



**УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ -
СКОПЈЕ**



**ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
ИНТЕРКУЛТУРНИ СТУДИИ**

**АРХИТЕКТУРАТА И ТОТАЛИТАРИЗМОТ ВО ЕВРОПА ВО ПРВАТА
ПОЛОВИНА НА XX ВЕК**

-Магистерски труд -

Кандидат:

Емануела Начевска Максимова

Ментор:

Проф. д-р. Антоанела Петковска

Скопје, март 2023

*На моите родители, мојата дада и мојот животен партнер,
за нивната безусловна љубов и поддршка.*

Апстракт

Овој магистерски труд има за цел да ја испита архитектурата на тоталитарните режими на почетокот на дваесеттиот век и да анализира како таа се користела како алатка за контрола на животите на луѓето, одржување на социјалната контрола и пропагирање на идеологијата на авторитарните режими.

Архитектурата што ја гледаме до денес, останата од тоталитарните режими, носи посебно значење, со посебен осврт на социолошкото значење. Преку архитектурата на СССР, фашистичка Италија и нацистичка Германија во продолжение, ја испитавме симболиката поврзана со архитектурата на овие тоталитарни режими, како се користела за контрола, угнетување и манипулирање со луѓето кои живеат под овие авторитарни системи. Социолошкото значење на оваа теза е важно во разбирањето на тоа како архитектурата може да се користи за постигнување политички цели и зајакнување на владината моќ.

Во периодот на двете светски војни, одредени земји и нивните тоталитарни власти ја ставаат уметноста целосно во служба на политиката. Тие ја користат архитектурата за да ја глорифицираат моќта на државата и да ги разбудат националните чувства кај народот со апелирање на идејата за нивниот историски победнички идентитет со цел да добијат согласност за политичките цели што ги промовираат и да ги мобилизираат за претстојната војна.

Клучни зборови: *архитектура, тоталитаризам, модернизам, XX век.*

Abstract

This master's thesis aims to examine the architecture of totalitarian regimes at the beginning of the twentieth century and analyze how it was used as a tool to control people's lives, maintain social control and propagate the ideology of authoritarian regimes.

The architecture that we see to this day, left over from totalitarian regimes, carries a special meaning, with a special reference to the sociological meaning. Through the architecture of the USSR, Fascist Italy and Nazi Germany in the following, we examined the symbolism associated with the architecture of these totalitarian regimes, how it was used to control, oppress and manipulate the people living under these authoritarian systems. The sociological significance of this thesis is important in understanding how architecture can be used to achieve political goals and strengthen government power.

During the period of the two world wars, certain countries and their totalitarian authorities put art entirely at the service of politics. They use architecture to glorify the power of the state and arouse national feelings among the people by appealing to the idea of their historical victorious identity in order to gain their consent to the political goals they promote and mobilize them for the coming war.

Keywords: *architecture, totalitarianism, modernism, 20th century.*

Содржина

Апстракт.....	3
Abstract.....	4
ВОВЕД.....	7
Предмет на истражувањето.....	12
Теоретски дискурси на истражувачкиот проблем	19
Цели на истражувањето.....	22
Методолошки пристап.....	23
Поимно-категоријален апарат	24
1. ЗА ПОЛИТИКАТА И ПОЛИТИЧКАТА УМЕТНОСТ ВО ЕВРОПА ВО ПРАВТА ПОЛОВИНА НА XX ВЕК.....	35
2. АРХИТЕКТУРАТА ВО СИСТЕМОТ НА КУЛТУРАТА ВО ПРВАТА ПОЛОВИНА НА XX ВЕК	39
2.1 Архитектурата како сегмент од материјалната култура	41
2.2 Архитектурата како сегмент од уметничката култура	45
2.3 Архитектурата како сегмент од политичката пракса	49
3. АРХИТЕКТУРАТА КАКО ПОЛИТИЧКА ПРАКСА ВО ВРЕМЕТО НА ТОТАЛИТАРНИТЕ РЕЖИМИ	52
3.1 Социјализам – СССР	54
3.2 Фашизам – Италија.....	57
3.3 Нацизам – Германија.....	61
4. ПРИРОДАТА НА АРХИТЕКТУРАТА ВО ВРЕМЕ НА ТОТАЛИТАРНИТЕ РЕЖИМИ.....	64
4.1 Архитектурата на демонстрација.....	67
4.2 Историцизам и монументализам.....	69
5. ИНСТРУМЕНТАЛИЗАЦИЈА НА АРХИТЕКТОНСКАТА УМЕТНОСТ ОД СТРАНА НА ТОТАЛИТАРНИТЕ РЕЖИМИ.....	71
5.1 Архитектонска идеологијата во време на тоталитарните режими.....	71
5.2 Пропагандата на тоталитарните режими рефлектирана преку архитектурата	74

6. АРХИТЕКТОНСКИТЕ ЕЛЕМЕНТИ И ИНТЕРЕСИТЕ НА ТОТАЛИТАРНИТЕ РЕЖИМИ.....	80
6.1 Значењето на формата во архитектурата.....	80
6.2 Значењето на функцијата во архитектурата.....	85
6.3 Контекстот и неговото значење во архитектурата.....	95
7. ТЕОРЕТСКИ И КРИТИЧКИ ДИСКУРСИ ЗА АРХИТЕКТУРАТА ВО ЕВРОПА ВО XX ВЕК	99
7.1 Утопија и модерност.....	99
7.2 Новата архитектура и авангардата	102
7.3 Новите идеи и футуризмот	104
7.4 Јазикот во архитектурата.....	108
7.5 Просторот и моќта во архитектурата	110
7.6 Кризата на идеите на новата архитектура	111
7.7 Критичка теорија во архитектурата	112
7.8 Традиционални и современи состојби	116
7.8.1 Еволуција и револуција на архитектурата.....	116
7.8.2 Традиционализмот и трансформацијата	117
Заклучок	120
Прилог	124
Библиографија	125
Интернет извори	132
Дополнителна литература.....	134

ВОВЕД

Навраќајќи се кон периодот од првата половина на XX век и земајќи ги предвид можностите на перцепирање на уметноста од тој период, всушност доаѓаме до сознанија за необичен склоп на околности, за кои е потребно да пристапиме со истражување од една страна на уметноста, од друга страна -на теоријата и од трета страна на културата.

Кога се зборува за уметноста на XX век, се зборува за „голема“ култура или во теоретскиот јазик, наречена мегакултура, а се однесува на - модернизмот и модерната. Историјата на уметноста и теоријата на 20 век е историја на подемот, хегемонијата, прогресивната еманципација, можностите, но и кризите, падовите и поразите на модернизмот. Модернизмот и модерната во тој момент воделе борба за воспоставување, постигнување моќ, доминација и хегемонија, но и борба за блокирање на дополнителни „удари“ врз модерната кои се препознаваат во различните обиди за враќање на традицијата. Модерното доба е доба на иновации и електронски машини, промени, брзина. Уметниците започнале да се сомневаат и да експериментираат со темите од реалноста, перспективата, просторот и времето, како и репрезентацијата, што всушност влијаело на уметниците директно и индиректно, од пронаоѓањето на нови уметнички материјали до предметот и темите (Šuvaković, 2005).

Сите овие промени, кои може да се гледаат како реакција на модерноста, имале влијание врз начинот на кој уметноста се произведувала и применувала. Овие промени довеле до нов начин на гледање на уметноста, кој повеќе не бил фокусиран на традиционалните форми и конвенции, туку повеќе се фокусирал на концептот на иновација и креативност. Овој пристап кон уметноста, честопати познат како модернизам, го променил начинот на кој луѓето гледаат на уметноста и нејзината цел, на пример создавајќи тензија помеѓу идеалното и реалното. XX век од културен аспект забележува зголемена распространетост на модернизмот, кој има далекосежно влијание врз начинот на кој се создавала и примала уметноста. Како што завладеал модернизмот, традиционалните форми и конвенции повеќе не се сметале за единствен начин за изразување идеи (Crow, 1996)

За некои теоретичари, модерната почнува со откривање на Америка и откривање на новиот свет, според други модерното доба почнува со Ренесансата. Според Макс Вебер и подоцна Хабермас, модерната настанува кога единствениот христијанскиот поглед на свет се распаѓа, а со тоа паралелно се појавуваат можностите за специјализиран човечки труд. Во модерната се појавува поделбата на професии и дисциплини, тогаш се одвојува личноста која ние ја препознаваме како политичар, уметник, теоретичар. Секоја од тие личности имаат свои институции, модели, однесување, посебни компетенции, кои овозможуваат автономија и посебност во уметноста (Šuvaković, 2005).

Што е модерна, а што модернизам? Прашањата кои го одбележуваат 20-тиот век и истовремено прашања чии одговор се однесува на два различни феномени кои не треба да се поистоветуваат. Конкретно, модерната е епоха која почнува во 19-тиот век, која го претставува граѓанското општество, индустријализацијата, малограѓанската интелегенција, урбанизацијата, поделбата на трудот- неговите функции и неговата специјализација. Модерната, нејзиниот крај го доживува во 60-тите години на XX век, кога се одвиваат последните обиди за трагање по утопијата односно за подобар свет. Модернизам претставува забрзана мода, забрзување на производството и проблематизирање на вредностите, како и силна промена. Почетокот на 20-от век, се заснова на два спротивни пола – од една страна модерната култура на средната граѓанска класа и од друга страна –авангардата на уметниците кои го менувале и трансформирале секојдневието на буржоаските класи. Голем момент на модерната се 30-тите години, а од буржоаски аспект се нарекува -враќање на редот (Ibid.).

Помеѓу тоталитарните општества, како што е Германија –кое се темели на национал-социјализмот, Италија- кое се темели на фашизмот и реал-социјализмот во Советскиот Сојуз од една страна, и авангардната и модерната уметност од друга страна, дошло до остри судири. Фашистичка уметност се карактеризира со идејата за обнова на античкиот Рим и преку таа обнова, тој футуристички експеримент, се претвара во предоминантна уметност во новата Италијанска империја. Во Германија доаѓа до забранување на се што е модерно, за сметка на враќањето на германскиот мит. Овде се користи јазикот на класичниот романтизам од 19-ти век. Во СССР на сличен начин како и во

Германија доаѓа до забрана на се што е модерно, ново во архитектурата, а како резултат на тоа произлегува победата на социјалистичкиот реализам наспроти авангардните тенденции. Социјалистичкиот реализам се карактеризира со насоченост кон иднината, но во смисла кон оптималната проекција на иднината, каква треба да биде, но и таква која ја етаблира, ја глорификува социјалната идеологија на социјализмот (Venevolo, 1971).

Во делата на Бодлер се содржи неговиот став за позицијата на уметноста или нејзината функција во новото модерно општество – уметност поради уметност. Со ова почнува авантурата на дваесетиот век, или според Бодлер, почнува уметноста која има функција да биде без функција. Општеството кое дозволува таква уметност е буржоаско-капиталистичко општество во тој период. Луѓето од средната граѓанска класа можеле да си дозволат во даден момент да извршуваат посебни општествени функции, функции кои процесот на производство не ги условува. Во еден момент тие биле авангардисти, во друг момент- бодеми, во трет – уметници и интелектуалци, токму тоа укажува на нивното создавање на модерна уметност. Тоа би значело дека во структурата на општеството постои општествена посебност¹. Наспроти ларпурлартизмот, стои моментот за тоталитарната уметност и нејзината улога. Улогата на тоталитарната уметност била да служи за пропаганда, идеологија, маркетинг, исто така да извршува корисна општествена функција.

Факт е дека првите две децении на 20-тиот век биле одбележани со огромни индустриски, економски, социјални и културни промени. Урбанизацијата, архитектонскиот напредок, развојот и засилената примена на технологијата и ширењето на стоки и информации биле обележувачи на времето. Конкуренијата меѓу народите се рефлектирала во обидите да се покаже напредок во технологијата, економијата и архитектурата, меѓу останатото (Kloskowska, 2003).

Авангардните архитекти биле инспирирани од новите можности што ги дава брзото проширување на индустриското производство на крајот на дваесетиот век. Овие материјали вклучувале огромни листови од стакло, челик и армиран

¹ Достапно на <https://www.youtube.com/watch?v=CMuZyiw2WVk>

бетон. Многу уметнички струи за инспирација гледале на овие нови технологии во производството, замислувајќи футуристичко општество кое било и далечно и примамливо блиско. Особено футуристите биле фиксирани на пробивање на нови терени и се сметале себеси за пионери со одговорност да изградат подобар свет (Šuvaković, 2005).

Совршениот град на XX век, е градот кој ги отелотворува најдобрите прогресивни општествени идеали и технолошките чуда што ги овозможиле тројца архитекти - Ебenezер Хауард, Френк Лојд Рајт и Ле Корбизје. Секој од архитектите сам ја започнал својата работа, вложувајќи долги часови за да создаде безброј модели и скици кои детално го објаснуваат секој аспект на новиот град, од целокупниот распоред до дизајнот на живеалиштата на обично семејство (Fishman, 1982). Постоеле опсежни планови за производствени капацитети, административни центри, образовни институции, рекреативни области и транспортни мрежи, од кои секоја имала нови архитектонски концепти кои подоцна ќе бидат инкорпорирани во повторното замислување на градот како целина (Ibid.).

Не можело сè да се прикаже во цртежи, затоа економската и политичката структура на градот била разработена во долги описи што ги придружувале плановите на секој архитект. Последно, но не и најмалку важно, секој вложил безброј часови интензивна, доследна работа за да го изгради својот идеален град, утопија во XX век (Ibid.).

Во обид да развие неисториска архитектура на функционализмот, модернистичкото движење во архитектурата се обидувало да ги искористи тогашните градежни материјали за да им даде на зградите поинакво чувство во поглед на нивните просторни односи. Модернизмот бил реакција против естетската разновидност на деветнаесеттиот век, но исто така бил под влијание на идејата дека дваесеттиот век го раѓа „модерниот човек“, кој бара сосема нов стил на градење (Sjölin, 1997).

Конструктивистите пак, во 1920 година и раните 1930-ти години биле првите кои ги вградиле инженерството и технологијата во нивните згради, истовремено изразувајќи ги и политичките идеи. Користејќи го хармоничниот распоред на

различни структурни елементи, конструктивистичките архитекти имале за цел да го имплицираат концептот на човечки колективизам. Движењето и апстрактните геометриски форми се белег на конструктивистичката архитектура, како и техничките новини како што се антените, знаците и проекционите екрани, како и доминацијата на машинското стакло и челик во изградбата на овие структури (Seits, 2015).

Подемот на модернизмот и последователните архитектонски стилови се основните точки на заплетот на архитектонската историја на дваесеттиот век. Сепак, важно е да се запамети дека модернизмот е всушност движење кое започнува на почетокот на XX век, кога архитектите се обиделе да го рedefинираат она што го гледале како застарен концепт и форма на архитектура. Ова движење резултира со појава на нови форми и техники, вклучувајќи го и воведувањето на конструкција на челична рамка, армирано-бетонски конструкции и стаклени завеси. Овие модернистички дизајни доведуваат до сосема нов начин на размислување за изградената средина, нагласувајќи ја функционалноста, рационализирањето на формата и употребата на современи материјали како челик и бетон. Со експериментирање со нови форми и материјали, модернистичките архитекти се обиделе да се отргнат од традиционалните конвенции и да создадат згради кои биле дизајнирани да ги задоволат потребите на нивните жители. Како резултат на тоа, модернистичката архитектура станува една од дефинирачките карактеристики на XX век и продолжува да влијае на архитектурата до ден-денес (Sjöwall, 2015).

Почнувајќи од 1920-тите, терминот „Модерен“ почнува да се однесува на специфичен пристап на група архитекти кои имале за цел да ја прекинат традицијата со цел да создадат нешто свежо и иновативно за своето време. Откако го виделе уништувањето по Првата светска војна, модернистичките архитекти верувале дека традициите на античка Европа се осудени да ги повторат своите грешки.

Според една стара шега, која вели додека во либералната демократија се што не е забрането е дозволено, во тоталитарниот систем се што не е забрането е задолжително. Ова е прилично мрачна шега, но служи за да се истакне фактот дека додека во демократијата граѓаните имаат слобода да прават што сакаат, во

тоталитарниот систем, државата има многу поголема контрола врз индивидуалните животи и слободи.

За многумина, фашизмот и нацизмот се синоними за тоталитаризам, но концептот има посложена историја. Тоталитарните општества може да се дефинираат пошироко како недемократски политички системи кои користат современи алатки како што се масовните медиуми, заедно со политичката полиција, за да се обидат да ги координираат сите аспекти на животот на целото население (Rasmussen & Wamberg, 2010). Примерите кои се вклучени во овој магистерски труд се архитектурата и нејзината важност под влијание на Фашизмот во Италија, Нацизмот во Германија и Социјализмот во СССР.

Предмет на истражувањето

Истражувањето е реализирано низ студија за карактеристиките на тоталитарната архитектура од социо-културолошки аспект. Во таа смисла разработени се неколку теоретски ориентации, со кои е концептуализирана природата на проблемот. Тука не станува збор за одреден модел на емпириски истражувања, туку за ставови што се однесуваат на прашањето за релевантните социолошки, естетски, историски, филозофски, културни димензии на феноменот.

Цивилизациските движења и промени, кои драстично му дале белег на 20-тиот век, не можеле а да не ја „зафатат“ и уметноста. Се појавиле нови стилови, се случувале промени како во рецепцијата на уметничкото дело, така и во неговата интерпретација, и се поставувале прашања за судбината на уметноста во натамошната историја на човековата култура (Петковска, 1977:4).

Почетокот на дваесеттиот век означува период на радикализација на авангардата. За прв пат меѓу архитектите имало цврсто утописко верување дека можат сами да воспостават систем на нови вредности, без поддршка на политиката, државата и масите, односно дека архитектурата има моќ над политиката. Обликувани во движења на нова архитектура, тие се доведени до

ситуација на воспоставување на нова слика на културната и социјалната сцена, диференцирајќи два архитектонски јазика и визији за светот - традиционалистички и прогресивни. Овој конфликт, две парадигми осмислени во осумнаесеттиот век на просветителството, ескалирале со развојот на индустриската револуција и кулминирале во периодот помеѓу двете светски војни, со промена на општата политичка и културна клима, како што биле дефинирани првите манифести на авангардните движења².

Архитектонското знаење за минатото, иако слободно толкувано, со време се покажало како недоволно да одговори на потребите на денешницата. Потребно било да се урне авторитетот на историските стилови за индустриската ера да создаде вистински современ стил. Карактеристично за архитектурата на модерното општество е што не го слави ниту водачот, а ниту пак подемот на државата и не се фокусира на националниот идентитет туку на општите карактеристики на комерцијалната градба на рационалност и функционалност. Пораката на модерната архитектура е „сите сме исти“ (Ikonnikov, 2001).

Во врска со модерната архитектура ќе бидат приложени неколку теоретски концепти од критичката теорија на Франкфуртската школа. Претставниците на Франкфуртската школа, или критичката школа за општеството, настојуваат критички да ги промислат спецификите на модерното општество и модерната култура.

Според Адорно, Бенџамин, Маркузе постои ³ потреба од одвојување на базата (светот на производството) и надградбата (ефектот од производството- кој според марксистичката теорија е поврзан со идеологијата, односно, се што кажуваме, се што добиваме е како резултат на идеологијата која ја користи и манифестира општеството. Со други зборови, базата која одговара на општествената свест ја условува и ја одредува институционалната надградба. Таквиот однос во марксистичката теорија се смета како дијалектичка наместо посебна причинско-последична врска)⁴. Според мислителите на Франкфуртската школа на критичката теорија на општеството, модерната се

² Достапно на <https://www.youtube.com/watch?v=GTZ-DGh2GWM&t=835s>

³ достапно на <https://www.youtube.com/watch?v=CMuZyiw2WVk>

⁴ Ibid

заснова на потреба од автономија на ефектот од производството, потреба од затворена структура која не зависи од производството, со што се согледува фактот дека во светот на културата и секојдневниот свет, постојат специфични релации, антагонизам и конфликти.⁵ Бенџамин во неговиот текст за механичка репродукција истакнал дека живееме во свет на медиумска репродукција, немаме веќе оригинално дело туку медиска репрезентација, нешто што не е реално.⁶

Карактеристична е неговата анализа за париските пасажи кои биле првите големи трговски центри, што би значело дека архитектурата треба да се третира во широк контекст. Архитектурата го претставува воспоставениот индустриски систем, капитализмот станува нова природа за модерниот човек. Овој поим, нова природа, значело дека светот станува голем трговски простор, во кој се одвива размена. Од друга страна, голем број на луѓе не оделе да купуваат, тие оделе да шетаат бидејќи трговските центри имале улога да фасцинираат. Тоа е воедно и прва критика на промената на општествената и човековата ситуација, која се случува преку промена или поврзување на архитектонскиот и урбанистичкиот простор⁷.

Адорно и Маркузе зборуваат за индустриско модерно општество, начинот на кој се менува општеството од просветителството во општество на спектакл и потрошувачка. Соодветно, тоа не соочува со фактот дека живееме во свет кој е политички, детерминиран од моќта, прикажувањето, знаењето, самоидентификацијата или идентификацијата⁸.

За критичката теорија за општеството од страна на нејзините мислители, погодна за анализа е Светската изложба (1937) во Париз, на која за последен пат биле изложени дела од целиот свет, бидејќи после неа, следел почетокот на Втората светска војна. Светската изложба ги спојувала западниот свет и неговите

⁵ Ibid

⁶ Ibid

⁷ Ibid

⁸ Достапно на <https://www.youtube.com/watch?v=TWDs4f6PvM>

колонии, начините на кои се гледаат себе и ги репрезентираат нивните идеи во реалниот свет⁹. Тоа било всушност и функцијата на големите светски изложби.

Постојат мислења во рамките на критичката теорија, дека архитектурата треба да се изучува преку екстремните парадигматски примери на светските изложби, бидејќи тие се место за експеримент од една страна, а од друга страна место за директно поставување на интересите на државата, кои стојат зад одреден архитектонски проект. На таа изложба француските и италијанските павиљони се пример за обнова во буржоаско-неокласичен стил, а од друга страна најголемата спротивност се случува помеѓу нацистичкиот павиљон на Алберт Шпер, и павиљонот на СССР на Вера Мухина. Односот помеѓу комунистичката утопија и нацистичката антиутопија е слика која го одбележува дваесетиот век¹⁰.

Скulptурата на орел на Шпер, зборува за враќање на ариевската раса, а до неа скulptурата на Мухина, каде се претставени момче и девојка, зборува за ново општество, ново единство на селаните и работниците во СССР. Оваа спротивност на овие две монументални градби, се две парадигми кои се судриле во рамките на изложбата, бидејќи биле поставени на згради, кои биле слика за либерално-капиталистичкото општество. Токму скulptурите на Шпер и Мухина ја претставуваат експлицитанта политичка порака која треба да се прочита, без разлика на стилскиот судир, односно нивната поставеност на објекти изградени во исти стил- неокласичен модернизам. Соодветно на тоа, секој архитектонски контекст се пренесувал и во полето на политичкиот текст¹¹.

Кога се зборува за ново, модерно во архитектурата, во советски контекст, се мисли на комунистичката идеја за проекција на идното идеално општество. Во Германија пак, постои социјал-утописката идеја на Валтер Гропиус, која предлага еманципација на секојдневниот живот. За структурата на новите работнички згради, се очекува дека ќе овозможат секој граѓанин да има достоинствен начин на живот. Карактеристично е ветувањето на социјална утопија; хармонија на општествените односи помеѓу класите и распределбата на вишокот општествени вредности; потоа технолошка функционалност во просторот; едноставност; единственост. Таква зграда е школата Баухаус,

⁹ Ibid

¹⁰ Ibid

¹¹ Ibid

отворена 1928г. во Десау, од страна на Валтер Гропиус кој е воедно и прв директор на Баухаус¹². Школата ветува нов архитектонски поредок, во кој треба да се живее, да се овозможи школување, да се биде еднаков преку единството на уметноста, технологијата и науката (Droste, 1990).

Во кругот на мислителите на критичката теорија се зборува и за т.н експлицитна утопија, која ветува нов, материјален, видлив свет. Доколку се споредат идеите за облакодерите на Мис ван де Рое во Германија, идејата на Јаков Чернихов за високо нов и софистициран индустриски свет, доаѓаме до заклучок за идеите или двете утопии. Од една страна синтеза на утопија и технологија во Германија, а од друга страна утопија и индустријализација во СССР (Ikonnikov, 2001).

Најголемите мајстори на модерната архитектура творат во периодот на 20-те години на 20 век. Нивниот стил е препознатлив по строгоста на дизајнот, чист функционализам и рационалност, без никакви влијанија од античката архитектура, целосно отстранети нефункционални елементи и без идентитетски примеси. Покрај претходно споменатите, значаен за анализа е и Ле Корбизије, кој ги поставува темелите на модерната архитектура, со тоа се смета и за „татко на модерната архитектура“ (Conrads, 1970:49).

Архитектонската култура во 1920-тите години, не била подготвена да ги прифати таквите последици. Но, она што таа најдобро го разбрала била нејзината „политичка“ задача. Тука, повеќе станувало збор за архитектурата (планирана реорганизација на градежното производство и градот како продуктивен организам) отколку за револуцијата. Формите и методите на индустрискиот труд станале дел од организацијата на дизајнот и се рефлектирале во принудната употреба на објектот. Резултатот од ова било револуционизирање на самото естетско искуство. Објектите повеќе не биле предмет на оцена, туку целиот процес, кој требало да се искуси и искористи како таков (Тафури од Хејз, 1998).

Планот на Ернст Меј за Франкфурт, на Мартин Вагнер за Берлин, понатаму на Фриц Шумахер за Хамбург, биле најважни поглавја од историјата на модерното урбанистичко планирање. Во таа смисла, соодветно е да се

напомене дека архитектурата на експресионизмот успеала да ја апсорбира двосмислената виталност на овие противречности (Ibid.).

Двата екстрими на експресионизмот и новата објективност повторно го симболизирале внатрешниот судир во европската култура. Пomeѓу уништувањето на објектот, негова замена преку процес кој имал за цел да се доживее како таков (трансформацијата настаната од уметничката револуција како резултат на Баухаус и конструктивистичките струи) и иритирањето на објектот, немало простор за дијалог. Ова било судир помеѓу интелектуалците кои го имале сведено нивниот идеолошки потенцијал на ниво на „оркестрација“ на осовремените програми за производствениот систем во процесот на неразвиеноста на европскиот капитализам (Ibid.: 36-37). Главната цел на социјалдемократските архитекти од Централна Европа било унифицирање на административната моќ и интелектуалниот проект. Во таа смисла, не случајно за Меј, Вагнер и Таут се зборува дека требало да им се доделат политички мандати во администрациите на социјалдемократските градови. Архитектонската наука станала целосно интегрирана во идеологијата на планот, додека самите формални избори биле само „променливи“ кои зависеле од него (Ајзенман од Хејз, 1998).

Сепак, во периодот на двете светски војни, одредени држави и нивните тоталитаристички власти ја ставаат уметноста во целост во служба на политиката. Ја користат архитектурата за да ја величаат моќта на државата и да разбудат национални чувства кај народот повикувајќи се на идејата за неговиот историски победнички идентитет со цел да ја добијат неговата согласност за политичките цели кои ги промовираат и да го мобилизираат за претстојната војна. Интересно е што тоа се случува не само во фашистичка Италија и нацистичка Германија туку и во други европски држави (Рашковски, 2016:38).

Во годините меѓу двете војни, многу европски држави постапно го преземале надзорот над уметноста. Не е за изненадување што тоталитарните режими во советска Русија и нацистичка Германија наспроти своите конфликтни идеологии, фаворизирале еднаква конвенционалност во уметноста. Пред сè, имале иста цел, одредена политичка порака успешно да се пренесе на што поширока публика. Предусловот е таа порака да биде лесно достапна и уверлива (Girdner, 1996).

Политичките сили Германија, Италија и СССР, ја користеле власта за промовирање на нивните идеологии и за реализација на конкретни градби. Тоталитарната естетика е заедничка со културата и вкусот на тоталитарните режими, која се согледува првично преку делата за „воскреснување“ на античките цивилизации што ги претставувале нејзините корени, како што се Римското Царство, Византиското Царство и Античка Грција, и сите авангардни манифестации во уметноста биле прогонувани. Во врска со ова, треба да се забележи дека Хитлер создал список на дела што се сметаат за „дегенерирана уметност“, додека Сталин програмски ги заменува преставниците на руската авангарда, како што е на пример Кубо-футуризмот, конструктивизмот, дадаизмот, надреализмот, суперматизмот, експресионизмот со т.н. „социјалистички реализам“ (Bowlit, 1988: 256-288).

После Втората светска војна, Европа била во урнатини. Токму затоа за да се обнови сето уништено во војната, вниманието било насочено кон архитектурата, да биде пресвртница кон стилска обнова која стремела за прекин со традицијата и за напуштање на историските и националните стилови во корист на новиот, современ, особено космополитски стил, градовите требало да имаат практична функција која ќе ги исполнува потребите на граѓаните (Ibid.).

Поставеноста на вкусот во архитектурата е обележје на културата, идентитетот и цивилизацискиот дострел на една нација уште од дамнешни времиња. Истото можеме да го препознаеме во фактот што најголемите архитектонски подвизи во минатото се случувале во периоди од подемот на една држава, имајќи предвид дека, на врвот од својата моќ, државите преминувале кон експанзија, односно ширење на својата цивилизација, влијание, култура и идентитет надвор од сопствените граници.

Тоталитаризацијата на општеството довела до појава на одредени симболички структури кои биле заситени со политички и идеолошки ставови. Но, судбината на уметноста во тоталитарната општествена структура не е целосно проучена, со цел да се направат сигурни заклучоци. Во врска со главниот проблем, за архитектурата во времето на тоталитарните режими, ќе го приложам ставот на Хана Аренд која растот на тоталитаризмот го сметала како резултат на распаѓањето на традиционалната држава- нација (Arent, 1998)

Теоретски дискурси на истражувачкиот проблем

Современата уметност, почнувајќи од авангардата и конструктивизмот, достигнала фаза на својот максимален развој во првите децении по Првата светска војна. До 1940 година, архитектонските процеси во земји со различни општествени системи (тоталитарни и демократски) ги демонстрирале постоечките системски разлики. Во првата група, архитектурата се перцепирала како општествен поредок, а во втората – како приватна работа (Doordan, 2002).

По разгледувањето на дефинициите за културата, идентитетот, уметноста, архитектурата и нивната меѓусебна интеракција, предмет на проучување беа и некои европски историски градби од почетокот на XX век. Како резултат на тоа согледано е дека културата на секоја заедница го дефинира идентитетот на заедницата и соодветно, архитектурата како општествен феномен- потекнува од културата и нејзините ефекти.

