a noun and verb («*to blog*» meaning «*to edit one's weblog* or *to post to one's weblog*»). He surely should have had something on his mind, when he devised the term «*»* in connection with *PyraLabs Blogger* product, leading this way to the

popularization of the terms.

The modern blog evolved from an online diary, where people would keep a running account of their personal lives. Most such writers called themselves diarists, journalists or journals. *Justin Hall*, who began personal blogging in 1994 while a student at *Swarthmore College*, is generally recognized as one of the earliest bloggers, as is *Jerry Pournelle*. *Dave Winers Scripting News* is also credited with being one of the oldest and longest running weblogs. Another early blog was *Wearable Wireless Webcam*, an online shared diary of a person's personal life combining text, video, and pictures transmitted live from a wearable computer and «*EyeTap*» device to a web site in 1994. This practice of semi-automated blogging with live video together with text was referred to as *sousveillance*, and such journals were also used as evidence in legal matters.

These early blogs were simply manually updated components of common *Web Sites*. However, the evolution of tools to facilitate the production and maintenance of *Web* articles posted in reverse chronological order made the publishing process feasible to a much larger, less technical, population. Ultimately, this resulted in the distinct class of online publishing that produces blogs we recognize today. For instance, the use of some sort of browser-based software is now a typical aspect of «*blogging*». Blogs can be hosted by dedicated blog hosting services, or they can be run using blog software, or on regular web hosting services.

A_GROWING_ONLINE_COMMUNITY

It didn't take much time and people started to actually blog. Everyone had something to write about and then to share, so it rapidly gained in popularity. From the 1999 and the years following, blog usage spread, being further popularized by the near-simultaneous arrival of the first hosted blog tools:

- *Bruce Ableson* launched "Open Diary" in October 1998, which soon grew to thousands of online diaries. Open Diary innovated the reader comment, becoming the first blog community where readers could add comments to other writers' blog entries.
- *Brad Fitzpatrick* started "LiveJournal" in March 1999.
- *Andrew Smales* created "Pitas.com" in July 1999 as an easier alternative to maintaining a «news page» on a Website, followed by "Diaryland" in September 1999, focusing more on a personal diary community.
- *Evan Williams* and *Meg Hourihan* (Pyra Labs) launched "blogger.com" in August 1999 (purchased by "Google" in February 2003)

THE_IMPORTANCE

Soon everyone knew the importance and the power of blogging. By 2004, the role of blogs became increasingly mainstream, as political consultants, news services, and candidates began using them as tools for outreach and opinion forming. Blogging

was established by politicians and political candidates to express opinions on war and other issues and cemented blogs' role as a news source, easy to create and accessible from every tone. Even politicians not actively campaigning began to blog to bond with constituents.

Anyway, we should not forget about an important impact. Blogging can sometimes have unforeseen consequences in politically sensitive areas. Blogs are much harder to control than broadcast or even print media. As a result, totalitarian and authoritarian regimes often seek to suppress blogs and/or to punish those who maintain them.

On the other hand, blogs have also had an influence on minority languages, bringing together scattered speakers and learners. Minority language publishing (which may lack economic feasibility) can find its audience through inexpensive blogging.

Blogs can also serve as an easy and optimal way to promote different ideas or programs. This can be seen as applied on a multilayered zone, where different fields as art, economy, politic etc, are included.

SAFETY_USE

Even if blogger gives us the opportunity to speak up and publish or share our own works, it still stands up as a possible serious threat or attack against the blogger, sometimes without apparent reason. *Kathy Sierra*, author of the innocuous blog «Creating Passionate Users», was the target of such vicious threats and misogynistic

insults that she canceled her keynote speech at a technology conference in San Diego, fearing for her safety. It is important to mention that, while a blogger's anonymity is often tenuous, Internet who would attack a blogger with threats or insults can be emboldened by anonymity. This is why Sierra and supporters initiated an online discussion aimed at countering abusive online behavior and developed a blogger's code of conduct.

TYPES OF BLOGS

If you're up and ready to have your own blog, you should know that there are many different types of blogs, differing not only in the type of content, but also in the way

that content is delivered or written.

The most common blogs are:

Personal blogs:

The personal blog, an ongoing diary or commentary by an individual, is the traditional, most common blog. Personal bloggers usually take pride in their blog posts, even if their blog is never read. Blogs often become more than a way to just communicate; they become a way to reflect on life, or works of art. Blogging can have a sentimental quality. Few personal blogs rise to fame and the mainstream but some personal blogs quickly garner an extensive following. One type of personal blog, referred to as a micro blog, is extremely

FASHION

<http://www.dollhousescrapbook.com/>

The Doll House Scrapbook

Classic Flipcard Magazine Mosaic Slider Snapshot Timeline



detailed and seeks to capture a moment in time.

Corporate and organizational blogs:

A blog can be private, as in most cases, or it can be for business purposes. Blogs used internally to enhance the communication and culture in a corporation or externally for marketing, branding or public relations purposes are called corporate blogs. Similar blogs for clubs and societies are called club blogs, group blogs, or by similar names; typical use is to inform members and other interested parties of club and member activities.

But blogs can also be organized based on:

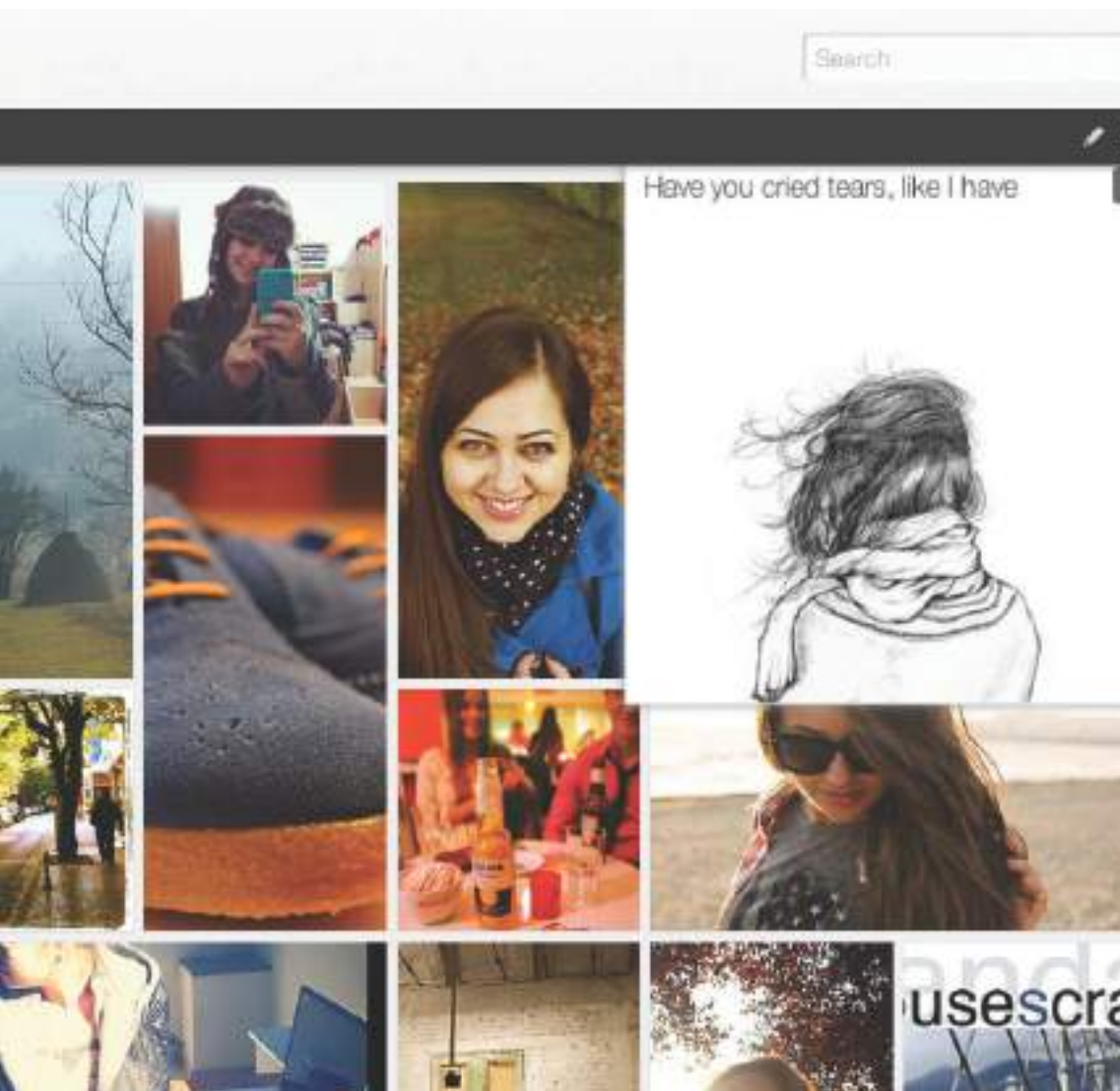
The Genre:

Focusing on a particular subject, such as political issues, travelling (known as travelogs), housing, fashion, projects, education, classical music and legal issues (often referred to as a blawgs) or dreamlogs. Two common types of genre blogs are artblogs and musicblogs

The Media Type:

Based on what they compromise, the blogs can be named differently. For instance:

- A blog comprising videos is called a vlog
- A blog comprising links is called a linklog
- A site containing a portfolio of



sketches is called a sketchblog

- One comprising photos is called a photoblog
- Blogs with shorter posts and mixed media types are called tumblelogs.

The Device:

Based on the device used to update and post on a blog, we have different ways of categorizing blogs. A blog written by a mobile device, like a mobile phone or PDA, could be called a moblog. One early blog was *Wearable Wireless Webcam*, an online shared diary of a person's personal life combining text, video, and pictures transmitted live from a wearable computer and "EyeTap" device to a web site. This practice of semi-automated blogging with live video together with text was referred to

I'm starting this row of examples from one of my favorite ones. It has a simple design but its content is so rich and extremely updated. *Antonino Saggio* is an Italian professor from "La Sapienza" University of Rome Italy, a good collaborative friend of POLIS University, too. He has stored his own lectures online, directly from his blog/site. No need for power point or any other presentation program. No matter where he is, as long as he has internet connection, he can present anything, and even students can easily access his lectures online. *Blog link:* <http://www.arc1.uniroma1.it/saggio/>

Another blog I'd like to bring here is one that for me, presents a very good example, of how a student's projects blog should look alike. Students participate

Blogspot Platform, Posts Management page

ARCHITECTURE & URBAN DESIGN
<http://www.wix.com/erandajanku/designlab>



as sousveillance. This kind of journals have been used as evidence in legal matters. But, I would never put a limit or an ending point at any of these examples, because you can always have the freedom of being independent and creative, and you can use your own blog for so many other reasons and purposes.

I'd like to share with you several examples from our community of POLIS students and professors.

in many workshops, at POLIS University or even abroad, so it's good to save everything somewhere, so we can easily share them with others, and also have a good 'scrapbook' of our own works. *Olesja Lami* is a POLIS University student, graduating this year, and she has founded her own blog, where she posts all the most important projects of her own. *Blog link:* <http://olelami.wordpress.com/>

Everyone at POLIS University

knows the professional and social initiative “Walking the City”. It is an initiative of our students and staff, which consists on improvised/informal tours once per month, aiming to promote professional, social, and sport experiences with the objective to discover alternative itineraries and nontraditional transects of the city. Such an initiative with a rich colorful social interaction among participants and citizens is than translated in a blog, documenting photos realized by participants, which tries to read/analyze/document different layers and features of certain cities in certain historic moment condition. *Blog link:* <http://walkingthecityupolis.blogspot.com/>

Revival of City Squares of the Balkan Cities” is a very interesting regional project which POLIS University,

active community participation. The blog dedicated to this project, provides news on its activities and also shares experiences, final projects and achievements. *Blog link:* <http://rcsbc.blogspot.com/>

So as a conclusion, *why not have a blog...? Indeed use a blog...!* It’s easy, it’s fun, and it’s something that follows contemporary trends. People and friends will like it. And you can communicate worldwide... But be aware that to have a blog you must know before: what is a blog, and how it functions.

ARCHITECTURAL PROJECTS
<http://olelami.wordpress.com/>

ARCHITECTURAL PROJECTS
<http://gjergji-dushniku.tiranaplus.com/2011/11/08/urban-game/>



together with Co-PLAN Institute for Habitat Development, Tirana Albania; CSD the Coalition for Sustainable Development, Skopje Macedonia; and EXPEDITIO, Centre for Sustainable Spatial Development, Kotor Montenegro, organized and held together. This project aims to contribute to the revival of city squares as viable public places that foster cultural identity and promote diversity through enforcement of public policies and



Franca is not a fashionista. She, actually, deeply hates that word.

She personifies all that I consider being Italian fashion. She is straightforward, innovative, she takes risks.

In February 2010 she opened her first blog, to launch the vogue.it website, and that was the beginning of a true cultural revolution in the Italian fashion world.

Reading her posts is like entering a private little room full of great models and artists, both from the past and the modern world, designers, politicians and people from all over the globe.

I WANT TO WORK FOR FRANCA

WHY

Vogue Italy

53



SHE comments every single little thing with such a unique wit and her experience in the fashion industry is extremely wide. Her blog **IS** not just about fashion, it is an interesting, colorful diary that she updates regularly in the morning. I can almost picture her sit there writing, as in a moment of stream of consciousness, thinking about what is going on in the world, thinking about her latest trip or what her closest friends are talking about the most. I can see her pinching her long hair in a casual ponytail and holding her glasses in her hair, looking out through the window, thinking about how to keep Vogue in the pole position, thinking about the delicate, thin line between commercial and artistic, and how to communicate both words without losing the **VOGUE ITALIA** iconic style.

In her blog she often gives the opportunity to the readers to participate in some sort of competitions, and lots of people have shown so far a great interest. Is the blog formula the way forward? Yes **INDEED**. We have experienced incredible changes in the way we communicate, and blogging is a very direct, quick and intensely emotional way of engaging with the public. Emotional because there is no filter. Like a letter is written on a paper, when you write a post and you publish it, the message is done in a second. When someone comments and you reply, there is no way you can take it back. And this is what people like the most. The idea that **SOMEONE LIKE FRANCA**, not long ago hidden behind the Milanese Vogue office doors, is now speaking out loud to everyone, opening her mind to the public, exposing herself to judgments and comments well, let me say it, it **IS PRETTY INCREDIBLE**.

55

WHY IS SHE NOT AFRAID

My personal blog is called 'I want to work for Franca' simply because I admire her. She is a fashion genius and she is not afraid of what people might think of her work. Why is she not afraid? What is it that is so important about her? She is mostly a clever woman. In her writing, even if sometimes she expresses her judgment with no boundaries, she is generally and with no doubt politically correct. She might say that Italian TV is rubbish, but at the same time she will state that 'at the end, it could always be worse'. She might quote a Greek philosopher, but after that she might say 'well, that quote does not really apply to the modern world'. She might make you believe you look ridiculous 'with this tiny skirt on' if you are over 40, and that 'it is so not appropriate', but at the same time she will convince you that your unique sense of style might be entertaining in a way.

This is why I like her - she is not just one person at a time. She easily steps in mine, yours or anyone else's shoes, which always gives her the widest possible point of view.

ALESSIA GOTTI <http://www.thefairyforfranca.blogspot.com>

56

The team

LOVE ♥ U BABY

Project Manager & Art Director
Simona Turcu

Designer & Creative Direction
Anna Katherine Olsen

Graphic Designer
Dendza Krunova
Claudia Chano (cover)

Website Designer
Jeffrey Jouannet

Our dreams

Anna - Simona Turcu ✨

There were no dreams in my childhood, but I believe in them because something long before Times and L'Espresso.

There are no dreams - I dream like the birds in flight, thinking a whole lot about the design and everything with my "Creative" imagination in the background of my thinking.

Can you see your dream? That is hard and I think it's something you learn to do. I will never know what color my hair is.

Anna - Anna Katherine Olsen

There were no dreams in my childhood, but I believe in them because something long before Times and L'Espresso.

There are no dreams - I dream like the birds in flight, thinking a whole lot about the design and everything with my "Creative" imagination in the background of my thinking.

Can you see your dream? That is hard and I think it's something you learn to do. I will never know what color my hair is.

There are no dreams in my childhood, but I believe in them because something long before Times and L'Espresso.

There are no dreams - I dream like the birds in flight, thinking a whole lot about the design and everything with my "Creative" imagination in the background of my thinking.

Can you see your dream? That is hard and I think it's something you learn to do. I will never know what color my hair is.

There are no dreams in my childhood, but I believe in them because something long before Times and L'Espresso.

There are no dreams - I dream like the birds in flight, thinking a whole lot about the design and everything with my "Creative" imagination in the background of my thinking.

Can you see your dream? That is hard and I think it's something you learn to do. I will never know what color my hair is.

There are no dreams in my childhood, but I believe in them because something long before Times and L'Espresso.

There are no dreams - I dream like the birds in flight, thinking a whole lot about the design and everything with my "Creative" imagination in the background of my thinking.

Can you see your dream? That is hard and I think it's something you learn to do. I will never know what color my hair is.

There are no dreams in my childhood, but I believe in them because something long before Times and L'Espresso.

There are no dreams - I dream like the birds in flight, thinking a whole lot about the design and everything with my "Creative" imagination in the background of my thinking.

Can you see your dream? That is hard and I think it's something you learn to do. I will never know what color my hair is.

There are no dreams in my childhood, but I believe in them because something long before Times and L'Espresso.

There are no dreams - I dream like the birds in flight, thinking a whole lot about the design and everything with my "Creative" imagination in the background of my thinking.

Can you see your dream? That is hard and I think it's something you learn to do. I will never know what color my hair is.

