



РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје

Филозофски факултет



**Постдипломски студии по Европски студии за интеграција и
комуникација**

МАГИСТЕРСКИ ТРУД

Архитектурата – израз на интеркултурната комуникација во Европа

Ментор:

проф. д-р Антоанела Петковска

Кандидат:

Христина Донева

Досие бр.: 2093

Скопје, 2012

Содржина

1. Вовед	3
2. Интеркултурната комуникација како процес на соочување со културните разлики	5
3. Архитектурата како поддршка на општествениот систем	16
4. Препознавање на интеркултурната комуникација како дел од културниот идентитет и културната политика на Европа (Европската унија)	28
5. Споделени простори.....	39
5.1. Романтизмот како споделен простор.....	39
5.1.1. Англија.....	44
5.1.2. Германија.....	61
5.1.3. Франција.....	73
5.1.4. Италија.....	90
5.2. Модерната како споделен простор.....	98
5.2.1. Англија.....	104
5.2.2. Германија.....	110
5.2.3. Франција.....	122
5.2.4. Италија.....	135
5.3. Постмодерната како споделен простор.....	145
6. Заклучок.....	167
7. Библиографија.....	173

1. Вовед

Љубопитноста стои во основата на човековата природа, таа го поттикнува на постојано движење и истражување, односно осознавање. Прво тој ја осознава околината во која живее и на која ѝ припаѓа, а потоа средините кои другите (видени како народи, нации) ги создаваат. Патувањата, како привремено напуштање на сопствениот дом, средина се културни средби, круцијални за иницијациско – образовниот развојот на човекот. Низ средбите човекот се соочува со различни идентитети, средини, географски дестинации и учи да создаде правилен однос кон различностите. Првиот контакт со новата средина и соочувањето со различноста доаѓа со јазичната бариера, а понатаму се развива во визуелно соочување низ реализираните објекти, односно низ архитектурата. Детектираните разлики произлегуваат од начинот на градење, материјалите кои се користени како и формите низ кои архитектонските објекти се реализираат. Формата, внатрешниот и надворешниот дизајн на архитектонските објекти го изразуваат пристапот на заедницата кон секојдневно општествено битисување, односно нејзината култура. Тие воедно го репрезентираат степенот на култивирање на општествените дејности на заедницата како и историскиот развој на истата, преставен низ архитектонските објекти кои тие ги сметаат за културно историско наследство.

Успехот на еден архитектонски објект се огледа во сублимацијата на критериумите за евалуација на формата, кои ги вклучуваат конструкцијата, материјалите и физичкиот простор и критериумите кои ја евалуираат реализацијата на функцијата, односно оценување на корисноста од просторот кој објектот низ својата физичка манифестација го врамил. Присуството на основите вредности, кои укажуваат на успехот на објектот, може да се почувствува низ градбите во текот на историјата. Тоа се објекти кои биле селектирани од мноштвото варијации и се поставени како парадигми за специфични промени кои наставуваат во архитектурата како специфичен дискурс и општеството како систем на кој архитектурата припаѓа.

Затоа, при анализата и обидот да се разберат архитектонските објекти, есенцијално е да се оди подалеку од изгледот, конструкцијата и да се навлезе во разбирањето на нивната изградба, постоење како и начинот на кои се користат, концентрирајќи се на времето и условите во кои настануваат. Ваквото разбирање, односно навлегување во битиствувањето на објектите, бара познавање од одлуките кои довеле до градежниот развој, економската и политичката патронажа како и општествениот и културниот контекст на употреба на објектите.

Секоја одлука направена во општествениот систем се врзува како одговор на вредносните ориентации (Kluckhohn, Strodtbeck, 1973) кои ја дефинираат културата на општеството. Одговорите, теоретизираат Клакхон и Стродбек не се еднаш и за секогаш дефинирани, ставовите на една заедница кон културните вредности се менуваат, дефинирајќи го нејзиниот културно еволутивен развој. Оттука културната средба означува средба со разлики кои една заедница ги реализира во моментот на средбата како и разлики од минатото кои се вградиле во идентитетот на заедницата.

Интеркултурната комуникација го дефинира односот и процесот на соочување со разликите. Милтон Бенет (Bennet, 1998), теоретизира два начина на соочување, од кои едниот води кон асимилација, а другиот кон адаптација. Позитивното соочување со разликите се реализира низ адаптација. Адаптацијата како краен резултат од интеркултурната комуникација дефинира разбирање на разликите согласно околностите и условите во кои се реализирале односно, на начинот како што заедницата ги практикува. Разбирањето и почитувањето на разликите влијае на проширувањето на светогледите на една индивидуа (доколку културните средби се разгледуваат на микро ниво) како и на една заедница (разгледувани на макро ниво).