Интересно е да се види како современите историчари се обидуваат да ја објаснат кризата на современата архитектура. Тие ги лоцирале почетоците на кризата околу 1930-тата година и верувале дека нејзиното ширење трае до ден денес. Тие верувале дека фашизмот во Европа од една страна и сталинизмот од друга страна биле виновни за почетокот на кризата (Morales, 1996). Политизацијата на одредени феномени во уметничкиот живот на ова време ни овозможува да објасниме многу процеси, да одговориме на клучните прашања на оваа тема. Се разбира, монументалниот стил на Италија и Германија, како и на Советскиот арт деко – неокласицизам, погрешно е да се обмислува надвор од политички контекст. Тоталитарната архитектура се однесува на архитектурата на тоталитарните режими на 20-тиот век, италијанскиот фашистички режим (1922-1945), германскиот нацистички режим (1933-1945) и советскиот режим, главно за време на сталинистичкиот период (1929-1953). Во земјите со тоталитарни режими, уметноста и архитектурата се повеќе и повеќе биле составен дел од политичка пропаганда и алатка на идеологијата. Тоталитарните режими користеле уметност и други естетски изрази (облека, дизајн на предмети, графичка продукција, национални симболи) како дел од логиката на целосна доминација врз човечките животи. За да се потврди ова, доволно е да се

потсетиме на функционалистичката цел на најголемите градежни проекти на фашистичките и сталинистички режими. Такви градежни проекти од страна на тоталитарните режими биле **Домот на народот и стадионот во Нирнберг**, во Германија, потоа **Палатата на трудот и Олимпискиот комплекс во Рим** - карактеристични за Италија, и **Палатата на Советите, Стадионот на сите сојузи**- во СССР. Спротивставувањето помеѓу современите архитекти и традиционалистите водело кон тоа да веруваме дека архитектурата на тоталитарните режими се идентификува со враќањето во неокласичната традиција, наспроти современото движење отелотворено од Меѓународните конгреси на модерната архитектура (CIAM) (Ibid.).

Почетокот на 30-тите години на минатиот век од друга страна, бил период на остар пресврт кон ретроспективниот монументализам во Италија, Германија и СССР. Светската економска криза ја влошила ситуацијата во Италија. Историјата покажува дека повеќето диктатори имале посебна страст за монументалните уметности, особено за монументалната архитектура. Ова целосно се однесува на личноста на Бенито Мусолини, кој совршено ја познавал историјата и географијата, кој бил добро обучен во сферата на архитектурата, планирањето на градот и дизајнот на пејзажот. Тој бил загрижен за наследството на Вечниот град, и со него радикално го променил ставот на Римјаните во археологијата. Спонтаните ископувања престанале, а конструкцијата во археолошко вредните територии била запрена. Архитектурата, исто така, била под влијание на курсот што го презел диктаторот за заживување на античката Римска империја. Сето ова ја зајакнала позицијата на архитектурата, па дури и придонело за директно придржување кон античките римски модели (Doordan, 1983).

Архитектонскиот еквивалент на тоталитаризмот во сите три држави имал заеднички карактеристики - монументалност, симетрија, метрички редослед, доминација на едноставни форми. Таквите ефективни, временски тестирани техники на речиси хипнотичко влијание врз колективитетот отсекогаш биле користени за да се демонстрира силата и моќта на државата, да се потисне индивидуализмот во корист на истомисленоста, во име на интегрирање на нацијата и постигнување на некоја голема цел (Conrads, 1970). Логиката на тоталитаризмот се движела кон незамисливи размери. „Измислени признанија

на соучесниците, учени, предлози кои корумпираат, неочекувани промени во техниката на сослушување, беспричински тешки обвинувања, беспричински измени во режимот, беспричински постапки кои на „затвореникот“ ќе му ја заматат смислата за стварност и логично расудување, а над сето тоа контрапунктно однесување.“ (Пекиќ, 2013: 57).

Рedefинирањето на монументалноста е еден од централните проекти во архитектурата во дваесеттиот век - без разлика дали перспективата била историска, социјална, политичка или естетска. За време на модернизмот и по Втората светска војна, потребата за нова монументалност е формулирана од архитекти и теоретичари кои ги идентификуваат трендовите и промените во теоријата и практиката на монументалната конструкција. Се чини дека е тесно поврзано со тенденцијата на давање вредност на сè што е прогресивно и иновативно, кон постојано зголемување на ценењето на историјата, спомените и локалниот идентитет. Друга замисла е дека монументалноста во овој период е злоупотребена од страна на тоталитарните држави во 20-тите и 30-тите години на минатиот век, што значи претставена и третирана како „репрезентативна архитектура“, управувана од потребата на моќниците за силна и недвосмислена комуникација. Теориите засновани на феноменологијата и семиотиката обезбедуваат ширина за студијата. Овие два пристапа отвораат различни аспекти на архитектурата и даваат можност да ја опишат монументалноста и како форма на искуство и како форма на разбирање¹³.

Уметноста и архитектурата во тоталитарните општества на дваесеттиот век, преку своите монументалните проекти, имале за цел славење на моќта на владетелот и државата, идентитетот на нацијата. Имено, во периодот на двете светски војни овие држави со тоталитарно државно уредување се враќаат на практиката на владетелите од минатото (Хебермас од Хејз, 1981).

¹³<https://www.youtube.com/watch?v=TWDS4f6PvMc>

Цели на истражувањето

Во структурата на магистерскиот труд, се обидов преку историско-компаративна и социолошка анализа да ја истражам свеста на една епоха, судирот на идеите помеѓу тоталитарните држави, авангардата и модерната.

Исто така ги истражив социјалните и политички контексти во посебни ситуации, вклучувајќи ги тука економските и социјалните пречки (што ги создал социјалниот систем) кои го спречуваат пристапот на некои поединци (обичните граѓани и уметничката елита) до заедничкиот живот, како и улогата на културата во задоволување на целите и идеалите на тоталитарните режими кои ги имале за архитектонската уметност.

Потоа ги истражив појавните облици на архитектурата во системот на културата, или нејзиниот третман како уметничка, политичка и материјална културна творба, начинот како идеолошките и пропагандни инструменти на тоталитарните режими кои ги користат, истовремено се рефлектираат и преку архитектурата во вид на демонстрација и историцизам; како нацизмот, фашизмот и социал-реализмот селективно ги шират културните обрасци на интеркултурната комуникација со цел доминација и идентификација преку просторот во архитектурата; проблемот- како да се прикаже уметноста и воопшто архитектурата, во смисла на: политичкото, националното.

Методолошки пристап

За време на работење на ова истражување, со цел да се истражат и образложат поставените цели, да се одговори на проблемот и истражувачките прашања, беше користен квалитативниот метод на истражување.

Историско- компаративниот метод е метод кој применува споредба на исти или сродни факти, процеси, односи, односно ги утврдува нивните сличности и разлики во поширокиот контекст (Zelenika според Димитров, Митрева, Серафимова, 2017). Токму природата на истражувачкиот проблем го наметнува историско- компаративниот метод.

При истражувањето и елаборацијата на истражувачкиот проблем беа анализирани теоретски дискурси и литература од различни дисциплини, науки и интердисциплинарни области почнувајќи од студиите на културата, социологија на културата, социологија на уметноста, филозофија на архитектурата, социологија на архитектурата, политичка социологија, теорија и историја на архитектурата.

Историските анализи, како метод на квалитативните истражувања, ги искористив преку историско-компаративниот метод. Истите, за истражување на овој истражувачки проблем ќе овозможат анализа на пишан и визуелен материјал за архитектурата, политиката, уметноста, културата во XX век.

Релевантна за прибирање на податоци кои беа искористени во овој труд е архивската граѓа која го содржи целокупниот изворен и репродуциран документарен материјал од трајна вредност и од значење за науката и културата во Европа.

Поимно-категоријален апарат

Култура - Џенкс направил категоризација на културата согласно перцепцијата на макро – општествено ниво и микро - индивидуално ниво. Тој ја дефинира културата како:

„Рационална, односно когнитивна категорија: културата како општа состојба на умот. Тој ја антиципира идејата за перфекција како цел или стремење при достигнување или еманципација на поединецот; Културата како вметната или колективна категорија: културата се разбира како состојба на интелектуален и/или морален развој во општеството; Културата како описна и материјална категорија: културата е видена како споделено тело на уметничките и интелектуалните достигнувања на секое поединечно општество; Културата како општествена категорија: културата разбрана како севкупен начин на живот на луѓето.“ (Jenks, 1993:11-12).

Во обидот за одредување на сложениот поим на културата, Вилијамс тргнува од одредување на концептот на културата, и ги образложува трите општи категории, а тие се: идеална, документирана и социјална. Во оваа анализа авторот тргнува од забелешката дека културата е термин кој се употребува во поширок контекст: културата во музиката, литературата, сликарството и скулптурата, театарот, архитектурата, филмот (Вилијамс, 1996). Тоа е доминантен став за културата на кој се наидува во цела низа клучни културни институции - образовни системи, медиуми, академии, издавачки куќи, музеи и галерии. Интересно е неговото претставување за тоа како оваа дефиниција успеала да го исклучи и да го маргинализира културното производство на повеќето жени, инфериорните раси во тоа време и работничката класа, и како истите овие групи се обидуваат да си ја присвојат за свои интереси. Важно е да се забележи дека оваа “високо уметничка” концепција за културата, иако во масовна употреба, таа сè повеќе се оспорува. Централниот ефект на оваа борба е во фактот дека концептот „култура“ сè повеќе и повеќе во себе ги вклучува популарната култура и масовните медиуми, односно масовно произведуваните културни форми и дејствија како што се печатот, киното, модата, радиото, телевизијата и видеото. Според оваа концепција Вилијамс ја гледа културата како систем преку кој (иако и преку други средства) се пренесува, репродуцира, искусува и истражува општествената структура (Ibid.). Културата, во оваа

смисла, не е посебна сфера, туку само една од димензиите на сите институции - економски, општествени и политички (Ibid.).

Работата на социологот на културата или историчар на културата според Вилијамс се фокусира на: „социјалните практики и социјалните односи кои произведуваат не само „култура“ или „идеологија“, туку, уште поважно, динамични реални состојби и дела во кои не постојат само континуитети и упорни определби, туку и тензии, конфликти, резолуции и нерешливи решенија, иновации и реални промени“ (Williams, 1982:29).

Културата на секое општество се идентификува преку нејзините манифестации како што се јазикот, уметноста и архитектурата, а анализата во областа на културата е поврзана со проучување на културните манифестации. Архитектурата како прашање за човечкиот живот ја рефлектира културата во секое општество, која тесно комуницира со структурните, историските, политичките, економските и социјалните карактеристики на општеството. Луѓето во секоја земја се обидуваат да ги следат нивните норми и да ги задржат своите вредности при вообличување на архитектурата со примена на материјалните средства. Промената на културните и социјалните ставови во заедниците има најголемо влијание врз архитектурата. Затоа, улогата на културата во промовирањето на архитектонскиот идентитет се чини суштинска (Peri, 2000).

Во истиот контекст е и анализата и критиката на масовната култура, од страна на Хоркхајмер и Адорно, чија критика се однесува на влијанието на капиталистичкото општество врз културата, истакнувајќи дека во таква форма, „културата негативно влијае врз човековата моќ и свест за слободен избор, односно врз неговата индивидуалност,“ (Скаловски, 2010:204).

Во делото *Белешките од затвор* Грамши ги проблематизира италијанската историја и национализам, Француската револуција, фашизмот, општествените проблеми, како и одредени толкувања за религијата и давање генерална слика за културата. Етимолошки, терминот хегемонија доаѓа од старогрчкиот збор *hegemonia* кој реферира на лидерството и режимот на хегемонот (апсолутниот лидер). Концептот на културната хегемонија Грамши го

користел за да ги објасни постојаните контролирања на општествените слоеви и за да ја објасни целата владејачка општествена структура. Хегемонијата во културата за која Грамши зборува може да биде претставена како доминација на владејачката класа која постои и покрај многуте различни и разновидни општествени групи и слоеви. Владејачката класа е онаа која ја манипулира културата на таквите општествени групи, труејќи ги нејзините верувања, вредности, перцепции и претстави, сè со цел нивниот светоглед да го добие статусот на општествено прифатената норма (Jones, 2006).

Уметност- Имајќи го предвид посебниот начин на кој социологијата на уметноста го објаснува феноменот на уметноста, неопходно е да се одредат и да се дефинираат границите во доменот на оваа наука. Според Арнолд Хаузер: „Денес сме сведоци на моментот посветен на социолошкото толкување на делата на културата“, и понатаму: „Социологијата на уметноста има, покрај надворешните, и свои посебни внатрешни граници. Целокупната уметност е социјално условена, но во уметноста, не може се социолошки да се дефинира. Пред се социолошки не може да се дефинира уметничкиот квалитет – кој нема социолошки еквивалент“ (Hauser, 1997:17). Тој во продолжение аргументирал: „Ако уметноста е еквивалент на најдлабоката природа на човековото битисување, пред сè како општествено суштество, произлегува фактот дека релацијата уметност- општество е мошне релевантна компонента за откривање на „тајната“, на есенцијата на уметничкото творештво.“ (Ibid.).

Архитектура – Архитектурата во најопшта смисла подразбира наука и уметност за проектирање на градби и објекти. Еден од најпознатите теоретичари, а истовремено и архитекти кои ја дефинираат архитектурата е Витрувиј. Тој во својата книга „Десет книги за архитектурата“, се обидел да објасни кои треба да бидат основните одлики на една зграда и во тој контекст ги посочува следниве термини: *firmitas*, *utilitas*, *venustas* – што би значело дека зградата мора да биде издржлива, корисна и убава. Според Витрувиј, архитектурата е имитација на природата, исто како што птиците прават гнезда, така и луѓето градат куќи од природни материјали за да се засолнат (Benevolo, 1971).

Според Скаловски, „архитектурата како уметничка творба, во било кој период и облик во кој е градена, претставува израз на постигнување синтеза на науката, техниката и уметноста“ (Скаловски, 2010:27).

Историски, за појавата на постмодернизмот се среќаваат разни теории. Според некои теоретичари, постмодернизмот започнал порано, со што тоталитарната архитектура била третирана како постмодернистичка. Всушност, таквите теоретизирања се резултат на сродноста помеѓу модернизмот и постмодернизмот, во смисла на еkleктика, монументалност, величественост. Овие инфилтрации во архитектонскиот дискурс давале можност за Чарлс Џенкс да ја дефинира архитектурата како човеково искуство кое се организира преку перцепцијата и рефлексивноста (Џенкс од Хејз, 1977). Согласно теоретичарот, новиот стил во архитектурата не можел да се дефинира од „старите мајстори“ кои веќе имале зад себе прифатен стилски израз кој припаѓал на едно поразлично време. Реализацијата на новиот стил, кој тој го дефинирал како постмодернизам, можел да се развие од студентите кои во моментот на неговото пишување се наоѓале на универзитетите. Студентите биле слободни да се впуштат во нова авантура која дефинирала електицизам, експериментално играње со правила и мешање на стилови (Ibid.). Според Џенкс „мултивалентната архитектура игра улога на катализатор на умот, поттикнувајќи целосно нови интерпретации, кои влијаат на индивидуата. Спектарот, деликатноста и комплексноста на значења, кои постојат во мултивалентните објекти имаат ефект на умот кој е во комуникација со него. Постмодерниот објект е објект кој зборува на две нивоа: со другите архитекти кои се грижат за архитектонското значење, како и со пошироката публика или локалните жители кои се грижат за проблеми од областа на традиционалното градење, комфорот и начинот на живот“ (Ibid.: 306).

Тоталитаризам во архитектурата - Во врска со тоталитаризмот во архитектурата, бројни примери на монументални архитектонски проекти, говорат за желбата на големите владетели, преку архитектурата, да ја прикажат сопствената величина и моќ и моќта на државата со која управуваат. Тоа се потврдува во повеќе наврати низ историјата каде таквата тенденција е евидентна. Монументалната архитектура била симбол на моќта на владетелот и државата, а се користела со цел да предизвика чувство на восхит, стравопочит и

лојалност на народот кои се клучни категории што значат поддршка за политиката на владетелот (Mallgrave, 2005).

Тоталитаризам - Тоталитаризмот како феномен на дваесетиот век, се карактеризирал со целокупна контрола над поединците и општеството. Таквата контрола можела да се постигне само во ерата на модерната идеологија, технологијата и бирократијата. Фашистичките и комунистички диктатори, биле карактеризирани како „историски единствени и *sui generis*“ – различни по природа од древниот историски деспотизам, Римското царство, тиранијата на ренесансните градови-држави или апсолутната монархија на модерна Европа. „Тоталитарната диктатура била нешто ново; такво нешто порано, никогаш не постоело“ (Peri, 2000:525). Токму таквите режими, гледале на поединците како на „цигла“, човечки материјал кој требало да се искористи за создавање на новиот општествен поредок (Peri, 2000). Тоталитаристичките лидери се обидувале да ја одржат својата власт користејќи ја поддршката на масата. Овие диктатури тежнеле кон контрола над свеста и однесувањето на поединците, како и контрола во сите фази на политичкиот, економски и културен живот.

Тоталитарните политички партии, на отуѓените поединци им давале чувство и впечаток на потполно припаѓање. Ова може да се воочи од теоријата на Е. Бекер, општествен теоретичар, за идеолошката посветеност и потрагата по смисла:

... пронаоѓајќи ја смислата на својот живот, човекот може да верува дека ја исполнил должноста спрема бог, или ја исполнил својата должност спрема предците, или семејството, или постигнал нешто што го збогатило човештвото. На тој начин обезбедува дополнително значење за својот живот... Мислам дека е време социолозите да преземат чекор кон Хитлер како психолог, и да сватат дека човекот би направил се за да биде дел од „победничката“ страна, доколку се докаже нејзината легитимност (Becker, 1975:142).

Хана Арендт, во врска со тоталитаризмот, инсистира за разбирање на манифестациите на политичкото зло, како „форма на влада“, изградена врз теророт и идеолошката фиктивност. Модерните тоталитарни држави, за разлика од претходните тирански општества кои го употребувале теророт како инструмент за воспоставување и одржување моќ, покажувале минимална стратегиска рационалност во нивната употреба на теророт. Наместо тоа, теророт повеќе не претставувал средство за остварување политичка цел, туку цел сама по

себе. Од тука се согледува и неговата нужна природа која е оправдана со регресот на предвидените и поддржани закони на историјата, како што се на пример: триумфот на безкласното општество или неизбежната војна помеѓу „избраните“ и „дегенерираните“ раси (Arent, 1998).

Италијанскиот фашизам, како антидемократско популистичко движење, нема сопствена доктрина, иако Мусолини во фашистичката акција се обидел да ја создаде доктрината, потпирајќи се на различни интелектуални извори. Некои толкувачи се обидуваат да го одредат како идеологија на „средната класа или популизмот“ (Mikhailenko, V. I. Nesterova, T. P., 2000).

Фашизмот е реакција на модернизацијата, прекин на истата и револт против неа или ирационални реакции во светот на големиот бизнис, капитал и капитализам. Една од неговите главни елементи, во германската верзија, е антикапитализмот, а во Италија корпоративизмот. Како форма на авторитарен радикален популизам, фашизмот е посветен на преземање на државата во рацете на средната класа. Со помош на преземената власт да се врати достоинството на средната класа, да се релативизира моќта на крупниот капитал и синдикално зајакнатите работодавачи. Мусолини на различни начини се обидувал да ја добие поддршката на масите (Ibid.).

Фашистичкото движење е комбинација на антидемократскиот традиционализам и популистичкиот авторитет на средната класа. Нолте смета дека само италијанскиот фашизам и германскиот национализам во Европа биле изворни популистички движења, кои со помош на водачот дошле на власт. Според Нолте, за фашизмот е карактеристично испреплетување на два мотива: националистички (популистички) и социјалистички (Нолте според Etlin, 1990).

Идеологија – Идеологијата се дефинира на различен начин од разни теоретичари во зависност од историскиот период. Најопштата дефиниција е дека идеологијата претставува збир на идеи, мисли, значања кои се засноваат на апстрактни поими. Во деветнаесетиот век – доминантна е теоријата дека идеологијата претставува збир на општествени технологии, со кои се манипулираат оние кои се подредени во општеството. Маркс накратко ја објаснува идеологијата како лажна свест, манипулација, која се нуди на луѓето

како слика за идентификација. Алтисер дава дефиниција за идеологијата која е применета во студиите за културата - како битен елемент на секоја индивидуализација. Дел од теоретичарите на студиите на културата, ја објаснуваат идеологијата како начин на самоприкажување и прикажување на другиот, со кој се воспоставува одреден културен и општествен идентитет. Сложеноста е во тоа да се сфати што нудам јас, како јас се гледам себе, како другите ме гледаат, со што произлегува заклучокот дека идеологијата може да биде индивидуална и колективна¹⁴.

Бранислав Саркањац, во неговото дело „Идеологијата и поединецот“, ја критикува марксистичката теорија на идеологијата која се темелела на идеите на Карл Манхајм, Петер Бергер, Серен Киркегор и Лудвиг Витгенштајн. Она што го согледува авторот -е фактот што овие автори на кои се повикувала марксистичката теорија биле конзервативни. Тоа би значело сведување на бесмисленото следење на професори „либерали“, „националисти“ и „дисиденти“ (Саркањац, 2011). Според Саркањац „конзервативното освестување“ доаѓа подоцна, кога поединецот едноставно ќе се обиде да ѝ се измолкне на идеолошката манипулација. Во прилог е критиката што ја дава на секоја идеологија која сака да го „умртви“ слободниот поединец и да го направи роб на големите општествени и државни проекти. Неговата првична теза во книгата е дека таквата идеологија ќе пропадне – дека поединецот во современото брзо општество ќе ѝ избега (Саркањац, 2017).

Друг поим кој е тесно поврзан со поимот идеологија е апаратот или инструментите кои претставуваат неодреден збир на се она што е поврзано со луѓето и нивното постоење во одреден историски период, се што е видливо и невидливо истовремено, решение што го нудиме и прифаќаме. Ова би значело дека еден апарат или инструмент се состои од јазикот со кој се служиме, репрезентацијата, правилата и облиците на однесување, институциите во кои дејствуваме, зградите во кои се наоѓаат институциите, градовите во кои се сместени зградите, решенијата кои ги прифаќаме. Инструментите, дискурсот и идеологијата е нешто што е поврзано помеѓу себе, нешто што се надополнува. Во

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=TWDs4f6PvMc>

таа смисла, идеологијата како збир на идеи, преку инструментите на идеологијата врши манипулација со луѓето, за да на крај влијае врз нејзината конструкција на реалноста. Идеологијата во архитектурата ја карактеризираат идеите, мотивите од една страна, и инструментите како збир на инфраструктури во кои се вршат овие репрезентации – од друга страна¹⁵.

Рејмонд Арон ја дефинирал идеологијата како опиум за интелектуалците (според Скаловски, 2010:51).

Во контекст е и критичката теорија на модерната култура, за која се врзуваат две имиња, две фигури. Теодор Адорно и Херберт Маркузе, кои разработиле одредени консеквенци на индустриското општество. Имено не соочуваат со фактот дека живееме во идеолошки свет, свет кој е политички, кој воспоставува моќ и бара самоидентификација¹⁶.

Пропаганда - Токму преку примерот на Германија, под водство на Адолф Хитлер, ќе биде анализирана улогата и влијанието на пропагандата, која се рефлектирала преку архитектурата, меѓу останатото. За да биде ефикасна, Хитлер истанал дека пропагандата главно треба да биде фокусирана на емоциите. Интуитивно, го разбрал значењето на несвесното и она што е ирационално во човековото однесување – клучна идеја на модерната психологија, социологијата и модернистичката култура (Токарев, 2014:523).

Најефикасно средство за директна пропаганда врз масите, се масовните собири, на кои присуствувале десетици илјади луѓе, кои биле под директна манипулација. Во таков момент, поединците повеќе не се чувствувале изолирани, но како замена го губеле чувството за индивидуалност. На масовните собири, Хитлер ги прикривал своите идеолошки претстави преку пренагласената гестикулација, лице „искривено“ од бесот и осудувањето на Версајскиот договор, марксизмот, односот кон Евреите и Вајмарската република, на начин што ја хипнотизирал публиката (Токарев, 2004).

¹⁵Ibid

¹⁶<https://www.youtube.com/watch?v=CMuZyiw2WVk>

Би можело да се каже, дека главната цел на социјал-демократските архитекти била унифицирање на административната моќ и интелектуалниот проект, со тоа архитектонската наука станала целосно интегрирана во идеологијата на планот (Ајзенман од Хејз, 1984).

Арент како една од најдобрите познавачи и теоретичари на тоталитаризмот, констатирала дека тоталитарната пропаганда ги усовршувала техниките на масовната пропаганда; таа, не ги измислила нејзините техники, ниту нејзините теми“ (Arent, 1998). Тие теми тоталитарната пропаганда ги црпела од педесетте години подем на империјализмот и од распаѓањето на националните држави, во текот на кои толпата стапила на политичката сцена на Европа (Ibid.).

Како и претходните водачи на толпи, заговорниците на тоталитарните движења имале непогрешив инстинкт за она што обичната партиска пропаганда или јавното мнение го отфрлале, или од што се држеле на дистанца. Сето скриено, сето премолчувано, одеднаш добило на значење без оглед на својата реална вредност (Хабермас според Хејз, 1981). Ефикасноста на ваквите типови пропаганда укажува на една од главните одлики на модерните маси. Тие не верувале во очигледното, во реалноста на сопственото искуство, тие не им верувале на своите очи и на своите уши, туку само на својата фантазија, која била подготвена да тргне по што било што е универзално и однатре конзистентно. Масите не можеле да се убедат од фактите, туку единствено со помош на конзистентен систем којшто наводно бил создаден од тие факти. Повторувањето, повремено преценувано поради раширеното убедување во „глупоста“ и забораеноста на масите, било важно само зашто тоа на масите им го дало чувството за временски континуитет (Арент¹⁷, 2010).

Резултатот на структурните промени во општеството што се појавиле во дваесетиот век, го променил акцентот од естетското размислување кон стилистичка деградација. Деградација и потрошувачка: овие два збора во овој контекст повикувале на модерната идеја на кичот – дејството што вклучувало

¹⁷ Повеќе на <https://okno.mk/node/8493>

некритичко намалување на вредноста на делата, ориентирано кон полесна потрошувачка (Силвети според Хејз, 1968:321).

Вкусот за монументалното и масовно почитување на херојот е заеднички и за уметноста во фашистичките општества, како и за уметноста во социјалистичкото општество. Презентацијата на движењето во грандиозни и крути модели е уште еден заеднички елемент, бидејќи таквата кореографија го рефлектира единството на самата држава, нешто што е ценето во сите тоталитарни земји (Rasmussen, Wamberg, 2010).

Архитектите се „обучени“ во приближно ист културен и социјален контекст и можат вешто да балансираат на истата скала на форма, стил, вкус и идеал. Дефинирањето- внатре и надвор, погрешно и грдо, правилно и фино - се прави врз основа на имплицитни кодови кои честопати го прават излишно уметничкото дело (Ibid.).

Концептот на тоталитарна архитектура се засновала на сличноста забележана помеѓу одредени достигнувања на фашистичкиот, нацистичкиот и советскиот режим – ова било голем период на јавни градби, сличноста е воочлива и во големината на споменици од обновување на неокласичните елементи интегрирани со елементи на модерната архитектура. Тоталитарните режими и дале големо значење на архитектурата како видлив израз и на „револуцијата“ во движење, потоа кон вредностите на режимите кои ја промовираат колективноста над индивидуата, редот, спојувањето околу еден единствен проект, итн. (Konnikov, 2001).

Ова е поврзано со прашањето за културите на вкус, каде што е од суштинско значење за да се разбере „вистинскиот“ вкус. Во тој контекст, ќе го споменам францускиот социолог Пјер Бурдије, според кој нивото на културен капитал и животниот пат го одредуваат нашиот вкус. Околината за која имаме искуство и која ги одредува преференциите на вкусот на луѓето, Бурдије го нарекува хабитус. Хабитус има смисла затоа што се разликува од другите позиции или стилови на живот. Според Бурдије, вкусот што карактеризира одредена група секогаш носи со себе невкус за вкусот на другите (Георгиевски, 1999). Според овој социолошки модел на вкус како идеологија, согледан во практиката на тоталитарните

режими , треба да се дефинира културата на вкус во однос на некој друг за да има вредност за оние кои се идентификуваат со неа (Ibid.). Моето „добро“ е добро затоа што го споредувам со твоето за кое сметам дека е „лошо“. Но, ако маскирам траги од личен вкус, мојата култура на вкус и моите сфаќања стануваат норма што го дефинира „доброто“. Според Бурдије, прашањето на невидливоста е прашање на позиционирање и моќ, а маскирањето на вкусот одржува недостижна позиција на моќ за архитектурата¹⁸.

За да се видат и разберат преовладувачките идеологии за вкус во рамките на една дисциплина, како што е архитектурата, потребно и доволно е да се следи како се формулира и репродуцира архитектонската улога и како го користиме јазикот кога сакаме да ја опишеме и формулираме архитектурата.¹⁹

Во нашата студија, се проследени и анализирани неколку објекти од проектите на тоталитарните режими, за потврда на она за кое зборува Бурдије-изразот на очигледното, но невидливо прашање на вкус во архитектурата.

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=CMuZyiW2WVk>

¹⁹Ibid

1. ЗА ПОЛИТИКАТА И ПОЛИТИЧКАТА УМЕТНОСТ ВО ЕВРОПА ВО ПРАВТА ПОЛОВИНА НА XX ВЕК

Во западната култура во доцниот XIX век и почетокот на XX век се јавуваат големи промени што на филозофски и културолошки план го поттикнуваат модернистичкото движење. Појавата на модерното индустриско општество и градовите, проследени со уништувањето на Првата светска војна, се важни во обликувањето на модернизмот во тој период.

Верувањето во развојот и утописката визија за човековото постоење и општество го формираат столбот на модернизмот. Ова гледиште претпоставува дека реалноста може да се разбере и објасни во смисла на збир на крајни универзални принципи или вистини, како што се наведени од религијата или науката. А како уметноста и политиката комуницираат една со друга? Уметностите добиваат политички и социјални димензии бидејќи ги рефлектираат актуелните настани во општеството и политиката, што ги прави плодна почва за дебата и потенцијално моќен агент за социјална и политичка трансформација (Brecht, Kuhn, Giles, 2003).

Уметноста може да се гледа како средство за комуникација на политичките идеи, без разлика дали е во описен, толкувачки или критички аспект, или пак како средство за бегство од него.

Уметноста ја зголемува сложеноста на нашите гледишта кон светот со поместување на дискурзивните рамки низ кои се промислува политичкото гледиште. Интеракцијата на уметноста со политиката и нејзиниот светоглед се во фокусот на студиите кои разгледуваат делови од областа на политиката, културата и уметноста, впрочем и во овој магистерски труд кој исто тежнее да ги испитува начините на кои креативниот процес може да го информира нашето знаење за политичките прашања и нашата способност да најдеме решенија за важни општествени проблеми.

Новите начини на политичка комуникација ги поттикнуваат истражувачите да го испитаат трансформативниот и револуционерниот потенцијал на

уметноста, како и односот помеѓу уметноста и општествениот активизам и нејзиното учество во него.

Не постои единствен и неспорен правилен начин за прикажување или разбирање на делата од „политичката“ уметност. Фотографи, изведувачи, сликари, скулптори, активисти, сите со децении го користеле својот занает за да го одредат статусот на политиката и општеството. Овие испитување може да се видат како отворено субверзивни, и тие ги доведуваат во прашање нештата како што се митото, среброљубието и буржоазијата (Ibid.).

На почетокот на XX век, политиката и политичката уметност имале значително влијание врз раздвижувањето на јавното мислење и формирањето на преовладувачките идеологии. Уметностите добиваат политички и социјални димензии додека реагираат на актуелните проблеми и политиката, што ги прави предмет на длабока дебата, па дури и движечка сила зад политичките и општествените промени. Вообичаената перцепција била дека секој со голем талент има слободен дух, кој пак може да придонесе целото општество да има слободен дух (Anarur, 2016).

Големите уметници предизвикувале и изразувале несогласување преку нивните дела во текот на XX век, а како резултат на тоа, нивната работа одиграла значајна улога во јавниот дискурс. Политичката уметност во XX век ги охрабрувала луѓето да размислуваат во насока на својата средина, да размислуваат критички и да размислуваат за иднината на начини кои претходно можеби биле незамисливи (Ibid.).