There are no dreams in my childhood, but I believe in them because something long before Times and L'Espresso.

There are no dreams - I dream like the birds in flight, thinking a whole lot about the design and everything with my "Creative" imagination in the background of my thinking.

Can you see your dream? That is hard and I think it's something you learn to do. I will never know what color my hair is.

There are no dreams in my childhood, but I believe in them because something long before Times and L'Espresso.

There are no dreams - I dream like the birds in flight, thinking a whole lot about the design and everything with my "Creative" imagination in the background of my thinking.

Can you see your dream? That is hard and I think it's something you learn to do. I will never know what color my hair is.

There are no dreams in my childhood, but I believe in them because something long before Times and L'Espresso.

There are no dreams - I dream like the birds in flight, thinking a whole lot about the design and everything with my "Creative" imagination in the background of my thinking.

Can you see your dream? That is hard and I think it's something you learn to do. I will never know what color my hair is.

There are no dreams in my childhood, but I believe in them because something long before Times and L'Espresso.

There are no dreams - I dream like the birds in flight, thinking a whole lot about the design and everything with my "Creative" imagination in the background of my thinking.

Can you see your dream? That is hard and I think it's something you learn to do. I will never know what color my hair is.

There are no dreams in my childhood, but I believe in them because something long before Times and L'Espresso.

There are no dreams - I dream like the birds in flight, thinking a whole lot about the design and everything with my "Creative" imagination in the background of my thinking.

Can you see your dream? That is hard and I think it's something you learn to do. I will never know what color my hair is.

There are no dreams in my childhood, but I believe in them because something long before Times and L'Espresso.

There are no dreams - I dream like the birds in flight, thinking a whole lot about the design and everything with my "Creative" imagination in the background of my thinking.

Can you see your dream? That is hard and I think it's something you learn to do. I will never know what color my hair is.

There are no dreams in my childhood, but I believe in them because something long before Times and L'Espresso.

There are no dreams - I dream like the birds in flight, thinking a whole lot about the design and everything with my "Creative" imagination in the background of my thinking.

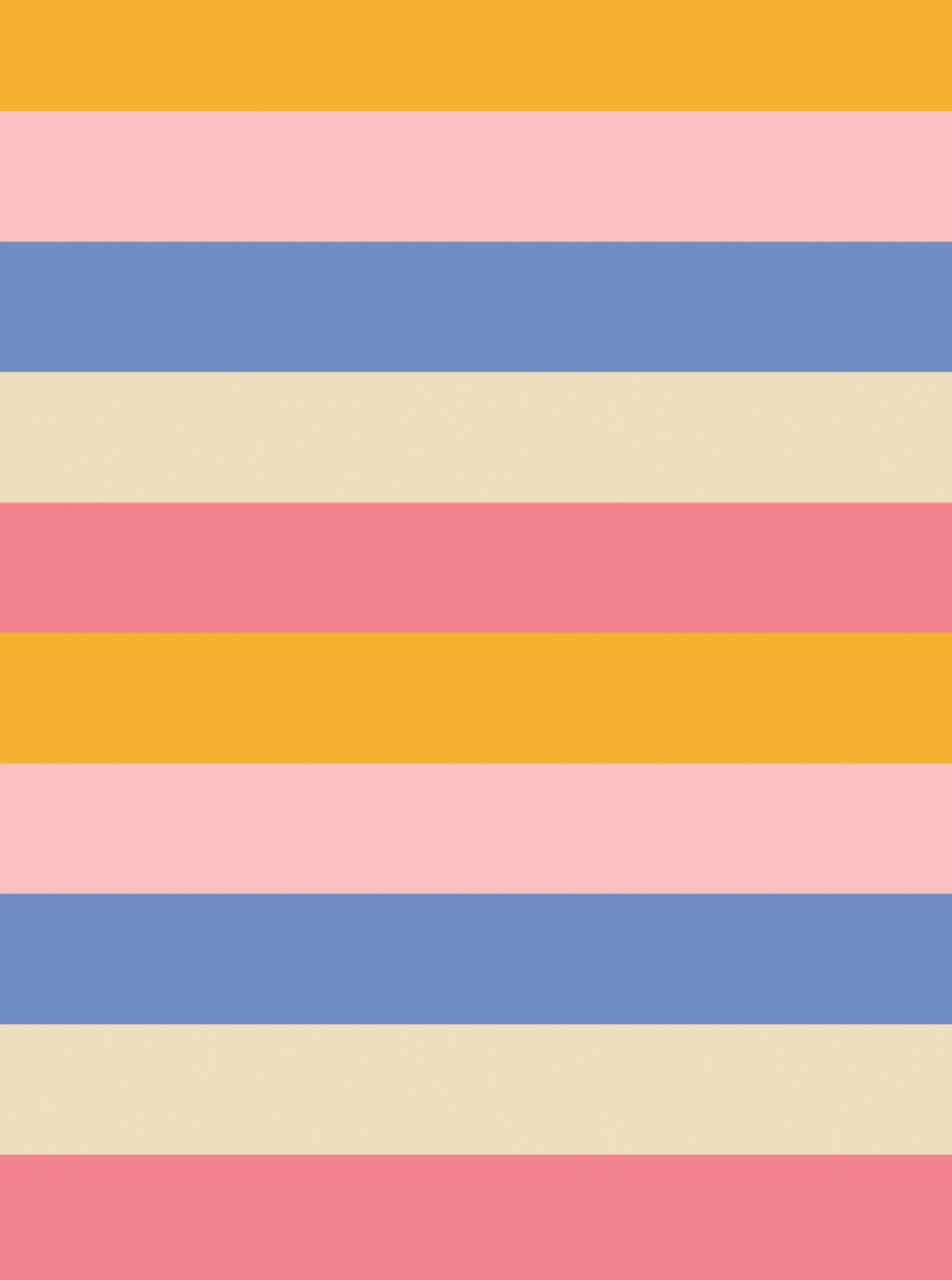
Can you see your dream? That is hard and I think it's something you learn to do. I will never know what color my hair is.

There are no dreams in my childhood, but I believe in them because something long before Times and L'Espresso.

There are no dreams - I dream like the birds in flight, thinking a whole lot about the design and everything with my "Creative" imagination in the background of my thinking.

Can you see your dream? That is hard and I think it's something you learn to do. I will never know what color my hair is.

There are no dreams in my childhood, but I believe in them because something long before Times and L'Espresso.





MELONS ARE STRIPY // illustration by Anna-Katrine Olesen
/ annakatrineolesen.com

Ndërmjet Parametrikës dhe Metrikës

Duke matur Distancën ndërmjet Formës dhe Gjithçkasë.

Skënder Luarasi
& Joana Dhiamanti, Saimir Kristo

ABSTRAKT:

Ky artikull investigon hendekun, distancë apo lidhjen e mospërputhshme midis formës dhe mjedisit dhe spekulon mbi potencialin gjenerativ të tij në projektim. E bën këtë duke e zgjeruar këtë hyrje në një rrafsh teorik e më pas duke analizuar dy diploma arkitekture të studentëve diplomantë të U_POIIS gjatë vitit akademikë 2010-2011. Noise as a Generative Material for Design të Joana Dhiamantit dhe Oikopolis - From Cell to Organism të Saimir Kristos.

Ky artikull trajton marrëdhënien ndërmjet formës dhe mjedisit në kontekstin e teknologjise dixhitale në projektim. Do të na duhet që paraprakisht të përcaktojmë ose të presupozojmë qoftë edhe në mënyrë të vagëllt, provizore dhe pragmatike, nocionet “Formë” dhe “Mjedis.” Me “Formë” do të nënkuptojmë një efekt, imazh, apo gjeometri që pak a shumë dallon nga një sfond, qoftë ky sfondi i ekranit të kompjuterit, i qytetit, apo ai kultural i një komuniteti. Me “Mjedis” do të nënkuptojmë gjithçka tjetër që na rrethon, që nga intensiteti i dritës së diellit dhe përqindjes CO2 në ajër, e deri te ngjyrat dhe zhurmat që na rrethojnë; që nga karakteristikat e një konteksti urban e deri te kërkesat e një detyre specifike projektimi; që nga atmosfera si substancë e deri te atmosfera si ndjesi. Kjo “ndarje” ndërmjet formës dhe mjedisit mund të duket paksa *Kantiane*, por ka të bëjë më tepër me një vëzhgim të paevitueshëm (dhe shqetësues për shumë arkitektë) gjithësa herë përdorim teknologjinë dixhitale në projektim:

forma mund të gjenerohet pavarësisht nga një mjedis, reprezentim, program apo funksion specifik; forma ndjek imanencën e saj.... Nga ana tjetër ne mund ta “arkitektonizojmë” këtë formë (parametrikisht ose pseudo-parametrikisht). Mund ta individualizojmë atë në një mënyrë të atillë që t’i përgjigjet kushteve dhe metrikave të ndryshme të mjedisit, si drita, komforti hapësinor, programi dhe funksioni ndër shumë të tjera. E megjithatë, egziston një hendek ose marrëdhënie e mospërputhshme ndërmjet formës dhe gjenerimit të saj nga njëra anë, dhe çdo të tashme ose të tejskhuare nga ana tjetër. Kjo ndodh sepse zanafilla kompjuterike dhe subjektive e formës i përket një lloji dhe origjine tjetër nga ajo e metrikave të aspekteve të ndryshme arkitektonike. Insistojmë që ky hendek është një kusht universal në arkitekturë; është gjithmonë atje..., megjithëse bëhet veçanërisht i pranishëm dhe kritik në kontekstin e praktikës dixhitale, ngaqë forma në hapësirën dixhitale është e vetë-lidhur në mënyrë të dyfishtë, njëkohësisht si parametrikisht ashtu edhe metrikisht.

Ky artikull investigon këtë hendek, distancë apo lidhje të mospërputhshme, dhe spekulon mbi potencialin gjenerativ të tij në projektim. E bën këtë duke e zgjeruar këtë hyrje në një rrafsh teorik e më pas duke analizuar dy diploma arkitekture të studentëve diplomantë të U_POLIS gjatë vitit akademikë 2010-2011: *Noise as a Generative Material for Design* të Joana Dhiamantit dhe *Oikopolis - From Cell to Organism* të Saimir Kristos.

Ne mund ta dallojmë këtë hendek në marrëdhënien ndërmjet formës dhe funksionit, ndër shumë raste të tjera. Një objekt mund të ndryshojë funksionin e tij në kohë, megjithëse forma e tij mund të jetë projektuar për një funksion të caktuar. Një formë e caktuar mund të pranojë shumë funksione, dhe anasjelltas, shumë forma mund të pranojnë një funksion të caktuar. Marrëdhënia është e mospërputhshme, e papërcaktuar dhe e vagëllt, e megjithatë selektive dhe reciproke. Duhet të jemi gjithmonë të kujdesshëm të mos biem në situatën “çdo gjë shkon” (“everything goes”).... “Shumë”

nuk do të thotë “çdo...” Një formë mund të pranojë shumë funksione, në fakt, një infinit funksionesh, por jo çdo funksion të mundshëm. Mund ta ilustrojmë këtë nëpërmjet një analogjie të thjeshtë matematike. Një kurbë përmban një infinit pikash, por jo çdo pikë në hapësirë; përmban vetëm ato që përmbushin një kusht të caktuar matematik. Gjithmonë ka një marrëdhënie selektive e të vonuar ndërmjet formës dhe funksionit, e megjithatë kjo marrëdhënie është e papërcaktuar dhe e vagëllt në hapësirë e në kohë, dhe zhvillohet në rrjedhën e së mundshmes. Kjo marrëdhënie është gjithashtu jo-simetrike: Forma vjen e para; duhet që së pari ne të ofrojmë ose prezantojmë një formë, në mënyrë që të inicializojmë një topografi reciproke ose reciprocitet ndërmjet formës dhe funksionit; në fillim duhet të formalizojmë ose të kuadrojmë funksionin.

Në tekstin e tij të rëndësishëm “*Toka Lëviz - Pajisja e Territoreve*” (“*Earth Moves- The Furnishing of Territories*”), Cache deklaroi se *Arkitektura është “arti*



Gv.

Skender Luarasi është arkitekt dhe Assistant Professor në University of Massachusetts Amherst. Skender Luarasi nisi studimet në Arkitekturë në Universitetin Politeknik të Tiranës më 1994. Më pas vazhdoi studimet në Wentworth Institute of Technology në Boston dhe më 2005 u diplomua me Master of Architecture në Massachusetts Institute of Technology në Cambridge, Massachusetts. Ka punuar si arkitekt në disa zyra projektimi në Boston dhe Cambridge si Finegold Alexander + Associates, Kennedy & Violich Architects dhe deGoi Digital Design Group në Massachusetts Institute of Technology. Nga viti 2005 në 2007 ka dhënë mësim si Assistant Professor në Departamentin e Arkitekturës në Washington State University. Tani jep mësim si Assistant Professor në Departamentin e Arkitekturës dhe Projektimit në University of Massachusetts Amherst, ndërsa ushtron edhe aktivitetin e tij si arkitekt. Puna e tij kërkimore dhe projektuese përqëndrohet në aktivizimin e teknologjisë dixhitale në procesin e projektimit dhe si ky “mentalitet dixhital” domosdoshmërisht influencën riformulimin dhe rikonceptualizimin e premisave të projektimit, hapësirës dhe materialit arkitektonik, dhe vetë disiplinës dhe profesionit të arkitekturës. Luarasi është pedagog i ftuar edhe në Universitetin Polis Tiranë.

i prezantimit të intervaleve në një territor me qëllim ndërtimin e kuadrove (dritareve) të mundësisë (probabilitetit).¹ “Interval” është këtu një fjalë çelës, dhe përcakton një formë të veçantë kuadrimi, distancimi ose imazhimi që përmbush të paktën tre role: Ndarjen, Zgjedhjen (Selektimin) dhe Llojshmërinë (Variacionin) (gradual):²

Funksioni i parë i intervalit është ai i ndarjes. Elementi funksional i parë i tij është muri. Duhet të përcaktohet një

1 Bernard Cache, “Earth Moves – The Furnishing of Territories,” (Cambridge: The MIT Press, 2003), p. 23. (Fragmenti është përkthyer nga Skënder Luarasi).

2 Gjuha e Cache fillon t’i ngjajë shumë gjuhës së Vareles në përcaktimin Autopoietik të jetës [qelizore] si një proces retroaktiv që zgjedh shkaqet që së pari shkaktuan vetë atë (procesin). Lynn Margulis dhe Francisco Varela deklarojnë se problemi i vertetë nuk është se si një organizëm bashkëvepron me mjedisin, por së pari se si organizmi ngjizet; si bëhet i dallueshëm nga mjedisi; si e brendshme e organizmit ndahet nga jashtja: “Autopoietika tenton të përcaktojë unicitetin e ngjizjes që prodhon jetën në formën thelbësore qelizore. Është specifike në nivelin qelizor. Është një proces i ndërlidhur rrethor që krijon një paradoks: një rrjet (network) vetë-organizues i reaksioneve biokimike prodhon molekulat, të cilat bëjnë diçka specifike dhe unike: ato krijojnë një kufi, një membranë, e cila kufizon network-un që prodhoi përbërjen e membranës. Kjo është një logjikë vetë-kufizuese, një nyje: një network prodhon përbërje që krijojnë një kufi, i cili kufizon network-un që shkaktoi/prodhoi kufirin. Ky vetë-kufizim është pikërisht ajo që është unike për qelizat. Një organizëm i vetë-dallueshëm egziston kur vetëkufizimi ka mbaruar. Ky organizëm ka prodhuar kufirin e tij. Nuk kërkohet një agjent i jashtëm për ta dalluar atë, ose të thotë, “Unë jam këtu.” Është në vetvete, një vetë-dallim. E vetëkufizon vetveten nga një supë kimike dhe fizike.”

Francisco Varela, “The Emergent Self,” në *The Third Culture*, edited by Jihn Brockman (New York: Simon and Schuster, 1996, p.212. Quoted by Slavoj Žižek in “Organs without Bodies:” Slavoj Žižek, “Organs without Bodies,” (New York and London: Routledge, 2004), p. 116. (Fragmenti është përkthyer nga Skënder Luarasi).

interval në të cilin mund të zhvillohet një formë jetese që nuk përputhet apriori me mjedisin e saj. Jeta është ai fenomenon i gjithkund-shpërndarë, që shkaqet në vetvete kurrë nuk mund ta gjenerojnë; në më të shumtën, ne mund ta jashtëshkruajmë atë me kuadro mundësish. Shkaqet e jetës gjithmonë na ikin, dhe për këtë arsye ne mund të ofrojmë vetëm nike (ose kuadro) në të cilat ajo të mund të ndodhë....

....Funksioni i dytë abstrakt i kuadrit është zgjedhja (selektimi). Kuadri bëhet kështu një dritare që me kujdes zgjedh shkaqet e jetës për të prodhuar efekte sa më unike....