Дефинирањето на европскиот културен идентитет се проследува низ континуирана интеркултурна комуникација, која е двојно обмислена. Така историско – компаративниот пристап на анализа овозможува подетално навлегување кон интеркултурниот процес на создавање на културниот идентитет на Европа. Фокусот на архитектонските објекти кои се групирани според естетските вредности на големите европски уметнички стилови,

овозможуваат историска анализа која опфаќа три диференцијални периода. Романтизмот, модерната и постмодерната како специфични уметнички стилови кои се предефинирани од општествените услови, ја обликуваат интеркултурната комуникација како процес на создавање на европскиот идентитет во еден дијахрон преглед. Различните манифестации на архитектонските објекти, анализирани како специфични форми и функции, кои ги создаваа секоја земја поединечно (анализирани Англија, Германија, Франција, Италија) го дефинира поврзувањето на разликите во процесот на создавање на идентитетот на Европа во еден специфичен временски исечок.

Признавањето на интеркултурниот карактер, како специфика на културниот идентитет на Европа доаѓа со новата културна политика на Европската Унија. Овој нов политички идентитет, кој се јавува како важен фактор во креирањето на политиките на глобалната сцена, се свртува кон себе и барајќи го примордијалниот карактер на својот предок создава основа за дефинирање на сопствениот културен идентитет.

Анализата на трите уметнички стилови кои се поставени во една временска дистанца овозможува компаративни согледувања и поврзувања на идентитетот на Европа како сеопфатен дух кој се дефинира во флуидни граници и идентитетот на Европската Унија чии граници (политички, економски, географски) се строго дефинирани и маркирани.

2. Интеркултурна комуникација како процес на соочување со културните разлики

Епистемолошкиот предизвик да се дефинира културата во еден сублимиран исказ, дефиниција, е дел од повеќе науки – почнувајќи со социологијата, антропологијата, етнологијата па се до денешните понови студии, чив/и основен фокус е културата – културни студии. Теоретскиот дискурс на Флоренс Клакхон (Florence Kluckhohn) е во знак на овој предизвик, а како одговор на истиот тој продуцира низа на референцијални дефиниции кои како асоцијации се врзуваат за поимот

свкупен начин на живот; општественото наследство кое индивидуата го наследува од групата; начин на размислување, чувствување и верување; дел од однесување; антрополошка теорија за начинот на кој група од луѓе се однесуваат; зачувано колективно знаење; сет на стандардизирани одговори за моментални проблеми; научено однесување; механизам за нормативно регулирање на однесувањето; сет на техники за прилагодување кон надворешната средина како и кон другите(различните) луѓе; брз развој на историјата. (Kluckhohn во Geertz,1793:4)

Општоста на поимот се проследува и низ етимолошката анализа. Етимолошкото потекло на поимот се наоѓа во земјоделската активност на култивирање, односно одгледување на земјоделски култури и воедно референцира на процес, циклус кој вклучува континуитет, развој и плод како крајна цел на процесот. Префрлен на општествено ниво, култивацијата се однесува на одгледување, развивање на заедницата во целина, а преку институциите на општеството и одгледување и развивање на членовите. Крис Џенкс (Chris Jenks) прави категоризација на културата согласно перцепцијата на макро – општествено ниво и микро, односно индивидуално ниво. Тој ја дефинира култура,

- како рационална, односно когнитивна категорија: културата се дефинира како општа состојба на умот. Ја антиципира идејата за перфекција како цел или стремење при достигнувањата или еманципацијата на поединецот;
- Културата како вметната или колективна категорија: културата се разбира како состојба на интелектуален и/или морален развој на 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 свкупен начин на живот на луѓето (Jenks,1993:11-12).

Понатамошната анализа на Џенкс, се концентрира на културата разбрана како категорија, односно како подсистем кој заедно со економијата и семејството ја создаваат структурата на општествениот систем. Централната функција на културата во општествениот систем е да прави „задржување на развојниот тек на заедницата“ и „интеграција“, односно да ја осигури внатрешната хомогеност. Хомогеноста е предуслов за создавање на атмосфера на поврзување и кооперација на членовите кон континуиран развој на заедницата/општеството на кое му припаѓаат. Припадноста кон заедницата значи да се има споделени ставови, знаење, цели.

Знаењето за одреден начин на живот на една заедница во определен момент од времето, може да се разгледува како образец, кој е иманентен за таа заедница и се реализира преку симболи, значења, правила. Образецот преку системите на иницијација (иницијација која започнува прво во семејството како најмала единица на заедницата, потоа со образованието како функционален подсистем на истата, работното ангажирање со кое единката придонесува за развојот и опстанокот на заедницата) се пренесува на помладите генерации на заедницата. Со пренесувањето на образецот се обезбедува зачувување на иманентната култура на заедницата и маркирање на истата како различна наспроти другите. Преку процесот на пренесување од генерација на генерација воедно се проследува и еволутивниот развој на културата на заедницата, промените кои настануваат со новото контекстуализирање на симболите, промената во значењата, како и редефинирањето на правилата, односно како што ќе забележи Сowell