Во уметноста во XX век, политиката била повеќе од само израз на идеите на уметникот; исто така била алатка за општествени промени со капацитет да го поколеба јавното мислење и да поттикне широки протести. Форум за дискусија за прашањата поврзани со нивните дела и нивното влијание бил основан од уметници од XX век кои се осмелуваат да го оспорат статус кво и да изразат различни гледишта во нивните дела (Brecht, Kuhn, Giles, 2003). Секој уметник има различна и неопходна улога во придонесот за целокупниот развој и благосостојба на општеството. Креативните мислители и креатори им обезбедуваат на заедниците интеракција и инспирација, но тие исто така даваат

внимателна критика на политичките, економските и социјални системи - влијаејќи врз заедниците да се ангажираат внимателно и да направат чекори кон општествениот напредок.

Политичката уметност одиграла значајна улога на почетокот на XX век, и иако имало многу различни форми во индивидуалните уметнички изрази, нејзината способност да ги инспирира луѓето да преземат акција е широко признаена. Уметноста на XX век често ги поместува границите со цел да промовира дебата и да ја вклучи јавноста во време кога политиката била сложена и спорна. Политичката уметност од XX век се издвојува од онаа на нејзините претходници и современици како моќна сила за општествени и политички промени поради нејзината единствена комбинација на смелост, иновативност и обзир. Уметниците од почетокот на XX век често се обидуваат да ги пренесат своите политички идеологии преку нивните архитектонски дизајни (Мако, Roter, Blagojevic & Vukotic, 2014: 3-10).

Силен однос помеѓу уметноста и политиката, особено помеѓу различните видови уметност и моќ, се јавува низ историските епохи и култури. Како што реагираат на современи настани и политика, уметностите добиваат политички, но и социјални димензии, станувајќи и самите фокус на контроверзии, па дури и сила на политички, но и општествени промени.

Во светот на уметноста, општо земено, модернизмот бил почеток на разликата помеѓу „високата“ и „ниската“ уметност. Образовните реформи довеле до брзо зголемување на стапките на писменост, а со тоа и поголема побарувачка за уметничките дела, особено литературата.

Уметноста и политиката се врзани во голем дел од западната уметност. Да земеме познат пример, Пикасо кој ја насликал Герника како одговор на германското бомбардирање во 1937 година за време на Шпанската граѓанска војна. Во голема антивоена политичка изјава, Герника ја покажува бруталноста на војувањето. Паднат војник, цивил со кренати раце, мајка со безживотно дете - сето тоа се појавува на сликата згрчена од болка, обземена од очај²⁰.

²⁰ Достапно и појаснето на https://www.youtube.com/watch?v=l_VSixma864&t=49s

Позицијата и статусот на уметноста и уметникот се смениле значително во Европа во современиот период, пред сè со формулирање на концептот на уметнички гениј и новата поделба на трудот што ги одвоило уметниците од занаетчиите. Оние кои се занимавале со уметност биле гледани како поединци кои поседуваат извонреден талент кој ја надминува обичната вештина. Без разлика на оваа нова индивидуалност, уметничкиот гениј не можел да се изедначи со целосна автономија (Brecht, Kuhn, Giles, 2003).

Политичките околности отсекогаш влијаеле на уметничкото производство во помала или поголема мера. Меѓутоа, во текот на првата половина на 20-от век, зголемено значење им се дава на политичките тела и законодавни рамки кои вовеле промени во општествените структури кои со тоа ја носат потребата уметниците да се прилагодат на новите ситуации. Покрај новоформираната буржоазија, аристократијата и црквата(ите) кои останале влијателни во текот на 19 век, различни политички елити и политички тела и на национално и на локално ниво, постепено претпоставуваат важна улога како инвеститори на архитектонски проекти или покровители на уметници и уметнички дела воопшто. Со стимулирање или влијание врз културните трансфери политичките структури во голема мера влијаеле на обликувањето на културните кругови во европските земји (Ibid.). Промени на политичките граници, општествените системи, војните и економската нестабилност се пресликуваат во производството на уметноста, речиси во текот на целиот век (Ibid.).

Утврдена е и општествената организација на уметничкиот живот од различни сфери на политички, културни или економски интереси. Професионални здруженија, организации и уметнички колективи, чии активности можат да се движат од утописки програми до практично спроведување на уметничките идеи, или афирмираат или се спротивставуваат на политичките партии и/или системи. Истото е случај и со поединечни уметници чија работа можеле повеќе или помалку отворено да ја претставуваат, да зборуваат за нивните лични позиции во однос на пошироките општествено-политички околности и.т.н. Иако ретко, тие сепак успеваат да се спротивстават на режимите и наметнатите визуелни модели на повеќе или помалку суптилни начини. Нивната лична критика може да се толкува како барем обид за поткопување на моќта на угнетувачки идеологии (Ibid.).

2. АРХИТЕКТУРАТА ВО СИСТЕМОТ НА КУЛТУРАТА ВО ПРВАТА ПОЛОВИНА НА XX ВЕК

Во текот на деветнаесеттиот век, по раѓањето на Индустриската револуција, архитектурата значително се променила, станувајќи сè помалку загрижена за минатото и е повеќе експериментална, со оглед на иновациите во градежните материјали и технологијата (Вилијамс, 1996). Архитектите во дваесеттиот век продолжиле со ова истражување и создале објекти многу повисоки и посложени отколку што можеле да сонуваат архитектите од претходните епохи.

Во првата половина на дваесеттиот век во западните земји, вообичаено било архитектурата да ги оживува историските стилови како што се класичниот и готскиот. Раскинувајќи со минатото, други архитекти од дваесеттиот век ја прекинале оваа традиција со цел да создадат посоодветен стил за модерното доба (Arnason, 2012).

На почетокот на дваесеттиот век, некои архитекти ја гледале индустријализацијата како нова предност што треба да се прифати и слави. Други пак, ја гледале Индустриската револуција како негативен напад врз културата, тенденција што ги натерала архитектите бесрамно да ги игнорираат основните стилови на архитектонската историја (Ibid.).

Архитектурата напредува во почетокот на XX век со употреба на нови материјали (челик, армиран бетон итн.) и неверојатната инвентивност на новите градби, што резултира со целосно нови градби, со нови функции и разновидни форми.

Ново чувство за простор се создава со употреба на современи материјали од страна на модернистичкото движење во архитектурата, кое се обидувало да изгради неисториска архитектура на функционализмот (Millard, 1967: 448-453). Модернизмот пак, кој бил одговор на естетската разновидност на XIX век, исто така бил под влијание на идејата дека „модерниот човек“ од XX век бара фундаментално поинаков вид архитектура (Ibid.).

Архитектурата е производ на културата за која е дизајнирана. И архитектите, како својствени решавачи на проблеми, обично се обидуваат да дизајнираат простори за времето и луѓето кои ќе ги користат. Тие не дизајнираат само згради кои се цврсти и силни. Тие создаваат средини каде луѓето ќе имаат корист на различни начини сега и во иднина. Се работи за големата слика која тие ја поставуваат (Rapoport 1969).

Архитектурата е суштинска културна временска капсула. Не само што го одразува културниот идентитет, туку е и олицетворение на тоа како неговите креатори сакаат да го проектираат својот имиџ на иднината. Доколку ја анализираме архитектурата низ културите како конкретна документација за социјалната, економската и политичката динамика на групите што тие ги претставуваат ќе видиме дека ниту една друга уметничка форма подлабоко не покажува како луѓето живеат, работат, се социјализираат (Haas, 1984).

Кога станува збор за улогата на архитектурата, „тргнувајќи од нејзиниот елитен хабитус, во основа е просветителска: не учи како да живееме, а не ја следи слепо и некритично идејата како сакаме и како ни се чини дека можеме да живееме“ (Петковска, 2009:276). Архитектурата може да влијае и да им се спротистави на ефтините културни поолитики, на суровите услови на пазарот и економската беда. Таа има можности и задачи да го постулира и да го наметне моделот, формата, амбиенталноста но и на суштината на едно достоинствено и естетизирано живеење. Исто така, архитектурата не го следи, не го наметнува, туку го конципира и го воспитува нашиот животен стил, креирајќи несекојдневни можности за егзистенција, нови форми на социјабилитет (Петковска, 2009).

Архитектурата, во најдобар случај, ја отелотворува свеста на општеството за себе. Можеби повеќе од производ на која било друга дисциплина - која било од уметностите, науката или технологијата - артефактите што произлегуваат од чинот на градење го кажуваат карактерот и аспирациите на нивните создавачи. Накратко, архитектонските разлики во зградите ширум светот ја раскажуваат и зачувуваат приказната за човештвото. Додека ги проучуваме другите култури, самите градби кои служат како сеприсутна позадина на туѓиот секојдневен живот, ни даваат фасцинантен увид во нивната суштина. Со испитување на

архитектонските разлики помеѓу иконските градби во земји со многу различни култури, можно е да се стекне подобро разбирање и за нивното минато и за сегашноста (Jenkins, Forsyth, 2010).

Зградите исто така го документираат современиот живот на поекспресивни начини кои зборуваат за технолошките, социјалните и уметничките вредности на една култура - нејзиниот конзервативизам, интелектуален капацитет, емоционална длабочина, амбициозна инвентивност итн.

Архитектурата како културен производ ни овозможува во неа да ги препознаеме локалните фактори кои ја детерминираат и надворешните влијанија што ги прима; но како и целото човечко создание, колку и да се неговите посебни и локални изрази, секогаш е можно во него да се идентификува она што е заедничко за сите луѓе, односно она што нè обединува (Rapoport 1969).

Несомнено, постојат трајни вредности и решенија кои го обликуваат наследството кое е зачувано со текот на времето, кое на архитектонските простори на иста човечка група во истиот регион и во иста култура им дава свои карактеристики. Примената на научните знаења и методи има тенденција да стане универзална, но секоја култура усвојува и моделира свои техники според нејзините специфични потреби. Дури и кога сите народи ќе го достигнат истото ниво на технички и научни капацитети, ако архитектурата одговара на барањата на нејзината околина и нејзините луѓе, таа ќе има свој израз и, како таква, универзална вредност за придонес (Ibid.).

2.1 Архитектурата како сегмент од материјалната култура

Културата има многу елементи и аспекти кои ја сочинуваат. Сепак, во овој контекст, секоја култура може да се категоризира како материјална или нематеријална култура. Една од разликите помеѓу материјалната и нематеријалната култура е во тоа што е полесно да се промени материјалната

култура на секое општество отколку нематеријалниот дел од него. Тоа е затоа што културата е општествено научено и генерациски преносливо однесување.

Идеите, нормите, вредностите и верувањата во голема мера зависат од видот на културата на која припаѓаме како продукти на нематеријалната култура. Нематеријалните аспекти на секоја култура се нејзините верувања, обичаи, филозофија, обрасци и начини на комуникација (вербална и невербална). Материјалниот аспект на културата се состои од физичките работи што луѓето ги создаваат, користат и им придаваат значење. Тоа се куќи, прехранбени производи, фабрики, суровини, облека, технологии. Секоја култура е производ на оваа интеракција помеѓу нејзините материјални и нематеријални аспекти (Torres, 2008).

Природните предмети и материјали не се дел од материјалната култура, меѓутоа, како луѓето гледаат на природните предмети и како ги користат, претставува дел од материјална култура. Конкретно кога станува збор за архитектурата, преку дизајнот, архитектите ги обликуваат материјалите во објекти, скулптури, кои заедно создаваат уникатни места, ги градат човечките искуства и генерираат трајна културна вредност. Овој нераскинлив однос помеѓу архитектурата и материјалот прави концептот на проектот да воспостави постојана интеракција со концептот на „материјална култура“, односно наследство на идеи, техники и обичаи кои се пренесуваат преку предметите и нивните материјали.

Секако, изборот на материјалот во архитектурата зависи од фактори неразделни од референтниот контекст: функционални потреби, локални ресурси, клима, традиции, мода, продуктивни можности, културна меморија, естетски и комуникативни намери кои значително се разликуваат со варијации на временски, географски, историски, политички, економски и културни контексти (Ibid.).

Архитектонските проекти се огледало на традицијата на која припаѓаат и материјалите се наменети како јазично средство за комуникација на културата на проектот. Потребата за репрезентативност, континуитет кон традицијата или, напротив, желбата да се истакнат промените и иновациите, желбата да се

предизвика нешто далечно или изгубено, потребата да се пренесе прецизна порака, довеле до афирмација или еволуција на одредени материјали и изрази свесни за културните избори.

Без разлика на кој период припаѓаат, археолошките локалитети што луѓето ги создале потпаѓаат под материјална култура. Ова се состои од човечки креации. Речиси сите работи што ги произведува човекот може да се сметаат за материјална култура. Материјалната култура го олеснува човечкиот живот бидејќи изградува мост што ги поврзува луѓето со физичката средина.

Како резултат на тоа, материјалната култура го претставува и односот на човекот со природата. Човекот може да изгради куќа за да го заштити од сончевата светлина и овој процес на преживување го натера човештвото да создаде многу материјални работи, додавајќи вредност и на сопствената култура. Згради, архитектура, песни, уметност, музика, полиња со растенија, канали, тенкови, статуи заедно со илјадници други креации кои можеме да ги идентификуваме како примери во материјалната култура (Raport, 2005). Со користење на материјалната култура, луѓето можат да додадат вредност на нивната култура. Исто така, тие може да ја модифицираат или дури и да ја искористат околината за време на овој процес. Сепак, материјалната култура ги направи луѓето доминантни суштества на земјата (Ibid.).

Во прилог се дадени неколку примери на објекти направени од различни материјали, анализирајќи ги нивните употреби диктирани од прецизни естетски, технички, културни и социјални оправдувања.

Обликот мора да има содржина, а содржината мора да има врска со природата. Со слични зборови Алвар Алто, таткото на финскиот модернизам, ја опишал својата идеја за архитектурата (Ibid.). Мислата на Алто се вклопува во културниот контекст на Финска по независноста (1917), период кој силно се карактеризирал со потребата да се обнови културното наследство на традицијата на нордискиот народ. Архитектурата на Алто се обидува повторно да ја открие врската помеѓу проектот, човекот и природното живеалиште што индустриската стандардизација ја прекинала. Достигнувањата како што е познатата Вила Маиреа ја истакнуваат дрвената облога од фински шуми во фасади, ентериери и

елементи за мебел, во рафинирана интеракција помеѓу напредните технологии и традиционалните техники, давајќи им достоинство како модерен материјал во конкуренција со армиран бетон и челик (Ibid.).

Адолф Лос, виенски архитект, бил против употребата на орнаменти и создадал минималистички композиции од голи, корисни блокови, како што е куќата на **Штајнер во Виена (1910)**, една од првите приватни куќи од армиран бетон. Питер Беренс бил именуван за уметнички советник задолжен за AEG (Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft) во 1907 година откако стапил во контакт со Јозеф Хофман во Виена и Џозеф Олбрих во Дармштат (Tozer, 2011).

За AEG, тој изградил и фабрика за турбини во Берлин во 1909 година. Валтер Гропиус, Ле Корбизје и Лудвиг Миес ван дер Роје биле тројца значајни архитекти кои работеле во студиото на Беренс и биле под негово големо влијание (Loos, 2002).

Гропиус усвоил механистичка филозофија додека живеел во Германија. Неговата фабрика **Fagus Works** во германскиот **Alfeld-an-der-Leine** (1911) и изложбената зграда **Werkbund** на изложбата во Келн (1914) служеле како примери на индустриска архитектура со брзи форми затворени со ѕидање и стакло (Gropius, 1935). Ефектот на овие згради бил постигнат преку употреба на челични рамки и силна силуета. Локалните пејзажи, традиции или материјали немале историски влијанија или изрази. Естетската привлечност на зградите произлегла од формата што одговара на технолошкото општество (Neil, 2001).

Друг урбан планер од почетокот на XX век кој му припаѓал на футуристичкото движење бил италијанскиот архитект Антонио Сант'Елија (McGarrigle, 2016). Тој го создал „**Città nuova**“ или „Нов град“, грандиозен футуристички град, под влијание на американските индустриски градови и виенските архитекти Ото Вагнер и Адолф Лос. Скиците за овој град биле изложени во Милано во 1914 година. Тој го гледал градот како претстава на доаѓањето на ерата на новата технологија (McGarrigle, 2016).

Кога го развил својот брилијантен предлог за Cité industrielle (Cité Industrielle | Urban Plan, 1917) (1901–04), кој бил објавен во 1917 година, Тони Гарни во Франција ги доловил модернистичките струи во материјалите,

конструкцијата и композицијата. Требало да се користи армиран бетон за да се создаде нов град на современи структури (Britannica, 1998).

Со детален преглед, Гарние создал сеопфатен план за станбени области, транспортни центри, образовни институции и индустриски области. Неговиот план имал значително влијание врз урбаниот дизајн во XX век. Гарние не добил наредба да изгради таков град, но неговото градско собрание во Булоњ-Биланкур (1931–34) служело како потсетник на ветувањето што тој го дал, и покрај фактот дека тоа не било толку инвентивно и остварено како што можело и како што се очекувало (Tony Garnier | French Architect, 2022).

2.2 Архитектурата како сегмент од уметничката култура

Модернистичката архитектура првпат се појавува на почетокот на XX век. Таа со себе носи примарно архитектонско движење што доведува свои ограноци. Ле Корбизје, чиј трактат „Кон архитектура“ од 1923 година бил влијателен за неговите современици модернисти и ја вклучува фразата „куќата е машина за живеење“ каде што добрата архитектура треба да биде суштински поврзана со функцијата и барањата на индустријата, е личност која често се гледа како дефинирачко лице на ова движење (Corbusier, 2007).

Во 1920-тите и 1930-тите, се појавуваат две спротивставени теории за изградба - урбанистичка и деурбанистичка. Креаторот и поддржувач на првиот Ле Корбизје во 1922 година ја претставил диорамата „Модерен град со 3 милиони жители“, а во 1925 година - проект за реконструкција на центарот на Париз, претворајќи го главниот град на Франција во комбинација на облакодери во комбинација со слободни простори на зеленило и комплексна мрежа на транспортни артерии (Taschen, 1997).

Советскиот архитект Константин Мелников (1890-1974) стекнал светска слава како талентиран толкувач на теоријата на конструктивизмот. Проектите на клубот се создадени од него. Русаков и клубот на фабриката „Каучук“ во Москва (1927-1928) се меѓу ремек-делата на архитектурата на XX век. Според

типот на клубот наречен по Русаков, Ј. Стирлинг изградил една од зградите на Универзитетот во Лестер во САД (Ibid.).

Со сето сложено преплетување на различни уметнички текови во уметноста на XX век јасно се видливи две главни тенденции: потрагата по нови реалистични форми и отстапувањето од принципите на реалистичкиот систем кој бил својствен за европската уметност уште од антиката (Curtis, 1996). Од почетокот на XX век започнал периодот на авангардата или модернизмот, што значи севкупност на уметнички текови во културата од првата третина на 20-от век обединети во желбата да се прекине со реализмот, да се урнат сите досегашни уметнички традиции. Сите авангардни движења имаат едно нешто заедничко: тие го негираат директното прикажување на уметноста, ги негираат когнитивните, интерпретативни функции на уметноста (Ibid.).

Постои и ранливост во оваа дехуманизација на уметноста. Негирањето на сликовните функции неминовно е проследено со негирање на самите форми. Оттука, прашањето за уништување на уметноста како таква е сосема природно. Еден од главните аспирации на модернистичките уметници било да ја нагласат потрагата по сопствената уникатност. Ова диктира постојана потрага по претходно неискористени визуелни средства и материјали.

Еден од трендовите во архитектурата на преминот од 19 и 20 век бил Арт Нуво (Art Nouveau) - уметнички стил кој ги користел најинтересните техники на претходните стилови за да се постигне впечаток на благосостојба, хармонија, нетрадиционални обрасци на архитектура и уметност и занаети. Арт Нуво се карактеризира со идентификација на функционалната и конструктивна основа на зградата, негативен став кон класичните традиции на архитектурата на редот. Сето ова довело до нов изглед на зградите. Но, Арт Нуво се карактеризира и со склоност кон ирационализам (дело на големиот шпански архитект Антонио Гауди, катедралата Ла Саграда Фамилија во Барселона). Желбата на модерноста за синтеза на уметноста, невообичаено ја проширило експресивноста на архитектурата (Taschen, 1997).

Под влијание на драстичните промени во животот и културата на општествата од 20-от век, архитектурата исто така драстично се менува. Нова

насока во архитектурата на западните земји во 1920-тите е конструктивизмот (функционализмот) - архитектонски тренд што се развил во 10-20-тите години, кој ги развил принципите за изградба на јавни згради и градски блокови користејќи армирано-бетонски конструкции од строго геометриски, намерно поедноставени форми.

Германскиот архитект В. А. Гропиус (1883-1969), основачот на архитектонското училиште Баухаус во Вајмар, се смета за основач на правецот. Ширењето на конструктивистичките традиции во голема мера било олеснето од Ле Корбизје (1887-1965), еден од најголемите архитекти на 20 век, кој предложил голем број фундаментално важни и функционални и формални естетски решенија. Модерната архитектура го должи функционализмот од 20-тите години на новите типови куќи (галерија, тип коридор, куќи со двокатни станови), рамни покриви, решението на економични станови со вградена опрема, рационално внатрешно планирање (воведување подвижни прегради, звучна изолација итн.) (Curtis, 1996). Во 1919 година, Гропиус го наследил Ван де Велде на чело на Вајмарското војводско училиште за уметности и занаети. Оттогаш училиштето било познато како Баухаус, а до затворањето од страна на нацистите во 1933 година, станало најзначајниот центар за современ дизајн. Гропиус воспоставил силна идеологија во однос на архитектурата и образованието кога бил во Вајмар, која ја објавил во 1923 година (Ibid.).

Според него²¹, целта на визуелните уметности е да воспостават сеопфатна, униформа физичка средина во која сите форми на уметност можат да коегзистираат (Frampton 1980).

„Ајде да создадеме една нова гилда на занаетчиите, без класни разлики кои подигаат арогантна препрека помеѓу занаетчиите и уметниците. Ве повикувам заедно да ја замислиме и создадеме новата зграда на иднината, која во себе ќе ги содржи архитектурата и скулптурата и сликарството во едно единство и која еден ден ќе израсне кон рајот од рацете на милиони работници како еден кристален симбол на новата вера.“ (Ibid.).

Раѓањето на Баухаусот како идеја можеме да ја следиме назад до обидите за реформи во начинот на предавањето на применетите уметности во Германија при крајот на 19тиот век. Зачетоците се во школите на Карл Шмит и Хенри Ван

²¹<https://www.youtube.com/watch?v=eejHFSHJ-HY>

Де Велде во Хелерау и Вајмар. Прогласот на Баухаусот споменат погоре е релативно инспириран од она што архитектот Бруно Таут го има кажано за спојувањето на уметностите и занаетите, тој вели дека границите помеѓу занаетите, сликатството и скулптурата ќе паднат и ќе се претворат во едно нешто: Архитектура (Ibid.).

Новото општество за Гропиус е социјалистичко, во своите прогласи и манифести кои му претходат на Баухаус тој повикува да се создаде катедрала, односно една нова катедрала(куќа, храм) на социјализмот, токму и тука се гледа името на Баухаус инспирирано од средновековните куќи на занаетите во катедралите (Ibid.).

Поради политичките инклинации на Гропиус и секако на целата програма и идејата позади школата, дошло до раскол²² помеѓу локалните власти во Вајмар и Баухаусот. При преселбата на Баухаусот од Вајмар во Десау, Гропиус, заедно со локалните власти кои имале социјал-демократска инклинација во тоа време во Десау, одлучил да го изгради домот на Баухаусот, односно зградата на Баухаусот во Десау, 1925-26 година, како идеално место за спроведување на неговата визија за прогресивно образование, за радикално реформирање во поглед на она што е уметност, како и буквално применување на сите тие идеи за солидарност, тимска работа, здружена сила во курсевите и работилниците. Баухаусот во Десау е зграда која со максимална функционалност овозможува образование, развој на креативниот дух, дружба помеѓу студентите како и помеѓу студентите и професорите (Ibid.).

Покрај учењето практични вештини и стекнувањето разбирање за алатките, материјалите и формите, архитектите, скулпторите, изработувачите на мебел и сликарите исто така мора да се запознаат со машината и да се обидат да ја користат за решавање на социјалните прашања на индустриското општество.

²² Утопистичката визија траела кратко во Баухаусот, со нацистичките прогони после доаѓањето на власт на Хитлер во 1933, како и пресметката со политичките противници, Лудвиг Мис Ван Де Рое, последниот директор на Баухаусот морал да го затвори училиштето истата година (Frampton 1980). Училиштето е затворено од нацистите во 1933 година, тврдејќи дека е „жариште на болшевизмот“ и „собирен центар на комунистичките интелектуалци“ (Terbovc, 2015). На ова му претходеде отпуштања и деполитизација на самата идеја за школата, односно напуштање на оригиналната идеја на Гропиус.

Естетските истражувања на просторот, бојата, структурата и основните форми во Баухаус биле под влијание на конструктивизмот и кубизмот (Ibid.).

2.3 Архитектурата како сегмент од политичката пракса

Како што владата на Сталин ги прифатила класичните споменици во 1930-тите, модерните европски архитектонски стилови биле официјално недобредојдени и неприкладни во Советскиот Сојуз. Еден таков пример е победничкиот дизајн на Борис Михајлович Јофан за **Палатата на Советите (1931)** кој требало да постави класични колонади на висина од 416 метри и да има огромна статуа на Ленин на нејзиниот врв. Зградата на **Централниот комитет на Комунистичката партија во Киев (1937)** зрачела со угнетувачка големина со огромните коринтски колони (Sandin, 1993).

На почетокот на XX век се гледа употребата на архитектурата како политичка алатка за унапредување на идеалите на националните држави. Како што владата на Сталин почнува да прифаќа споменици од почетокот на XX век, тоа било постигнато со употреба на силни, моќни структури кои предизвикуваа чувства на величина и стабилност, притоа прикажувајќи го богатството и достигнувањата на една нација. Преку нивните градежни потфати, Сталин и неговата администрација биле во можност да ги истакнат достигнувањата на државата и да ја зголемат нејзината моќ (Tarkhanov, 1992).

Во современиот свет, архитектурата добива поголемо значење во политичката практика бидејќи физичките структури ги претставуваат вредностите и верувањата. Правото на нациите на самоопределување, официјалната деколонизација во средината на векот и поврзаните регионални конфликти го прават национализмот клучно политичко прашање на почетокот на XX век, а спомениците биле изградени за да ги претставуваат и промовираат идеалите на одредена нација признати во меѓународното право (Brecht, Kuhn, Giles, 2003).

Овие споменици служеле како физички приказ на гордоста и истрајноста што ги чувствувале овие земји и како ознаки на нивното цврсто придржување кон нивните национални идентитети, идеали и култури. Додека секоја земја се обидувала значајно да ги изрази својот идентитет и историја, тие служеле како симболи на напредокот и националниот идентитет.

Во исто време, фашизмот почнал да се вкоренува во Италија, што дополнително го истакнало значењето на таквите споменици како обележувачи на националната гордост и авторитет. Како резултат на тоа, политиката и архитектурата биле тесно поврзани на почетокот на XX век, бидејќи земјите се обидувале да го изразат својот идентитет и да ја зголемат својата автономија преку опишливи структури и моќни симболи (Henneberg, 2004: 37-85).

Како резултат на тоа, градењето нација и патриотизмот биле изразени преку архитектурата на почетокот на XX век. Тоа било така затоа што земјите се обиделе да ја воспостават својата независност и да го зајакнат чувството за национална гордост со цел да го наметнат својот национален идентитет и да ја покажат својата цврстина во лицето на угнетувачките режими. На крајот, архитектурата на оваа ера служи како физичка претстава на духот на една нација и нејзиниот народ.

Сталинизмот, исто така, се ширел и постепено преземал доминантна сила во Советскиот Сојуз, а исто така ја контролирал естетиката на архитектурата во ова време. И покрај тоа што на почетокот на XX век може да се забележи значително зголемување на употребата на архитектурата за поддршка и изразување на националните идентитети, таа исто така била искористена за да ги одрази идеологиите на доминантниот политички режим. На овој начин се користел за пропаганда и поддршка на идеите за единствен партиски систем како и за изразување на карактерот на нацијата.

Сталинизмот, на пример, одиграл значајна улога во употребата на монументализмот во архитектурата за да предизвика чувство на величина и авторитет. Тој бил особено распространет во дизајните на јавните структури, како што се владините згради, кои биле наменети да ја покажат силата и престижот на владејачката партија. Особено распространет во Советскиот Сојуз,

овој монументализам служел за издигнување на Комунистичката партија и нејзиниот водач Сталин (Kalashnikov, 2019: 78-104).

Други моќници, како Адолф Хитлер во Германија, ја прифатиле оваа тактика на користење на архитектурата за пропагирање на идеологијата на политичкиот режим. Така, авторитарните режими биле во можност да го поколебаат јавното мислење и да ја зајакнат нивната контрола врз власта предизвикувајќи емоции на стравопочит и восхит со помош на монументалната архитектура.

3. АРХИТЕКТУРАТА КАКО ПОЛИТИЧКА ПРАКСА ВО ВРЕМЕТО НА ТОТАЛИТАРНИТЕ РЕЖИМИ

Архитектурата на многу начини е најопипливата и најочигледната „реликвија“ на кое било минато време или општество. Структурите и спомениците остануваат илјадници години откако империите паѓаат и културите мутираат, оставајќи зад себе симбол на етосот и психата на едно време и луѓе. Постојат начини да се овековечи духот на општеството со тоа што архитектите од кое било време, свесно или не, ја инјектираат перспективата и суштината на нивното општество во нивните структури, а тука ја имаме вклученоста на архитектурата во политичката пракса во почетокот на XX век (Gabrielsson, 2007).

Во овој магистерски труд аналитички ја истражуваме тоталитарната архитектура која има неверојатна способност да го долови овој феномен. Режимите на минатото, како и на сегашноста ја користат/ле архитектурата за да манифестираат сила и моќ во колективната психологија на својот народ, без разлика дали целта била да ја потчинат својата популација или да ги заплашат своите непријатели. На многу начини, тоталитарната архитектура го претставува потенцијалот на режимот што ја гради.

Фразата „тоталитарна архитектура“ (Bodenshatz, n.d.) првпат се појавила во научната литература кога се споредува Советската архитектура (Mzhelsky, 2019) со онаа на Германија и Италија (Golomstock, 1990.). Овој стил на градење, кој ги опфаќа нацистичките, фашистичките и сталинистичките дизајни на згради, бил означен како „наследството на диктатурите“. Обновата на цели градови, вклучително и екстензивното уривање на неколку историски градби, било планирано и спроведено за да ја претстави големината и супериорноста на тоталитарните народи и нивните владетели (Ibid.).

Примери за овие градови се Москва, Рим, Берлин и Букурешт. Иако многу примери на тоталитарната архитектура се европски, особено од ерата на Советскиот Сојуз и нацистичка Германија, исто така се напоменува во контекст на други делови од светот, како што е архитектурата на Северна Кореја или архитектурата на комунистичка Кина (Ibid.: 325). Биле изградени многу нови

згради, а меѓу нив и **Домот на Советите во Санкт Петербург** е опишан како „најчиста форма на тоталитарната монументалност“ (Sennot, 2004: 557).

Империјалниот стил се користел во Јапонија за да се претстави диктаторската архитектура. Отсуството на директна интеракција меѓу владата и архитектите, според историчарот на уметност Ју Сузуки, е причината зошто авторитарниот стил во Јапонија не бил униформен како во Германија или Италија. Нина Коновалова, архитект, возвратила дека особеностите на тогашната култура ја прават таквата врска непотребна. Систем на конкурси и официјални директиви биле користени за „недвосмислено“ да се прикаже кохезивниот архитектонски напредок (Suzuki, n.d: 75-81).