.... Kur intervali është përcaktuar dhe vektori është zgjedhur, ky interval duhet të rregullohet në një mënyrë të atillë që të lejojë kuadro mundësish për të prodhuar efektet e tij. Intervali është një faktor papërcaktueshmërie absolute.³

Kjo strukturë e tre-pjesshme është domethënëse jo vetëm në përmbajtjen e termave në vetvete, por edhe në formën ndërlidhëse që i shfaq të tre elementët si të lidhur, e megjithatë jo-kongruentë dhe të zhvendosur si në një formë parallaksi. Të tre elementët performojnë si mbartës abstraktë, domethenia dhe përmbajtja e të cilëve ndryshon nëpërmjet zëvendësimit, duke shënuar kështu një estetike që “zhvendoset” ose “hidhet” në territore dhe faza të ndryshme prodhimi të formës. Kjo strukturë na ndihmon t’i shikojmë aspektet e formës, programit dhe funksionit, jo si të njëkohshëm dhe identikë, por si të zhvendosur, jo-kongruentë dhe ndryshe, e

3 Bernard Cache, “Earth Moves – The Furnishing of Territories,” (Cambridge: The MIT Press, 2003), p. 22-24. (Fragmenti është përkthyer nga Skënder Luarasi).

megjithatë të lidhur me një reciprocitet të mundshëm. Mbi këtë lidhje të formës dhe funksionit, Cache thotë:

Në përgjithësi, funksionalizimi në arkitekturë do të thotë që forma i shërben funksionit. Shpesh kjo keqinterpretohet sikur forma duhet të përputhet me funksionin në modalitetin e një analogjie reprezentative apo lëvozhge kinematike. Megjithatë, në jetën e përditshme, banorët janë plotësisht të aftë të zhvillojnë aktivitetet e tyre; kuadri egziston vetëm për ta bërë realizimin e këtyre aktiviteteve më të mundshëm. Një teori me të vërtetë racionaliste e delegon arkitekturën në pozicionin e një shkaku të largët. Forma vetëm e kuadron funksionin, dhe nuk e modelon atë si kallëp ose e reflekton atë si pasqyrë. Ka një diferencë thelbësore ndërmjet kuadrit të mundësisë (probabilitetit) dhe efektit që prodhohet brenda këtij kuadri. Diferenca në lloj ndërmjet shkakut dhe efektit na pengon të bëjmë kongruentë formën dhe funksionin. Forma rixhide e kuadrit nuk mund të përputhet me atë të efektit që gjithmonë mund të ndryshojë në llojshmëri dhe është vetëm i mundshëm.⁴

Ka një diferencë në lloj dhe origjinë ndërmjet funksioneve jetësore të papërcaktuara që popullojnë formën e ndërtuar dhe funksionalizmit të formës. Forma arkitektonike “hap” intervale kohore dhe hapësinore ku funksionet e papërcaktuara jetësore të mund të ndodhin, ndërsa diferenca ndërmjet formës dhe funksionalizmit bie brenda vetë formës: funksionalizmi i formës kthehet në një funksion formal të gjenerimit dhe zgjedhjes së ndodhive unike (singularities) në një interval. Kështu forma bëhet diçka më shumë dhe më pak sesa thjesht një

gjeometri. Ajo bëhet një imazh që nuk është i reduktueshëm në një mjedis, program apo funksion. Është një imazh që retrospektivisht venitet pikërisht në momentin kur kthehet në një marrëdhënie ndërmjet të tashmeve dhe të tejshtuarave të ndryshme. Le ta quajmë këtë imazh minimal.

Imazhi minimal është vështirë të “kapet,” sepse në momentin që jemi të përfshirë në lojën midis efektit dhe ndjesisë, ky imazh është i përfshirë sakaq në të.... “Kërcen” rreth e rrotull...; le të themi, duke e modifikuar vetveten dhe duke rrëshqitur në një udhë topologjike. Mund të përshkruhet pak a shumë (megjithëse varfërisht...) si eksperiencia e dy njerëzve që lëvizin në secilin krah të një shkalle helikoidale, hapësira ndërmjet të cilëve ngushtohet dhe zgjerohet, por kurrë nuk mbyllet.... Ky imazh është i një lloji të veçantë, i cili nuk është një imazh i diçkaje tjetër, por një imazh vetë-pasqyrues. Nuk ka asgjë substanciale prapa këtij imazhi; çdo gjë është “mbërthyer” në një sipërfaqe heterogjene dhe të ndryshueshme që shfaqet si e re sa herë e vështrijmë atë.... Një sekret i dukshëm.... Kur e vështrijmë këtë imazh, një lloj ndërgjegje shpërthen, e cila në të njëjtën kohë na zhyt në thellësitë e një shpellë para-historike (apo post-historike?); drita e diellit zbehet, dhe e vetmja dritë buron nga lodrimi insistues i pikselave.... Kjo ndërgjegje shpellore është e rëndësishme sepse shënon një dallim, ose një distancim minimal, ndërmjet realitetit të ri dhe boshllëkut, diçkaje dhe asgjëje, të dukshmes dhe të padukshmes. Për më tepër gjeneron një lidhshmëri, që në vetvete është një realitet-imazh i ri. Kjo lidhshmëri jemi ne, vetvetja minimale dhe

4 *Ibid.*, p. 28.

subjektiviteti ynë minimal që virtualisht strukturon reciprocitetin midis formës dhe gjithçkasë, duke qenë vetë pjesë e këtij reciprociteti.

Të dyja studimet që paraqiten në këtë artikull burojnë nga "shpella", një shpellë shumë e ngjashme me atë të Platonit, por me një ndryshim të vogël: është një shpellë pa "exit...", sepse kjo shpellë është post-historike dhe post-shumë-gjëra-të-tjera.... Është një shpellë dixhitale pa praninë e një dirigjenti apo maestroje, në muret dixhitale të së cilës kodet e trashëguara shkrihen si një kolonë e ndërtuar me kripë, ku imazhi i njohur de-familjarizohet, ku norma kthehet në oshilacion, ku rregulli transformohet në një nyje parametrike. Të dyja studimet karakterizohen nga një qasje jo-romantike ndaj kontekstit urban të qytetit të Tiranës. Ato e "derdhin" dhe alkemikisht e "përzjejnë" materialin dhe informacionin urban, zanor, vizual dhe psikologjik të këtij qyteti në shpellën dixhitale duke tentuar të krijojnë marrëdhënie dhe shkëmbime ideografike ndërmjet cilësive, proceseve të ndryshme dhe materialiteteve shpesh konfliktuale, të mospërputhshme dhe të pazgjidhshme të qytetit të Tiranës.



*Noise as a Generative Material for Design, Projekt:Diplomë
nga Joana Dhiamanti*

NOISE AS
A GENERATIVE MATERIAL

FOR DESIGN

Studimi 1:

Noise as a Generative Material for Design, Diplomë nga Joana Dhiamanti, Universiteti Polis, Korrik 2011.



Ky punim-diplome arkitektonizon tingullin. E përdor zhurmën dhe tingullin e mjedisit urban si material gjenerues dizajni, dhe nëpërmjet këtij materiali akustiko-grafik dizajnon një seri shpellash urbane ku mund të perceptohet, shijohet dhe shikohet tingulli, një tingull i “mbërthyer” në oshilacionet hapësinore, tektonike dhe ornamentale të strukturës. Projekti bën më tepër se kaq, por le të ndalemi së pari në premisin e parë të tij, në marrëdhënien formë-tingull. Një premis pa dyshim ambicioz, por edhe i lashtë në të njëjtën kohë, gjenezën e të cilit e gjejmë që nga eksperimentet matematiko-muzikore të *Pitagorës* e deri te ato të *Xenakis* dhe *Le Corbusier* në *Shekullin e Njëzetë*. Ky premis bazohet në nocionin e imanencës informative, sipas së cilës materialitete të ndryshme mund të kodohen dhe de-kompozohen sipas një baze universale informative. Një shembull gjenerik dhe i gjithëkundshëm sot është ai i informacionit kompjuterik, ku çdo material, qoftë fonetik, numerik apo grafik përkthehet ose kompilohet në sistemin binar 1 dhe 0. Ky nocion është analog me kushtin patologjik të sinestetikës, në të cilin subjekti shikon tinguj ose dëgjon ngjyra, pra kur subjekti e “anashkalon” interface-in ndërmjet shqisave dhe sistemit nervor, dhe nëpërmjet një qarku të shkurtër neurotik “merr pjesë” direkt në procesin e kompilitimit të stimujve mjedisorë në sinjale nervore.

Ky projekt përdor një seri formash dixhitale për përkthimin e tingullit urban në konstruktë gjeometrike. Hapi i parë është regjistrimi i tingujve të *site-it* dhe përkthimi i tyre në harta të pikseluara dy dimensionale. Hapi i dytë është “përkthimi” i këtyre materialeve numeriko-grafike dy-dimensionale në materiale numeriko-grafike tre-dimensionale, në terrene dixhitale (*heightfields*) (Figura 1 & 2). Këto terrene janë gjeneruar në hapësirën parametrike të NURBS (*Non-Uniform Rational B-Splines*) brenda mjedisit të *Rhinoceros*. Një nga karakteristikat e NURBS është se “koordinatat X, Y dhe Z të çdo pike të sipërfaqes përshkruhen në lidhje me parametrat u dhe v në formën:

$$x=f(u,v); y=g(u,v); z=h(u,v)$$

Është evidente që koordinatat e çdo pike janë të pavarura nga njëra tjetra, ato janë aksialisht-të-pavarura.”⁵ Kjo do të thotë që një imazh NURBS karakterizohet dhe përshkruhet parametrikisht. Megjithëse ky imazh mund të përkthehet gjeometrikisht në *sistemin Kartezian*, atributet e brendshme janë të pavaruara nga një gjeometri apo sistem koordinatash.

Premisi i dytë i këtij projekti është zgjedhja me kujdes e kuadrove dhe intervaleve akustiko-grafike, dhe rregullimi parametrik i tyre në intervale hapësinore

5 David F. Rogers, “An Introduction to NURBS with a Historical perspective,” (*San Francisco: Morgan Kaufmann Publishers, 2001*), p.2. (Fragmenti është përkthyer nga Skënder Luarasi).

dhe performanca materialo-akustike, të cilat mundësojnë një seri programesh dhe event-esh publike. Përpara se të investigojmë arkitektonizimin e këtyre intervaleve akustiko-grafike, le të ndalemi pak te *site-i* dhe konteksti i këtij projekti. *Site-i* është provokativ. Ai ndodhet në kryqëzimin e unazës së vogël të Tiranës dhe Rrugës së Kavajës, përballë “Pallatit me Shigjeta...” (Figura 1). Ky *site* është si një pikë uji ku mund të reflektohet e gjithë post-historia e qytetit të Tiranës. Një *site* jo-apologjik dhe jo-romantik, me shumë zhurmë, ngjyra, pallate, njerëz dhe makina, ndotje atmosferike dhe akustike, me shumë, shumë, shumë.... Nëse ky *site* ka ndonjë cilësi, buron pikërisht nga kjo “shumë” pamundësisht-normative dhe e gjithkund-shpërndarë. Nganjëherë sasia është një cilësi në vetvete.... *J. Dhiamanti* e nisi projektin e saj pikërisht duke “marrë kampione” nga ky mjedis, regjistrime copëza, zhurmash dhe tingujsh. Proçesi dixhitalo-interpretativ zbuloi se materiali i papërpunuar i *site-it* nuk përbëhet nga elementë të veçuar dhe monotone, por nga gradientë dhe variacione inflektive. Kjo analizë akustiko-grafike prodhoi elementë afektivë ose ndjesi, të cilat nuk do të mund t’i hasnim dhe t’i ndjenim nëpërmjet shqisave të zhveshura. Janë pikërisht këto elementë afektivë ose ndjesi që luajtën rolin e intervaleve ose kuadrove, midis të cilave u ngjiz logjika programatike dhe hapësinore e projektit dhe marrëdhënia

e tij me mjedisin dhe *site-in* (Figura 2). Objekti është i përbërë nga një seri oshilacinesh volumetrike që përmbajnë programe të ndryshme si hapësira performancash të madhësive të ndryshme, qendër informacioni, bibliotekë, galeri dhe salla konferencash (Figura 3). Sinjifikative dhe e rëndësishme është lidhja dhe hapësira midis këtyre programeve. Forma e kurbëzuar performon si një mbështjellëse heterogjene që njëkohësisht mundëson si marrëdhënien ndërmjet programeve ashtu dhe diferencimin e tyre në vlera specifike hapësinore, materiale dhe akustike. Programi nuk është konceptualizuar thjesht si metrikë hapësire por si ndjesi, specifikisht si ndjesi akustiko-drite-materiale. Nëpërmjet metodikave parametrike në Rhinoceros dhe Grasshopper, sipërfaqja abstrakte është tektonizuar dhe materializuar në diafragma akustike dhe të perforcuara që filtrojnë dhe manipulojnë tingujt dhe zhurmat e mjedisit, dhe prodhojnë tinguj hibridë me metrika të ndryshme (Figura 4). Këto diafragma gjithashtu filtrojnë dritën natyrale dhe artificiale nëpërmjet komponentëve tektonikë dhe performimeve. Eksperiencia subjektive e hapësirës është e vetë-lidhur në mënyrë të shumëfishtë: Forma dhe tektonika e diafragmës prodhon tingullin dhe dritën, dhe influencon subjektin në perceptimin e këtij “tingulli të ndriçuar,” nga ana tjetër ky perceptim influencon subjektin në perceptimin

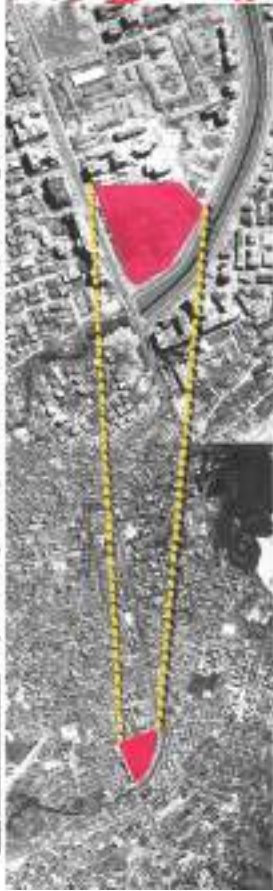


Zona e ndërhyrjes, pamje të "Pallatit me Shigjeta"

SITE LOCATION

TIKANA CITY

The subject site is located within urban context. The city has experienced expansion in the recent years to accommodate its growing population. Its role as the regional city and export location in a central node of the city characterized by the diversity of the functions and activities, we should promote a strategy for this land.



SITE DESCRIPTION

This area can be characterized as one of the most important nodes of the city's structural system. Being surrounded by foreign elements it seems that the site is trying to protect itself against its local neighbors. The connection with the ring of Tikana and Kuvaja Street are a very important element that makes probably the intersection the biggest as it comes the urban whistles entering and exiting Tikana. The most possible destination is the city of Danica via the National Street Trans-Ven-Durres or the secondary old street via the Miroq Communas. One other noticeable element is the strong relationship with the Lane flow connecting urban signs and related elements of the city with the interweaves road infrastructure. With the repositioning of the new bridge, the heavy traffic is being able to bypass going to the area where space to noise and breathe throughout its own soil. During and connecting to the lane flow, the old and new arterial part of Lane flow being used as a temporary vehicle to maintain the site. Additionally, the area seems to be an important part of the city, but to the city history that seems to be a part of the city's history with road creating. The site is located in the city of Tikana, which is a city that is mostly being recognized in the existence of the "Older car bridge" or the "Car bridge" with the below drivers parking to the ends of the city of Tikana.

TRAFFIC



VEHICLES CIRCULATION

Measure of the links to rising activity. The higher the volume of traffic, the more difficult it becomes to rise activities. Streets with 1-500 vehicles per hour offer pedestrians many opportunities to cross the road. Streets with between 500 and 1000 vehicles per hour require crossing opportunities to be incorporated into the street design to allow pedestrians to cross. Flows of over 1000 vehicles per hour means that pedestrians will have to wait to cross the road.

Street	Direction	Volume (Veh/hr)
Street 1	North	150
Street 1	South	150
Street 2	North	200
Street 2	South	200
Street 3	North	300
Street 3	South	300
Street 4	North	400
Street 4	South	400
Street 5	North	500
Street 5	South	500
Street 6	North	600
Street 6	South	600
Street 7	North	700
Street 7	South	700
Street 8	North	800
Street 8	South	800
Street 9	North	900
Street 9	South	900
Street 10	North	1000
Street 10	South	1000

VISUAL MAPPING



URBAN MAPPING



LAND USE



STREET NETWORK



AREA PATTERN



ISO VIST MAP

HUMAN MAPPING



WHY NOISE IS SO ANNOYING

NOISE MIND AND EMOTIONS

According to a performed series of interviews, below are the percentages on how people perceive noise visually.

Image 1. 17% Image 2. 27% Image 3. 15%
Image 4. 38% Image 5. 3%

NOISE

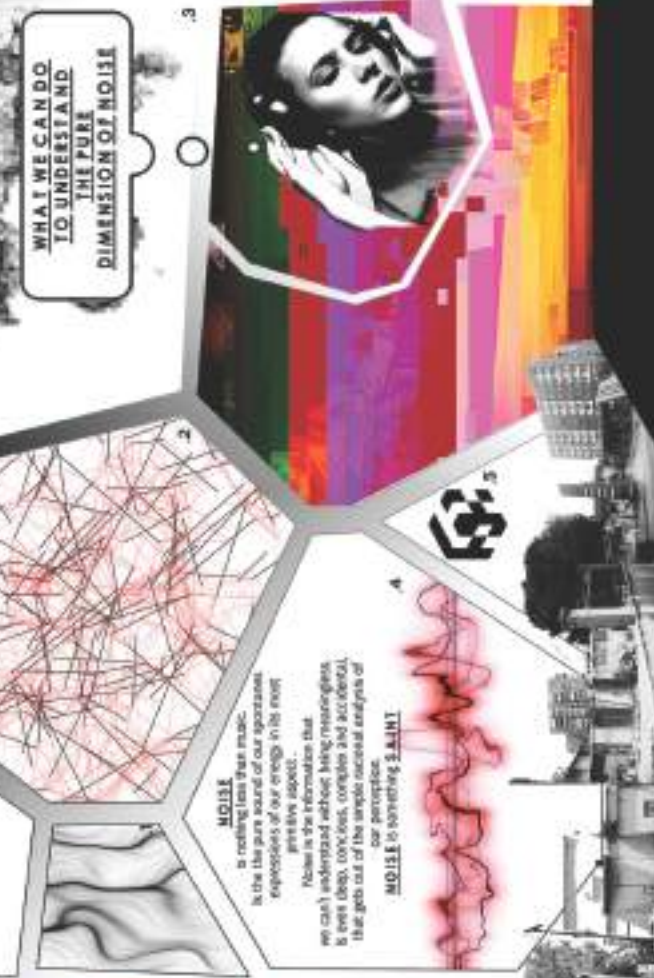
is the broken chain of the Eukleidian rules, rules that the human civilization had to create in order to achieve to control (to persuade himself that he controls the world). Noise is the only evidence of failure. Noise is not just something that we don't control but something we don't even know if we would ever be possible to understand it.