Бидејќи тоталитарната архитектура се однесува на архитектурата на тоталитарните режими од дваесеттиот век, италијанскиот фашистички режим (1922-1945), германскиот нацистички режим (1933-1945) и советскиот режим, главно за време на неговиот сталинистички период (1929-1953), го анализираме овој концепт заснован на препознавањето на важноста што ѝ се дава на архитектурата во овие режими и инсистира дека овие режими, и покрај нивните разлики, резултирале со споредливи архитектонски дизајни.

Овој тип на архитектура е роден во Италија во 1920-тите со подемот на фашизмот. Брзо се шири во тоталитарните земји во Европа како нацистичка Германија и Советскиот Сојуз на Сталин до крајот на Втората светска војна.

Една од најкрвавите епохи во историјата, почетокот на XX век била обележана со појавата на национализмот и антисемитизмот во Западна Европа. Архитектурата што се градела во тоа време, сепак, не го одразувала хаосот од тој период. Спротивно на популарното верување, симетријата и едноставноста биле нагласени за време на проектирањето и изградбата на зградите изградени за време на периодот на фашистичката идеологија, кој траел од крајот на 1920-тите до раните 1940-ти (Billiani и Pennachietti, 2019: 61-95) .

Често масивните и импозантни структури, поддржани од лидери како Бенито Мусолини и Адолф Хитлер, требало да поттикнат чувство на патриотизам. Овие згради, вклучувајќи го **Рајхстагот** во Берлин и **Palazzo del Littorio** во Рим, евидентно и експлицитно ја прикажуваа моќта на фашистичките режими. Но,

овие огромни архитектонски проекти имале и друга функција, која била да проектираат голема илузија на средено општество, давајќи лажно чувство на контрола над хаотичното време (Golomstock, 1990).

3.1 Социјализам – СССР

Додека политичката идеја за Партија-Држава (Dorsey, 1990: 820) можела легитимно да го прифати фашизмот и во Германија и во Италија, таа се покажала како пат кон апсолутни лични диктатури во двете земји. И во СССР, комунистичката теорија за диктатура на пролетаријатот била брзо заменета со лични тирани. Но, Советскиот Сојуз сè уште најдобро го опишува системот партија- држава (MacKenzie, 1987).

Почнувајќи набргу по револуцијата, а особено по доаѓањето на Сталин на власт во доцните 1920-ти, архитектурата сè повеќе се повикувала да ја зајакне советската реторика и колективниот идентитет низ целиот свет. Монументалноста, индустриските мотиви и затегнатото мешање на класицизмот и модернизмот биле во срцето на широк спектар советски архитектонски проекти, кои ја доловуваат креативноста на нивните архитекти, но и централизираната порака на државата (Idov, 2011).

Пред 1917 година, руската архитектонска сцена била поделена помеѓу неокласична преродба и Руската модерна (регионална интерпретација на Арт Нуво која била популарна во Москва). До времето на револуцијата во 1917 година, неокласичната школа произвела успешни архитекти како Алексеј Шчусев, Иван Жолтовски, Иван Фомин, Владимир Шчуко и Александар Таманијан; тие биле добро етаблирани професионалци со свои фирми, институции и приврзаници. Најсилните примери на ерата ги создале овие поединци, кои подоцна станале познати како архитекти на сталинизмот (Ibid.: 42).

Конструктивизмот е уште една школа која се појавува по Револуцијата. Некои од конструктивистите биле млади професионалци кои се етаблирале уште пред

1917 година (како браќата Веснин), додека други (како Константин Мелников) или неодамна го завршиле своето професионално образование или воопшто не го завршиле (Госстройиздат, 1954:12).

Во средината од 1920-тите, архитектонската индустрија работела на начинот на кој работела во минатото, со приватни фирми, светски натпревари, војни со наддавања и несогласувања во трговските публикации. Особено пред крајот на оваа ера, кога Големата депресија ги скратува нивните можности за вработување дома, странските архитекти биле добредојдени. Меѓу нив биле Март Стам, Ле Корбизје, Бруно Таут, Ернст Меј и Алберт Кан. Тука постои недостаток на јасност во разликата помеѓу традиционалистите и конструктивистите (Ibid.: 13).

Покрај инкорпорирањето на конструктивистичките новитети во нивните сопствени дизајни, Жолтовски и Шчусев исто така вработувале модернисти како помлади партнери на нивните проекти. Со помош на Алберт Кан, Госпроектстрои е основан во 1930 година како компонента на Градежната комисија на Весенха. Проектот имал буџет од 417 милиони рубли и вработувал 3.000 дизајнери (Brumfield, Craft, 1997).

Планирањето на градовите било направено посебно. Потребна била голема изградба на домови, развој на нови територии и реконструкција на градовите како резултат на недостигот на станови во големите градови и индустријализацијата на руралните области. Теориите развиле голем број тактики кои ги политизирале дебатите без да дадат многу корисни исходи; се чинело дека се приближува државна интервенција (Landes, 2016).

Главната поврзаност на бетонот како материјал била со социјализмот, иако фашистичките режими од 1930-тите ја користеле истата стратегија - социјална рехабилитација преку нова инфраструктура - и повремено користеле бетон за да го сторат тоа (Forty, 2019).

Веднаш штом настанала болшевичка Русија, младата држава воспоставила централизиран систем за заштита на спомениците, кој бил имплементиран почнувајќи од март 1918 година. Концептуализацијата на наследството потоа ја започнува својата прва фаза, предложена од Елеазар Балер (Baller, 1987). Оваа фаза се состои во асимилација и интеграција на наследството од претходните

епохи. Ленин напишал: „Можеме да станеме комунисти само откако ќе ја збогатиме нашата меморија со знаење за целото богатство што некогаш го создал човештвото“ и : Мораме да ја зграпчине целата култура што ни ја остави капитализмот и да го изградиме социјализмот на неа. Мора да ги земеме сите науки, техники, сите згради, уметност. Без него, не можеме да ги градиме нашите животи во комунистичко општество.“ (Ленин цитиран според Malinsky, 1947:3-4) Тие реченици, воспоставени како референци во областа на зачувувањето на наследството, делуваат како лајтмотив до таа мера што нивниот автор се сметал за основач на теориите за наследство низ советската ера.

Ленинистички теории ни овозможуваат да разбереме како, во првите случаи на болшевичка Русија, практиката и теоријата треба да се поклопат (Descherper, 2018).



Слика 1: 1927–1928, the Rusakov Club, Moscow, RUSSIA, Konstantin Melnikov

Клубот Русаков²³ е создаден од архитектот Константин Мелников како театар и место за собирање на работниците во индустријата. Зградата, која е изградена во 1927 година, го прикажува конструктивистичкото архитектонско

²³ Повеќе за ова може да се најде на <https://www.wmf.org/project/rusakov-club>

движење кое се појавило во Русија во 1920-тите и раните 1930-ти. Експерименталниот внатрешен дизајн на Мелников, кој содржи три огромни галерии кои се спуштаат нагоре од централната сценска област во форма на конзолни делови за седење, се рефлектира во необичната фасада на авангардната зграда. Секоја од овие галерии има подвижни сидови кои може да се приспособат за различни конфигурации за седење и поставки (World Monuments, 2019).

Зградата доживеала запоставеност во одржувањето во поголемиот дел од XX-тиот век, откако добива невнимателни модификации во доцните 1930-ти. (Ibid.).

3.2 Фашизам – Италија

Фашистичка Италија во дваесеттите години на XX век, ископувајќи го империјалистичкиот Рим (Teatro di Marcello, Forum Traiani, Forum Caesaris, Forum Augustus, MacusCocceius) направила голем трошок на државните ресурси.

Во тоа време, новооткриениот империјален гест во Италија барал адаптација на современата архитектура. Тоа било чудно со постоењето на основниот принцип на модернизмот во тоа време: рационалноста (науката и разумот) пред историјата (Токарев, 2004).

Стилот на модернистичка архитектура познат како „фашистичка архитектура“ се втемелил на почетокот на XX век. Италијанското рационалистичко движење од 1920-тите исто така имало значително влијание врз фашистичката естетика. Со помош на италијанската влада пак, рационалистичката архитектура ја прифаќа новата фашистичка ера на италијанската политика и култура (Doordan, 1988).

За време на италијанската диктатура на Бенито Мусолини од 1922-1943 година, фашистичката архитектура станува популарна. Мусолини, исто така, ја презел улогата на фашизмот и идеализмот кога ја презел функцијата, заменувајќи ја демократијата во Италија. Тој го комбинирал архитектонскиот идентитет со различни медиуми (Doordan, 1983). Мусолини го користел новото

модернистичко архитектонско движење како една алатка во создавањето на неговиот идеал за фашистичка Италија. Со цел да се всади историска гордост и чувство за националност кај италијанскиот народ, архитектите го имитирале царскиот Рим кога Мусолини „повикал“ на фашистички стил на архитектура. Покрај другите стратегии, Мусолини користел фашистичка архитектура за да воведи ново доба на италијанската култура од фашистичкиот период (Несторовиќ, 1964:285-286).

Во 1920-тите, архитектонскиот функционализам неограничено цутел, зајакнат со потребата да се земат предвид италијанските детали (иако подоцна отколку во другите земји). Милано најагресивно го изразува овој процес (Billiani & Pennacchetti, 2019).

Во 1926 година се појавила архитектонската "Група 7", која ги основала списанијата "Италијански критички преглед" и "Казабела", кои биле под влијание на фашистичкиот режим (Etlin, 1990). Групата била формирана со цел да се воспостави „Рационална архитектура“ со строго придржување до логиката и разумот (Bennevoło, 1971:564). Новите архитектонски концепти објавени од „Група 7“ биле поврзани со ширењето на Модерното движење во Европа. Групата, сепак, посветувала големо внимание на руските конструктивисти додека се дистанцира од футуристите. Оттука, стилот бил дефиниран од две гранки:

- **модернистичката гранка**, чиј најважен претставник бил Џузепе Терањи
- **конзервативната гранка**, чии најзначајни претставници биле Марчело Пјачентини и Ла Бурбера. (Bennevoło, 1971)

Предлогот за обнова на Рим бил инициран во 1925 година. Марчело Пјачентини ги споил историските империјални традиции со ефикасноста и брзината на современа „метропола“ во неговата идеја за „Нов Рим“ (Bolt, Mikkel, Wamberg, Jacob, 2010).

Футуризмот пак, уметнички стил формиран во Италија во XX век, се стреми да промовира нешто построго и поотпорно, нешто што може да биде во чекор со машинската ера. Во 1909 година, (Маринети, 1876) го формирал движењето под

името „Футуризам“ и е познат негов водач. Во 1920-тите и 1930-тите, зборот „футуризам“ се користел за означување на различни „агресивни“ современи форми во уметноста и литературата. Заедно со своите ученици, Филипо Маринети ги инспирирал архитектите и уметниците со својата визија за брзина, машини, транспорт, комуникации и сите сензации на современиот градски живот (Etlin, 1990).

Повеќето манифести биле дизајнирани да шокираат; тие влијаеле на жанровите уметност, музика, скулптура, театар, поезија и архитектура. Филипо Маринети ја издава книга со наслов „Manifesto dell' Architettura Futurista“ во која го измислил зборот „футуризам“ и рекол дека архитектурата мора да се ослободи од традицијата (Doordan, 1983).

Земајќи ги знаците од античката римска архитектура, фашистичките структури честопати биле масивни во обем и симетрични по дизајн, со прави линии и без заоблени агли. Структурите биле масивни за да инспирираат страв и стравопочит, а биле изградени од варовник и други тврди камења за да траат во текот на фашистичката ера. Ниту елаборираниот украс, ниту сложеноста на дизајнот не биле карактеристики на овие структури (Рауне, 1996:112).

Во продолжение на овој магистерски труд разгледуваме архитектонски примери од овој период.



Слика 2: Palazzo delle Poste di Palermo

Palazzo delle Poste di Palermo е пошта во Палермо, главниот град на Сицилија. Големата зграда е дизајнирана од италијанскиот архитект Анџоло Маџони и завршена во 1934 година. Надворешноста, која е истакната со десет колони високи речиси 100 метри, е изградена од армиран бетон, карактеристично за овој стил²⁴.

Заснована на рационалистичка архитектура, Palazzo delle Poste стои на големо скалило од мермер Билиеми, десетте столбови симболизираат алегории на комуникациите, а на страните на колонадата има и две фонтани²⁵.

Тоталитарните идеологии често наоѓаат конкретен израз во изградената средина, а фашистичката архитектура е еден таков пример. Фашистичката архитектура, која била развиена на почетокот на 20-от век од страна на италијанската администрација од тоа време, црпела инспирација од неокласичната и античката римска архитектура избегнувајќи украсни детали во корист на едноставноста и симетријата. Овие импозантни објекти биле дизајнирани да проектираат слика на непопустлива власт над луѓето под контрола на режимот, и како такви тие се студени и заканувачки по изглед (Ibid.: 244).

Кога Рим бил избран да биде домаќин на Светскиот саем во 1941 година, Мусолини, на врвот на италијанскиот фашизам, имал обид да воспостави нова локација од која би можел да се развие „модерен Рим“. Долго време откако Мусолини бил соборен, оваа локација ќе стане остаток од италијанската фашистичка архитектура (Ibid.: 116).

Населбата е создадена за да ја демонстрира силата и авторитетот на диктатурата и е именувана по него, **Esposizione Universale Roma (EUR)**, Светска изложба. Како номиниран за главен архитект во областа, Марчело Пјачентини создал дизајни и за постојаните павиљони за саемот и за добро познатите локации низ целата област. Структурите во EUR биле планирани со минимум наметнување на ум, потпирајќи се наместо тоа на неокласичен пристап, слично како нацистичката архитектура. Оваа таканаречена

²⁴ Достапно на: <https://www.youtube.com/watch?v=W6oHycti4uI>

²⁵ Ibid

рационалистичка архитектура ги меша претераните пропорции на огромни, авторитарни размери кои наметнувале моќ и имале за цел да создадат чувство на контрола на режимот и власт над народот како и апсолвирање со класичната естетика на антички Рим. Пјачентини, кој бил сличен автор како хитлеровиот архитект Алберт Шпер, ги создал сите структури од камен травертин, истиот материјал што се користел за изградба на Колосеумот. Некои структури, како **Palazzo della Civiltà Italiana**, се особено антибарокни, груби и основни во обидот да се изразат „вистината и разумот“ пред сè друго (Ibid.: 217).

3.3 Нацизам – Германија

Визијата на националсоцијалистите за нацистичката архитектура била далеку помала од она што всушност се случувало. Сепак, структурите од ова мрачно време сè уште се видливи во современиот градски пејзаж на Германија. Градењето и урбанистичкото планирање биле клучните начела на агресивната политика на моќ, која почнала да навлегува во речиси секој аспект од животот во 1933 година (Arendt, 1958:311-315).

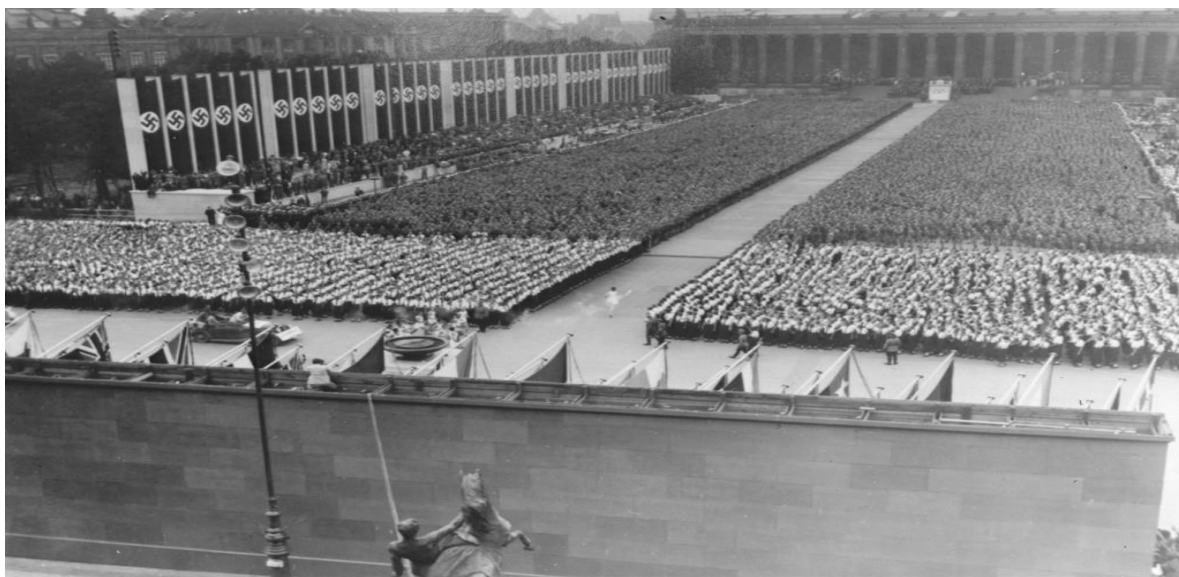
Влијанијата од Баухаус и модернизмот наводно биле избегнувани и забранети. Преферираните архитекти на Хитлер, особено Алберт Шпер, наместо тоа се фокусирале на традиционалните стилски карактеристики, на националистичките симболи и личните преференци на Фирерот. Сепак, националсоцијалистите ги усвоиле идеите и развиле свој авторитарен облик на модернизам за да се борат против него.

Нацистите го гледале модернизмот како симбол на мирот и демократијата. Различни германски влади давале различни степени на поддршка на модерните уметници. Општествениот конзерватизам бил распространет за време на владеењето на Кајзер Вилхелм II (1888-1918). Општата јавност не се поврзала со авангардата, па веднаш по Првата светска војна, Германија била управувана од демократска влада позната како Вајмарска Република (1918-1933). Културата на земјата станувала се' поприватлива. Оваа промена била позитивен знак за експресионизмот и другите движења на модерната уметност. Тоа било вообичаена точка за дебата меѓу нацистичките лидери дека авангардните дела

го симболизираат хаосот, декаденцијата и пасивноста на повоената демократија во Германија (Oxford Dictionary of Architecture and Landscape Architecture, 2006:518).

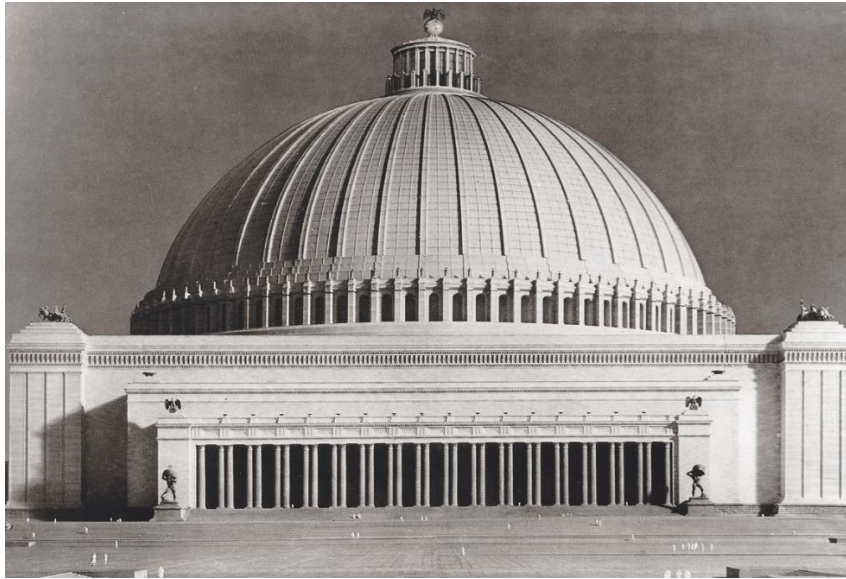
Нацистите исто така верувале дека еврејските и комунистичките влијанија може да се видат во двосмисленоста на модерната уметност, што претставува закана за „јавната безбедност и редот“. Тие сметале дека модерната уметност е дел од „културниот болшевички“ заговор за поткопување на германското општество. Нацистичката идеологија сметала дека само криминалните мозоци се способни да продуцираат „штетна уметност“ (Arendt, 1958:311-315). Уметничките дела од овој вид нацистите ги сметале за „дегенерирани“.

Користејќи го тој збор, тие инсинуирале дека способностите на уметниците (когнитивни, физички и морални) се влошуваат. Терминот „дегенериран“ често се користел за да ги означи оние кои биле физички или ментално попречени или кои извршиле злосторства во тој период (Ibid.: 36).



Слика 3: 1936, the Olympic Stadium, Berlin, Germany

Олимпискиот стадион во Берлин и Канцеларијата на Рајхот дизајнирани од Алберт Шпер се два примери на германски проекти кои ја покажуваат желбата на Хитлер да ја искористи архитектурата за да изгради „Нов Рим“ (Shirer, 1990).



Слика 4: The Volkshalle

Шпер, проект-менаџерот, е заслужен за создавањето на најголем дел од плановите за сосема новата метропола. Во годините помеѓу 1937 и 1943 година, изградбата на само дел од „Светската престолнина“ напредувала. Клучните елементи на предлогот вклучувале позиционирање на триумфалната колона Берлин во неговиот географски центар и ориентирање на градот по оската Исток-Запад. Широки булевари ги опкружуваат масивните нацистички структури како **The Volkshalle** или **Grosse Halle** (кој никогаш не бил изграден). Многу од историските градби на градот биле уништени бидејќи се наоѓаат во области предвидени за нов развој. Падот на Третиот Рајх, сепак, значело дека проектот никогаш не бил инициран (Reјic во Essehист, 2009:25-32).

Адолф Хитлер имал длабока желба да го изгради најголемиот споменик некогаш направен. Во консултација со „главниот архитект на Рајхот“ Алберт Шпер, Хитлер замислил да го преобликува Берлин околу Народната сала (Volkshalle), купола која би била висока 290 метри и би собирала 180.000 луѓе. Според Шпеер, Хитлер бил „опседнат“ со својата огромна купола и „многу изнервиран“ кога дознал дека Советскиот Сојуз започнал со изградба на облакодер во Москва кој би бил уште поголем: **Палатата на Советите**. Масивна статуа на Ленин било планирано да стои на врвот на палатата висока 495 метри (Ibid.).

Хитлер бил лут поради тоа што му бил „ограбен престижот за создавање на највисоката прекрасна кула во светот“. Шпер заклучил дека „ривалската зграда на Москва“ ги прогонувала мислите на Хитлер „повеќе отколку што бил подготвен да признае“ кога Хитлер ја одобрил инвазијата на Советскиот Сојуз во 1941 година. Хитлер изјавил: „Сега ова ќе биде крајот на нивната зграда еднаш засекогаш“ (Gordillo според Lambert, 2015:54).

Романскиот и дорскиот класицизам ја дале основата за нацистичката архитектура, заедно со „ариевските“ регионални стилови од различни делови на Германија како на пример Бидермаер. На овој начин, нацистичката архитектура имала за цел да влијае на граѓаните преку вградена пропаганда. Нејзините архитектонски инспирации помогнале да се кодира основната порака за „превласт на расата“, која требало да заплаши симболизирајќи ја моќта, растот и силата (Woods, 2014:107-115).

4. ПРИРОДАТА НА АРХИТЕКТУРАТА ВО ВРЕМЕ НА ТОТАЛИТАРНИТЕ РЕЖИМИ

Тоталитарна архитектура се однесува на типот на архитектура создадена од тоталитарните држави. Обично е дизајниран да биде импозантен и со големи димензии за да прикаже чувство на моќ, величественост, мажественост, храброст (Ward, 1970:35-49).

Општите принципи на тоталитарната естетика вклучуваат, меѓу другото, монументални и грандиозни пропорции, стандардизација на репрезентативните методи, хиперреалистичен стил, симулација на движење, прави и хомогени линии, надмоќ од една боја во друга (обично црвена), деиндивидуализацијата на ликовите и наративите во полза на колективните ликови (маса), кореографијата и коралите, почитувањето на физичкиот напор итн. (Rasmussen, Wamberg, 2010:109-130).

Оживувањето на историските цивилизации кои служеле како симболи на нејзините темели, како што се Римската империја, Византиската империја и

античка Грција, се карактеристики на тоталитарната естетика. Во овој поглед, треба да се спомене дека Сталин програмски ги заменил руските авангарди, како што е кубо-футуризмот, со таканаречениот „социјалистички реализам“, додека Хитлер составил список на дела кои се сметаат за „дегенерирана уметност“ (Bowl, 1988:256-288).

Со цел потполно да доминираат во човечкиот живот, тоталитарните влади користеле уметност и други естетски изрази (како облека, дизајн на предмети, графички дизајн и национални симболи). Развиени се вистински владини стратегии за естетика во нацизмот и сталинизмот (Ibid.).

Не е изненадувачки што многу од делата од 1930-тите до 1940-тите во Германија, Италија и Советскиот Сојуз се придржуваале до истите идеали како „вкупното уметничко дело“ замислено од познатиот германски романтичен композитор Рихард Вагнер: драмата, музиката и кореографијата биле комбинирани со емоции и идеологија, со етосот што се изразува преку патос (Todorov, 2007).

Архитектурата и моќта во политиката се тесно поврзани. Тоа дава модел за тоа како една цивилизација може да го концептуализира надворешниот свет користејќи структурна рамка. Овој структурен концепт со архитектонска основа вклучува разбирање на социјалните и политичките односи. Особено, огромните структури што ги подигнале политичките сили служат како олицетворение на оваа динамика на моќ (Relationship Between Architecture and Politics, 2018).

Овие структури служат како илустрации за видот и обемот на моќта што ја имаат оние што ги изградиле. Демонстрирајќи дека владејачката класа има способност да произведува такви величествени уметнички дела и архитектура, архитектурата од XX век служела како демонстрација на моќта што оние што ја контролирале ја имале над населението покрај тоа што била „естетски пријатна“ и прифатена од пошироката јавност. Социјалните и политичките односи меѓу оние кои се на власт и оние кои се под нивна контрола во тој временски период може подобро да се разберат ако се погледне архитектурата на XX век.

Оваа архитектура служи како опишан потсетник на политичката клима од тоа време, покажувајќи јасно кој бил одговорен и до кој степен. Разбирањето на

политичките и социјалните последици на оваа архитектура помага подобро да се разбере историското значење на овие структури и како динамиката на моќта може да влијае на општествата. Исто така, од клучно значење е да се има на ум дека оваа архитектура има културно и уметничко значење покрај тоа што е изградена за да ја покаже моќта.

Архитектурата во тоталитарните режими често се користела за физички да ја претставува моќта што ја поседува владејачката партија. Дури и во затворите, каде што авторитетот на управникот над затвореникот претставува најголема општествена контрола, дистрибуцијата на моќта е во контраст со архитектурата што ја демонстрира контролата на заедницата. Моќта и природата на таа моќ се прикажани преку архитектурата (Schwarzer, 1995).

Архитектурата во тоталитарните системи служи како физичка претстава на контролата од страна на владејачката партија и ја одразува хиерархиската структура на моќта, односно социјалната стратификација во општеството. Бидејќи владејачката партија има целосна контрола врз своите поданици, тоталитарните режими ја користат архитектурата за да ја покажат оваа контрола и доминација преку физичкиот дизајн на нивните јавни простори, споменици и згради (Rasmussen, Wamberg, 2010).

Спротивно на тоа, можеме да забележиме дека архитектурата во полибералните демократски системи од 20-тиот век покажува напор да се децентрализира моќта со тоа што на граѓаните им дава повеќе збор и право на учество. Додека демократската архитектура се фокусира на создавање простор за граѓаните да се изразат себеси, тоталитарната архитектура се обидува да ја централизира моќта и да ја нагласи важноста на владејачката партија. Контрастот помеѓу големите, авторитативни структури на една тоталитарна држава, како што се спомениците во чест на значајноста на лидерот или јавните површини наменети да ја зајакнат владината контрола, и подемократската архитектура која има за цел да поттикне дебата и дискусија меѓу поединците, го прави ова јасно. Додека демократската архитектура служела на една попрактична и порационална функција, тоталитарната архитектура во XX век се одликува со своите импозантни структури, кои често се конструирани за да го покажат авторитетот на одреден лидер или режим (Doordan, 2002:106).

4.1 Архитектурата на демонстрација

Во XX век се забележани различни архитектонски движења кои имале за цел да изградат структури кои служат и за функционални и за естетски пријатни цели. Овие движења колективно ги сочинувало она што е познато како архитектура на демонстрација (Hökerberg, 2018).

Концептот на наметнување моќ и контрола бил главна компонента на архитектурата на демонстрација во тоталитарната архитектура во почетокот на XX век.

Кога се истражува архитектонската историја, јасно е дека политичката моќ и архитектурата, особено монументалната архитектура, се нераскинливо поврзани. Ова било особено точно во тоталитарните држави како нацистичка Германија и Советскиот Сојуз во почетокот на XX век. Дополнително, фашистичката архитектура како целина била употребена за да ги всади идеалите на режимот кај своето население преку јавна уметност и пропаганда. Сите тие служат како примери за тоа како властите се способни да вршат контрола врз своето граѓанство и подготвеноста да го стори тоа преку употреба на архитектура (Taylor, 1974).

Иако евидентно угнетувачки, овој ефект на архитектурата може да се забележи и во подемократските општества. Ова е особено видливо во европските историски центри на градови, каде што структурите изградени за владини и јавни институции често имаат карактеристични архитектонски обележја што ги издвојуваат од другите блиски структури. Ова е направено за да послужи како визуелен потсетник за авторитетот и влијанието на владата, како и за информирање на населението за потенцијалните последици од моќта на власта што дејствува во нивно име (Ibid.).

Така, овој стил на архитектура може да се користи и за суптилно да ги потсети луѓето на моќта и присуството на нивната влада и да им всади чувство на сигурност. Сепак, употребата на карактеристична архитектура како симбол на

владината власт не е ограничена само на Европа; тоа е исто така вообичаено во многу други региони во светот, вклучувајќи ги Северна Америка и Азија.

Ако се фокусираме само на Европа, ќе видиме дека самиот континент содржи различни архитектонски стилови кои претставуваат различни форми на владеење, без разлика дали се авторитарни или демократски. Тоа се должи на фактот дека различни земји, држави и региони имаат свои карактеристични култури, државни системи и архитектонски стилови. Со објекти како цркви, судски куќи, па дури и палати кои нудат поглед кон минатото, можно е да се одреди типот на одговорна влада врз основа на архитектурата на одреден регион или нација. Ова покажува како владите ја користеле архитектурата и за да ја симболизираат нивната моќ и да остават потрајно наследство за себе.

Гледајќи ја архитектурата на Европа и другите делови на светот, можеме да видиме како владите ја користеле архитектурата за да го дефинираат идентитетот на еден регион или земја и да ја покажат својата моќ, но можеме да видиме и како оваа архитектура била рефлексивна на моралот и идеологиите на локалното население (Van Tol, 2008).

Дополнително, архитектурата на еден регион може да послужи за потсетување на неговите жители на сопствената историја и претходните владетели, давајќи им сила да се гордеат со својот културен идентитет. Во светлината на нејзината способност да ја дефинира и обликува културата, да го поттикнува чувството за идентитет и да служи како потсетник на нечие минато, затоа може да се каже дека архитектурата игра значајна улога во развојот на една нација или регион. Архитектурата покажува и моќ и културен идентитет, давајќи им на луѓето чувство на сродство со нивните владетели и чувство на гордост за наследство на објектите. Архитектурата, исто така, еволуира во форма на пропаганда за време на тоталитарната ера, бидејќи владетелите ја користеле за да ја покажат својата контрола врз областа и нејзините жители.

Севкупно, архитектурата се развива во клучна компонента на културата, делувајќи како потсетник на минатото покрај изразувањето на вредностите и идентитетот на културата.

4.2 Историцизам и монументализам

Историцизмот и монументализмот историски биле употребувани од многу тоталитарни режими како средство за контрола на населението и наративна манипулација. Кога ги анализираме тоталитарните режими од 1930-тите, значаен аспект на планираната обнова на Москва, Рим и Берлин се потрагата по монументални урбани форми кои служат на политичката идеологија, што наложувала рушење и реконструкција на историски места и згради (Mallgrave, 2009:67-82).

Монументализмот се појавува како популарно архитектонско движење на почетокот на XX век, користено од авторитарните режими за да ја покажат својата контрола и моќ над своето население (Ibid.).

Архитектурата изградена во Берлин, Рим и Москва во текот на 1930-тите е највпечатлива илустрација за ова. Овие градови се користеле за контролирање на населението и симболизирање на моќта на тоталитаризмот преку прикажување на визија за градот која драстично се разликува од неговата постоечка состојба и со ставање акцент на униформноста и редот (Höckerberg, 2018).

Архитектонската практика во сталинистичкиот СССР забележала ненадејно и брзо заживување на историските форми и стилови. Еден пристап го толкува овој развој како дел од реакционерната промена во советската временска култура, „Големото повлекување“ во сите сфери на општествениот и политичкиот живот. Ривалската концепција во историцизмот гледа естетика на „безвременост“ и „совршеност“, што ја изразува само-карактеризацијата на сталинизмот како вечна, утописка сегашност. Според тоа, сталинистичките архитекти користеле наводни трајни историски стилови, кои очекувале да останат разбирливи за идните генерации. Понатаму, биле користени временски тестирани традиционални материјали, форми и декоративни медиуми за да се обезбеди физичка издржливост на сталинистичките архитектонски споменици (Ibid.).

Употребувани биле многу различни методи за да се пренесе оваа визија за градот, вклучително и изградба на раскошни споменици, широки авени и булевари, значителен развој при изградбата на јавни станови и темелна реконфигурација на урбаната средина (Peјic во *Essehist*, 2009:25-32).

Прашањето за тоа дали историските и иманентните пристапи - т.е. филозофијата на позитивизмот „она што го гледате е она што го добивате“ - биле доволни за да се разбере значењето во контекст на филозофијата на 20-от век и дали контекстот, позадината и културата се важни повеќе од само потребата за декодирање зборови, фрази и референци сè уште се дебатира (Howe, 1999).

Додека постструктурниот историцизам е релативистички по ориентација, гледајќи ја секоја култура како своја референтна рамка, многу мислители ја прифатиле потребата за историски контекст, не затоа што културата е самореферентна, туку затоа што не постои покондензиран начин да се пренесе збирот релевантни информации отколку низ историјата (Pieters, 2000).

Многумина веруваат дека ова гледиште потекнува од списите на Бенедето Кроче. Томас Кун е историчар кој ја следел оваа практика. Талкот Парсонс пак, го критикувал историцизмот како случај на идеалистичка заблуда во Структурата на социјалната акција (1937). Терминот „нов историцизам“, користен од постструктурализмот, има одредени врски и со антропологијата и со хегелијанизмот (Ibid.).

Практиката на историцизмот во голема мера била обликувана од подемот на модерноста и неговото нагласување на важноста на проучувањето на историјата со цел да се разбере сегашноста.

5. ИНСТРУМЕНТАЛИЗАЦИЈА НА АРХИТЕКТОНСКАТА УМЕТНОСТ ОД СТРАНА НА ТОТАЛИТАРНИТЕ РЕЖИМИ

5.1 Архитектонска идеологијата во време на тоталитарните режими

Едноставна дефиниција за „идеологија“ во контекст на архитектурата е „верување во она што е значајно во градежната работа“. Меѓутоа, познато е дека не сите имаат одредени верувања и дека некои дури би можеле да ја оспорат важноста да се има идеологија (Мако, Roter, Blagojevic & Vukotic, 2014).

Идеологијата, според дефиницијата на енциклопедијата од советската ера, е „систем на гледишта и идеи во кои се препознаваат и оценуваат ставовите на луѓето кон реалноста и едни кон други, социјалните проблеми и конфликти, а исто така содржи програми за општествена активност насочена кон консолидирање или менување на овие општествени односи. Но, идеологијата не само што „систематизира“ - таа пристрасно брани и пропагира одредена позиција (Ikonnikov, 2001).

Со воведувањето на модернистичките принципи, XX век бил сведок на значителна промена во архитектонската идеологија. Отсуството на украси, декоративни елементи или боја, употребата на современи материјали како што се метални, бетонски и стаклени завеси, правоаголни форми, повторувачки модуларни форми, прозорци со панделки и отворени внатрешни простори биле неговите основни карактеристики (Young Lee, 1997:6-29).

Во тоа време, исто така, преовладувала тоталитарната архитектонска идеологија, со акцент на масивни градежни проекти, грандиозни јавни работи и пропаганда спонзорирана од државата во форма на паради и споменици. Модернистичките и тоталитарните движења биле во судир едно со друго бидејќи првото ја промовирало слободата на изразување додека второто наметнало строги регулативи за личното изразување. Така, главните идеологии во архитектурата на почетокот на XX век биле конфликт помеѓу тоталитарната

ригидност и модернистичките идеали за слобода и автономија (Shorten, 2012:23-72).

Прашањата за идеологијата на општествата отсекогаш биле предмет на науките, како што е вообичаено и во современиот свет. Како по правило, постоела широка дефиниција на идеологијата како цела сфера на духовниот живот на општеството. Но, таквото толкување се покажало како неконструктивно, а идеологијата била издвоена во посебна сфера на колективна (јавна) свест, со израз на социјални интереси, преференции, политичка прагматика и ориентиращки социо-историски конструкции (Тафури од Хејз, 1969). Со ова разбирање на идеологијата, религијата, уметничката и естетската свест, науката, тие биле препознаени како духовни сфери, а честопати им се припишувале идеолошки функции (Ibid.: 15-19).

Тоталитаристичките владетели, како Мусолини, Хитлер и Сталин, настојувале да го трансформираат светот врз основа на една сеопфатна идеологија, низа верувања и уверувања, кои „претендираат да ги препознаат тајните на целиот историски процес – тајното минато, сложеноста на сегашноста, неизвесноста на иднината“ (Arendt, 1958:469).

Идеологијата ја сочинува ексклузивната вистина, заснована на историскиот закон или општествениот развој, а, според Карл Дитрих Брачер, „иднината и минатото се сведуваат на само еден историски принцип на борба, без разлика дали станува збор за држава, нација, народ, раса или класа“ (Bracher – од Osers, 1948:83).

Тоталитарните политички партии, на отуѓените поединци им давале чувство и впечаток на потполно припаѓање. Ова може да се воочи од теоријата на Е. Бекер, за идеолошката посветеност и потрагата по смисла:

„... пронаоѓајќи ја смислата на својот живот, човекот може да верува дека ја исполнил должноста спрема бог, или ја исполнил својата должност спрема предците, или семејството, или постигнал нешто што го збогатило човештвото. На тој начин обезбедува дополнително значење за својот живот... Мислам дека е време социолозите да преземат чекор кон Хитлер како психолог, и да сватат дека човекот би направил се за да биде дел од „победничката“ страна, доколку се докаже нејзината легитимност.“ (Becker, 1975:142).

Нацистичката расна идеологија повикала на интеграција на германските расни заедници и формирање на ново општество во кое статусот на поединците би зависел од служењето на народот, Советската идеологија, пак, ги комбинирала традиционалните марксистички цели на бескласното општество во кое немало експлоатација, се со цел да придонесе за изградба на голема и силна Русија. Спротивставувајќи се на Лав Троцки, Сталин сметал дека крајната цел на партијата требало да биде индустријализација на Русија, а не голема светска револуција. За Советите, изворот на „злото“ и причините за сите непријателства биле дегенерираните капиталисти, троцкистите, кои го спречувале основањето на социјалистичкото општество. За нацистите, „изворот на злото“ бил Евреин. Ова „зло“ морало да се елиминира, за визијата на тоталитаристичкото движење да резултира со успех. На тој начин, тоталитаристичките режими ликвидирале голем дел од популацијата кои биле означени како „непријатели на народот“ (Arendt, 1958).

Споредувањето на архитектонските стилови на нацистичките, фашистичките и социјалистичките режими открива дека и покрај различните пораки што тие сакале да ги пренесат, сите тие ги споделувале истите фундаментални идеи: посветеност на градење значајни проекти со јасна политичка агенда.

Како резултат на тоа, на почетокот на XX век, архитектурата служела како решение за цврсто прифатени идеологии и верувања, а архитектите работеле на дизајнирање згради што ќе ги претставуваат нивните верувања.

Нацистичката, фашистичката и социјалистичката архитектура имаат многу заедничко и покрај нивните надворешни разлики. Од една страна, сите сакале да дизајнираат структури кои ќе пренесат специфична порака за нивните политички системи, без разлика дали станува збор за тоталитаризам или за слобода и креативност. Од друга страна, сите тие користеле модернички дизајнерски знаци како аголни форми и едноставни линии за да ги пренесат нивните индивидуални идеологии (Ibid.:190-236).

Додека естетиката на овие различни идеологии многу варираше, основните цели на фашистичката и социјалистичката архитектура биле исти (Ibid.): да ги изразат своите вредности и верувања преку физичка манифестација.

Нацистичката филозофија, од друга страна, имала повеќе заедничко со неокласицизмот и неокласичните архитектонски карактеристики, како што се колони, пиластри и куполи, отколку со модерничката архитектура.

Оваа сличност ја покажува силата на архитектурата како средство за општествено изразување и нејзиниот капацитет да ги зближи луѓето без оглед на идеологијата. Нацистичките, фашистичките и социјалистичките идеологии ја користеле архитектурата за да ги изразат своите вредности на начини кои ги надминуваат нивните идеолошки разлики, и покрај таквите остри разлики меѓу нив. Без оглед на политичките идеологии, архитектурата имала способност да ги обединува луѓето и да го негува чувството на единство, демонстрирајќи ја својата моќ како средство за општествено изразување (Ibid.).

5.2 Пропагандата на тоталитарните режими рефлектирана преку архитектурата

Во XX век, архитектурата служи како моќен медиум за политичката пропаганда на тоталитарните влади. Општо е познато дека архитектурата може да ја поддржи и унапреди идеолошката пропаганда. Политичките лидери во тоталитарните држави во Европа од XX век имале јасно разбирање за овој потенцијал и знаеле како да го искористат (Höckerberg, 2018).

Како резултат на тоа, архитектурата доживува процут за време на тоталитарниот режим. Кога режимите конечно паднале, тие оставиле зад себе богато архитектонско наследство кое сè уште е јасно видливо во урбаната средина на денешнината. Овој дел од магистерскиот труд истражува како еминентните архитекти користеле структури, споменици и урбан дизајн за да ги пренесат доминантните политички програми на тоталитарните режими во функција на пропаганда.

На пример, Берлинскиот Рајхстаг, еден од најпрепознатливите симболи на нацистичка Германија, имал за цел да предизвика чувство на величественост и моќ. Ова било направено намерно за да се проектира имиџ на величественост и

раскош што бил неизбежен, истовремено прикажувајќи ја пораката за силата на нацистичка Германија.

Овие примери покажуваат како тоталитарните режими од почетокот на XX век ја користеле архитектурата како моќна алатка за пропаганда, но и за да всадат чувство на лојалност и посветеност кон режимот и за да ја пренесат пораката на страв, заплашување и на крајот контрола.

Овие примери од тоталитаристичката архитектура исто така ја имаат целта да покажат како тоталитарните режими ја користеле архитектурата за да манипулираат и контролираат со своето население преку промовирање на лојалност преку пропаганда со цел да се засили и величи авторитетот на режимот, да се зајакнат нивните идеологии и да се предизвика чувство на величественост, исто така е можност да воспостават визуелно присуство што можело да се види од километри раздалеченост и да се користи како потсетник за нивниот авторитет и контрола со користење на иконски знаменитости за да ја покажат својата моќ.

Истите биле користени како: средство за прикажување и покажување почит на достигнувањата на режимот и неговите владетели; за давање на населението чувство на сигурност и уверување дека нивната влада внимава на нив; за заплашување и казнување на оние кои не ги почитуваат правилата; за приказ на влијанието што архитектурата го имала врз населението на почетокот на XX век и како тоталитарните влади го користеле за свои цели (Ibid.).

Со користење на импозантни архитектонски структури кои истовремено ги промовирале нивните идеологии, ги величеле нивните успеси и служеле како потсетник за нивното авторитарно присуство, овие режими биле во можност да воспостават и одржат чувство на страв, лојалност и покорност кај своите граѓани.

На пример, озлогласената нацистичка архитектура била искористена за проектирање слика на сила и моќ, додека градските блокови на Мусолини служеле како постојан потсетник за неговото диктаторско присуство.

Ова се малку примери за тоа како авторитарните режими ја користеле архитектурата како алатка за угнетување и манипулација, што значи дека таа

била од суштинско значење за нивната способност да ја задржат моќта и дека исто така била користена за славење на нивните достигнувања, унапредување на нивните идеологии и поттикнување клима на страв.

Токму преку примерот на Германија, под водство на Адолф Хитлер, ќе ја презентирам улогата и влијанието на пропагандата, која се рефлектирала преку архитектурата и воопшто преку сите сфери на општественото дејствување. Хитлер сфатил дека успешниот владетел мора да добие подршката од страна на масата. За да ја добие, Хитлер свесно ги применил и усвошил елементите на спектакалот на црквени поворки, американскиот начин на рекламирање и техниките за пропаганда, кои сојузниците ефикасно ги користеле за да го охрабрат својот народ во времето на војната. За да биде ефикасна, Хитлер истанал дека пропагандата главно треба да биде фокусирана на емоциите. Интуитивно, го разбрал значењето на несвесното и она што е ирационално во човековото однесување – клучна идеја на модерната психологија, социологијата и модернистичката култура (Токарев, 2014:523). Според Хитлер, научните идеи или објективното и апстрактно знаење, не можеле да бидат започнати од народот, туку би се ориентирале од примитивните чувства, теророт, силата и дисциплината (Костески, 2005)²⁶. Најефикасно средство за директна пропаганда врз масите, се масовните собири, на кои присуствувале десетици илјади луѓе, кои биле под директна манипулација. Во таков момент, поединците повеќе не се чувствувале изолирани, но како замена го губеле чувството за индивидуалност. На масовните собири, Хитлер ги прикривал своите идеолошки претстави преку пренагласената гестикулација, лице „искривено“ од бесот и осудувањето на Версајскиот договор, марксизмот, односот кон Евреите и Вајмарската република, на начин што ја хипнотизирал публиката (Токарев, 2004).

Би рекла дека главната цел на социјал-демократските архитекти била унифицирање на административната моќ и интелектуалниот проект. Архитектонската наука станала целосно интегрирана во идеологијата на планот, додека самите формални избори биле само „променливи“ кои зависеле од него.

²⁶Авторското дело на Адолф Хитлер „Мојата Борба“ претставува контроверзна книга, за која многу автори се во обид да го преведат оригиналот. Поради тоа излагањата во оваа верзија на книгата, не секогаш можат да се сметаат за целосно легитимни.

Утопизмот на архитектонската култура кај тоталитарните општества од 1920-тите години, се засновал на доверливиот однос помеѓу левите интелектуалци, напредните сектори на капиталот и политичките администрации (Тафури од Хејз, 1969).

Сите дела на Меј во Франкфурт може да се сфатат како највидлив израз на оваа конкретна „политизација“ на архитектурата. И во овој контекст накратко ќе се надовразам дека, моделирањето на населените места и нивното разместување во рамките на градот до места кои биле под надлежност на градските власти, било овозможено преку градските политики. На тој начин, „формалниот модел на населените места ги „оживеал“ политичките цели кои архитектите ги прифатиле во целост“ (Ibid.: 38).

Нацистичката пропаганда подоцна го ставила во употреба поимот конструиран социјализам како асоцијација за франкфуртските квартави (Ibid.: 39). Овде мора да се наведе дека задачата која и се доделувала на ваквата усогласеност на политичката и интелектуалната власт била посредништво помеѓу структурите и суперструктурите. Ова јасно се отсликало во структурата на самиот град: затворената економија на населените места се отсликувала во фрагментираната природа на интервенцијата којашто воопшто не влијаела на противречностите на градот кој не бил регулиран или реконструиран како органски систем (Тафури од Хејз, 1969).

Франкфурт на Меј, слично на Маклеровиот и Вагнеровиот Берлин, имале за цел да го репродуцираат фабричкиот модел на социјално ниво, давајќи му на градот „облик“ на производствената машина, при што би се создало изглед на универзалност во рамките на урбаната структура и механизмите на дистрибуција и потрошувачка. Нацистичка Германија создала најефикасен пропаганден апарат во светот на почетокот на 1930-тите години. Визуелната комуникација овозможена преку медиумите, дизајнот во архитектурата, филмовите, создала емотивна идентификација и поддршка за планот за „Голема Германија“ (Ibid.).

Арент како една од најдобрите познавачи и теоретичари на тоталитаризмот, констатирала дека „тоталитарната пропаганда ги усовршувала техниките на

масовната пропаганда; таа, не ги измислила нејзините техники, ниту нејзините теми“ (Арент, 1990:85).

Тие теми тоталитарната пропаганда ги црпела од педесетте години подем на империјализмот и од распаѓањето на националните држави, во текот на кои толпата стапила на политичката сцена на Европа. Како и претходните водачи на толпи, заговорниците на тоталитарните движења имале непогрешив инстинкт за она што обичната партиска пропаганда или јавното мнение го отфрлале, или од што се држеле на дистанца. Сето скриено, сето премолчувано, одеднаш добило на значење без оглед на својата реална вредност (Хабермас од Хејз, 1981).

Нацистите во изборот на ваквите теми за масовна пропаганда „биле ненадминати, но и болшевиците со време го изучиле „занаетот“, иако тие помалку се потпирале на традиционалните мистерии; помили им биле сопствените измислици. Заверата на троцкистите започнала околу 1930 година, заверата на 300 семејства била додадена во текот на Народниот фронт, британскиот империјализам станал актуелен за време на Сталиновиот и Хитлеровиот сојуз, „американската разузнавачка служба“ следела веднаш по крајот на војната. Последната завера, еврејскиот космополитизам, мошне упадливо и алармантно потсетува на нацистичката пропаганда“ (Јовановиќ, 2013).

Ефикасноста на ваквите типови пропаганда укажува на една од главните одлики на модерните маси. Тие не верувале во очигледното, во реалноста на сопственото искуство; тие не им верувале на своите очи и на своите уши, туку само на својата фантазија, која била подготвена да тргне по што било што е универзално и одвнатре конзистентно. Масите не можеле да се убедат од фактите, туку единствено со помош на конзистентен систем којшто наводно бил создаден од тие факти. Повторувањето, повремено преценувано поради раширеното убедување во „глупоста“ и заборавеноста на масите, било важно само зашто тоа на масите им го дало чувството за временски континуитет (Џејмсон од Хејз, 1982).

Она што масите одбивале да го разберат е принципот на случајноста кој ја проникнува реалноста. Тоталитарната пропаганда била успешна благодарение

на ова бегство од реалноста кон фикцијата, од случајноста во конзистентноста. (Ibid.).

Главниот недостаток на тоталитарната пропаганда било што таа не можела да ја задоволи оваа потреба на масите за наполно конзистентен, разбирлив и предвидлив свет без притоа сериозно да се судри со здравиот разум. Бегството на масите од реалноста била пресуда против светот во кој тие биле присилени да живеат, но во кој не можеле да опстанат, бидејќи случајноста станала врховно начело, а луѓето имале потреба хаотичните и случајните околности во коишто живеат постојано да ги претвораат во некоја релативно конзистентна, разбирлива слика (Ibid.).

Тоталитарната пропаганда можела срамно да го повреди здравиот разум само ако здравиот разум ја изгуби својата вредност. Ако требало да избираат помеѓу соочувањето со анархичниот, потполно произволен распад од едната страна, и покорувањето кон крајно ригидната, лудачка конзистентност на идеологијата од друга страна, масите веројатно ќе се одлучеле за второво и ќе биле подготвени тоа да го платат дури и со смрт - затоа што во времето на сеопштото пропаѓање ова „бегство“ им давало минимум самопочитување (Ibid.). Тоталитарната пропаганда го црпела минимумот на вистинитоста и реалното искуство којшто им бил потребен за да го премостат јазот помеѓу реалната слика и фикцијата. Лагите на движењата, од друга страна, биле многу посуптилни. Тие можеле да се применат врз секој аспект на општествениот и политичкиот живот кој е сокриен од очите на јавноста. Тие биле најуспешни таму каде што претставниците на власта се опкружени со атмосфера на таинственост. Во очите на масата овие лаги тогаш добивале привид на некоја „повисока реалност“, затоа што имале допир со реалната состојба на нештата, која се прикривала (Ibid.).

Ad Nauseam, термин кој означува неуморно повторување на една идеја или како што кажал Јосеф Гебелс, германски политичар и министер за пропаганда на Рајхот во Нацистичка Германија: „Ако кажувате доволно голема лага и ја повторувате, луѓето ќе започнат да веруваат во неа”²⁷. Дури ни најбрилијантната пропагандна техника немало да успее доколку постојано не се почитувал еден

²⁷ Достапно на <https://www.youtube.com/watch?v=c8onkf93XAw>

основен принцип- морало да се ограничи на неколку точки и тие да се повторуваат постојано (Bernays, 1928).

6. АРХИТЕКТОНСКИТЕ ЕЛЕМЕНТИ И ИНТЕРЕСИТЕ НА ТОТАЛИТАРНИТЕ РЕЖИМИ

6.1 Значењето на формата во архитектурата

Во раните години на XX век, архитектите биле особено заинтересирани за значењето на формата во архитектурата под тоталитарните системи. Архитектонските форми често се користеле од страна на тоталитарните влади како средство за комуникација на политичка порака до нивното население, изразувајќи ја моќта и авторитетот преку нивната естетика.

На пример, формите користени во фашистичката архитектура биле многу карактеристични затоа што биле лишени од сложена орнаментика и закривени форми, потпирајќи се наместо на строга геометрија и прави линии за да пренесат чувство на цврстина и постојаност. Во некои случаи, употребата на овие форми била толку ефикасна што тие биле копирани од други режими ширум светот, давајќи му на авторитаризмот моќна визуелна претстава. Влијанието на формата во архитектурата, сепак, не било актуелно само за фашизмот (Doordan, 2002).

Иако сите тие претставувале авторитарни режими, формите користени во нацистичката архитектура биле различни од оние во империјална Русија и Италија на Мусолини. Нацистичките архитектонски стилови ја истакнувале моќта на режимот, истовремено обединувајќи го германскиот народ околу нацистичката идеологија. Овие стилови се карактеризирале и со големи

иницијативи за јавни работи и создавање споменици кои го прославиле нацистичкиот режим.

Додека некои од овие форми, како колони аркади и монументални плоштади, биле слични, секој режим имал свој карактеристичен начин на прикажување на моќта. Формите на архитектурата на СССР, за разлика од нив, биле различни бидејќи тие силно го нагласувале конструктивистичко-модернистичкиот пристап, обидувајќи се да ги доловат и социјалистичките идеали и технологијата и индустријата на земјата (Bowlt, 1988:17-23).

Италија на Мусолини, Социјалистичка Русија и нацистичка Германија имале различни архитектонски стилови, што може да се припише на тоа како секоја влада сакала да биде перцепирана од својот народ. Советскиот Сојуз ја развива својата архитектура со двојна цел да ја претставува моќта и контролата на владата, како и неговата социјалистичка идеологија, додека нацистичката архитектура била алатка на моќ и контрола која го нагласувала тоталитаризмот преку неговата стилска форма.

Сепак, фашистичките форми во архитектурата биле карактеристични сами по себе и исто така служеле како ефективни алатки за всадување страв и ширење идеологии со неокласистички елементи.

Примери за архитектонски форми кои биле пронајдени во тоталитарните системи се грандиозните плоштади, експанзивните булевари и спомениците кои биле насочени кон зајакнување на државната моќ.

Модернистичките и рационалистичките движења, меѓу другото, инспирирале или барем имале влијание врз архитектурата на фашистичката ера во Италија. Целта на делото, кое честопати црпело инспирација од виртусот на Римјаните, била повторно да се воспостави чувството на граѓанска сила, гордост и ред. Познат пример за ова е споменикот на **Vittorio Emanuele** во Рим, кој е изграден во чест на обединувањето на Италија во 1935 година, а на врвот е поставена статуа на божицата Рома за да ја претстави храброста и силата на Италија. Употребените форми честопати биле големи, смели и симетрични, предизвикувајќи силно чувство на моќ и доминација (Mgas, 1961).

Тие се одликуваат со нивните експанзивни колонади, масивни размери и внимание на детали како статуи и релјефи, комбинирајќи елементи од минатото со помодерни форми за да создадат карактеристичен стил кој ги отелотворува аспирациите на фашистичкото движење. Други примери на фашистичка Италија на почетокот на XX век ги вклучуваат **Palazzo Littorio** и **Museo della Civiltà Romana** во Рим. Фашистичката идеологија на единство, сила и слава инспирирала многумина да создадат дизајни кои ги отелотворуваат нивните идеали во ова време, кое било доба на голема креативност и експериментирање во архитектурата. Архитектонските објекти од оваа ера покажуваат напор да се рекреираат чувството за величественост и благородништво, со надеж дека силата на нивните дизајни и нивното внимание на деталите ќе послужат како потсетник за луѓето за вредностите што ги поддржува фашизмот и ќе инспирираат гордост кај Италијанците (Ibid.).

Архитектонските дизајни пак на нацистичките структури биле користени за да го воздигнат и евоцираат германскиот дух на нивното владеење. Нацистите користеле тешки форми за да пренесат чувство на сила и моќ, испраќајќи силна порака и до својот народ и до оние што ги освоиле. Ова е честа причина зошто сите ги користеле токму истите форми кои говорат за нивната моќ над нацијата. Камбанаријата, зградите во готски стил и колонадите, меѓу другите архитектонски елементи, биле користени за визуелно да се нагласи нацистичката идеологија (Stuart, 1973).

Олимпискиот стадион во Берлин, завршен во 1936 година и **Новата канцеларија** во Виена, завршена во 1920 година, се две добро познати нацистички градби.

Нацистичките градби се забележливи по нивната грандиозност и со вклучување на симболи како: орли, свастика, сончеви тркала, дабови лисја и други слики на моќ и сила, но најпопуларните стилови на почетокот на 20-от век биле неокласичните декори. Заедно со неокласичните и арт-деко стиловите, нацистите ги користеле готските форми како начин да ја шират својата идеологија и да воспостават визуелно присуство низ нивните градови и населби (Ibid.).

Архитектонските стилови што нацистите ги користеле за да ја пренесат својата идеологија се засновале на нивните толкувања на германската култура, при што многу од дизајните биле инспирирани и од грчко-римските архитектонски форми. Од друга страна готските форми биле симболичен и естетски израз на нацистичките идеали за сила, моќ и единство, како и израз на нивното уверување дека германската култура е супериорна (Ibid.).

Формите во нацистичката архитектура често биле модифицирани за да одговараат на конкретната интерпретација на нацистичкиот режим, како што е отстранувањето на христијанските симболи и нивна замена со свастики или други мотиви специфични за нацистите. Нацистите биле во можност ефективно да ја пренесат својата идеологија и да создадат чувство на моќ и сила во нивните градови со спојување на различни архитектонски стилови и мотиви - пропаганда која била клучна за зачувување на нивната контрола врз Германија (Ibid.).

Заедно со рационалистичките дизајни кои биле тесно поврзани со фашистичките и нацистичките идеали на германското обединување, арт-нуво, експресионистички и други архитектонски стилови исто така биле користени како примери во нацистичка Германија. Оттогаш тие еволуираат во една од најпознатите претстави на нацизмот и тоталитаризмот низ целиот свет, со нивното значење поврзано и со ширењето на нацистичката идеологија (Shorten, 2012:190-236).

Употребата на архитектонските форми од страна на социјализмот пак, во голема мера имал влијание на тоа како градовите се граделе низ Европа. Познатите градби од периодот на социјализмот на почетокот на XX век се споменици на минато време, иконици потсетници на времето кога градбите биле дизајнирани за со око да може да се даде визуелен коментар, она што ги обединувало луѓето и културата под знамето на социјализмот.

Тие може да се идентификуваат по архитектонски форми како геометриски форми, монолитни фасади и истакната употреба на индустриски материјали како стакло и челик. На пример, „Седумте сестри“ од Москва, огромната **Палата на културата** во Варшава и многу други се примери на најпознатите сталинистички архитектонски стилови. Поради нивниот акцент на

грандиозните дизајни и желбата да се изградат структури кои влеваат стравопочит, овие згради лесно се препознаваат како обиди да се прикаже престижот и моќта на социјализмот (Wood, Rakitin, Sharp, Shatskikh, 1992).

Овие социјалистички структури имаат големо влијание врз градовите во кои биле изградени, менувајќи ја урбаната средина и трансформирајќи ги во живи споменици на социјализмот.

Ова е значајно бидејќи прецизните архитектонски форми на овие згради им посочувале и на градителите и на идните генерации за силата и моќта на социјализмот. Овие социјалистички структури од почетокот на XX век се издвојуваат како доказ за минато време на историјата и моќна претстава за она што социјализмот можело да го постигне преку пропагандна архитектура благодарение на употребата на впечатливи архитектонски форми, импресивни материјали и амбициозни дизајни (Ibid.).

Во почетокот на XX век, архитектите од социјализмот се погрижиле изградените објекти да имаат неизбежно забележително присуство во градовите во кои се изградени. Зградите, иако грандиозни и величествени по дизајн, не само што ја симболизираат моќта на социјализмот, туку делувале и како форма на пропаганда за да ги демонстрираат можностите што социјализмот им ги нуди на луѓето од почетокот на XX век. Тие ги користеле најновите технолошки достигнувања и често градените структури кои биле повисоки од било што друго во градот, давајќи им воздух на величественост и моќ што била очигледен за секој што ќе ги види. Од импозантната надворешност до раскошната внатрешност, социјалистичката архитектура од почетокот на XX век служела да им покаже на сите набљудувачи дека социјализмот не само што е способен за големи достигнувања, туку обезбедил и посебен начин на живот каков што би можеле да забележат најдобро неговите жители (Bowl, 1988:17-23).

За илустрација, Советскиот Сојуз, кој бил познат по својот акцент на функционалноста и практичноста, но и на уметничкото, имал карактеристична естетика што резултирала со градби кои биле истовремено функционални и естетски зачудувачки (Bowl, 1988).

Конструктивизмот, кој комбинира индустриска и авангардна естетика, бил доминантен архитектонски стил во СССР на почетокот на XX век. Тој нудел карактеристична визуелна естетика која се разликува од конвенционалните украсни стилови од претходните епохи (Ibid.: 23).

6.2 Значењето на функцијата во архитектурата

Значењето на архитектурата во тоталитарните системи е нијансирано и повеќеслојно. Терминот „функција“ во контекст на изградената средина се однесува на целта на зградата или друга структура (Hamlin, 1952).

Функцијата како компонента на тоталитарната архитектура не била само прашање на естетика, исто така била тесно поврзана со вредностите и целите на владата за која станува збор и поврзана со улогата на пропагандата во влевањето страв и контрола кај населението и, на крајот, во создавањето идеолошки пејзаж кој тешко би можел да се оспори (Western Architecture - 20th-century Architecture, n.d.).