"Noise is something annoying, even the word "noise" means something negative"

- Most significant negative word by an averaged young girl

HOW PEOPLE TRANSLATE NOISE?

There are different ways of noise translation.



WHAT WE CAN DO TO UNDERSTAND THE PURE DIMENSION OF NOISE

NOISE is nothing less than music. It is the pure sound of our spontaneous experiences of our energy in its most primitive aspect. Noise is the information that we can't understand without being reorganizing it even (deep, conscious, complex and accidental) that gets out of the single accidental analysis of our perception.

NOISE is something I AM I.



Fig. 1 Analiza dhe Dokumentimi i Site-it

VISUAL MAPPING

Fig.2 Registrimi i Lendës Zamore të Shefit dhe Përkthimi i saj në Terrene Dixhitale

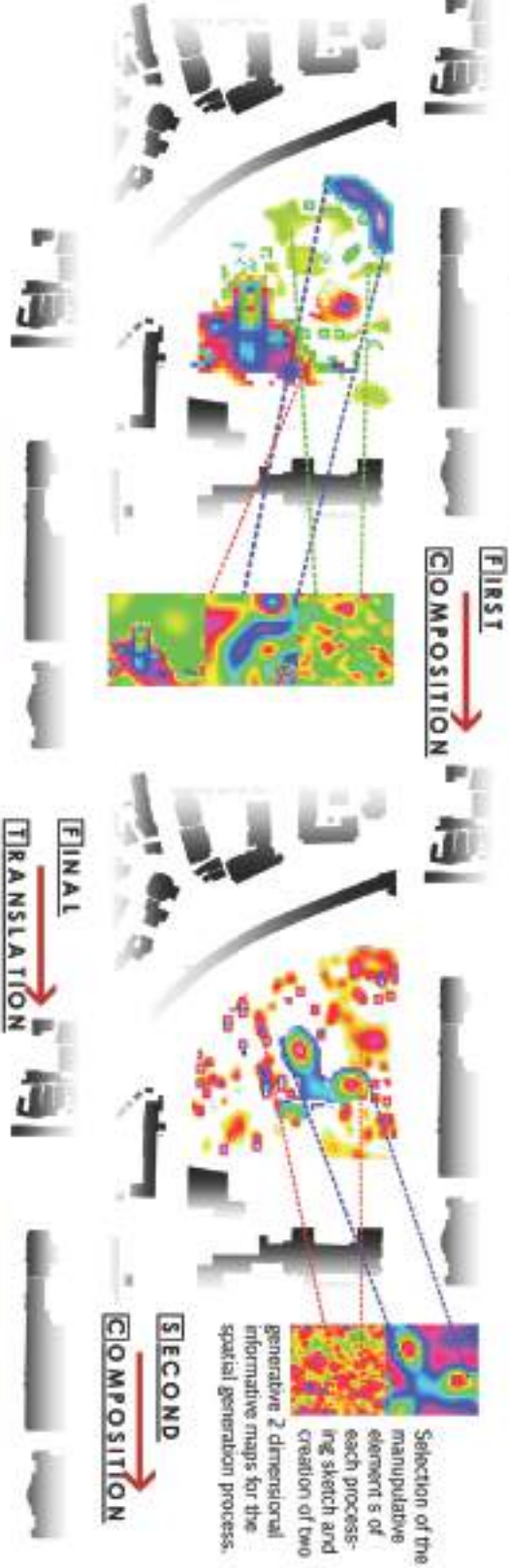


COMPOSITIONS CREATED BY CREATIVE PROCESSING CODES

3D HEIGHT FIELDS BASED ON PROCESSING CODE MAPS

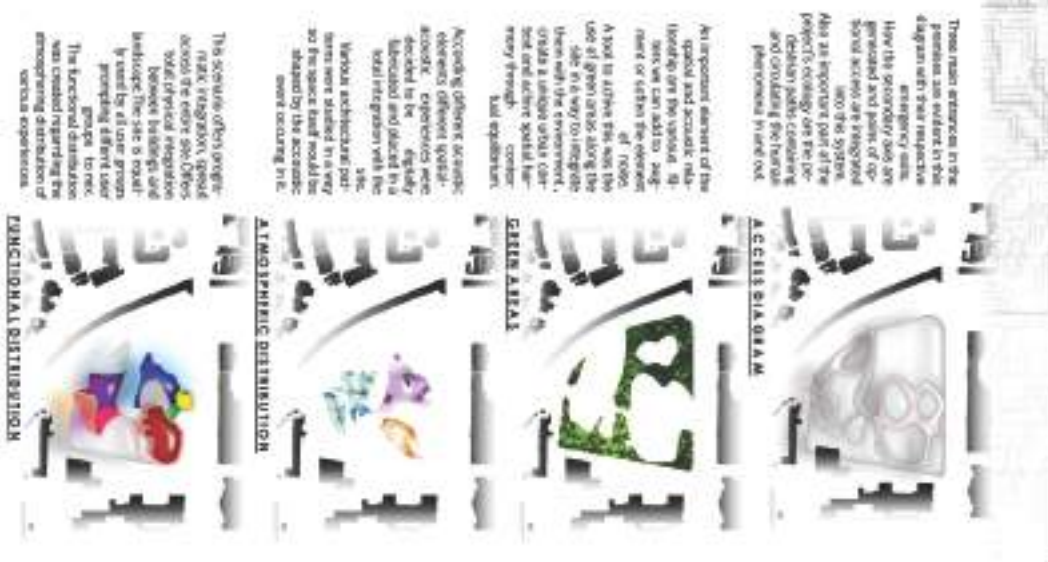
SPATIAL TRANSLATION

COMPOSITIONS CREATED BY TWO DIMENSIONAL MAPS OF PROCESSING SKETCHES



Selection of the manipulable elements of each processing sketch and creation of two generative 2 dimensional maps for the spatial generation process.

PROCESSES CONCEPTUAL DIAGRAMS



Three main references in the process are evident in the diagram with their respective emergency uses. How the secondary and tertiary generated and pairs of organic actions are integrated into the system. Also an important part of the process's ecology are the decisions made concerning and controlling the human phenomena in level out.

An important element of the spatial and accurate relationship for the various spaces we can add to generate or define the elements of space. A tool to achieve this was the use of green areas along the site in a way to integrate them with the environment, create a unique urban context and active spatial hierarchy through a central full equilibrium.

According to different strategic elements of spatial accuracy, experiences were attached to be highly flexible and placed in a spatial integration with the vertical architectural patterns were attached to a very so the space that would be shaped by the accurate over occurring site.

The scenario of this project track integration, spread across the entire site, offers total physical integration between buildings and landscape. The site is model by using the old urban program, preserving different user groups to rock. The functional distribution was created regarding the emerging distribution of vertical experiences.

Three dimensional composition created by the two previous two dimensional maps.

SPATIAL TRANSLATION

Final three dimensional spatial translation of the processing code maps with the program data.



PLAN VIEW OF THE AREA

SCALE 1:500

We have three different modules of tiling. They differ by their size, materials, programmatic use and their different technological attributes. The bigger part of the surface is covered by grass and the rest of it is tiled and it based in a technology on which each of these tiles has ecological attributes, absorbs the pollution from the city and keeps the dust using it as very important architectural pattern with which we have the possibility to record an other important parameter of the area except noise, the smog of the area.



Fig. 6 Planimetri dhe Prerje/Pamje e Objektivit dhe Kontekstit

Fig. 3 Spheruläre Programmatik ne Horizontalisr die Verticalisr

PLAN OF UNDER GROUND LEVEL

DIAGRAMMATIC SECTIONS

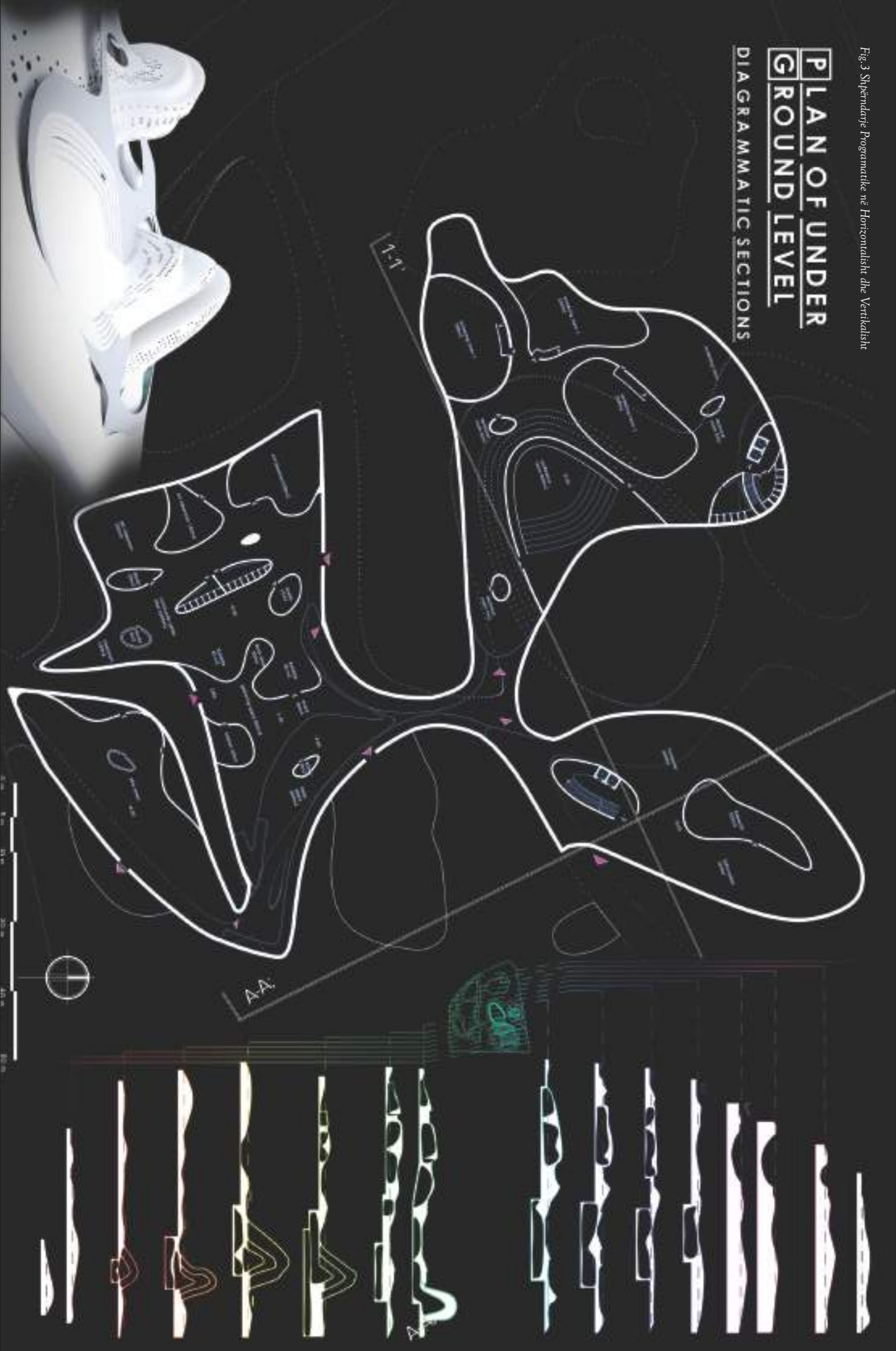
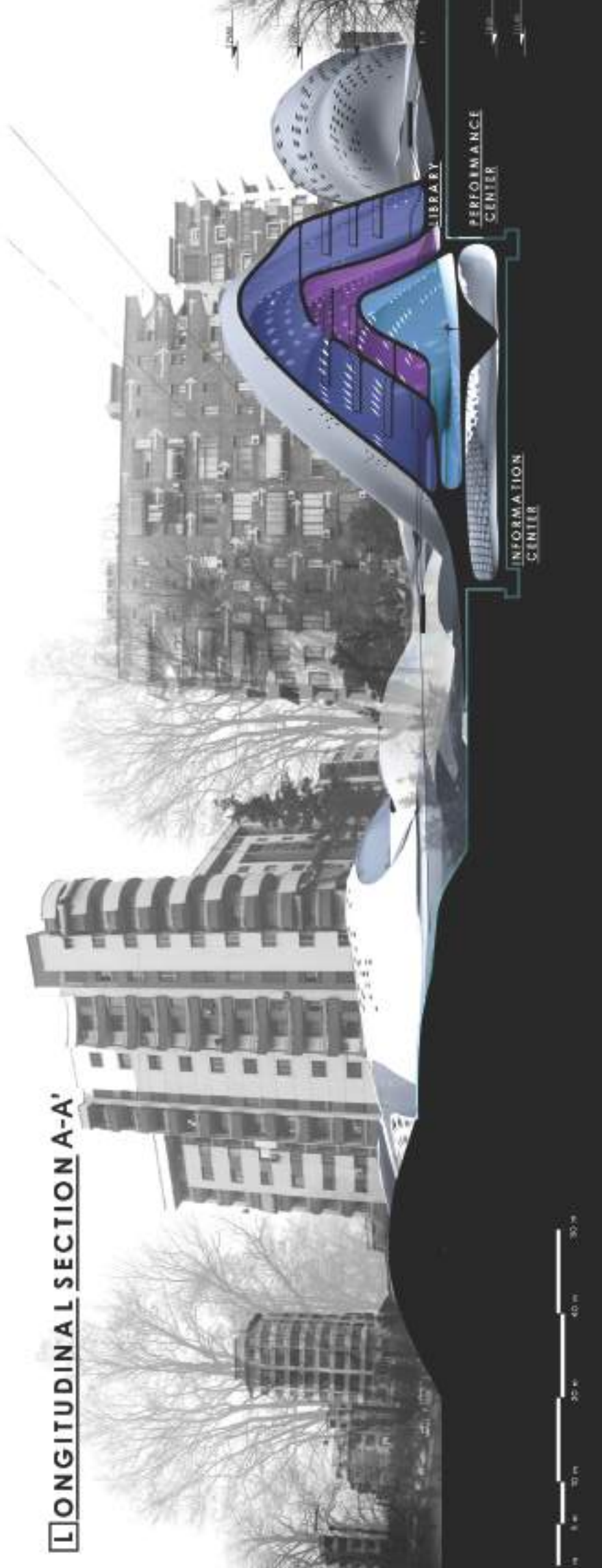
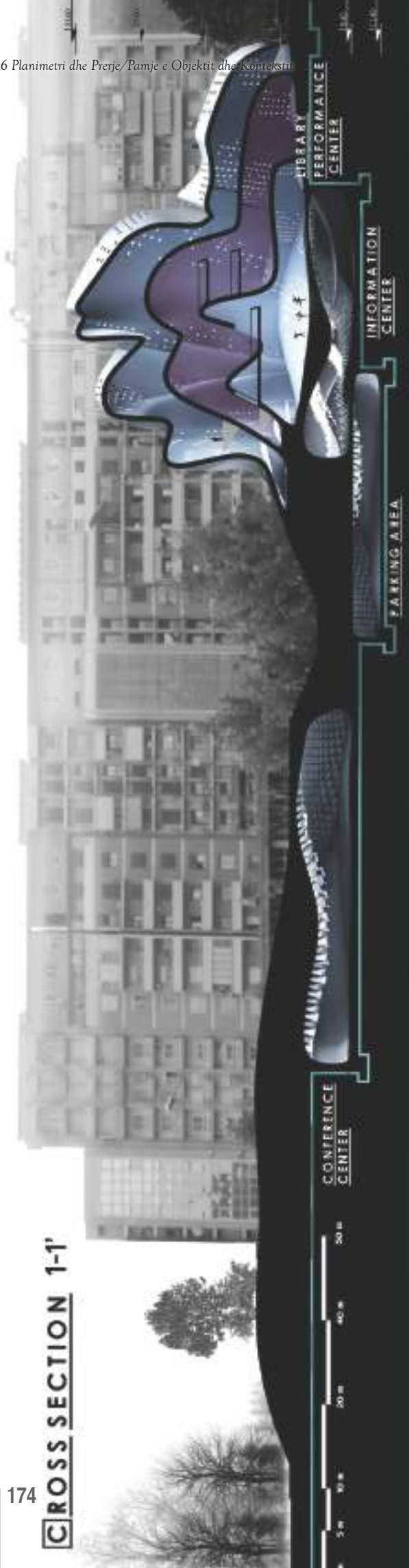
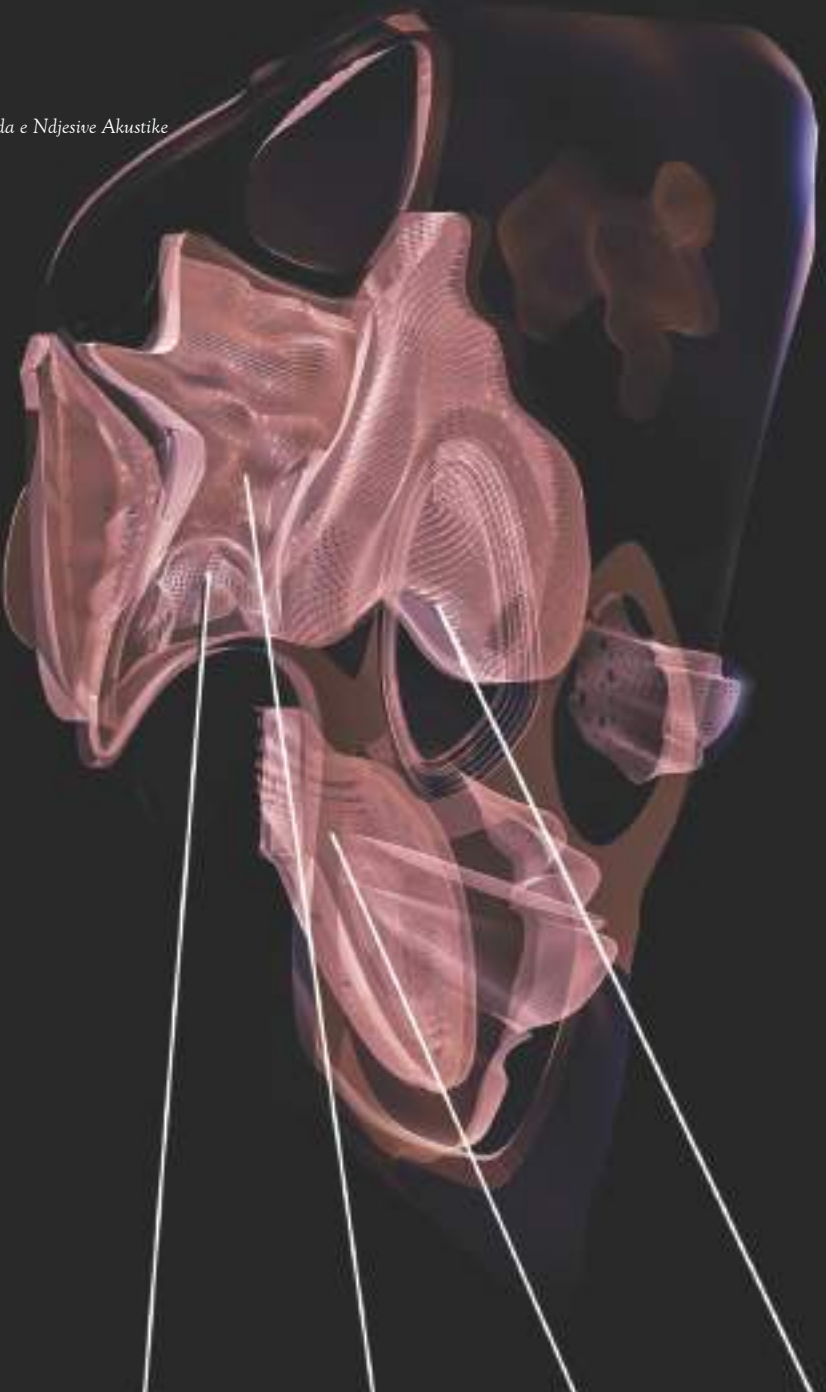


Fig. 6 Planimetri dhe Prerje/Pamje e Objektiv dhe Kontekstit



ATMOSFERIC PROGRAMM DISTRIBUTION

The target of this thesis paper is to create an aural environment that would elevate or depress our affective responses. It deals directly with our sense of privacy, intimacy, security, warmth, encapsulation, socialization, and territoriality. As light illuminates our visual environment, sound sources illuminate our sonic environment. In order to use sound as a driver of design, we must be able to measure and understand the acoustic consequences of our geometric actions.



SOND ABSORBING SURFACE



SOND DIFFUSING SURFACE



SOND DIFFUSING SURFACE



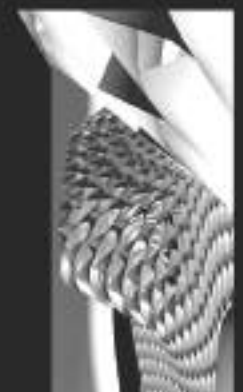
SOND ABSORBING /
REFLECTING SURFACE



For the creation of different spatial performances of the sound in this space are used four different acoustically regulating surfaces. This projects discussed in this particular paper the integrate computer based acoustic simulation with parametric modeling techniques to develop complex surfaces that through their shape and material can be the generative machine for a acoustically well balanced space full of different emotional experiences.

VIGNETTES

Fig.4 Legjenda e Ndjesive Akustike



E MOTION **C** REATOR

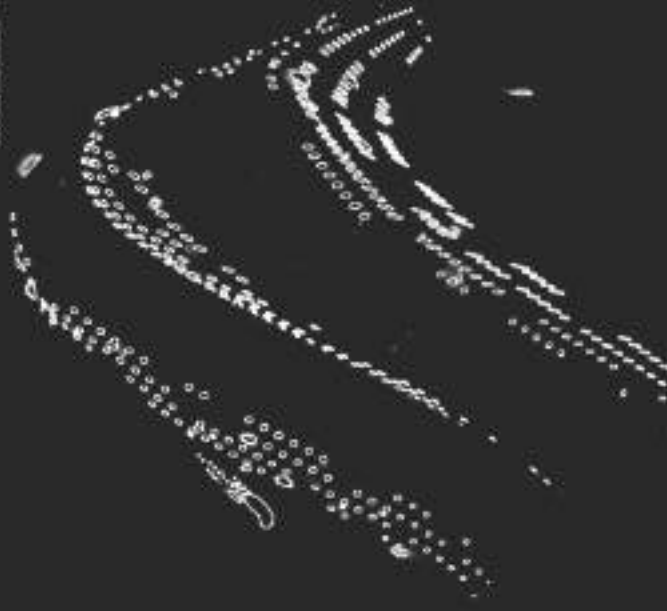


PERFORMANCE SPACE



EXHIBITIONAL SPACE

WHAT HAPPENS
WHEN LIGHT IS THE VISUALISATION OF
SOUND ?



SPACE AS A MATRICE CONSISTED BY
SOUND AND LIGHT

An aesthetic way to translate acoustic elements into visual marks would be through light. A natural and clean material as it is called used to express pure emotions and human self-reflections. The game of light into the open space, its diffusion alone surfaces and reflection into various angles inside the volume can be considered an architectural space itself and can create emotion only from its existence. Light natural or not can be considered a life form itself. Creating life, translating its various elements and reflecting it along architectu

EMOTION CREATOR

WHAT HAPPENS

WHEN THE SOUND IS REFLECTED ?

This particular surface is a diffuse surface.

When a significant amount of the reflected sound is dispersed spatially and temporally this is considered a diffuse reflection and the complex surfaces that is providing the reflection, a diffuser.

Acoustical defects such as flutter echo and irregularities in the slope of the reverberant decay can develop in a room without adequate diffusing characteristics. This type of diffuser panels are based on the geometry of the Schroeder diffuser. They both have constant well width and random well depth.

This fractal technique allows the geometry to diffuse multiple frequency ranges.

A diffusal atmosphere combined with the spatial and sound elements such as echo and reflection gives different spatial perceptions to the human sensors.



INFORMATION SPACE



SOUND OXYGEN SPACE



LIGHT AND SOUND PHYSIOLOGY

SPACE AS A MATRIX CONSISTED
BY SOUND GEOMETRY AND MATERIALS

e hapësirës; subjekti transformohet në virtualitet valësh akustiko-drite në hapësirë.

Projekti përmban tre diafragma akustike: Sipërfaqe akustike absorbuese, shpërndarëse (difuzive) dhe absorbuese/reflektuese (Figura 4). Specifika metrike e akustikës varet nga forma e sipërfaqes/diafragmës dhe komponentëve tektonikë të cilët janë gjeneruar në *Grasshopper*. Kontrolli parametrik i sipërfaqes dhe komponentëve tektonike bën të mundur gjenerimin e një shumëllojshmërie eksperiencash akustike. Por gjithashtu

vëmë re se egziston një papërcaktueshmëri ose hendek midis formës para-metrike dhe metrikës akustike. Vëmë re se nuk egziston një formë optimale që përmbush një metrikë specifike akustike: Forma me cilësi të ndryshme geometrike dhe tektonike mund të prodhojnë të njëjtën metrikë akustike. Subjekti-dizajner aktivizohet pikërisht në këtë moment papërcaktueshmërie, në zgjedhjen dhe gjykimin e këtyre formave (Figura 5).

Projekti i përgjigjet kontekstit nëpërmjet oshilacioneve volumetrike të larta, mesatare dhe të ulta. Volumi

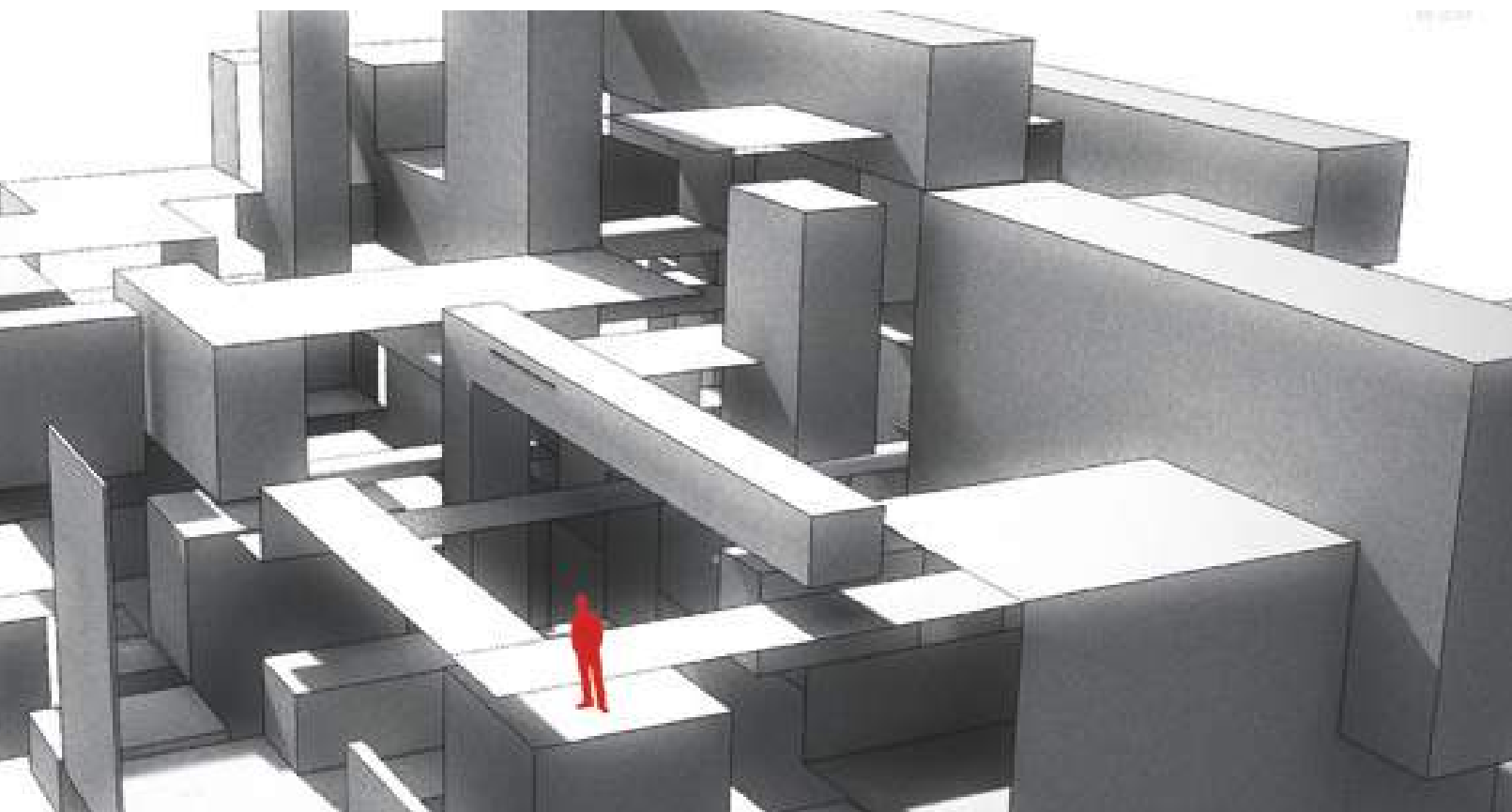


In a constant need to adapt and integrate more and more new and old elements of the city into a complex and emergent matrix that is being compiled. A need to study, generate and apply a new pattern of aggregation in the city exists in a way to understand the impact of the human element in the urban structure. The genesis of the city. The existence of the family and how its perception has been shifted through a lineage of various phenomena. The study of the relationship between single cells in relation with complex organism is the main focus of this thesis. The integration of various socio-economical aspects with urban and architectural proposals respecting ecological systems and creating new relationships in the existing ones. Elements of the space syntax theory will be used to identify, collect and analyse further different aspects of this complex situation.

Fragment i Agregatit Qelizor Urban, punim diplome Saimir Kristo

që përmban bibliotekën dhe qendrën e performancës i përgjigjet shkallës së objekteve të banimit në unazën e vogël dhe Rrugën e Kavajës. Ndërsa pjesa tjetër e objektit është dizenuar në formën e një terreni ose landscape-i që krijon një variacion shkallësh arkitektonike dhe ofron akses në objekt nga rrugët anësore (Figura 6). Ky landscape gjithashtu është konceptualizuar si një infrastrukturë që thith dhe filtron jo vetëm tingujt e mjedisit përreth por edhe ujin e shiut, që mund të përdoret nga komuniteti i zonës. Në fund projekti rezulton si një organizëm

gjigand urban që nëpërmjet diafragmave arkitektonike vetë-limituese ngjizet dhe ushqehet me informacionin dhe lëndën e atmosferës urbane, duke i kthyer si shkëmbim një lëndë kohore, që megjithatë është ndryshe.



Studimi 2:

OikoPolis - From Cell to Organism, Diplomë nga Saimir Kristo, Universiteti Polis, Korrik 2011.



Projekti i *Saimir Kristos* është gjithashtu një organizëm, por i një forme dhe i një shkalle tjetër urbane. Ndërsa projekti i *Joana Dhiamantit* e konceptualizon organizmin nëpërmjet membranës apo diafragmës së perforuar që filtron dhe manipulon informacionin mjedisor, ky projekt e konceptualizon organizmin nëpërmjet njësisë qelizore që gjithë-shpërndalet në një territor urban. Ashtu si projekti i parë, edhe ky projekt trajton një problem sa të lashtë aq edhe bashkëkohor në arkitekturë: marrëdhënien e pjesëzës me të tërën. Si shpërndalet pjesëza/qeliza/bërthama në territor? Cila është marrëdhënia e pjesëzës/qelizës me fqinjët e saj? Si mund të gjenerohet një sistem qelizor gjenerativ që nga njëra anë të shërbejë për matjen e kompleksitetit urban, dhe nga ana tjetër për planifikimin, gjenerimin dhe dizenjimin e një realiteti kompleks urban të ri që i përgjigjet jo vetëm mjedisit material dhe fizik por edhe atij social, kultural dhe demografik? Si i përgjigjet ky sistem qelizor individit, bërthamës sociale dhe familjes? Cila është kjo bërthamë sot? Çfarë reciprociteti mund të mendojmë sot midis qelizës/bërthamës arkitektonike/urbane dhe asaj sociale/demografike? Vlera kryesore e këtij projekti, e gjithë procesit të tij dhe rezultatit final, është që në rradhë të

parë i hap dhe i shtron këto pyetje, dhe që së dyti sugjeron një qasje të përgjithshme urbano-parametrike, duke iu përgjigjur një zone specifike në Komunën e Kasharit, në Tiranë.

Ashtu si në projektin e *Joana Dhiamantit*, edhe në këtë projekt qyteti i Tiranës shihet si një minierë arkeologjike informative nga ku zbulohen dhe nxirren lëndë gjenerative. Proçesi gjenerativ nis me “marrjen e kampioneve” të motiveve urbane (urban patterns) nga zona të ndryshme të qytetit të Tiranës. Këto kampione (samples) janë analizuar në nivelin e reciprocitetit midis formës dhe veçorive të ndryshme të zonës së cilës ato i përkasin, si, dendësia e popullsisë dhe raporti i hapësirës së hapur dhe asaj të ndërtuar (Figura 8). Më pas ky material i nënshtrohet një serie fazash konvertuese, rivizualizuese dhe gjenerative ku informacioni interpretohet dhe manipulohet nëpërmjet metodave të ndryshme dixhitale. Motivet urbane shërbejnë si input në *Processing Software* që i shumon dhe i gjithë-shpërndan ato sipas disa rregullave algoritmike që bazohen në ritmikën dhe strukturën e veprës letrare të *Italo Calvino* “Qytetet e Padukshëm” (“Invisible Cities”). Më pas ky material vektorial shërben si input për të gjeneruar një seri terrenesh dixhitale tre-

dimensionale (heightfields) që reflektojnë në mënyrë oshilacionuese dendësitë e ndryshme vektoriale të inputit. Këto *output*-e shërbejnë si material gjenetik për të klonuar terrenin fizik të *site*-it, dhe në të njëjtën kohë si input nga ku gjenerohen re pikash (*point clouds*). Këto re pikash më pas ri-vizualizohen në formë qelizore-kubike nëpërmjet algoritmit *OcTree* (*plugin* i *Rhinoceros*). Parimi i algoritmit është popullimi i një reje pikash me kuba të madhësive të ndryshme. Dendësia e pikave shërben si prag numerik që influencon madhësinë e qelizave kubike: sa më afër të jenë pikat, aq më të vogla janë qelizat kuboide. Në këtë mënyrë përftohet kurbëzimi i sipërfaqes/terrenit (*heightfield*) në një formë të pikselizuar qelizore/kuboide (Figura 9).