Функцијата на архитектурата за време на тоталитарните режими била многу повеќе од само прашање на естетика или корисност; тоа било одраз на угнетувачките идеологии и вредности на власта, алатка за потчинување на граѓаните преку страв и контрола.

Дополнително, вредностите на режимот за кој станува збор биле пренесени преку употреба на различни елементи, како што се симболиката и иконографијата, на начин сличен на тоа како политичката клима во тоа време влијае на архитектонскиот пејсаж во некои региони на Европа (Rooney, 2017).

Грандиозните владини структури и јавните површини како московскиот **Кремљ** и **Црвениот плоштад**, употребата на римската симболика на Бенито Мусолини за глорифицирање на фашистичка Италија и драматичните структури на Алберт Шпер користени за прикажување на нацистичка Германија се примери за архитектура од почетокот на XX век што служи за одредена цел.

Функцијата во архитектурата може да биде:

- **Лична или индивидуална**

Архитектурата на XX век била под силно влијание на индивидуалната функција, при што дизајнерите имале за цел да произведат градби кои се и естетски пријатни и корисни. Модернизмот пак, бил под влијание на идејата дека „модерниот човек“, кој се појавил во XX век, бара фундаментално различен стил на архитектура. Затоа, предизвикот за архитектите во XX век бил да дизајнираат градби со карактеристичен изглед без да се загрозат останатите функции.

Индивидуалната функција на градбите е од клучно значење во архитектурата од XX век бидејќи ѝ дава карактеристични обележја, ја издвојува од другите градби и поттикнува поголемо ниво на креативност. Лажниот колективизам бил проблем во архитектурата во текот на 20-от век бидејќи многу дизајнери биле под притисок да произведат структури со идентичен изглед. Многу луѓе ја критикуваат оваа стратегија затоа што таа била спротивна на идејата за индивидуална креативност, која била клучна во областа на архитектурата. Како резултат на тоа, при дизајнирањето на зградите во 20-от век, многу архитекти имале за цел да постигнат рамнотежа помеѓу индивидуалниот израз и корисноста. Ова било очигледно во работата на архитекти како Ле Корбизје, кои имале за цел да го спојат практичниот, минималистички пристап кон архитектурата со уникатниот израз и талент (Forty, 2004).

Реакцијата против лажниот колективизам, кој многу луѓе го сметаат за некомпатибилен со креативните можности што ги нуди архитектурата, служела како потсетник за вредноста на индивидуалното изразување во архитектурата. Архитектите биле мотивирани да создадат стратегија која ја почитува и индивидуалната креативност и потребата за практичност како резултат на таквата критика, која служела како повик за акција. Индивидуалното изразување се сметало во архитектурата на почетокот на XX век како средство за спојување на формата и функцијата, обезбедувајќи шанса да се создадат и атрактивни и ефективно функционални структури (Chamberlin, 1937).

- **Социјална функција**

Разбирањето на социјалната вредност и економските и еколошките предности што архитектурата ги носи за поединците и заедниците е клучно за социјалната функција на архитектурата. На почетокот на XX век, општествената улога на архитектурата била насочена кон изнаоѓање решенија за некои од социјалните и економските проблеми предизвикани од индустријализацијата, пред сè пренаселеноста и домувањето.

Во тоа време, социјалната функција на европската архитектура почнала да се концентрира на развој на структури и урбани поставки кои би можеле да ја подобрат општествената благосостојба и квалитетот на животот на граѓаните. Водечките дизајнери и архитекти, како Лудвиг Мис ван дер Рое, Валтер Гропиус и Ле Корбизје, на пример, се залагале за архитектура која ги задоволува општествените потреби со создавање отворени, достапни јавни простори и згради кои се вклопуваат во нивната околина (Casciato & Gary, n.d.).

Социјалната функција на нацистичката архитектура првенствено имала за цел создавање структури и згради кои биле високо функционални. Освен тоа, имала за цел и ширење на нацистичката идеологија, со посебен акцент на расната чистота на германскиот народ (Schumacher, 2011). Дополнително, грандиозните проекти кои служеле како споменици на режимот на Сталин и практични простори во кои можело да се смести населението биле приоритетни во однос на социјалната функција во архитектурата на сталинизмот (Ibid.).

Севкупно, општествената функција на архитектурата во сите три тоталитарни режими била првенствено фокусирана да стимулира страв, контрола и припадност кај населението. Нацистичката архитектура, ставила силен акцент на расната чистота, додека сталинистичката архитектура ја истакнала националистичката гордост.

- **Економска функција**

Економската функција на архитектурата е секако најуниверзалната, иако многу луѓе не се свесни за оваа нејзина одлика. Иако постои мислењето дека архитектурата е каприциозна и дека во неа нема закони, сепак напротив, таа содржи многу елементарни закони кои ја утврдуваат. Архитектурата на XX век често се движела во форма на наизменични спротивности. Потребата за нови нешта, за промени, пројавувањето на каприците, имаат причини кои се пред се од економска природа. Улогата на индивидуалната фантазија е релативно ограничена, односно таму е важно само ако веќе интервенирале економски фактори. Добро познат факт е дека истакната личност, историски настан, омилена личност на публиката може да го лансира стилот во архитектурата и уметноста воопшто. Основната законитост на архитектурата е дека таа има социјални услови за да се следи или прифати одредена иницијатива (Pić, 1974).

Социо-економскиот карактер на архитектурата се рефлектира во уште една нејзина законитост а тоа е: постојаното менување се објаснува со потребата општествените слоеви или класи кои се општествено супериорни да ги истакнуваат разликите кон подредените класи, слоеви и групи, но со такви етикети кои се очигледни и неспорни (Ibid.).

Постојаната револуција, или постојаната промена на модата, деловните циклуси, техничките иновации и социјалната трансформација значела дека архитектурата, како и другите уметности, нема значајна длабочина и совршенство. Дваесеттиот век создава одлична архитектура, но, како што често забележувал Луис Мамфорд, со големи грешки. Критичкиот модернизам морал да ги признае овие длабоки проблеми и да се соочи со ужасите на векот исто колку и со триумфите (Piatkowska, 2012).

Архитектурата сама по себе служи како одраз на минатото во сегашноста, но исто така еволуирала во алатка за максимизирање на економскиот потенцијал на просторот.

Архитектурата на почетокот на XX век честопати ги комбинирала архитектонските карактеристики со друга физичка инфраструктура, како

патишта, канализации за да создаде средина што ќе биде погодна за економска активност (Piatkowska, 2012).

Неопходно било да се создаде амбиент што може вистински да го поддржи економскиот развој бидејќи во фашистичката архитектура, економската функција се смета за секундарна во однос на преовладувачката желба за политичка контрола, додека во нацистичката архитектура, економската функција е претставена како фасада, т.е. обид да се направи политичката контрола на режимот да изгледа легитимна и пожелна, а во социјализмот, економската функција се користи за да се поттикне силно чувство на солидарност.

Очигледно е дека средина која промовира економска активност и им овозможува на луѓето да профитираат од неа мора да вклучи економска функција во архитектурата. Можеме да забележиме колку е клучно да се создаде средина во која економските активности можат да напредуваат со разбирање на различните начини на кои економската функција се користела во архитектурата низ историјата. Ова може да се постигне со отстранување на ограничувањата што тоталитарните режими ги наметнале на одредени архитектонски стилови и со отфрлање на фашистичката и нацистичката архитектура, која има за цел да ја користи економската функција за политичка контрола. Просторот со кој луѓето се слободни да ги следат своите интереси и да профитираат од активностите со кои се занимаваат, исто така, можел да се создаде со приоритизирање на економската функција во архитектонскиот дизајн (Sjölin, 1997).

На пример, движењето Баухаус се обидело да ги комбинира креативните и практичните елементи во европската архитектура на почетокот на XX век за да произведе модерничка естетика која ја вреднувала практичноста и достапноста. Овие архитекти биле во можност да дизајнираат амбиент каде што луѓето би можеле да комуницираат со инкорпорирање на економската функција во нивните дизајни (Jones, 2020:61-79).

Можеме да констатираме дека европските архитекти биле во можност да дизајнираат средини кои поттикнуваат иновации и соработка со инкорпорирање на економската функција во архитектурата на почетокот на XX век.

Секако дека сите овие идеолошки, економски, социјални и естетски карактеристики се случуваат во контекст на капитализмот и модерниот империјализам. Во секое време, архитектот на дваесеттиот век морал да се соочи со три или четири конкурентни движења на архитектурата, да одговори на промените во технологијата, социјалните сили, стилот и идеологијата - да не зборуваме за светските војни и подоцна Интернетот. Колку и да било ова корисно за архитектонската креативност, сепак не било ефективно и добро за животната средина.

- **Политичка функција**

Архитектурата на XX век служела како физичка претстава на идеологиите и вредностите од тоа време за политички цели. Бидејќи е инхерентно политичка, архитектурата е крајно спорна, а тоа е најголемиот и најтрајниот симбол на една цивилизација и најдраматичната и најочигледната манифестација на тоа како едно општество комуницира со моќта (Brecht, Kuhn, Giles, 2003).

Поради ова, политичката улога на архитектурата од XX век оди подалеку од естетиката за да ги артикулира и структурира средствата со кои се остварува моќта, без разлика дали преку архитектура која ги поддржува вредностите на режимот или, од друга страна, преку архитектура која ги отфрла истите тие вредности.

Грандиозните јавни градби подигнати од авторитарни влади како нацистичка Германија и сталинистичка Русија служат како најдобри примери за тоа. **Палатата на Советите** во Москва, која имала за цел да ја одрази идејата на Сталин за „тоталитарната утопија“, и монументалните структури на Алберт Шпер за нацистичка Германија, која го олицетворувала хитлеровиот идеал, служат како дополнителни примери за политичката функција во тоталитарната архитектура во Европа (Jones, 2020).

Политичката улога на архитектурата во Европа од XX век е видлива и во креациите на архитектите чии цели биле да го уништат авторитаризмот и да поттикнат средина што е подемократска и отворена. Наместо да ѝ служи на

авторитарна влада или водач, примарната функција на „политичката идеологија“ во таквите дела била да поттикнува чувство на слобода, заедница и демократија во јавната сфера. Меѓутоа, земјите од тоталитарниот режим го користеле за да ја покажат силата на нивните лидери и нивните идеологии, со различни граници, со цел да ги принудат граѓаните да ги поддржат нивните ставови и да ги разубедат оние што не го прават тоа.

Во почетокот на дваесеттиот век, архитектурата во Европа презела значајна политичка улога, при што некои дела ги поддржувале тоталитарните режими, а други требало да ги соборат. Една од најефикасните алатки што социјалистичкиот режим ги користел за да го мобилизира населението и да ја обезбеди нивната политичка лојалност била политичката функција на архитектурата. Затоа, во зависност од постојниот политички систем, архитектурата служела како алатка за влијание и за контрола и за промовирање на однесувањето на населението.

Покрај СССР, архитектурата ја користеле за политички цели и други тоталитарни нации како нацистичка Германија, фашистичка Италија и други.

Архитектонската политичка функција несомнено била една од најефикасните алатки што ги користеле овие режими за преземање и одржување на контролата. Со цел да ги шират своите идеологии и да добијат поддршка од нивното население за нивното угнетувачко владеење, многу тоталитарни режими почнале да ја инкорпорираат политичката функција на архитектурата во нивните структури.

Тоталитарните режими биле во можност да воспостават силно визуелно присуство и да создадат атмосфера во која граѓаните не можеле а да не бидат импресионирани од моќта на државата преку изградба на грандиозни споменици и импозантна архитектура.

Исто така, идејата дека можеби политичката функција на архитектурата е исклучиво карактеристична за диктаторските режими е неточна. Модерната пропаганда не ги исклучува ниту демократските ниту либерални општества. Не треба да се игнорира фактот што развојот на модерната пропаганда оди паралелно со појавата на сите структури на моќ, монополизирани од елита на

засегнати страни, во однос на политиката, економијата и технологијата (мас-медиуми) (Brecht, Kuhn, Giles, 2003).

Може да изведеме заклучок дека политичката улога на архитектурата на почетокот на XX век била карактеристична за сите модерни општества – без разлика дали станува збор за демократија или диктатура.

- **Историска функција**

Историјата на архитектурата е во тесна корелација со напредокот на цивилизацијата. Архитектурата одамна е значајна компонента на човечката култура. Историјата на архитектурата ја пополнува празнината помеѓу претходните времиња и сегашноста, влијаејќи на нашето општество и култура. Од почетокот на цивилизацијата, секое општество развило свој посебен стил заснован на неговите социјални потреби, филозофии и религиозни убедувања.

Треба да се забележат трајните влијанија на архитектурата од XX век врз културата денес.

Архитектурата се користи како средство за комуникација во овој временски период. Таа служела за пренос на вредности, идеи и верувања поврзани со одредена ера, што може да се види преку тоа како архитектурата ги рефлектирала идеите за униформност и авторитарна контрола, често содржејќи грандиозни гестови. На пример како нацистичката архитектура историски служела за промовирање на нивните фашистички верувања создавајќи смели, импозантни и агресивни структури кои лесно би можеле да се поврзат со нацистичката кауза.

Нацистичката архитектура има историско значење што се чувствува и денес бидејќи служи како потсетник за негативните ефекти на фашизмот и авторитаризмот. Надоврзувајќи ги целите и идеологиите на нивните соодветни режими, тоталитарната архитектура која и претходеше на нацистичка Германија, исто така, служела за историски цели.

Големи споменици биле подигани во парковите и јавните плоштади за да се всади кај луѓето чувство на лојалност и почит, што служело како алатка за социјална контрола покрај тоа што служело како симбол на моќта и идеалите на режимот. Оваа историска цел и нејзините естетски разграничувања се присутни во тоталитарната архитектура. Поголемите споменици биле користени како алатка за национална идентификација и државна идеологија во сталинистичка Русија на почетокот на XX век, а нивниот масовен обем бил наменет да инспирира огромно чувство на почит и лојалност.

Историската функција на архитектурата од XX век, исто така може да се види и во други политички движења, како што се нацистите во Германија.

Така, историската функција во архитектурата се смета за клучна алатка што ја користат различни политички елити за регулирање и манипулирање со однесувањето на граѓаните и поттикнување на чувството за патриотизам и национален идентитет. Накратко, евидентно е дека историската функција во архитектурата се користела низ вековите за да се унапредат политичките цели и да се поддржи зачувувањето на чувството за ред и национален идентитет.

- **Културна функција**

Архитектурата во тоа време имала за цел да се истакне колку е напредно и модерно европското општество во споредба со другите делови на светот. Со ефектите на војната и широко распространетата имиграција, колонијализмот, почетокот на XX век бил исто така време на големи пресврти, а овие појави имале значително влијание врз архитектурата (Stamatovic Vuckovic, 2015).

Германија била една од првите земји чија архитектура била искористена за изразување на националната гордост и патриотизам по војната. Во меѓувреме, јавните плоштади и зградите кои требало да ги користат сите биле меѓу примерите на архитектурата во другите делови на Европа кои почнале да го нагласуваат поимот заедница и споделени искуства. Како примери со кои може да се прикаже културната функција на архитектурата од овој период се:

-
- **Zeppelifeld** во Нирнберг, масивна структура дизајнирана да пренесе силен и долготраен впечаток на нацистичката моќ, е еден пример за културната функција на нацистичката архитектура од почетокот на XX век; (Hagen, 2010:397)
 - Седиштето на Бенито Мусолини во Рим, **Palazzo dei Lavori Pubblici**, е уште еден пример за тоа како фашистичката архитектура служела за културна цел во Италија на почетокот на XX век, предизвикувајќи идеи за стабилноста и моќта на фашистичката влада; (Etlin, 1990)
 - **Красная площадь** (Црвени плоштад) во Москва, кој бил дизајниран да ја симболизира силата и стабилноста на советската влада, како и да поттикне чувство на единство и заедничка цел меѓу граѓаните на СССР, е пример за социјалистичка архитектура која ни ја истакнува културна функција на почетокот на XX -вековната Русија. Само еден од многуте примери за ова е масовната парада на Црвениот плоштад на која се демонстрирале спортските достигнувања на Советскиот Сојуз²⁸.

Овие примери покажуваат како, на почетокот на XX век, архитектурата почнала да става помалку акцент на конвенционалните форми на убавина и величественост во корист на поважна цел: да им помогне на луѓето да го зајакнат своето чувство за заедничка култура, идентитет и гордост. Овие примери покажуваат како, на почетокот на XX век, архитектурата повеќе не била само естетска привлечност, туку и создавање чувство на сила и единство во заедничката култура.

Архитектурата на јавните објекти како училишта, фабрики и други згради, исто така, може да се користи за набљудување на културната функција од овој период. Овие структури требало да го симболизираат развојот и модерноста на цела Европа со фокус на нејзина индустријализација и напредок во технологијата. Како резултат на тоа, јасен е заклучокот дека, освен естетски

²⁸ Достапно на <https://www.youtube.com/watch?v=3rofdKemIJ4>

пријатна, архитектурата на почетокот на XX век одиграла значајна улога во комуникацијата на културата и вредностите на едно општество (Knauff, 2012).

6.3 Контекстот и неговото значење во архитектурата

При дизајнирање на архитектурата, контекстот е важен бидејќи ги утврдува културните и општествените норми кои го водат дизајнот на градбата. Контекстот во архитектурата се однесува на тоа како се разбираат компонентите на градбата во однос на нејзината околина. Контекстот на градбата може да вклучува физички и природни елементи, социо-културни елементи и многу повеќе. Тој е компонента на безвременската архитектура со цврсти историски корени дури и на почетокот на XX век. Фашистичката архитектура става посебен акцент на контекстот бидејќи се користела за да се дефинираат јавните површини и да се регулира како луѓето се движат низ градот (Billiani & Pennacchietti, 2019).

Во суштина, контекстот го одредува архитектонскиот стил, изборот на градежни материјали и распоредот на локацијата, а сите тие се клучни за производство на ефективен дизајн. Сите овие карактеристики поттикнуваат конзистентност помеѓу структурата и околината.

Контекстот на сталинистичката архитектура е многу различен бидејќи користи многу поригиден геометриски стил, обично фаворизирајќи правоаголни форми и користејќи традиционални елементи како сводови или куполи, што го прави најочигледен пример за обидот да се пренесе порака за моќ и контрола во многу едноставен, но директен начин (de Betania Cavalcanti, 1992:275-286).

Можеме да извлечеме заклучок дека архитектурата во фашистичка Италија, нацистичка Германија и во Советскиот Сојуз на почетокот на XX век била порака до општеството за моќ и демонстрација на контрола над земјата. Фашистичка Италија, нацистичка Германија и Советскиот Сојуз, сите ја користеле архитектурата од почетокот на XX век како пропагандна алатка, иако

контекстите за архитектурата на секоја земја се разликуваат многу. Но, сите три претпочитаат традиционални елементи како куполи или крути геометриски форми, кои се во можност јасно да ги пренесат пораките за моќ и контрола. (Bowl, 1988:17-23)

При дизајнирањето на архитектурата, контекстот е суштинска компонента што треба да се земе предвид бидејќи ги воспоставува културните и општествените норми кои се користеле како инспирација за дизајнот на зградата. Во областа на архитектурата, „контекст“ се однесува на начинот на кој различните компоненти на една градба го црпат своето значење од средината во која се наоѓаат. Дури и во почетокот на XX век, контекстот бил важна компонента на архитектурата, изградена врз цврсти историски темели (de Betania Cavalcanti, 1992:275-286).

Контекстот одиграл особено значајна улога во фашистичката архитектура бидејќи се користел за разграничување на јавните простори и регулирање на движењето на луѓето низ градот. Тој во голема мера одлучува за архитектонскиот стил, изборот на градежни материјали и распоредот на локацијата, а сите тие се многу важни во процесот на развивање на ефикасен архитектонски дизајн. Сите овие помагаат да се одржи врската помеѓу градбата и околината.

Контекстот може да биде:

- **Општествен контекст**

Желбата на модернистичките архитекти од почетокот на XX век да ги отфрлат конвенционалните методи на градба, исто така, имала влијание врз општествениот контекст на архитектурата. Модернистичките архитекти од почетокот на XX век биле под влијание на општествениот контекст додека работеле на развивање на нова перспектива за урбанистичкото планирање која била фокусирана на ефикасноста и напредокот (Sjölin, 1997).

Посебен архитектонски стил познат како „Gesamtkunstwerk“ или „вкупно уметничко дело“ бил развиен во нацистичката архитектура во 1930-тите и 1940-тите како резултат на општествениот контекст. Акцентот на грандиозноста и

моќта, како и строгото почитување на принципите на архитектонскиот дизајн, биле искористени за да се илустрираат политичките идеологии на нацистичката партија (Vidalis, 2010). Со цел да се одрази идеологијата на режимот, општествениот контекст во фашистичката архитектура ставил силен акцент на создавање на импозантно и застрашувачко присуство (Ibid.).

Општествениот контекст на архитектурата под тоталитарните влади во XX век бил фокусиран на доминација, при што фашистичката архитектура се обидувала да ја покаже моќта на лидерот и сталинистичката архитектура која ја истакнува моќта на колективистичката идеологија (Stamatovic Vuckovic, 2015).

- **Политички контекст**

Политичкиот контекст често има предност пред удобноста и естетиката во тоталитарната архитектура. Овој стил на архитектура бил под големо влијание на Европа, каде што многу влади се обиделе да ја покажат својата моќ со подигнување на импресивни објекти. На пример, употребата на монументални и драматични структури, како што се огромните згради на Алберт Шпер²⁹ за митинзите на нацистичката партија, била политички одраз во нацистичката архитектура. Овој стил на градење преовладувал и во Советскиот Сојуз, каде што зградите на Сталин служеле како симболи на неговата хегемонија над Русија. Мотивот со чекан и срп, кој бил широко користен во советската архитектура, и другите монументални структури често се поврзуваат со политичкиот контекст во архитектурата на СССР.

Дополнително, политичкиот контекст на фашистичката архитектура ја нагласил доминацијата на државата над нејзините граѓани и имал огромни, застрашувачки структури кои требаше да заплашат и да поттикнат чувство на

²⁹ Бертолд Конрад Херман Алберт Шпер); 19 март 1905 - 1 септември 1981 година) бил германски архитект и еден од највисоките службеници на [нацистичката](#) влада (Химлер, Гебелс, Геринг, Борман и Шпер). Тој бил министер за вооружување и воено производство во нацистичка Германија во поголемиот дел од Втората светска војна. Тој бил близок соработник на Адолф Хитлер и негов омилен архитект. Понекогаш е нарекуван *првиот архитект на Третиот рајх*.

моќ и контрола. Политичкиот контекст е значаен бидејќи влијае на стилот, композицијата и функцијата на архитектурата.

- **Идеолошки контекст**

Низ историјата, идеолошкиот контекст може да се види во архитектонските дизајни бидејќи тие биле под влијание на политичките и социјалните идеологии од тоа време. Едноставна дефиниција за „идеологија“ во контекст на архитектонскиот дизајн е „верување во она што е значајно во архитектонското дело“. Меѓутоа, од искуство знаеме дека не сите имаат дефинитивни идеологии и дека некои би можеле да ја оспорат неопходноста да се има идеологија (Мако, Roter, Blagojevic & Vukotic, 2014).

Идеолошкиот контекст е особено очигледен во архитектурата на тоталитарните режими бидејќи се настојувало да се изградат структури што ја рефлектираат и поддржуваат нивната сопствена идеологија. Обемот и величественоста на овие градби имале за цел да ја истакнат нивната идеолошка моќ, а идеолошкиот контекст во фашистичката архитектура требало да доминира и да ја демонстрира силата на фашистичката идеологија (Gordillo според Lambert, 2014).

Нацистичката архитектура во Германија на почетокот на XX век била неоспорно идеолошка. Во исто време, култот на личноста на Сталин и неговите асоцијации со моќта, безбедноста и стабилноста биле нагласени од идеолошкиот контекст на архитектурата на СССР. Идеолошкиот контекст често бил алатка на тоталитарните режими, користејќи архитектура за ширење порака и создавање атмосфера со цел да се одржи контролата врз својот народ. Ова било особено точно за Германија на почетокот на XX век, под власта на Хитлер, и во Советскиот Сојуз, под Сталин, како и Мусолини во Италија. Архитектурата под тоталитаризмот често била алатка за угнетување, користена за да се истакне моќта на идеологијата и авторитетот на владата (Smith, 2007).

7. ТЕОРЕТСКИ И КРИТИЧКИ ДИСКУРСИ ЗА АРХИТЕКТУРАТА ВО ЕВРОПА ВО XX ВЕК

7.1 Утопија и модерност

Архитектурата под влијание на утопизмот е позната како утописка архитектура. Анализата на утописките идеологии во архитектурата на почетокот на XX век во Европа, покажува дека многу од нив биле разбрани како реакција на хаосот и уништувањето после Првата светска војна (Tafuri, 1972).

Во европската архитектура од XX век, утописката реалност истражувала низа концепти, вклучително и заедничко живеење, зачувување на природните ресурси и иновативно урбанистичко планирање со цел создавање подобро општество (Rejić, 2009). Како илустрација, можеме да видиме како модернистичката архитектура на германското движење Баухаус инкорпорирала еколошки материјали и техники за заштеда на енергија, притоа нудејќи комунално живеење и нови пристапи кон урбаното планирање кои би можеле да имаат корист и за жителите на заедницата и за животната средина (Ibid.).

Во фашистичката архитектура, утопијата и модернизмот биле исто така испреплетени, особено во Италија во 1920-тите и 1930-тите со концептот на „Римската империја преродена“ која се обиде да ја искористи архитектурата за да создаде нова римска цивилизација. Во текот на XX век, оваа идеја за користење на архитектурата за создавање на утопистичко општество била широко распространета во Европа, при што многу нации се обиделе да ги искористат своите национални и културни идеи за да ја подобрат среќата и здравјето на своите граѓани. Затоа, евидентно е дека модернизмот и утописката идеја биле тесно поврзани во архитектурата на XX век и придонеле за развој на нови видови урбанистичко планирање и архитектура кои имале за цел да го подигнат општествениот просперитет и благосостојба (Etlin, 1990).

Модерноста била поврзана со утопијата и идејата за подобра иднина во европската архитектура XX век, исто така била искористена и за да се обезбеди поудобна околина и поефективно и попродуктивно општество.

Контрадикторностите помеѓу конвенционалните и модерните методи и материјали за градење, како и тешкотијата да се дизајнира простор кој истовремено е естетски пријатен и удобен за живеење, биле утопските проблеми во архитектурата на XX век кои биле најочигледни. Иако XX век е познат по многуте утописки идеали, не било лесно да се изгради совршено општество. Голем број од овие потешкотии биле предизвикани од трошоците за градење, недостатокот на достапен простор и различните потреби и преференции на поединците. Според Бронер, обидот да се подобри општеството преку дизајн и планирање бил успешен иако утопските идеали во архитектурата на XX век не биле целосно реализирани (Bronner, 2017).

Архитектурата од овој период, која вклучувала модернизам и други прогресивни архитектонски движења, помогнала да се подигне животниот стандард, да се подобри квалитетот на животот на оние кои би можеле да имаат корист од тоа и да се поттикне чувството на заедница во населбите и јавните површини (Sjölin, 1997).

Утопизмот и модернизмот од почетокот на XX век теоретски се обидуваат да го затворат јазот помеѓу природните и вештачките структури преку создавање естетски пријатни дизајни кои комбинираат врвна индустриска технологија со органски материјали (Ibid.).

На пример, европските модернисти од почетокот на XX век користеле челик и стакло за да дизајнираат нови нови типови на архитектура што имале за цел да ги спојат природните елементи со индустриското производство. Понатамошна мотивација за утопизмот на XX век била желбата да се подобри квалитетот на животот на луѓето преку подобри услови за живот и работа. Ова довело до отстапување од конвенционалните архитектонски идеи во корист на креациите кои имале за цел да ја прифатат природата, да им пркосат на општествените норми и да го поттикнат заедничкото живеење. Вклучувајќи биоморфни форми, живописни бои и скулпторски форми во нивните дизајни, на пример, утопизмот се обидел да произведе иновативни форми на архитектура што ја глорифицираат природата и ги предизвикале конвенционалните архитектонски концепти преку употреба на современи индустриски материјали (Smith, 2007).

Трагичниот парадокс на векот е тоа што обидите да се постигне највисоко добро произвело несакани и непредвидени последици, чие разорно влијание понекогаш прераснувало во катастрофи од големи размери (Ibid.).

Утопијата станала опасна кога се сметала за модел за насилна револуционерна реорганизација на општествените структури и економијата на општеството. Но, во рамките на локалните граници на уметнички експеримент, опасноста не се почувствувала. Утописката мисла делувала како иритирачки стимуланс, поттикнувајќи да се оди подалеку од вообичаените стереотипи (Ikonnikov, 2001).

Утописките модели на општеството од средината на 20 век, се засноваат на идејата за рационален, сеопфатен поредок што му служи на општеството како целина на сметка на индивидуалното и личното добро. Цврстата безличност е влошена од желбата за чистотата на идеалот. Утопискиот идеал е прифатен како цел што ги оправдува сите средства. Со своите бескомпромисни аспирации, утописката свест го подготвила интелектуалното тло за тоталитаризмот и неговата идеологија (Ibid.).

Проекциите на утописката мисла за архитектонската активност го даваат првиот вистински резултат на преминот од 19-от и 20-от век, кога таа станала естетската утопија заснована на идејата за трансформација на светот со убавина („светот ќе го спаси убавината“) со почетокот на меѓународниот „модерен стил“. Во 1920-тите, архитектонската авангарда, поттикнува од бранот револуции што се одвивал под слоганите на социјалната утопија (и пред сè, гигантскиот утописки експеримент на Русија), успеала да даде светол поттик на рационалистичкиот тренд во архитектурата. Руската авангарда ги темелела своите принципи за градење живот на израмнувачката утопија на воениот комунизам; социјалдемократските и нео-томистичките утописки идеи го потхранувале пак прогресивизмот на западноевропската авангарда (Ibid.). Во 1930-тите, архитектонскиот утопизам, во услови на појавените тоталитарни режими, ги отфрлил прогресивните ставови на авангардата (Ibid.).

Последната четвртина од 20тиот век е времето кога привлечноста на утописките идеали почнала да бледнее. Колапсот на социјалистичкиот

експеримент во Русија му нанел решавачки удар на утопизмот (Ibid.). Архитектонската утопија на 20-от век згаснува, оставајќи зад себе само архитектонски фантазии туѓи на социјалните амбиции. Сепак, останува дамка на соучесништво на професијата во обидите да се изгради естетизиран поредок на тоталитарните држави (Ibid.).

7.2 Новата архитектура и авангардата

Ова поглавје укажува на развојот на идеите и архитектонските решенија во рамките на авангардните движења во првата половина на 20-от век, кои настојувале да ја променат улогата на уметноста во општеството, да ја воведат уметноста во секојдневната пракса, но и да го трансформираат општеството.

Авангардната уметност се дефинира како модерно откритие (Pođoli во Basković, 2020:37), како ново, поинакво сфаќање на самата уметност, но и на нејзината општествена улога. Таа е хетерогена мешавина на групи, движења, струи, „изми“, тенденции, но и уметници, галеристи, како и весници, списанија, книги и издавачи. Оленд Родригез во есејот „Уметник, научник и индустријалец“ (1825) ја препознава моќта на уметноста во брзината и непосредноста на дејствувањето. Во текот на 19-от век, терминот донекаде ја губи својата воена конотација и се користи за политички ангажирана уметност (уметноста како претходник на општествените промени), а потоа и за импресионистите (van den Berg, Fenders во Basković, 2020).