Këtu fillon indeksimi i qelizave kuboide me funksione, programe dhe aktivitete të mundshme urbane, në bazë të të dhënave të përfutuara nga marrja e kampioneve urbane në fazën e parë të procesit. Ky është gjithashtu momenti i përfshirjes së *site*-it specifik në procesin gjenerativ, dhe informimit “brumosjes” së tij me atributet e *site*-it. Ky *site* ndodhet në Komunën e Kasharit dhe ndodhet midis *Lumit të Lanës* në Veri dhe *Rrugës së Kavajës* në Jug. Rrethohet nga ndërtime të madhësive, formave dhe stileve

të ndryshme, në dukje të gjithë-shpërndara në mënyrë kaotike.... Edhe ky *site*, si ai i projektit të mëparshëm, është një *post-site*, celebral në karakter, me një zhvillim të papërmbajtshëm dhe të shpejtë. Është urban në aspektin e shkallës dhe dendësisë, po jo domosdoshmërisht urban në aspektin e ameniteteve, shumëllojshmërisë dhe atmosferës. Është një *site* i cili vështirë se mund të gjejë mjekimin në normat egzistuese dhe precedentët urbanë. Duhet një qasje e re për të, e tillë ku problemet në dukje negative, si interesi ekonomik i pandalshëm i shfrytëzimit të territorit, pragmatizmi dhe interesi privat, konfliktet ekonomike, ndërtimore dhe mjedisore, dhe dendësia e lartë metropolitane të kthehen në pozitive dhe gjeneruese. Nëpërmjet qasjes parametrike ky projekt i përfaqon në vend që t’i harrojë dhe t’i anashkalojë këto probleme. Projekti dizajnon një reciprocitet ndërmjet këtyre veçorive të *site*-it dhe sistemit gjenerativ. *Site*-i derdhet në enët alkemike të procesit gjenerativ (Figura 10).

Duhet theksuar se procesi gjenerativ i këtij projekti sugjeron një planifikim urban jo thjesht në dy, por në tre dhe katër përmasa (*four-dimensional planning*). Përmasave tre-dimensionale të qelizave kuboide u bashkangjitet edhe përmasa



Zona e ndërhyrjes, pamje të "Zona e Brrylit"

e katërt e kohës, që trashëgohet nga kurbatura e terreneve tre-dimensionale, të cilat shprehin në mënyrë ideo-grafike zhvillimin në kohë e gradual (gradient-like) të proceseve urbane, si dendësinë, raportin e sipërfaqes së ndërtuar me atë të hapur, raportin e sipërfaqeve të gjelbëruara me ato të ndërtuara, demografine etj.... Qelizat kuboide janë indeksuar me programe dhe evente të ndryshme të site-it, në bazë të madhësisë dhe natyrës së grupimit. Disa qeliza kuboide marrin vlerat e mundshme të habitacionit, ndërsa disa të tjera marrin vlerat e mundshme të gjelbërimit, qarkullimit horizontal dhe vertikal, infrastrukturës dhe mjediseve, natyra e të cilave është e vagëllt dhe e papërcaktuar përsa i përket privatësisë dhe publicitetit. Nga ky ansambël agregatesh dhe intervalesh urbane është zgjedhur një sektor, i cili është zhvilluar më tej arkitektonikisht (Figura 11).

Ky sektor i nënshtrohet një faze tjetër manipulimi dhe arkitektonizimi. Kjo fazë konsiston në gjenerimin e një agregati tre-dimensional hibrid si rezultat i “shkrirjes” së një konturi horizontal dhe vertikal të përfutur në pozicione të ndryshme të

agregatit. Agregati i ri është hibrid sepse informohet nga veçoritë e konturit horizontal dhe atij vertikal. Për shembull metrika volumetrike dhe shpërndarja hapësinore e një programi të caktuar influencohet nga veçoritë e tij në planin horizontal dhe në atë vertikal. Ky proces hibridizimi rezulton në volume dinamike dhe një shpërndarje jo-konvencionale të programeve, që zakonisht konsiderohen dhe planifikohen si të ndara. Programe të ndryshme si banesa, hapësirat social kulturore, ato komerciale, qarkullimi, gjelbërimi, parkimi, hapësirat e përbashkëta, mjediset shkollore dhe ato sportive, dhe infrastrukturat e ujërave të zeza dhe të bardha dhe ato të mbeturinave, janë lidhur nëpërmjet një infrastrukture arkitektonike shumë dimensionale, jo-hierarkike dhe të gjithëshpërndarë. Kjo infrastrukturë copëzohet dhe kristalizohet në volume dhe hapësira të konfigurimeve dhe shkallëve të ndryshme, duke plotësuar kështu edhe një rol urbano-rajonal, që është ai i integritit, “qepjes” ose “thurrjes” së teksturës kaotike urbane që e rrethon (Figura 11).

Aspekti tjetër i rëndësishëm i kësaj projekt-diplome është nocioni i *Oikopolis*.

Projekti krijon një shumëllojshmëri bërthamash arkitektonike jetese që i përgjigjen kushteve të ndryshme të familjes, si asaj tradicionale me disa anëtarë, ashtu edhe asaj bashkëkohore që mund të përbëhet edhe nga një individ i vetëm, nga dy individë të moshës së re dhe asaj të moshuar, ose nga një prind dhe fëmijë. Konfigurimi i bërthamave të jetesës informohet edhe nga koha që pjesëtarët e familjes kalojnë në banesë, në punë dhe në mjediset e përbashkëta social-kulturore. Në përgjithësi nocioni i *Oiko-polis* synon të integrojë nocionet e banesës, ekonomisë, ekologjisë, familjes dhe demografisë që karakterizojnë jetesën bashkëkohore (Figura 10, 11 & 12).

Konkluzion:

Në këtë artikull kemi sugjeruar që papërcaktueshmëria dhe e vagëllta nuk janë thjesht qëndrime “të modës” në dizajn, por së pari kushti thelbësor i tij, sepse realiteti në të cilin ndodh dizajni është thelbësisht i papërcaktuar dhe i hapur. Imazhi i kurbëzuar i arkitekturës gjatë dy dekadave të fundit nuk është thjesht “i modës” ose “formalist,” një rezultat “i lumtur” ose “jo i lumtur” i

software-it. Ky imazh është thelbësisht i kurbëzuar sepse mjedisi në të cilin imazhi ngjizet është thelbësisht i tillë. E megjithatë, paradoksalisht, në mënyrë që të krijohet një formë që i përgjigjet një mjedisi të caktuar ose Mjedisit në përgjithësi, duhet që së pari duhet ta krijojmë atë formë/imazh ose strukturën gjenetike të saj, në mënyrë që të inicializohet ose të bëhet i mundur procesi i reciprocitetit me mjedisin.

Nëpërmjet dy projekt-diplomave që kemi analizuar në këtë artikull, kemi demonstruar që imazhi dixhital luan rolin e një ekuacioni ideo-grafik-lidhës, që megjithëse nuk mund të mos ta ketë origjinën në realitetin mjedisor, është i pareduktueshëm në këtë realitet. Ky imazh shënon përmasën paevitueshmërisht subjektive të këtij realiteti. Në arkitekturë ky ekuacion mat të vagëlltën dhe të papërcaktueshmen duke prerë diagonalisht përmes ekuacioneve numerike dhe determinuese të enciklopedisë sonë mjedisore dhe teknologjike. Objekti arkitektonik rezulton si një figurë elegante dhe e vonuar e këtij ekuacioni ideografik.

STAFF
PEOPLE
FAMILY
RECREATION
PUBLIC
INFRASTRUCTURE
COURSES
GREEN
CARS
AREA
MAXIMUM
NATURAL
BENTONITE
RESERVATION
DESIGNER
PARTICIPATION
MEDIATION
PLANNING
DISTANCE
OPINIONS
HOURS
STAFF
OFFICE
MONEY
CONSTRUCTION
YOUR
SERVICES

MULTINUCLEAR SPRAWL

Facing a major change during the last 20 years and observing the urban density around of the city we can clearly see that the main dense areas are the ones closer to the city center.

Those very "terrestrial" areas that were developed directly after the transition are started.

We can observe there as supporting areas of Tirana's functionality due to its small distance with the city center and the wide spread of apartment complexes. Furthermore areas closer to an industrial area or industrial buildings with major importance are highly populated due to the existence of a clear network of public transportation.

Also visible is the growth of habitats near the Tirana Lake.

Finally areas having major transformation are located areas in suburban areas that will tend to expand Tirana in a future connection with Durres.

RESIDENTIAL CAPACITIES

Comparing the population movement during the first 10 years of the post-communist transition Tirana it is logic to assume that the need for social and residential housing and parking spaces was essential. The "New Tirana" Area was created directly after the ex-Communist Block area in a site being marked by the Liris River and the hills behind the Tirana artificial Lake.

This area can be considered as one of the most important areas of the city due to its huge amount of population that mostly migrated from different areas of southern and northern Albania.

INDUSTRIAL RE-ADAPTATION

The need to revitalize and reactivate the abandoned industrial areas is a matter that highly concerns the city of Tirana. Many ex-industrial areas that can be transformed into modern industrial parks, educational complexes or many more recreational functions that will be highly frequented from the city's habitants.

The need to get rid of the industrial waste and bring sustainable elements to the living of the 21st century in Tirana.

GREEN CORES

The city's main green area is considered the Tirana Lake Park. This well preserved green space can be compared with the lungs of the city positioned in the edge of it near the banks with the Park municipality.

Tirana's Lake Park is an area that somehow should be cleared and transformed in many other cells of the city.

Tirana's Green Cores are being destroyed more and more in an open battle with the urban and residential areas that are also suffering from the same problem. The lack of green areas that in some cases is an evident fact of the quality neighborhoods.



Situation Analysis

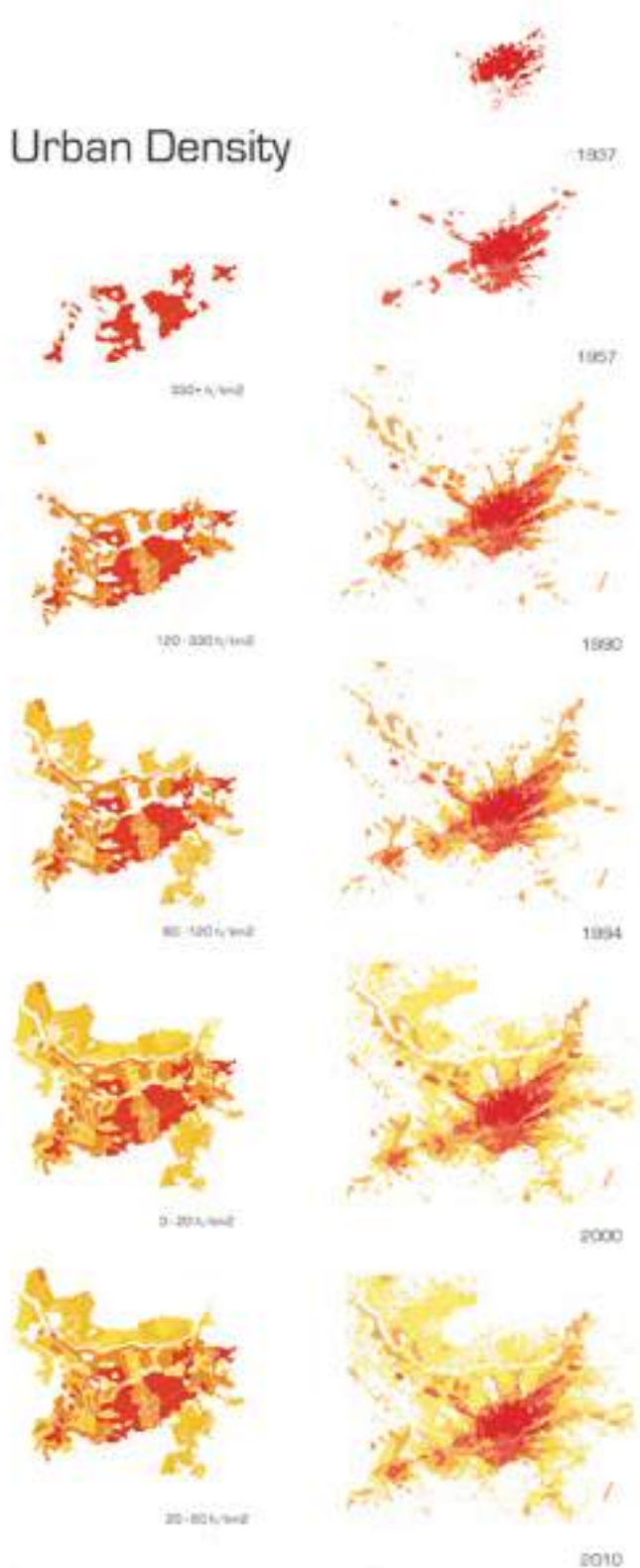
Urban Expansion

Contemporary Urban Scenarios

The contemporary urban landscape, with its overlay of extensive freeway systems and infrastructures for mobility, can be viewed as an expanse of built form and its spatial residual. These territories of voids are not planned in so much as they are generated by the changing morphology of the urban grid. Rather than resist or 'correct' these entropic tendencies that occur in the horizontal plane, the project seeks to embody them in a vertical, architectural scenario. As an urban model, the multi-functional high rise, with its mix of commercial, office, and residential programs, has the potential to dynamically engage in the spatial complexities that characterize the contemporary urban grid. By moving away from the notion of the fixed skyscraper, a functionally stratified structure that compartmentalizes program into predictable discrete zones, the proposal presents a systematic methodology for programmatic hybridization.



Urban Density



LEGEND

- City Center
- High Density Residential
- Socialist Era Buildings
- Economic District
- Green Areas
- Ex-Industrial Areas
- Lana River
- Trana Lake
- High Social Interest
- Economic District
- Traffic Flow
- Social Hierarchy
- Low Height Residences

Pattern of the City

Torino is a city with a unique evolution in its morphology, physiognomy and also its pattern. Here we have some of the most characteristic patterns of Torino in different time periods.

- Denification
- Need of Green Areas
- Post-Industrialism Issues
- Area of Importance



1917



1923

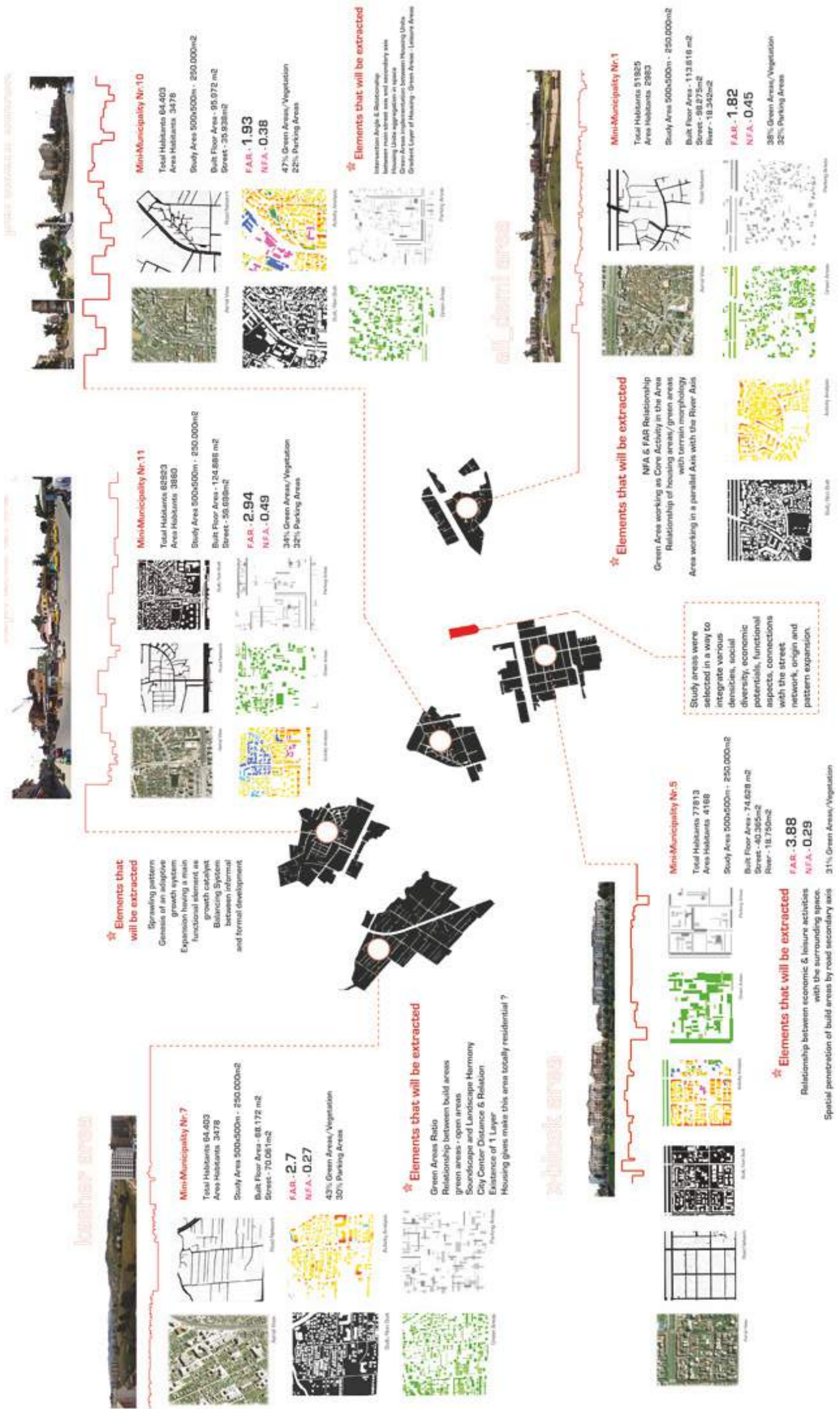


1942



1957





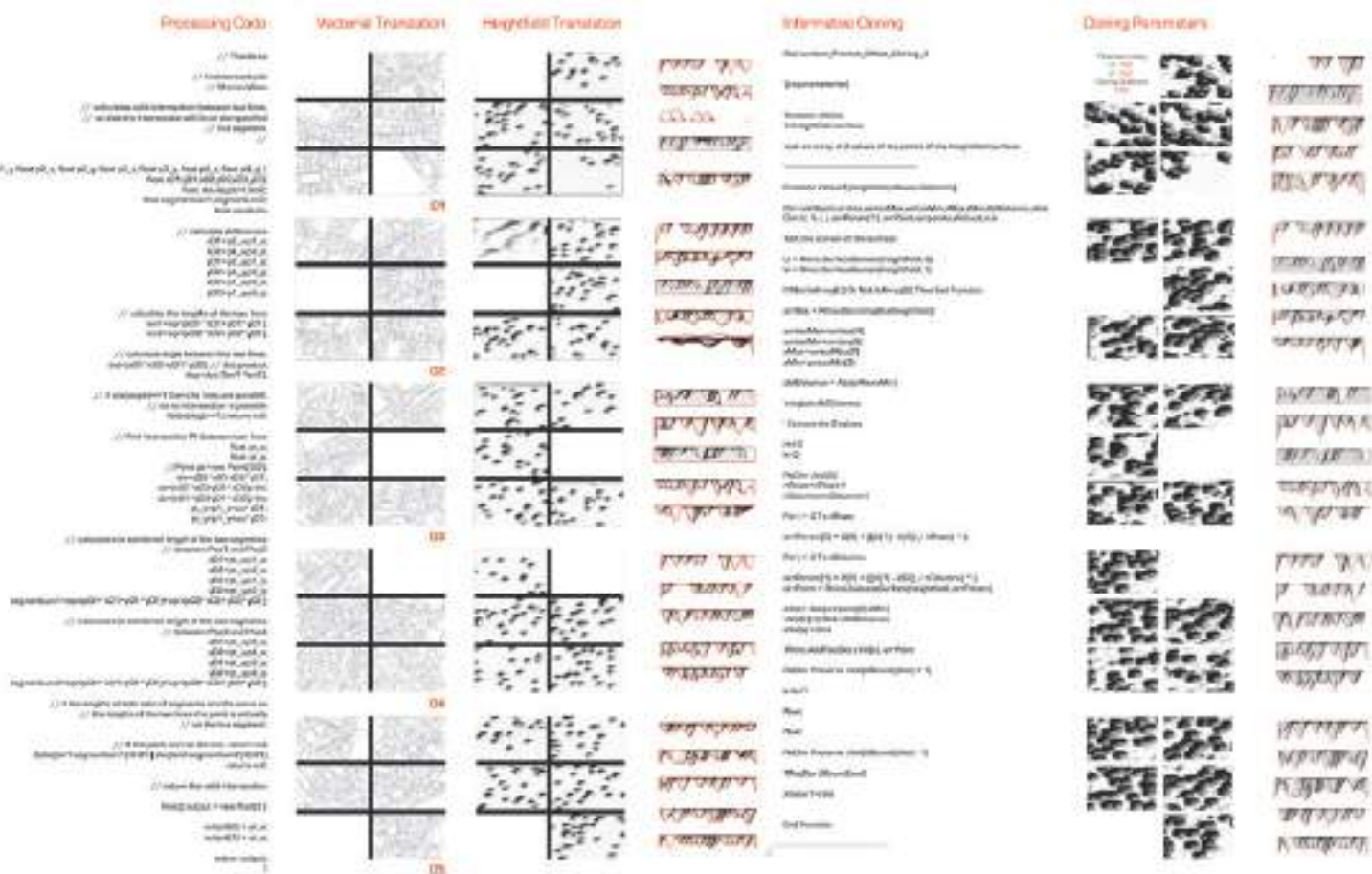
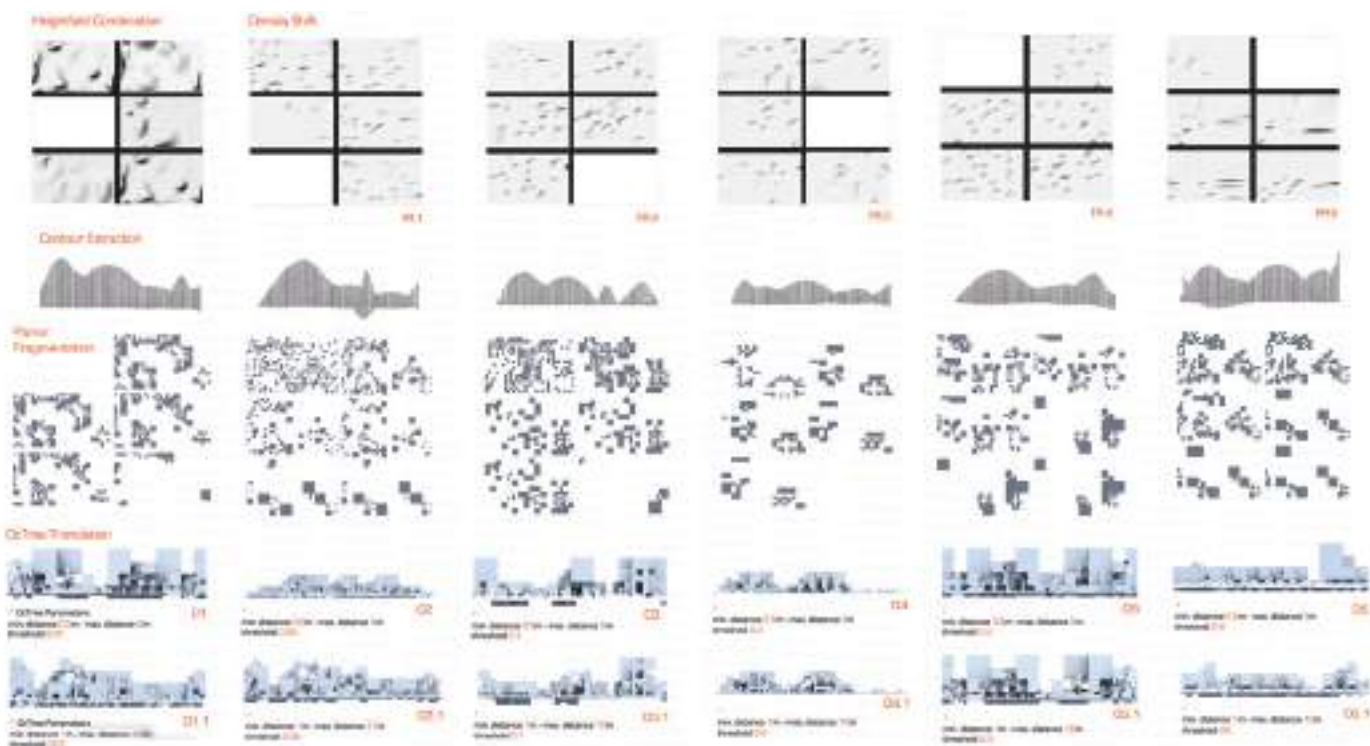
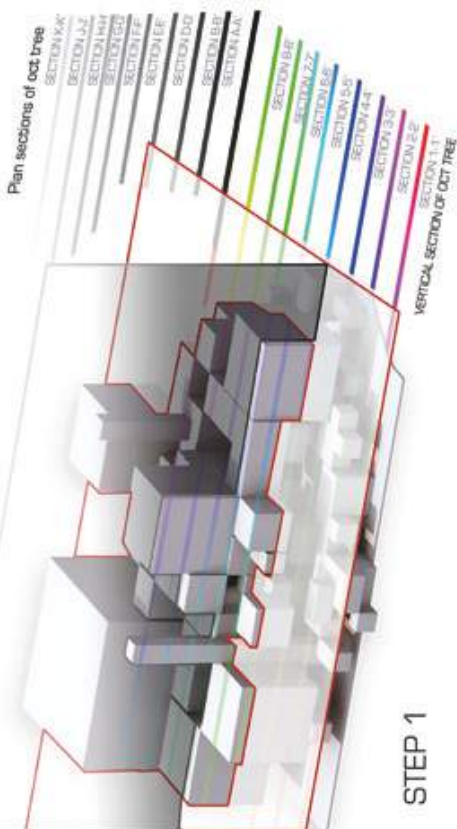
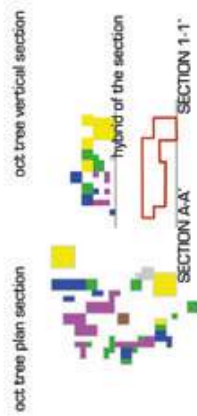


Fig.8 Analiza e Motiveve Urbane të Qytetit të Tiranës dhe Proçesi Gjenerativ

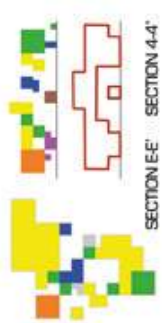
Hybrid Translation



STEP 1



oct tree plan section
oct tree vertical section



SECTION A-A' SECTION 1-1'

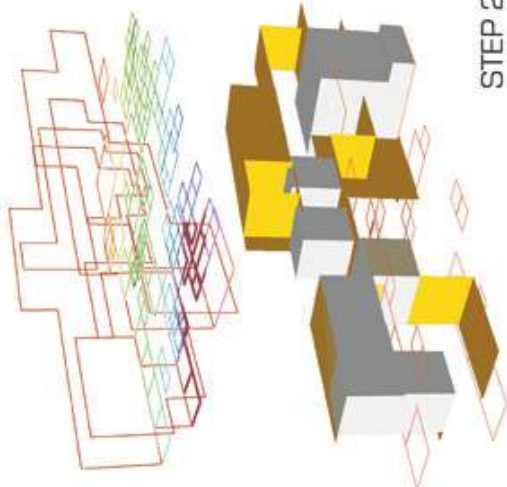
SECTION E-E' SECTION 4-4'

SECTION F-F' SECTION 5-5'

SECTION J-J' SECTION 7-7'

SECTION K-K' SECTION 8-8'

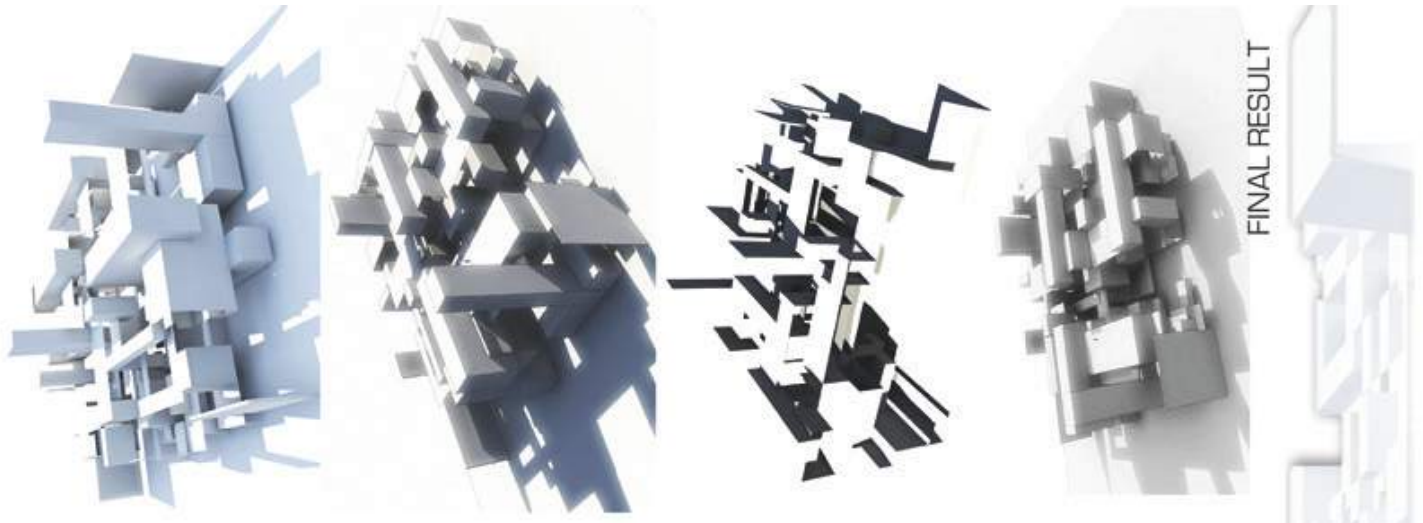
STEP 2



STEP 1:
Extracting one unit from the OctTree in which we have increased the specific functions according the state of the OctTree colors.
In this unit we make sections horizontally and vertically.

STEP 2:
According the sections that we extract horizontally and vertically we generate a third kind of section.
We use the Hybrid Section type to adjust all elements by the OctTree color repeat through related translation and scale.

STEP 3:
We link / connect all sections and on the sections that are already we connect the functions that corresponds to the OctTree color.
A new space is created on which the functions are defined from the OctTree parameters that were defined in the first step according the parameters that we selected from the area for the area.



FINAL RESULT

Fig.10 Proçesi i Hibridizimit të Attributeve të Agregatit Qelizor

Application Area

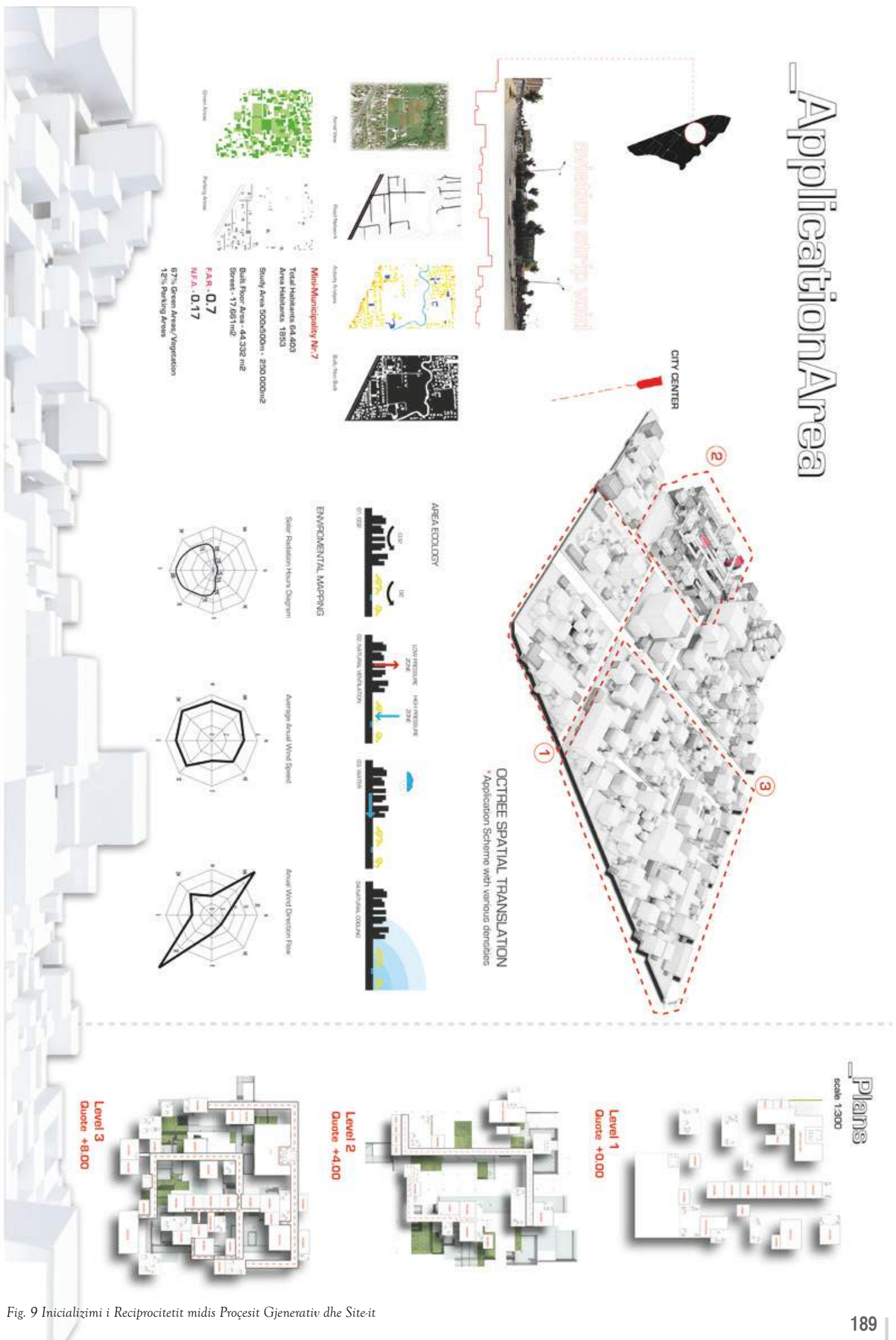


Fig. 9 Inicializimi i Reciprocitetit midis Proçesit Gjenerativ dhe Site-it

_Aggregate Relationship



Level 4
Quote +12.00



Level 5
Quote +16.00



Level 6
Quote +20.00

HYBRID3 LIVING

Remembering the natural state where people are free to design their own living space and adapt it to their own needs which can vary during family stay in the apartments.

The landscaping links spaces and activities: at least a responsible urbanity.