Авангардата е уметничко движење чиј составен елемент бил активизмот. Според Митровиќ, авангардата е неразделна од општественото вклучување - преку сеопфатната промена на естетското, целта била да се промени и општеството и човекот (Митровиќ во Basković, 2020). Но, Митровиќ никако не ја сведува авангардата на политика, ниту ја гледа како феномен кој е политички колку што е културен, туку ангажманот на авангардата може да биде политички, но „социјално и политички најмногу отворено ангажираните дела сè уште биле, пред сè, уметнички креации“ (Ibid.: 38).

Европската авангарда и новата архитектура од почетокот на XX век воведуваат радикална промена во уметничката клима во регионот. Иновативната и радикална архитектура која се нарекува авангардна архитектура е карактеристична за продукцијата на многу различни движења и архитекти, особено за модернизмот. Модернизмот не треба да се меша со авангардата, за која се смета дека е пореволюционерна. Тоа е спој на уметност и живот, а не ја отфрла популарната култура (Wood, 2002).

Футуризмот, кубизмот и експресионизмот се неколку примери на нови уметнички изрази на уметници кои ги отфрлиле воспоставените естетски принципи. Како што архитектите експериментирале со нови материјали и технологија, архитектурата исто така претрпела значителна трансформација (Ibid.).

Целта на авангардната архитектура е да се создаде нов дизајнерски јазик кој става силен акцент на модерноста и технологијата додека се оддалечува од традиционалните форми. И во меѓународниот стил на Германија и во фашистичка Италија, оваа нова архитектура се одликува со своите неконвенционални форми, апстрактни дизајни и употребата на современи материјали (Hoisington & Compton, 1994). Исто така, става силен акцент на функционалноста и транспарентноста. Оваа нова архитектура се смета за симбол на модерноста, напредокот и технолошкиот напредок, како и визуелна претстава на променливите општествени вредности и идеи. Брзиот развој на нови материјали, индустријализацијата и современата технологија им овозможиле на архитектите да експериментираат со нови форми и да произведат амбициозни дизајни кои ги задоволуваат функционалните, но и естетските потреби (Ibid.: 299).

Додека модернистите го прифатиле ветувањето за подобра иднина преку иновации и напредок, традиционалистите тежнеле да ја фаворизираат стабилноста на минатото и неговиот континуитет со постоечките стилови. Додека модернистите верувале дека традиционалната архитектура е премногу ограничена, традиционалистите се спротивставиле дека модерните дизајни се премногу радикални и го игнорирале наследството на нивната култура (Ibid.).

Поради ова, конфликтот меѓу модернизмот и традиционализмот во Европа на почетокот на XX век бил често комплициран и повеќеслоен, одразувајќи ги и идеолошките и естетските разлики. Авангардната архитектура била прифатена за време на сталинистичката ера како начин за модернизација на Советскиот Сојуз каде силно ја фаворизирале авангардната архитектура, го прифатиле како средство за рedefинирање на нивните општества. Поради нејзината перцепирана поврзаност со комунистичката идеологија, авангардната архитектура во голема мера била отфрлена во фашистичка Италија, иако некои аспекти на модернизмот биле добредојдени. Историски гледано, првото авангардно движење е токму футуризмот во Италија, кој го означил своето потекло со објавувањето на манифест³⁰ во 1908 година. Како и поголемиот дел од меѓувоената Европа, авангардната архитектура во нацистичка Германија била целосно игнорирана бидејќи била гледана како обележје на западната декаденција (Hoisington & Compton, 1994).

Сепак, модернистичко-традиционалистичката поделба не била целосно фиксирана, и имало некои точки каде двете групи можеле да се договорат. Развојот на модерната технологија создал голем број опции за кои двете страни би можеле да се договорат, вклучително и употребата на материјалите за изградба (армиран бетон и челик за изградба на конструкции со нови форми и големини).

7.3 Новите идеи и футуризмот

Европа на почетокот на XX век била време на иновации и футуристичка мисла. Во Европа на почетокот на XX век, футуризмот и иновативните идеи добивале популарност. Лесно може да се најдат примери на футуризам во почетокот на XX век во Европа. Прогресивната мисла и футуризмот штотуку

³⁰ „Манифестот на футуризмот“, напишан од Филипо Томазо Маринети и објавен на насловната страница на францускиот весник „Фигаро“ на 20 февруари 1909 година, ја објави горливата желба на авторот и неговите колеги футуристи да го напуштат минатото и да ја прифатат иднината. Уморни од потпирањето на Италија на нејзиното класично наследство и презир кон сегашноста, овие уметници повикале на нов естетски јазик заснован на индустријата, војната и машината. Достапно на: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2009/futurism/>

почнале да се појавуваат сами во тој период, а примарната цел била да се пренесе возбудлива и оптимистичка слика за догледната иднина (McIntosh, 2022). Како и другите авангардни движења, футуристите се спротивставиле на постоечката традиција во уметноста и културата и се обиделе да создадат нова уметност, но согледале и нови општествени можности во согласност со десничарските верувања, спротивно на интернационалистичката ориентација на авангардата (Митровиќ, во Basković, 2020).

Како резултат на тоа, често се прикажувале урбани пејзажи, величање на нови форми на транспорт (автомобили, локомотиви, бродови) и технологија, агресијата, војната, иднината. Се верувало дека глорификацијата на брзината, насилството и работничката класа ќе ја забрза општествената трансформација, па тоа и се случило (Frampton, 2007).

На почетокот на XX век, една од најистакнатите особини на футуристичкото движење било неговото прикажување на свет кој е поопасен и повозбудлив. Оваа особина, заедно со фасцинацијата на футуризмот од новата технологија, била една од неговите дефинирачки карактеристики (Dobrenko & Naiman, 2003).

Концептот на футуризмот става акцент на можностите на иднината и стремежот активно да се обликува, наместо само да се чека наоколу да пристигне. Во 1909 година, италијанскиот поет Филипо Томазо Маринети³¹ објавува манифест што го нарекол „Футуризам“. Ова го означува почетокот на футуристичкото движење (Britannica, 2022).

Архитектот Антонио Сант'Елија ги претставил своите модернистички и футуристички идеи во дизајнот на „Новиот град“ (Città Nuova - 1912-1914). Сант'Елија дизајнирал згради кои ги надминуваат можностите за градење во тоа време. Неговите скици за **New Town** и **Manifesto of Futurist Architecture** (1914) се особено значајни за урбанизмот и архитектурата (Basković, 2020). Во 1913 година, чистите, симетрично поставени блокови, употребата на бетон, железо и стакло се појавуваат во неговиот прв обид да го планира градот.

³¹ Футуристите и поддржувачите на Мусолини го формирале јадрото на десницата, и покрај некои несогласувања со фашистите, тие останале десничарски. Маринети ја основал футуристичката политичка партија во 1918 година, која била споена со Националната фашистичка партија во 1919 година (Basković, 2020).

Градовите од тоа време радикално се менуваат: трамваите ги заменуваат пајтоните, електричната сијалица го заменува осветлувањето на гас, расте бројот на хидроцентрали. Како што забележува манифестот на футуристичката архитектура: „Ние чувствуваме дека веќе не сме луѓе на катедрали, палати, сенати, туку луѓе на хотели, железнички станици, огромни пристаништа, покриени пазари, светло осветлени галерии, автопати, луѓе за уривање и нови градби" (Сант'Елија во Basković, 2020). Маринети се двоумел како да го нарече неговото појавно движење помеѓу динамиката, електрицитетот и футуризмот, а дадените имиња покажуваат кои од претходно посочените иновации и општествени промени всушност го инспирирале.

Футуризмот на почетокот на XX век се карактеризира со чувство на амбиција и оптимизам; верувањето дека технологијата може да се искористи за да се подобри животот и да се создаде подобра иднина за човештвото.

Освен Италија, футуризмот бил распространет во голем број други земји, особено оние лоцирани во Европа, како што се Германија и Советскиот Сојуз. Луѓето од овие земји излегле со свои уникатни толкувања на футуризмот, кои се фокусираат на стремежот да се создаде подобар, понапреден свет и да се поместат границите на она што претходно се мислело дека не е можно. Архитектонски примери за тоа се модернистичките дизајни на Ле Корбизје и школата Баухаус, и двете го инкорпорираат напредокот во технологијата и се обидуваат да создадат естетика на футуризмот.

Футуризмот бил изразен преку широк спектар на други уметнички форми покрај модернистичката архитектура. Некои од овие други уметнички форми вклучуваат сликарство, скулптура, фотографија, театар и музика. Во текот на 1930-тите и 1940-тите, значителен дел од населението се придржувало до идеологијата на нацистичкиот футуризам, кој ја промовира расната супериорност на Германија и надмоќта на ариевската култура. Советскиот Сојуз пак излегува со своја верзија на футуризам, која често ги спротиставува револуционерните советски идеали со западните модернистички тенденции и ги отфрлил западните модернистички трендови (Dobrenko & Naiman, 2003).

Оваа интерпретација, која е наречена „социјалистички футуризам“, ги поддржала целите на Советскиот Сојуз за еманципирање од стегите на капитализмот и изградба на нова иднина со која може да се управува авторитарна држава (Bowlt, 1988).

Социјалниот футуризам е движење кое се стремело да го долови утопискиот потенцијал на футуризмот додека во исто време ја прифаќа моќта на технологијата и државната контрола за да донесе позитивна промена во општеството. Социјалниот футуризам е движење кое започнало во 1940-тите и траело до 1990-тите. За разлика од социјалистичкиот футуризам, кој имал за цел да го искористи потенцијалот на технологијата за подобрување на општеството како целина, нацистичкиот футуризам бил израз на авторитарна и екстремна расна политика. Социјалистички футуризам е име дадено на формата на футуризам практикувана во Советскиот Сојуз. Создава естетика која ја слави технологијата и го прифаќа потенцијалот за посветла иднина со комбинирање на прогресивните идеали на футуризмот со политичките цели на советскиот комунизам (Ibid.: 161-164).

Новите идеи го вклучуваат верувањето дека технологијата може да доведе до утопска иднина во која сите ќе бидат рамноправни, како и користење на технологијата за да се подобри животот на луѓето преку зголемување и на производството и на квалитетот на животот (Mako, Roter, Blagojevic & Vukotic, 2014).

Идеалите и принципите што ги застапувале фашистичките футуристи биле промовирани преку ширење на пропаганда, а значителен број од највлијателните фигури на движењето биле активни во фашистичките политички организации. Поради ова, фашистичкиот футуризам бил многу спор, и внатре и надвор од Советскиот Сојуз. Покрај тоа што бил извор на политички контроверзии, фашистичкиот футуризам бил исто така силно критикуван за неговиот акцент на технологијата и „утопиското“ општество што се обидел да го создаде (Forty, 2019).

Утописката иднина што ја ветил фашистичкиот футуризам, според аргументите на критичарите, не била ништо повеќе од авторитарна фантазија и

тенко прикриен обид да се задржи контролата врз општеството и неговите ресурси, наместо вистински обид да се создаде подобро општество за сите луѓе (Ibid.).

Овие карактеристики на футуризмот можат да се проследат уште од почетокот на векот. И покрај критиките, голем број луѓе остануваат привлечени од ветувањата и новите идеи на футуризмот бидејќи тој им нудел визија за надеж, напредок и ослободување од традиционалните ограничувања, а истовремено претставувајќи и поавторитарен пристап кон животот. Футуризмот ја добива поддршката пред се од моќните членови на општеството и набрзо се проширува низ целиот свет (Ibid.).

Со својата револуционерна порака, футуризмот можел да ја поттикне имагинацијата на луѓето од сите сфери на животот и потекло, инспирирајќи многумина кои сметаат дека статус квото ја задушува нивната способност да растат и да остават свој белег во историјата (Pejić, 2009:25-32).

7.4 Јазикот во архитектурата

Експериментирањето, технолошкиот и материјалниот напредок, како и желбата да се прекинат врските со конвенционалната естетика, сето тоа помогнало да се дефинира јазикот на архитектурата во XX век (Donougho, 1987:53-67).

Внимателниот избор на јазик во архитектурата во текот на XX век ги одразувал и новооткриените експериментални слободи и разбирањето на потенцијалната моќ на јазикот. Употребата на јазикот во архитектурата може да се спореди со деликатен чин на балансирање, акт кој мора внимателно да се калибрира, додека сепак дозволува одредена уметничка слобода. Како резултат на тоа, архитектите биле поспособни да ги изразат идеите и да ги поместат границите на она што е можно, што предизвикало поголем акцент посветен на формата, функцијата и естетиката во јазикот на архитектурата (Donougho, 1987).

Оваа хармонија помеѓу уметноста, практичноста и креативноста е она што ја прави архитектурата клучна компонента на културниот пејзаж. Архитектурата има јазик кој е и експресивен и намерен. Тој јазик служи како барометар за тоа што е изводливо, а начините на кои се конструира, произведува и ваја околината ја покажуваат способноста за оригиналната мисла и дизајн (Billiani & Pennachietti, 2019).

Архитектонскиот јазик на XX век се проширил во разновидноста, нудејќи свежи и имагинативни перспективи за светот околу нас. Со подемот на модернизмот и неговиот фокус на минималистички дизајн, како и широката употреба на дигитални алатки кои овозможуваат уште поголема форма и структурно експериментирање, архитектите сега се способни да градат структури кои претходно биле незамисливи (Ibid.).

Денес, кога разговараме за јазикот на архитектурата, навистина зборуваме за тоа како нашето разбирање за изградената средина се променило и растело со текот на времето.

Дополнително, симболите на градбите кои ја изразуваат културата, идентитетот и вредностите на луѓето кои живеат таму служат како примери на архитектонски јазик. Овие ознаки покажуваат кои сме ние како луѓе и како се поврзуваме со надворешниот свет.

На пример, во некои градови, одредени скулптури може да бидат под влијание на класичната грчка или римска архитектура, додека во други градови, зградите и скулптурите се под влијание на модерната архитектура.

Ако разговараме за архитектонскиот јазик на фашистичката архитектура, можеме да ја потврдиме претходно поставената теза, за склоноста кон употреба на стилизирани слики и симболични мотиви, како што се орелските крилја или вкрстени мечеви, за да се пренесе чувство на авторитет и моќ. Исто така и употребата на претходно споменатите архитектонски елементи како балкони, високи столбови и големи сводови говорат за јазикот на оригиналната фашистичко- идеолошка порака (Turro, 2012).

Со испитување на типовите на употребените материјали, облиците и големините на зградите и другите аспекти на дизајнот, архитектонскиот јазик може да биде моќна алатка за разбирање на вредностите и верувањата на културата.

Може да се заклучи дека проучувањето на архитектонскиот „речник“ на едно општество ни овозможува да стекнеме разбирање за неговите вредности и верувања, како и намерите на архитектите. Можеме подобро да ја цениме убавината што постои во архитектонските креации на една култура со тоа што ќе ги погледнеме елементите на јазикот на архитектурата и ќе разбереме како тој ги користи за да ги пренесе своите вредности, верувања и намери.

Затоа, очигледно е дека архитектонскиот јазик има капацитет да не пренесе низ времето и просторот, овозможувајќи ни да ги истражине идеалите, филозофиите и целите на претходните култури со цел подобро да ја разбереме нашата современа култура.

7.5 Просторот и моќта во архитектурата

М. Шубенков го дефинира архитектонскиот простор на следниов начин: „Всушност, архитектонскиот простор е конвенција. Тој постои само во главите на луѓето и ги карактеризира апстрактните својства на проширување, континуитет, сместување на нешто во нешто“ (Шубенков, 2006:13).

Целта на архитектурата од XX век била да се дизајнираат згради кои вклучуваат убавина, практичност и корисност. Бидејќи користењето на просторот постојано се истражува, тој е еден од дизајнерските елементи на архитектурата.

Проблемот на просторот ја доживува само својата почетна фаза на развој во 20-тиот век, кој е фаза на акумулација на идеи и идентификација на главните проблематични јазли во архитектонскиот простор.

Дополнително, оваа архитектура служела како средство за пропаганда и за поттикнување чувство на граѓанска гордост кај населението. Всадувањето

чувство на гордост и величественост, инспирирањето на чувството за патриотизам и зајакнувањето на авторитетот на владејачката влада, сето тоа било постигнато преку употреба на архитектонски простор (Borden, 2000:488-493)

Од раскошните готски цркви на нацистичка Германија до проектите на конструктивизмот од советската ера во Москва и Ленинград, моќта во европската архитектура од XX век може да се види во многу различни форми. Овие структури и понатаму стојат како доказ за значајното влијание што политичката идеологија може да го има врз изграденото опкружување и, следствено, на општеството во целина.

Кога станува збор за влијанието на просторот врз човекот, тоталитаризмот нашол начин како да ја искристализира повремениот осаменост во постојана состојба поради организацијата на домовите и градовите воопшто. Просторот всушност е материјалот каде дискурсите на знаењето и моќта се трансформираат во вистински односи на моќ (Arent, 1998).

7.6 Кризата на идеите на новата архитектура

Кризата на идеи е честа појава во архитектурата и се јавува кога архитектите имаат почетен концепт, но немаат мотивација да го развијат понатаму или се во недоумица за тоа како да го направат концептот реалност (Mallgrave, 1996).

Кога станува збор за кризата на идеите на модерната архитектура потребно е да нагласиме дека првичната намера на раните модернисти била да бараат архитектура која е нетрадиционална и без историски преседан. Можеби една од грешките што ја направиле архитектонските школи од тој период била тоа што се откажала од наставата по класична архитектура само во корист на модернизмот и со тоа се создава јазот од повеќе генерации во континуираното пренесување на архитектонското знаење и обука од една генерација на друга (Sebestyen, 2003).

На почетокот на XX век, архитектите се бореле со криза на идеи, но тие успеале да иновираат и да го претворат концептот во реалност. Кога биле со недостаток на идеи, архитектите често работеле со други експерти за да дојдат до оригинални решенија. Поради зголемената побарувачка за дизајни инспирирани од нацистите и притисокот врз архитектите да создадат најсовремени, но сепак нацистички дизајни, кризата на идеи во нацистичката архитектура почнала да станува проблем во раните 1930-ти. Фашистичката архитектура во голема мера страдала од криза на идеи бидејќи дизајнерите се мачеле да произведат дела што ги задоволуваат барањата на нацистичката идеологија додека сè уште биле естетски квалитетни (Holton, 1987:502-520).

Како резултат на политичката природа на сталинизмот во СССР, од архитектите се барало да дизајнираат згради што ќе можат да издржат тешки временски услови, да бидат практични и да имаат „социјалистичка естетика“. Ова претставувало уште поголем предизвик за архитектите. Архитектите често бараале помош од инженерите во исполнувањето на овие барања. Бидејќи инженерите можеле да обезбедат техничко знаење потребно за структурите да бидат отпорни на лоши временски услови и да ги обезбедат капацитетите што ги бараат властите, ова им овозможило да креираат дизајни кои имаат форма и функција (Singh, 2012:64-80).

Идејната криза била надмината во новата архитектура со спојување на инженерското знаење потребно за изградба на структури кои можат да издржат тешки услови со архитектонските принципи на убавина и функционалност. Ова довело до создавање на препознатлив архитектонски стил кој бил и естетски привлечен и корисен, давајќи им на архитектите идеална платформа да ја покажат својата креативност додека ги задоволуваат практичните потреби на нивните клиенти (Sebestyen, 2003).

7.7 Критичка теорија во архитектурата

Развојот на критичката теорија во архитектурата на XX век бил клучен момент во префрлањето на фокусот на архитектурата од чисто естетски

размислувања кон поголемите општествени импликации на дизајнот (Bronner, 2017).

Интердисциплинарниот начин на размислување се обидува да го затвори јазот помеѓу архитектонската теорија и практиката. Секој метод на социјална филозофија што ги нагласува општеството и културата со цел да ги изложи, доведе во прашање и да ги оспори структурите на моќта се нарекува критичка теорија. Тоа покажува дека социјалните проблеми почесто биле предизвикани од општествени структури и културни претпоставки отколку од одредени луѓе, со корени во социологијата и книжевната критика (Jarzombek, 1999).

Користејќи критички начин на размислување, архитектите биле во можност да го истражат потенцијалот на архитектурата за подобрување на животите и за донесување општествени промени преку движење надвор од естетиката и во областите на политичка и социјална критика. Иако се користела во слободните општества за да се подобри општествениот живот и да им се даде на граѓаните поправеден пристап до ресурсите, архитектурата можела да се користи како алатка за угнетување и контрола во општествата на тоталитарниот режим (Borden, 2000).

Додека критичката теорија во фашистичката архитектура повеќе се фокусирала на тоа како архитектурата може да се користи како алатка за контрола и усогласеност, а критичката теорија во сталинистичката архитектура испитувала како архитектурата може да се користи како инструмент за пропаганда, легитимирање на државата и пренесување официјална порака, критичката теорија во нацистичката архитектура го покажувала и степенот до кој архитектурата можела да биде оружје на идеологијата, каде што се користела како средство за пропагирање на политичка агенда (Ibid.: 488-493).

Сепак, критичката теорија во демократската архитектура покажала како може да се искористи за унапредување на правичноста и социјалната правда и покрај потенцијалот архитектурата да се користи како алатка за угнетување. Со користење на своето знаење и ресурси за дизајнирање јавни простори кои се поотворени за јавноста и одговараат на нивните потреби, архитектите се обиделе

да ја искористат архитектурата како средство за унапредување и застапување за социјална еднаквост (Bronner, 2017).

Разбирањето за тоа како архитектурата може да се користи како алатка за контрола, манипулирање и ширење на одредени агенди било обезбедено од критичката теорија за тоталитарната архитектура. Може да се каже дека целта на критичката теорија била да ја ориентира архитектурата во служба на човечкото постоење (Borden, 2000).

Во критичката теорија, фундаменталните претпоставки во архитектонската теорија и практика - без разлика дали се **културни, социјални, политички, естетски или симболични** - се доведени во прашање.

Културно критичката теорија на архитектурата има за цел да ги истакне опасностите од подложување на луѓето на идеолошка агенда и да ја подигне свеста за начините на кои идеологијата е вкоренета во дизајнот и изградбата на зградите (Ibid.).

Целта **на социјалната критичка теорија** на тоталитарната архитектура е да се разбере како луѓето комуницираат со архитектурата и да се критикува како мал број моќни ентитети доминираат во јавната сфера. На пример, во нацистичката архитектура, фокусот бил на создавање на пејзаж на доминација и контрола што може да помогне во спроведувањето на идеалите на нацистичкиот режим (Fiedler, 1994:125-148).

Политичките импликации на архитектурата во тоталитарната држава дополнително се испитуваат преку објективот на **политичката критичка теорија** на архитектурата, која гледа како структурите можат да се користат како алатки за угнетување и како луѓето можат да се побунат (Hays, 1984).

Убавината на тоталитарната конструкција, како и нејзината употреба како алатка за пропаганда и хегемонија се истражени од **естетската критичка теорија** во архитектурата (Billiani & Pennacchietti, 2019).

Симболичката критичка теорија на архитектурата исто така ја промислува можноста како архитектурата е во интеракција со нејзиното социо-

политичко опкружување и како може да се користи за ширење на одредени пораки до пошироката јавност (Billiani & Pennacchietti, 2019).

Сите тие ја проучуваат архитектурата и нејзините политички последици користејќи комбинација на квантитативни и квалитативни методи, обезбедувајќи критичко гледиште за тоа како архитектурата е искористена за политички цели. Овие критички теории на архитектурата нудат значајни нови перспективи за начините на кои политичките системи се создаваат, обликуваат и одржуваат преку употребата на архитектурата (Billiani & Pennacchietti, 2019).

На овој начин, симболичката критичка теорија на архитектурата е клучна алатка за разбирање на односите на моќ во и помеѓу политичките системи. Нашето знаење за тоа како политиката може да се изрази преку архитектурата има голема корист од критичките теории за архитектурата развиени од научници во XX век. Можеме подобро да ја разбереме суптилната, но моќна динамика меѓу луѓето и политичките системи со кои тие комуницираат со примена на критичките теории на архитектурата во пракса (Hays, 1984).

На пример, ако ја проучуваме нацистичката архитектура во Германија, можеме да ја разбереме улогата на архитектурата во пропагирањето на наративот за расна супериорност на нацистичката партија, и ако ја проучуваме фашистичката архитектура во Италија, можеме да почнеме да ја разбираме врската помеѓу угнетувачките режими и естетика на нивната изградена средина. Исто така, ако ја проучуваме социјалистичката архитектура во СССР, можеме да разбереме како архитектурата може да се користи како алатка за создавање социјални станови и јавни простори (Cooke, 1995).

Конечно, критичките теории на архитектурата биле клучни за нашето разбирање за тоа колкаво влијание има архитектурата врз политиката, општествата и културите денес. Можеме да го разбереме значењето на архитектурата и на каков начин таа може да ги обликува и да влијае на нашите животи благодарение на критичките теории на архитектурата (Gartman, 2013).

7.8 Традиционални и современи состојби

7.8.1 Еволуција и револуција на архитектурата

Европа на почетокот на XX век била сведок на многу промени во архитектурата, особено во тоталитарните држави, како резултат на архитектонската еволуција и револуција. Со цел да се развие архитектурата за да се задоволат деловните потреби, од суштинско значење бил збирот на технички принципи познати како еволутивна архитектура (Frampton, 2007).

Техничката извонредност несомнено била неопходна. Сепак, овие модификации ги надминале само техничките и естетски размислувања, бидејќи политичките цели на специфичните режими имале значително влијание врз стилот на архитектурата во тоа време. Додека револуцијата во тоталитарната архитектура се користела за да се покаже сила, да се зајакне авторитетот на владетелот и да се шири нивната идеологија за подобра иднина за нивните граѓани, еволуцијата во тоталитарната архитектура била искористена за да ја претстави идеологијата на нејзините владетели и да понуди обединета визија за нивните луѓе. На почетокот на XX век, авторитарните режими користеле револуција во фашистичката архитектура за да ја покажат својата моќ и да ги шират идеологиите на нивните лидери, додека авторитарните режими ја користеле еволуцијата во фашистичката архитектура за да го оправдаат своето владеење и да создадат чувство за национален идентитет (Shorten, 2012:190-191).

Развојот на европската архитектура од почетокот на XX век, исто така, ја одразувал политичката клима, бидејќи многу влади гледале на јавната архитектура како средство за воспоставување на нивната легитимност. Владите можеле да остават свој белег во светот со изградба на препознатливи структури, споменици и јавни површини кои дошле да ги претставуваат нивните земји благодарение на европската архитектонска револуција од XX век. Големите размери, импозантниот карактер и претежно симетричната естетика што ја карактеризираат тоталитарната архитектура создавале чувство на униформност што требало да ги обедини граѓаните и да го симболизира авторитетот на владата (Ibid.: 194).

Употребата на архитектурата за да се пренесе авторитет и влијание, како и нејзината тесна поврзаност со тоталитаризмот имале трајно влијание врз светската архитектура. Денешната архитектура во многу градови, вклучувајќи ги Берлин и Москва, каде што значењето на структурите од оваа ера сè уште се чувствува многу, може да се види како резултат на ова наследство.

Владите на XX век биле во можност да создадат опиплив потсетник за нивната моќ што може да се види за генерациите што доаѓаат со користење на архитектурата како симбол на нивната сила и контрола. Овие масивни градби не само што служеле да покажат колку се силни владејачките режими, туку и ја направиле нивната моќ очигледна на жителите на градовите. Овие градови сè уште се обликуваат од отпечатоците што претходните влади ги оставиле врз нив како резултат на ова наследство (de Betania Cavalcanti, 1992:275-286).

Можеме да извлечеме заклучок дека тоталитарната архитектура во текот на XX век значително и упорно влијаела и на физичката форма и на културниот идентитет на градовите. Неспорно е дека изградената средина на XX век е значително под влијание на развојот и револуцијата на тоталитарната архитектура. Ова е особено точно во градовите кои биле изградени во согласност со традиционалните архитектонски стилови, но оттогаш биле управувани од влади кои наметнале свои архитектонски стилови, како што е монументализмот во советски стил (Behrenbeck, 1996).

7.8.2 Традиционализмот и трансформацијата

Традиционализмот и трансформацијата во тоталитарната архитектура од XX век претставуваат значително отстапување од традиционалните дизајни во корист на создавање смели и често импозантни дела кои требало да предизвикаат стравопочит и да го означат авторитетот на оние што ги нарачале (Coser, 1982:608-610).

Традиционалната архитектура е оној стил на градба што значајно ги користи добро познатите симболички форми на специфична култура на одреден народ

на одредена локација. Во тоталитарната архитектура, традиционализмот бил свесен напор да предизвика чувство на културно наследство додека ги трансформирал дизајните за да одговараат на политичките идеологии од тоа време. Традиционализмот исто така бил нераскинливо поврзан со трансформацијата на тоталитарната архитектура³², која се обидувала да предизвика чувство на новина; се обидувала да пренесе континуитет со минатото, како и почитта и поврзаноста на оние кои се надлежни за него (Kazhar, 2019).

Тоталитарните режими од оваа ера имаат особено влијание врз архитектурата на почетокот на XX век во Европа, при што дизајнерите намерно ги вградиле традиционалните стилови во нивните дела за да ги направат попривлечни и за населението и за оние кои се на власт (Gerrish, 2007:180).

Грандиозните и импозантни градби го сочинувале овој стил на архитектура, кој бил зајакнат со употреба на класични архитектонски карактеристики како колони и сводови (Drexler, 1979).

Трансформацијата била обид да се проектира чувството на модерност и напредок. Овој спој на модерноста и традиционализмот создал моќен микс во фашистичката архитектура која се обидувала да го подигне статусот на владејачката класа, а исто така давала впечаток дека населението е почитувано и добро заштитено. Ова било доведено до крајност во нацистичката архитектура, која имала за цел да развие сосема нов стил на градба со елегантни линии и раскошни структури за да послужи како опишан доказ за силата и моќта на нацистичка Германија (Ibid.).

Додека архитектурата во СССР во тоа време споделувала елементи на традиционализам и трансформација, таа била помалку загрижена за подигнување на статусот на владата и повеќе била заинтересирана да ја нагласи наводната стабилност што ја обезбедувала нивната идеологија (Ibid.).

³²Fascist Architecture in Relation to Modernism. (2014, November 23). Fascist Architecture in Relation to Modernism – Zsarkitecture. <https://zsarkitecture.wordpress.com/2014/11/23/fascist-architecture-in-relation-to-modernism/>

Фашизмот и нацизмот се обиделе да воспостават силен нов архитектонски стил кој ги возвишувал структурите на власт, додека СССР бил фокусиран на прикажување на конзистентен архитектонски стил како знак на наводниот успех на нивниот политички и економски систем (Ibid.).

Сите три земји се обиделе да ја покажат својата моќ, но секоја го направила тоа на уникатен начин. Свкупно, фашистичката и нацистичката архитектура се обидувале да го подигне статусот на оние кои се на власт со развивање на силен нов архитектонски стил (Rasmussen, Wamberg, 2010).

Во однос на традиционализмот и трансформацијата во архитектурата на тоталитарниот режим на почетокот на XX век, евидентно е дека секој народ се трудел да воспостави своја супериорност и моќ преку развивање на архитектонски стил кој бил единствен од другите. Ова ги прикажува начините на кои секој режим имал за цел да ги зачува традиционалните архитектонски карактеристики, а истовремено да ги трансформира за да произведе нешто карактеристично и симболично на нивниот сопствен идеолошки став (Gerrish, 1999).

Заклучок

Архитектурата на тоталитарните режими има долга историја со тоа што се користела за двојни цели: за влевање стравопочит кај населението и проектирање моќ и авторитет. На крајот на деветнаесетиот век, брзата експанзија на индустриското производство претставувала богатство од нови можности, кои служеле како извор на креативност за авангардните архитекти. Во овој временски период, политиката и политичката уметност биле комплицирани, но сепак испреплетени. Еден пример за ова е архитектурата која била искористена за симболично претставување на идеологиите на различни национални држави.