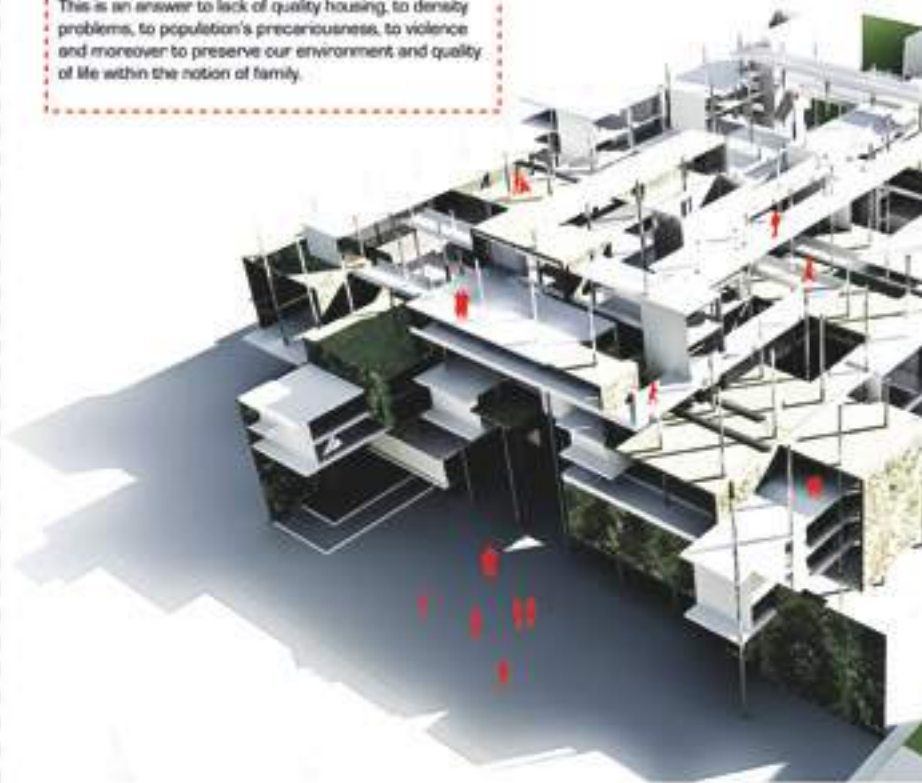
The architectural design strengthens the concept by giving extraordinary green spaces, double-oriented housing with gardens and great volumes of light.

Managing the Mediterranean climate by working on the skin's thickness and opening the heights to wind with windmills.

The theme of rehabilitation and extension helps maintain links with the city and its history while remaining aligned with its well and its concept.

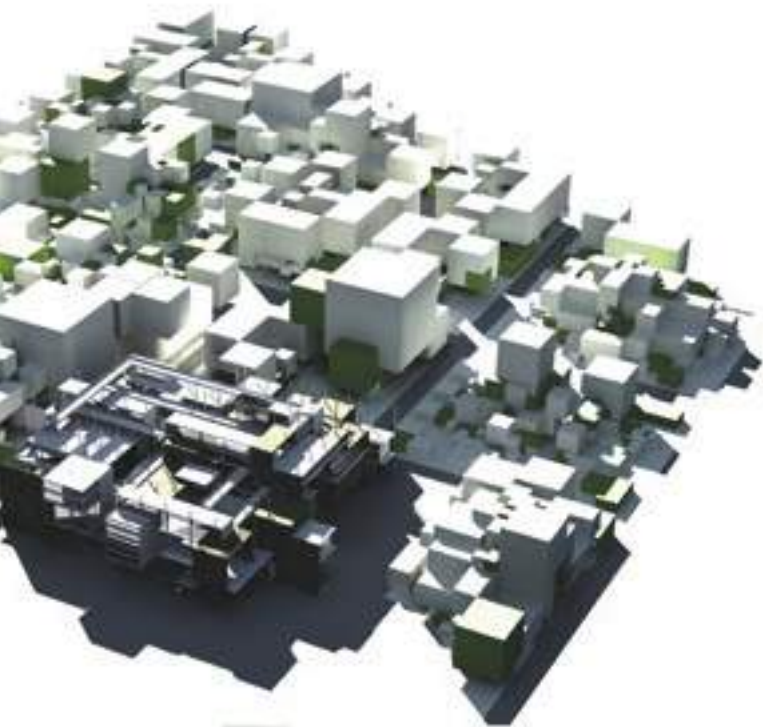
This living node can adapt itself to the city and colonize our territory by transplant.

This is an answer to lack of quality housing, to density problems, to population's precariousness, to violence and moreover to preserve our environment and quality of life within the notion of family.



Plans

scale 1:300



Level 7
Quote +24.00



Level 8
Quote +28.00



Level 9
Quote +32.00

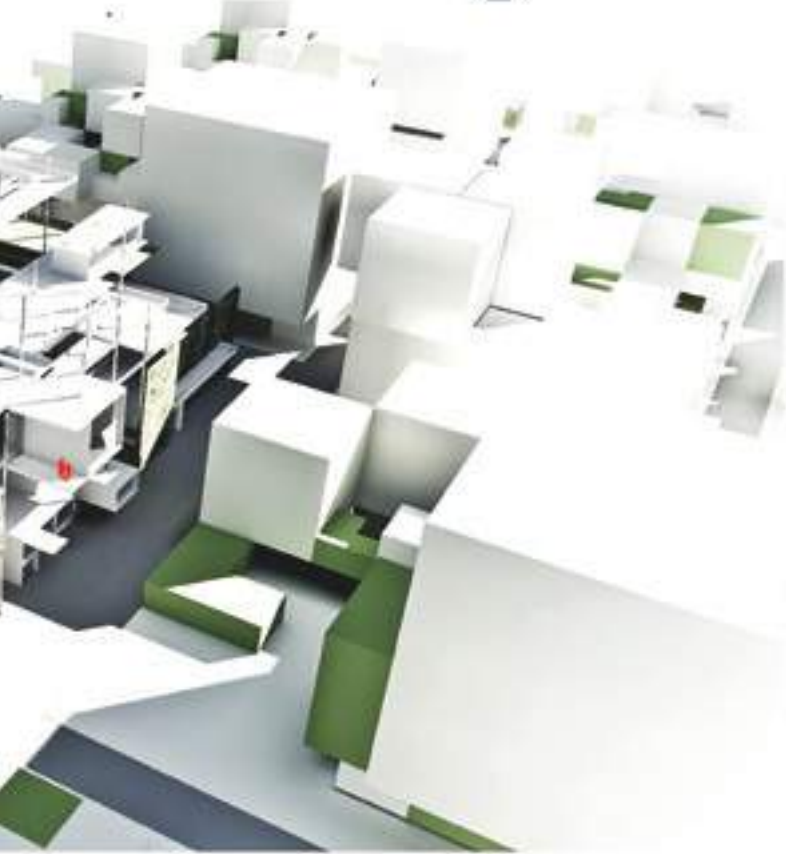
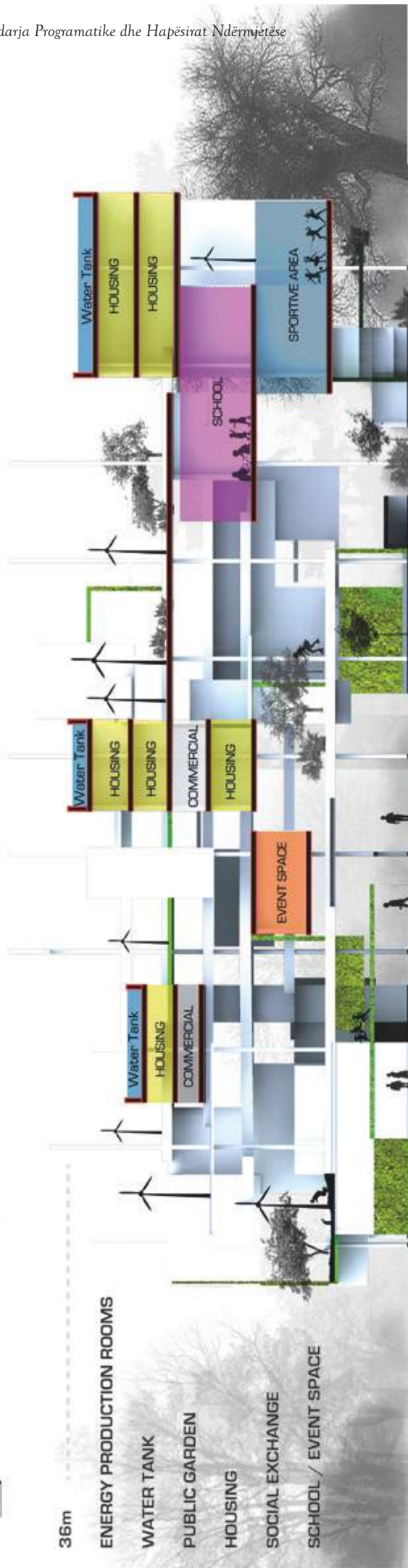


Fig. 11 Shpërndarja Programatike dhe Hapësirat Ndërmjetëse

CrossSection



36m

ENERGY PRODUCTION ROOMS

WATER TANK

PUBLIC GARDEN

HOUSING

SOCIAL EXCHANGE

SCHOOL / EVENT SPACE

VIGNETTES

SCALE 1:200



• Why not live in an interacting place made of housing, green parks and social exchange places but all in one combined ecosystem?
A green ecosystem, based on everyone's ecological responsibility and forgotten spaces such as working-class gardens, greenhouse cultures, aviaries and producing energy in a healthy place looking back on nature and men.

• Introducing a new way of life which would define living ecosystems as extensions of the city itself
The city dweller can come in cycling, wander through spaces dedicated to leisure, pickup his children from school without danger, go out in the park, grow his own food, do sports and get back home; all in one place. An ecologic village way of life but in a combined vertical-horizontal way, based on diversity and proximity between individuals and their environment.





Philippe Starck

Biography by Jasper Eder



Product Design from Philippe Starck



Whenever we discover an object or a place designed by *Philippe Starck*, we enter a world of wall-to-wall imagination, surprises and fabulous fantasy.

For more than three decades, this unique and multifarious french creator, designer and architect has been a part of our daily lives by creating unconventional objects, whose purpose is to be «good» before being beautiful; iconic destinations, that take the members of his «cultural tribe» out of themselves and, most importantly, towards something better.

His father, an inventor and aeronautic engineer, gave the young *Philippe Starck* the desire to create and the capacity to dream.

Several years and several prototypes later, he was commissioned to work for President *François Mitterrand*. This was also when he began designing furniture for leading Italian and international firms.

Philippe Starck designs his hotels and restaurants in the same

way a director makes a film. He develops scenarios that will lift people out of the everyday and into an imaginative and creative mental world. His hotels have become timeless icons and have added a new dimension to global cityscape.

Through *Philippe Starck's* concept of «democratic design» – increase the quality objects at lower prices so that more people can enjoy the best – he was a lone voice at a time when design was turned exclusively towards an elite.

There are few areas of design he hasn't explored: from furniture to mail-order homes, motorbikes to megayachts, and even artistic direction for space-travel projects, to name but a few.

Philippe Starck believed in the green long before ecology became fashionable, out of respect for the planet's future. Early on, he created the *Good Goods catalogue* of non-products for non-consumers in tomorrow's moral market, and set up his own organic food company. More recently he developed the revolutionary concept of «democratic ecology» by creating affordable wind turbines for the home,



“design is a
dreadful
 form of
 expression”

PHILIPPE
 STARCK

soon to be followed by solar-powered boats and hydrogen cars.

Philippe Starck is a tireless and rebellious citizen of the world who considers it his duty to share his ethical and subversive vision of a fairer world. He stays tuned in to our dreams, desires and needs - sometimes before we get there ourselves - by making his work a political and professional master piece.



CV

Philippe Patrick Starck (born January 18, 1949, Paris) is a French product designer and probably the best known designer in the New Design style. His designs range from interior designs to mass produced consumer goods such as toothbrushes, chairs, and even

houses. He was educated in Paris at the *École Camondo* and in 1968, he founded his first design firm, which specialized in inflatable objects. In 1969, he became art director of his firm along with Pierre Cardin.

Career

Starck's career started to climb in earnest in 1982 when he designed the interior for the private apartments of the French President François Mitterrand. In 1986 he joined Domus Academy Department of Design as an associate lecturer. Starck has worked both independently as an interior designer and as a product designer since 1975. Most notably, in 2002, he created a number of what are considered relatively inexpensive product designs for the large American retailer Target Stores. His most recent notable designs include an optical mouse for Microsoft, yachts, and even new packaging for a beer company. He was commissioned to design the Virgin Galactic «spaceport» in New Mexico (Foster and Partners are its architects). He made the exhibit *Democratic Ecology* with Pramac. In autumn 2009 Starck appeared in a BBC Two programme «Design for Life» in which 12 aspiring design students competed to gain a six month placement with Starck's Paris

based company

Design

Unlike most other New Design artists, Starck's work does not concentrate on the creation of provocative and expensive single pieces. Instead, his product designs are of usable household items which Starck himself helps to market for mass production. His products and furnishings are often stylized, streamlined and organic in their look and are also constructed using unusual combinations of materials (such as glass and stone, plastic and aluminum, plush fabric and chrome, etc.).

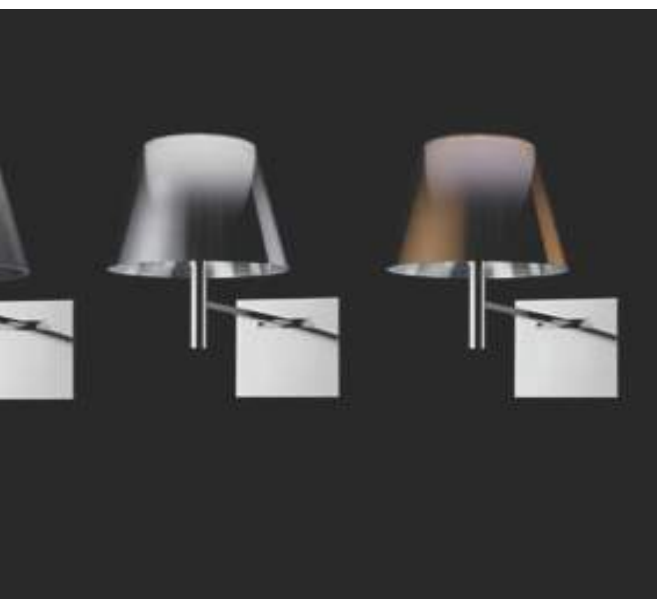
Products:

Two of Starck's designs include stylized toothbrushes (1989) and a sleek juicer dubbed the Juicy Salif created for Alessi in 1990. The Juicy Salif has become an affordable and popular cult item. In 2004 he designed the first toothbrush sanitizer for the Yonkers, NY based company VIOlight which won the 2005 Industrial Design Excellence Award. In 2008 he created wireless speakers for the iPod and iPhone known as the Zikmu Parrot. He has also designed some external hard drive enclosures for hardware manufacturer LaCie. Philippe also has a line of Starck watches with Fossil.



Produkte të Dizenuara nga Philippe Starck





Periodik Shkencor për Arkitekturën dhe Planifikimin Urban
Njohur nga MASH, Ministria e Arsimit dhe Shkencës
Vendim Nr. 153, Dt.08.10.2010

Standards for article publication on the periodical journal Forum A+P:

- Not more than 8 pages, Times New Roman 12, single space;
 - Title, Times New Roman 14, Bold
 - Subtitle, Times New Roman 12, Bold
 - Author, (name-surname, capital, Times new roman, 12)
 - Abstract in Albanian/English if article is in English/Albanian language, Times New Roman 10 (maximum 10 lines)
 - CV of author/authors (5-10 rows)
 - Photo of author (passport format)
 - Literature (publications and websites), refer to Oxford and Harvard model
 - Reference (footnote), Times New Roman 8, Italic
 - Illustrations, send as much higher resolution pictures you can. Editor will select upon your priority
- * The articles will be selected by the board.

Standardet për publikim artikulli në periodikun shkencor Forum A+P:

- Jo më shumë se 8 faqe A4, Times New Roman 12, single space
 - Titulli, Times New Roman 14, Bold
 - Nëntitulli, Times New Roman 12, Bold
 - Autori, (emër-mbiemër, Times New Roman, kapital 12)
 - Abstrakt shqip/anglisht nëse artikulli është në gjuhën angleze/shqipe, Times New Roman 10 (maksimumi 10 rreshta)
 - CV e autorit/autorëve (5-10 rreshta)
 - Fotoportret i autorit (format pasaporte)
 - Literaturë (publikime dhe website), referuar modelit Oxford ose Harvard
 - Referimet (footnote), Times New Roman 8, Italic
 - Ilustrime, dërgoni foto me rezolucion sa më të lartë. Botuesit do të zgjedhin në bazë të prioritetit.
- * Artikujt shqyrtohen dhe zgjidhen nga bordi redaksional.

Prefiksi (Dizajn-)

Editorial: Prefiksi (Dizajn-) / *B.Aliaj & E.Janku*

Forum International:

- Phenomenology of the object / *S.Romano*
- Becoming Fashion & Design aware / *S.Turcu*
 - Art Direction Workshop / POLIS University
 - Love u baby / Online magazine
 - The phenomenon of Blogging / *E.Janku*
 - Photography Exhibition Still / *S.Jojic*
- International Designer / *Philippe Starck*

Forum Albania:

- UT Pictura Poesis / *G.Qëndro*
- Në atelienë e ART DIZAJNIT / *A.Mesi*
- Trashëgimia e “Revolucionit të përhershëm” / *A.Frashëri*
- Ndërmjet Parametrikës dhe Metrikës / *S.Luarasi & S.Kristo, J.Dhiamanti*



Imazhi nga MVRDV Studio, Hollandë