Државата и различните центри на влијание - центрите на партиите, политичките и економските структури - имале очажна потреба од средства за обединување на луѓето и нивно насочување, засновани не на директно потчинување, туку на убедување. Создавањето идеологии, толкувања на светот кои би можеле да ги обединат и водат, да ги инспирираат масите со желби и потреби, станало посебна задача на тогашните структури.

Во овој временски период, владите ја користеле моќта на архитектурата како моќна алатка за комуникација со своите граѓани, а авангардните архитекти како Ле Корбизје се обиделе да ги поместат границите на она што е можно со индустриското производство. Стаклото, челикот и бетонот со зајакнувачки шипки се некои од нововклучените компоненти чие користење било сè почесто. Во производството на овие дела, многу уметнички движења гледале на новите технологии од тоа време, замислувајќи футуристичко општество кое било истовремено исклучително далеку и примамливо блиску.

Футуристите биле опседнати со пробивање на нови терени и се гледале себеси како пионери со одговорност за градење подобар свет на нивните раменици. Овие архитекти и инженери биле инспирирани од филозофијата на експериментирање и иновации и ги искористиле своите вештини за да ги поместат границите на она што било можно во тоа време.

Повоениот период бил сведок на експлозија на креативни дизајни на згради овозможени со достапноста на овие материјали. Овие дизајни се движеле од елегантни и современи облакодери до моќни мостови кои ги револуционизирале градските пејзажи и патувањето низ светот. Таквите достигнувања во голема мера биле мотивирани од визијата за напредок, бидејќи дизајнерите ја гледале нивната работа како дел од поголем проект за развој на технологија, индустрија и јавна инфраструктура со цел да се зближат луѓето. Оваа визија за напредок била движечката сила зад многу од овие случувања.

На почетокот на 20-от век, архитектите, инженерите и дизајнерите се труделе да ја направат својата работа што е можно порелевантна за да ја унапредат човечката поврзаност и напредок.

Контекстите на тоталитарната архитектура ја оспоруваат општата перцепција дека архитектурата е само за естетска вредност, сугерирајќи дека таа може да се користи и за обликување на општеството на моќни и далекусежни начини. Оваа идеја дека архитектурата е само за естетска вредност била оспорена од примерите на архитектурата во тоталитарните контексти. Целта на архитектите и инженерите кои работеле на почетокот на 20-от век била да произведат дела кои ќе имаат значително и долготрајно влијание врз заедниците во кои живееле. За таа цел, тие се насочиле кон тоталитарната архитектура и нацистичката симболика за инспирација.

Наведените примери покажуваат дека не само што тоталитарната архитектура ја обликувала физичката средина на многу општества, туку имала и долготраен ефект врз социјалните и културните вредности на истите тие општества. Овој ефект се покажал со фактот дека тоталитарната архитектура била забранета во некои земји. Тоталитарната архитектура не само што обезбедила физички простор, туку создала и одредена идеологија што била споделена меѓу нејзините современици (Schwarzer, 1995).

Ваквите состојби се сосема јасни кога се испитуваат физичките компоненти на овие структури и влијанието што тие го имале врз општествата на кои припаѓале. Не само што тоталитарната архитектура претставувала физички простор за живеење на граѓаните, туку презентирала и одредена идеја за тоа што

значи да се биде дел од тоа конкретно општество, а оваа идеја била пренесена преку многуте различни форми и облици на јавни споменици, владини згради, станбени објекти и комерцијални простори.

Тоталитарната архитектура била важна пропагандна алатка на владите на почетокот на 20-от век, со цел да ги обликуваат идеите, вредностите и верувањата, а со тоа да создадат атмосфера што ја промовира и штити идеологијата на нивниот режим. Таквата цел била постигната преку изградба на згради кои биле дизајнирани да изгледаат како да се директно излезени од дистописка иднина³³.

Како што видовме со примерите од нацистичка Германија, социјалистичка Русија и фашистичка Италија, тоталитарната архитектура не била само форма на општествена контрола, туку била и форма на пропаганда што можела да се користи за „перење мозок“ на граѓаните и нивно одржување во „ред“.

Архитектурата на пропагандата во трите тоталитарните режими станала моќен медиум кој се користел за комуницирање и манипулирање со јавноста и спроведување на одредени правила, прописи и закони кои биле создадени од владеачките политички елити. Некои примери за ова се **Olympiastadion** во Берлин од 1936 година или булеварот **Unter den Linden** во Берлин, кои биле користени како приказ на нацистичката величественост и моќ. Овој концепт на користење на архитектурата како алатка за пропаганда не бил користен само од овие три земји туку и во други земји низ Европа во текот на 20-от век каде што архитектурата на демонстрација била клучен елемент во нивните политички програми.

Гледано од социолошки аспект, очигледен е фактот за влијанието на архитектурата врз човекот. Пред сè и внатрешниот и надворешниот простор има моќ да влијае на културните образци, верувањата, барањата и ставот воопшто на нејзините граѓани. Во текот на историјата, многу различни режими ја искористиле оваа моќ за да ги унапредат своите политички агенди или социјална агенда.

³³ Достапно на <https://www.youtube.com/watch?v=5tyj5WIyRzo>

Во дискусијата за авангардата во овој временски период, не можеме да го игнорираме придонесот на личности како Ле Корбизје и Валтер Гропиус, чии идеи направиле револуција на полето на архитектурата и урбанизмот. Исто така, не можеме да го игнорираме значењето на движењето на претставниците од училиштето Баухаус и неговиот придонес кон модернизмот, како и мостот помеѓу традиционалното и новото, што отворило нови хоризонти на архитектурата кои никогаш претходно не биле истражени.

Ова укажува дека архитектурата на 20-от век има трајно наследство и влијание врз културата и начинот на живот во нашите градови денес. Траги се оставени насекаде, не само во монументалните дела од минатото, туку и во секојдневниот живот на граѓаните. На крајот, тоа служи како потсетник за тоа како градовите се менуваат и како архитектурата секогаш се трансформира и се развива за да се приспособи на барањата на современиот начин на живот во рецентната општествена стварност.

Прилог

Слика 1: 1927–1928, the Rusakov Club, Moscow, RUSSIA, Konstantin Melnikov	56
Слика 2: Palazzo delle Poste di Palermo	59
Слика 3: 1936, the Olympic Stadium, Berlin, Germany.....	62
Слика 4: The Volkshalle	63

Библиографија

- Arendt, Hannah. (1958). *The Origins of Totalitarianism*. New York: World, Meridian Books.
- Arent, Hana. (1998). *Izvori totalitarizma*. Beograd: Feministička izdavačka kuća.
- Arnason, H.H. and Elizabeth C. Mansfield. (2012). *History of Modern Art*. New York: Pearson.
- Backović, Vera. (2020). *Grad, arhitektura, društvo*. Beograd: Čigoja.
- Baller, Э. А. (1987). *Социальный прогресс и культурное наследие*. Москва: Наука.
- Becker, Ernest. (1975). *Escape from Evil*. New York: Free Press.
- Bell, Daniel. (1976). *The cultural contradictions of capitalism*. New York: Basic Books.
- Benevolo, Leonardo. (1971). *History Of Modern Architecture*. Massachusetts: The M.L.T. Press.
- Bernays, Edward. (1928). *Propaganda*. New York : H. Liveright.
- Billiani and Pennacchiotti. (2019). *Architecture and the Novel under the Italian Fascist Regime*. London: Palgrave Macmillan.
- Blagojevic, M. R., & Lazar, M. V. (2014). *Architecture and Ideology* (V. Mako, Ed.). Cambridge Scholars Publishing.
- Borden, I. (2000). *Architectural histories and critical theories*. Routledge.
- Bowlt, J. E. (1988). *Russian Art of the Avant Garde. In Theory and Criticism, 1902-1934*. London: Thames and Hudson.
- Brecht, B. Kuhn, T. S, Giles. (2003). *Brecht on Art & Politics*. Bloomsbury Publishing.
- Bronner. (2017). *Critical theory and modernism*. Oxford Academic.
- Brumfield, Craft, William. (1997). *Landmarks of Russian Architecture*. Amsterdam: Gordon and Breach
- Casciato, Maristella; Fox, Gary; Rochester, Katherine. n.d. *Bauhaus: Building the New Artist*. The Getty Research Institute.
- Conrads, Ulrich. (1970). *Programs And Manifestoes On 20th Century Architecture*. Massachusetts: The MIT Press.
- Cooke, Catherine. (1995). *Russian Avant Garde. Theories of Art, Architecture and the City*. London: Academy Group Ltd.
- Corbusier, L. L. (2007). *Toward an Architecture*. New York: Dover Publications, Inc.

-
- Coser, L. A. (1982). *Contemporary Sociology*. Review of Tradition, by E. Shils.
- Crow, Thomas. (1996). *Modern art in the common culture*. London: Yale University Press.
- Curtis, J.R. William. (1996). *Modern Architecture since 1900*. London: Phaidon Press.
- Deschepper, Julie. (2018). 'Soviet Heritage' from the USSR to Putin's Russia: Genealogy of a concept. Translated from French, Vingtième Siècle. *Revue d'histoire*, 2018/1 n°137.
- Dietrich, Bracher, Karl. (1948). *The age of ideologies*. (Ousers, Erwald- prevod). New York: St. Martin's.
- Dobrenko & E. Naiman, (2003). *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*.
- Donougho. (1987). *The Language of Architecture*. *Journal of Aesthetic Education*.
- Doordan, Dennis. (1983). *The Political Content in Italian Architecture during the Fascist Era*. New York: Art Journal.
- Doordan, Dennis. (1988). *Building Modern Italy: Italian Architecture 1914-1936*. New York: Princeton Architectural Press.
- Doordan, P., Dennis. (2002). *Twentieth-century Architecture*. H.N. Abrams.
- Dorsey, Gray, L. (1990). *Twentieth Century Totalitarianism: Germany and Russia*.
- Drexler, A. (1979). *Transformations in Modern Architecture*. Bulfinch.
- Droste, Magdalena. (1990). *Bauhaus 1919-1933*. Germany: B.Taschen.
- Etlin, Richard. (1990). *Modernism in Italian Architecture 1890-1940*. Cambridge: MIT Press.
- Fiedler, K. (1994). *Observation on the nature and history of architecture*. In H. Malgrave (Ed.), *Empathy, form, and space*. Santa Monica, CA: The Getty Center.
- Fishman, Robert. (1982). *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*. MIT Press.
- Fligstein, Neil. (2001). *The Architecture of Markets: An Economic Sociology of Twenty-First-Century Capitalist Societies*. Princeton University Press.
- Forty, Adrian. (2004). *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. Thames & Hudson.
- Forty. (2019). "Concrete? It's communist": the rise and fall of the utopian socialist material. *The Guardian*.
- Frampton, K. (2007). *The Evolution of 20th Century Architecture*. In *A Synoptic Account*. Springer.

-
- Frampton, Kenneth. (1980). *Modern Architecture: A Critical History*. Oxford University Press.
- Gabrielsson, Catharina. (2007). *Att göra skillnad: det offentliga rummet som medium för konst, arkitektur och politiska föreställningar*. Stockholm: Axl Books.
- Gartman, David. (2013). *Culture, Class, and Critical Theory: Between Bourdieu and the Frankfurt School*. New York: Routledge.
- Gerrish, B. A. (1999). *Tradition in the Modern World: The Reformed Habit of Mind. In Toward the Future of Reformed Theology – Tasks, Topics, Tradition*. D. Willis & M. Welke.
- Gerrish, B. A. (2007). *Tradition and the Modern World – Reformed Theology in the Nineteenth Century*. Wipf and Stock.
- Girdner, J. Eddie. (1996). *People & Power An Introduction To Politics*. Istanbul: Literattir Yaymclhk.
- Golomstock, Igor. (1990). *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*. Icon, First Edition.
- Gropius, Walter. (1935). *The New Architecture and the Bauhaus*.
- Hagen, Joshua. (2010). *Architecture, Symbolism, and Function: The Nazi Party's 'Forum of the Movement'*. Environment and Planning D: Society and Space.
- Hamlin, Talbot. (1952). *Forms and Functions of Twentieth Century Architecture*. New York: Columbia University Press.
- Hauser, Arnold. (1997). *Filozofija povjesti umetnosti*. Zagreb: Skolska kniga.
- Hays. (1984). *Critical Architecture: Between Culture and Form*. The MIT Press.
- Henneberg, von Krystyna. (2004). *Monuments, Public Space, and the Memory of Empire in Modern Italy*. Indiana University Press.
- Hoisington, S. S., & Compton, S. (1993). *Russian Avant-Garde Books, 1917-34*. Russian Review.
- Hökerberg, H. (2018). *Architecture as Propaganda in Twentieth-Century Totalitarian Regimes*. History and Heritage. Polistampa.
- Howe, Denis (1999). *What You See Is What You Get*. FOLDOC.
- Idov, Michael. (2011). *Made in Russia: Unsung Icons of Soviet Design*. New York: Rizzoli International Publications.
- Ikonnikov, A. V. (2001). *Arkhitektura XX veka. Utopii i realnost*. Moskva: Progress-Traditsiia.
- Ilić, Miloš. (1974). *Sociologija kulture i umetnosti*. Beograd: Naučna Knjiga.

Jarzombek, M. (1999). *The disciplinary dislocations of architectural history*. Journal of the Society of Architectural Historians. University of California Press.

Jenkins, Paul. Forsyth, Leslie. (2010). *Architecture, Participation and Society*. United Kingdom: Routledge

Jenks, Chris. (1993). *Culture*. London: Taschen.

Jones, (2004). *P. K. Raymond Williams's sociology of culture: A critical reconstruction*. London, UK: Palgrave.

Jones, Steven. (2006). *Antonio Gramsci*. Routledge: Taylor & Francis.

Jones. Paul. (2020). *Architecture, Time, and Cultural Politics*. London: SAGE.

Kalashnikov, Antony. (2019). *Stalinist Monumental Art and Architecture, and the 'immortalization of Memory'*. University of Oxford.

Kazhar, N. (2019). *Traditions of Classicism in the European Architecture of the XX Century*. IOP Conference Series: Materials Science and Engineering.

Kloskovska, Antonjina. (2003). *Sociologija kulture*. (Svjetlana Babić-Baranjska- Prevod). Sarajevo: Asocijacija nezavisnih intelektualaca-KRUG 99.

Knauff, Kristina. (2012). *Den klassicistiska vändningen i det tidiga 1900-talets svenska arkitektur*. En studie av Liljevalchs konsthall, Kungstornen och Kanslihuset i Stockholm. Doktorexamen. Stockholm: E-Print AB.

Lambert, Léopold. (2015). *The Funambulist Papers: Vol 2. Nazi Architecture as Affective Weapon*. Punctum Books.

Lee, Young, Paula. (1997). *Modern Architecture and the Ideology of Influence*. Assemblage.

Loos, Adolf. (2002). *On Architecture*. Ariadne Press.

MacKenzie, David. (1987). *A History of Russia and the Soviet Union*. Dorsey Press.

Mako, V., Roter, M., Blagojevic, M., Vukotic, L. (2014). *Architecture and Ideology*. Cambridge Scholars Publishing.

Mallgrave, Harry (1996). *Otto Wagner: Reflections on the Raiment of Modernity*. Getty Publications

Mallgrave, Harry. (2005). *Architectural theory*. WileyBlackwel, Paperback.

Mallgrave, Harry. (2009). *Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673-1968*. Cambridge University Press.

McGarrigle, Niall (2016). *The Futurist world of architect Antonio Sant'Elia*. The Irish Times.

-
- McIntosh. (2022). *Futurist Artistic and Social Movements in the Early 20th Century*. Brewminate: A Bold Blend of News and Ideas.
- Mikhailenko, V. I. Nesterova, T. P. (2000). *Totalitarianism in the 20th century: Theoretical discourse*. Ural University Press.
- Millard, W., Charles. (1967). *Modernist Architectural Space*. The Hudson Review, Inc.
- Morales, Ignasi de Sola`. (1996). *Weak Architecture*. Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme.
- Mras, G. P. (1961). *Italian Fascist Architecture: Theory and Image*. Art Journal,.
- Mzhelsky, Viktor. (2019). *К Вопросу Об Изменениях В Стилистике Советской Архитектуры 1930-Х Годов* [Changes in Soviet Architectural Styles in the 1930s].
- Payne, G., Stanley. (1996). *A History of Fascism, 1914-1945*. Routledge.
- Peri, Marvin. (2000). *Intelektualna istorija Evrope*. Beograd: Clio.
- Pieters, J. (2000). *Past, Present and Future: New Historicism versus Cultural Materialism*. Postmodern Culture.
- Rapoport, Amos. (1969). *House Form and Culture*. Prentice-Hall.
- Rapoport, Amos. (2005). *Culture, Architecture and Design*. Chicago: IL: Locke Scientific.
- Sandin, Bengt. (1993). *Från Toronto till Moskva: kulturpolitik i åtta länder*. Stockholm: Brutus Östlings bokf Symposion. ISBN 9171390804
- Schumacher, Patrik. (2011). *The Societal Function of Architecture*. Vienna: Sliver lecture, University of Applied Arts.
- Schwarzer, M. (1995). *German architectural theory and the search for modern identity*. New York: Cambridge University Press.
- Sebestyén, Gyula. (2003). *New Architecture and Technology*. Architectural Press: London.
- Seits, Irina. (2015). *Architectures of Life-Building in the Twentieth Century: Russia, Germany, Sweden*. Södertörn University: The Library.
- Shirer, W. L. (1990). *The Rise and Fall of the Third Reich*. In A History of Nazi Germany.
- Singh, I. (2012). *Color, Facture, Art and Design*. In Artistic Technique and the Precisions of Human Perception. Zero Books.
- Sjölin, Kjerström, Eva. (1997). *Aspekter på modernismen*. Kulturhistoriska föreningen för södra Sverige.
- Sjöwall, Elina. (2015). *Mellan konst och arkitektur – En komparativ studie av Frank Gehrys och Olafur Eliassons konstnärskap*. Södertörns högskola: The Library.

-
- Smith, M. W. (2007). *The Total Work of Art*. In *From Bayreuth to Cyberspace*.
- Stamatovic, Vuckovic, Slavica. (2015). *Architecture of the 20th century as a Cultural Heritage: Architectural Communication—Memorial Hall in Kolasin, Montenegro*. Architecture and Urban Planning. University of Montenegro.
- Stevens, Curl, James. (2006). *A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture* (2 ed.). Oxford University Press.
- Stuart, C. L. (1973). *Architecture in Nazi Germany: A rhetorical perspective*. Western Speech.
- Šuvaković, Miško. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky – Vlees & Beton.
- Suzuki, Yu [*Architecture of Totalitarian Epoch in 1930s - 1940s in Japan*]. Observatory of Culture (in Russian).
- Tafuri, Manfredo. (1972). *Architecture and Utopia Design and Capitalist Development*. Translated by Barbara Luigia La Penta. Cambridge, Massachusetts, and London, England: MIT Press.
- Taschen, Staff, Benedikt. (1997). *Architecture in the 20th Century*. America: LLC Taschen.
- Taylor, R., Robert. (1974). *The Word in Stone: The Role of Architecture in the National Socialist Ideology*.
- Todorov, Tzvetan. (2007). *Avant-gardes and totalitarianism*. Daedalus, vol. 136, no. 1
- Tony Garnier | French architect. (2022). *Encyclopedia Britannica*.
- Torres, H. (2008). *The Factors of Culture in Development*. USA.
- Tozer, W.R.E.; (2011). *A theory of making: architecture and art in the practice of Adolf Loos*. Doctoral thesis. University College London: UCL.
- Turro, Katherine. (2012). *Aesthetics under Mussolini: Public Art & Architecture, 1922-1940*. New London: Connecticut College.
- Turro. (2012). *Aesthetics under Mussolini: Public Art & Architecture*. History Honors Papers.
- Van, Tol, David. (2008). *Albert Speer- Historical Personalities of the Twentieth Century Series*. Wilston, Australia: Farr Books.
- Vidalis, A., Michael. (2010). *Gesamtkunstwerk – 'total work of art'*, *Architectural Review*, June 30.
- Wamberg, J., & Rasmussen, M. B. (2010). *Totalitarian Art and Modernity*. Aarhus Universitetsforlag.

-
- Ward, Tony. (1970). *Totalitarianism, Architecture and Conscience*. Journal of Architectural Education.
- Whitney R. Harris. (1987). *Twentieth Century Totalitarianism: Germany and Russia*. 65 Wash. U. L. Q. 805 Available at: <https://openscholarship>
- Whitney R. Harris. (1987). *Twentieth Century Totalitarianism: Germany and Russia*. Volume 65 Issue 4 Festschrift: A Celebration of the Scholarship and Teaching of Gray L. Dorsey.
- Williams, Raymond. (1982). *The Sociology of Culture*. New York: Schocken Books.
- Wood, Paul. (2002). *Conceptual Art*. London: Tate Publishing.
- Wood. Paul., Rakitin. Vasilii., Sharp. Jane. A., Shatskikh. Aleksandra. (1992). *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde 1915-1932*. New York: Guggenheim Museum.
- Woods, Carolyn. (2014). *Assessing the role of architecture as propaganda in the Third Reich*. Twentieth Century Europe. MHIS.
- Арент, Хана. (1990). *Изворите на тоталитаризмот*. Скопје: Култура
- Вилијамс, Рејмонд. (1996). *Културата*. Скопје: Култура.
- Георгиевски, Петре. (1999). *Социологија на образованието*. Скопје: Филозофски факултет.
- Госстройиздат, М. (1954). *Архитектура и строителство школьных зданий*. Школы.
- Димитров, В. Н., Митрева, Е., Серафимова, М. (2017). *Методологија на научно-истражувачка работа*. Штип: Н. В. Димитров.
- Јовановиќ, Драгана. (2013). *Споредбена анализа на тоталитарните идеологии со посебен осврт на фашизмот и нацизмот*. Магистерски труд. Штип: Универзитет „Гоце Делчев“.
- Несторовиќ, Богдан. (1964). *Архитектура на новиот век*. Белград: Белградски Универзитет.
- Пекиќ, Борислав. Превод – Пероски, Ацо. (2013). *Како да се успокои вампир*. Скопје: ИЛИ-ИЛИ.
- Петковска, Антоанела. (1977). *Социологија на македонската ликовна уменост*. Скопје: Македонска цивилизација.
- Петковска, Антоанела. (2009). *Есеи од социологијата на културата*. Скопје: АЗ-БУКИ.
- Рашковски, Стефан. (2016). *Архитектурата како алатка на политичкиот маркетинг*. Магистерски труд. Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“.
- Саркањац, Бранислав. (2011). *Дома – Идејата на конзервативизмот*. Скопје: Макавеј.

-
- Саркањац, Бранислав. (2017). *Како да го разберам човекот?*. Скопје: Макавеј.
- Скаловски, Денко. (2010). *Во прво лице еднина. Мал личен културолошки речник*. Том 1, од Анг. до Култ. Скопје: АЗ-БУКИ.
- Токарев, Михаил. (2004). *Големите движења и мајстори на модерната*. Скопје: Порта 3.
- Токарев, Михаил. (2014). *50 години обнова и изградба на Скопје (1963- 2013)*. Скопје: Порта 3.
- Хејз, К. Мајкл (1998). *Теории на архитектурата од 1968 година*. Скопје:ТРИ.
- Хитлер, Адолф. Костески, Никола – превод. (2005). *Мојата борба*. Скопје: Ѓурѓа.
- Шубенков, Валерьевич, Михаил. (2006). *СТРУКТУРА АРХИТЕКТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА*. Докторска дисертација. Государственной академии.

Интернет извори

- Anapur, E. (2016). *How Perception in Art Changes our Views*. Widewalls. <https://www.widewalls.ch/magazine/perception-in-art>
- Bataille, Georges. (1929). „Architecture“. trans. Paul Hegarty. Original text: „Architecture“. Bloomsbury Publishing.
- Bauhaus Kooperation. (Oct 24, 2020). *Bauhaus Movement*. [Видео]. Преземено од <https://www.youtube.com/watch?v=eejHFSHJ-HY>
- BBC News. (Apr 26, 2017). *Guernica: What inspired Pablo Picasso's masterpiece?* BBC News. [Видео]. Преземено од https://www.youtube.com/watch?v=l_VSixma864&t=49s
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (1998, July 20). *Cité Industrielle*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/Cite-Industrielle>
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2022, August 9). *Tony Garnier*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Tony-Garnier>
- British Pathé. (Apr 13, 2014). *Soviet Sports Parade Aka Cultural Parade In Red Square (1930-1939)*. [Видео]. Преземено од <https://www.youtube.com/watch?v=3rofdKemIJ4>
- de Betania Cavalcanti, M. (1992). *TOTALITARIAN STATES AND THEIR INFLUENCE ON CITY-FORM: THE CASE OF BUCHAREST*. Journal of Architectural and Planning Research, 9(4), 275–286. <http://www.jstor.org/stable/43029085>

-
- FMK Beograd. (May 31, 2018). *Revizionističke teorije arhitekture : ARHITEKTURA, UMETNOST I FILOZOFIJA*. [Видео]. Преземено од <https://www.youtube.com/watch?v=TWDs4f6PvMc>
- Foreign Policy Association. (Apr 4, 2022). *Repeating the "Big Lie": From Hitler and Stalin to Modern Disinformation*. [Видео]. Преземено од <https://www.youtube.com/watch?v=c8onkf93XAw>
- Holton, R. J. (1987). *The Idea of Crisis in Modern Society*. *The British Journal of Sociology*, 38(4), 502–520. <https://doi.org/10.2307/590914>
- National Civic Art Society. (May 24, 2019). *Making Dystopia: The Strange Rise and Survival of Architectural Barbarism*. [Видео]. Преземено од <https://www.youtube.com/watch?v=5tyj5WlyRz0>
- Pejić, L. (2009). *Odnos totalitarnih režima prema kulturi i urbanom planiranju*. *Essehist - časopis studenata povijesti i drugih društveno-humanističkih znanosti*, Vol. 1 No. 1, 2009 <https://hrcak.srce.hr/184641>
- Piatkowska, K. K. (2012). *Economy and architecture. The role of architecture in process of building the economic potential of space*. *Humanities and Social Sciences Review*, Vol.1, No. 2, 2012, pp. 549-555. Available at: <https://iranarze.ir/wp-content/uploads/2017/05/6863-English-IranArze.pdf>
- Pobednik1985. (Jan 11, 2016). *Мишко Шуваковић (01): Уметност и култура 20. века*. [Видео] YouTube. Преземено од <https://www.youtube.com/watch?v=CMuZyiw2WVk>
- Pobednik1985. (Jan 11, 2016). *Мишко Шуваковић (03): Авангарда 20. века*. [Видео]. Преземено од <https://www.youtube.com/watch?v=GTZ-DGh2GWM&t=835s>
- Poste Italiane. (Dec 18, 2020). *I Palazzi delle Poste*. [Видео]. Преземено од <https://www.youtube.com/watch?v=W60Hycti4ul>
- Rooney, C. (2017). *Totalitarian Architecture: Designing Fascism - Glossi Mag*. *Glossi Mag*. <https://glossimag.com/totalitarian-architecture-designing-fascism/>
- Rusakov Club. (2019). *World Monuments Fund*. <https://www.wmf.org/project/rusakov-club>
- Shorten, R. (2012). *The Problem of the Modern. In: Modernism and Totalitarianism*. London, Moderinsim0 Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137284372_2
- Terbovc, Kiš, Patricia. (2015). *HRVATI NA BAUHAUSU Zaboravljeni đaci utjecajne škole koju su zatvorili nacisti*. Достапно на <https://www.jutarnji.hr/kultura/art/hrvati-na-bauhausu-zaboravljeni-daci-utjecajne-skole-koju-su-zatvorili-nacisti-377851>
- Арент, Хана. (2010). *Изворите на тоталитаризмот*. Достапно на <https://okno.mk/node/8493>

Дополнителна литература

Bann, S. (1990). *The Tradition of Constructivism*. Da Capo Press, Incorporated.

Boccioni, U. (1912). *Technical Manifesto of Futurist Sculpture*. Milan, Italy: Governing Group of the Futurist Movement. -04-11. [Pdf] Retrieved from the Library of Congress from <https://www.loc.gov/item/2021667105/>

Brooke, Peter. (2003). *A Glossary of Cultural Theory*. Second Edition. USA: Bloomsbury.

Cooke, Catherine. (1990). *Architectural Drawings of the Russian Avant-Garde*. Distributed by Harry, N. Abrams, Inc., New York. New York: The Museum of Modern Art.

Evtuhov, C., Groys, B., & Rougle, C. (1994). *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and beyond*. Russian Review.

Fascist Architecture in Relation to Modernism. (2014). *Fascist Architecture in Relation to Modernism – Zsarkitecture*. Retrieved December 21, 2022, from <https://zsarkitecture.wordpress.com/2014/11/23/fascist-architecture-in-relation-to-modernism/>

FMK Beograd. (Jun 5, 2018). *Institucionalna kritika umetnosti: Infrastruktura-Agency*. [Видео]. Прев. <https://www.youtube.com/watch?v=pDQEsVHYZJw>

Fowkes, Ben. (2016). *The German Left and the Weimar Republic: A Selection of Documents*. Chicago, United States: Haymarket Books.

Goldston, Robert. (1967). *The Soviets*. New York: A Bantam Book.

Gregotti, Vittorio. (1968). *New Directions in Italian Architecture*. New York: George Braziller.

Guénon, René. (2001). *The Crisis of the Modern World*. Collected Works of Rene Guenon. Sophia Perennis et Universalis.

Hoffrogge, Ralf. LaPorte, Norman. (2017). *Weimar Communism as Mass Movement 1918–1933*. London: Lawrence and Wishart.

Jencks, Charls and Baird, George. (1969). *Meaning in Architecture*. London: Barrie & Rockliff the Cresset Press.

Kroeber, A. L. and C. Kluckhohn, (1952). *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. Cambridge, MA: Peabody Museum.

Lachmann, Richard. (2010). *State and power. Political Sociology Series*. Cambridge CB2 1UR, UK: Polity Press. ISBN: 9780745645391

Louis, de S. Schulz, Peter. (2005). *Manipulation and Ideologies in the Twentieth Century*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Periton, D. (1996). *The Bauhaus as cultural paradigm*. *The Journal of Architecture*.

RTS Kulturno-umetnički program - Zvanični kanal. (2015). *Socijalizam i kapitalizam-Miško Šuvaković*. [Видео]. Преземано од <https://www.youtube.com/watch?v=7vobAMGW-zs>

Samovar, L.A., Porter, R.E., McDaniel, E.R. (2013). *Komunikacija između kultura*. Zagreb: Naklada slap.

Sennott, Stephen (2004). *ST. PETERSBURG (LENINGRAD), RUSSIA*.

Simon, During. (1999). *The Cultural Studies Reader Second Editio*. London and New York: Routledge.

Thomas A. Knott, Paul W. Carhart, eds. William Allan Neilson. (1934). *Webster's New International Dictionary: Second Edition Unabridged*. United States: G. & C. Merriam Company.

UKEssays. (November 2018). *Relationship Between Architecture and Politics*. Retrieved from <https://www.ukessays.com/essays/architecture/the-relationship-between-architecture-and-politics.php?vref=1>

Zevi, Bruno. (2001). *Storia dell'architettura moderna*. Turin: Einaudi.

Ревзин, Г.И. (1992). *Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века*. Москва: М.А. Аркадьева

Чаусидис, Никос. (2013). *Проектот Скопје 2014* [Електронски извор] : скици за едно наредно истражување. Скопје: Н. Чаусидис

Џепароски, Иван. (2009). *Уметничкото дело*. Скопје: МАГОР.