Културите постојат за обезбедување/задоволување на виталните, практичните потреби во човековиот живот – за изградба на општеството со цел овековечување на видовите, пренесување на животните лекции и искуствата од старите генерации на младите и неискусни генерации со цел избегнување на скапиот и опасен процес на учење се отпочеток преку тешкотии и грешки (Sowell во Samovar, Porter, Mcdaniel, 2007: vii)

Значењата, симболите, правилата преку кои се дефинира образецот на живеење (култура) се основните елементи кои ја сочинуваат културата и овие елементи се јавуваат и се карактеристични за секоја култура. Разликите во дефинирањето, практикувањето и перцепирањето ги создава јазот и недоразбирањата помеѓу заедниците, односно културите. Дефинирањето, односно облиците низ кои симболите, значењата и правилата се преосмислуваат, се однесуваат на петте основни области низ кои се реализира секојдневниот живот (Samovar, Porter, Mcdaniel, 2007). **Историјата**, се јавува како една од нив и се дефинира како дијаграм кој го претставува континуираниот развој на заедницата. Овој дијаграм го врзува поединецот за заедницата, тоа е минатото кое зборува за слава но, и за болка, и со него е запознат секој член. Споделувањето на заедничко минато (како колективна меморија) влијае на чувството за припадност, гордост да се биде дел од заедницата и согласно тоа преземање на карактеристики од идентитетот на заедницата и нивно дополнување на личниот, индивидуален идентитет. Следната област е **религијата**,

низ која се преосмислува секојдневниот живот на заедницата, со што добива дефиниција на енергија која на духовно ниво ги поврзува членовите во едно. Како духовна енергија својата реализација ја добива низ различните церемонии, ритуали кои својот легитимитет и значење го црпат од неа. Согласно Фераро, религијата преку ритуалите и церемониите делува на секој аспект од општествениот живот на една културна заедница, односно *вклучува општествена контрола, разрешување на конфликти, зацврстување на групната/општествената солидарност, објаснување на непознатото/необјаснивото и емоционална поддршка* (Garry Ferraro во Samovar, Porter, Mcdaniel, 2007: iix). **Вредностите** како специфична област се круцијални сегменти кои го дефинираат и реализираат начинот на живот на една заедница. Се дефинираат како насоки со кои се вреднуваат промените во заедницата и се контролираат неочекуваните дивергенции од дефинираниот начин на живот- *вредностите се културно дефинирани стандарди за посакувано, добрина и убавина кои служат како смерници во општественото живеење* (John J. Macionis во Samovar, Porter, Mcdaniel, 2007: iix). **Општествена организација** (општествени системи или структури) се вбројува како четврта област на реализација на секојдневниот живот низ кои се врши дефинирање, согледување на основните елементи на културата. Структурите ја пренесуваат сликата за тоа како заедницата го организира сопствениот живот во целина (образовни институции низ кои поминуваат, културни институции кои се сметаат за високи достигнувања на заедницата), како ги воспоставува институциите кои го регулираат целосниот начин на живот (политички-економски апарат) и како на ниво на заедница се дефинира и развива комуникацискиот процес. **Јазикот** е последната петта област низ која може да се проследи и дефинира културата на една заедница. Јазикот се јавува како карактеристичен и само за една заедница споделена алатка преку која заедницата комуницира помеѓу себе. Преку јазичниот систем се пренесуваат симболите, знаењето, правилата, овозможувајќи го развојот и опстанокот на заедницата.

Пренесувањето на елементите на културата преку јазичниот систем, ја поставуваат културата во центарот на комуникацискиот систем, кој како мрежа од мрежи се формира во едно општество/заедница. Основните елементи на културата се пораките кои се

пренесуваат во комуникацискиот систем и согласно семиотичката практика, секоја порака се референцира на одреден контекст. Во оваа линија е и разбирањето на културата од страна на Клифорд Гирц (Clifford Geertz). Секоја култура, согласно Гирц (Geertz, 1973), влегува во процес на комуникација. Таа може да се разгледува на две нивоа – првото ниво на комуникација се однесува на континуирано пренесување на културата помеѓу различните генерации (внатрешна комуникација), и второто ниво на комуникацијата ги опфаќа културните контакти (со други заедници) – односно комуникацијата помеѓу две или повеќе различни култури (надворешна комуникација). Кога културата влегува во процесот на комуникација таа добива и интерпретација која секогаш се врзува со контекстот кој е различен и иманентен на времето. Кога се вели дека културата се интерпретира, во основа се врши интерпретација и реинтерпретација на нејзините симболички акти. Гирц ги дефинира како активности на заедницата (општествени активности) кои се со симболичка димензија и во нив ги вбројува, идеологијата, науката, законите, моралот, религијата, заедничкото знаење. Овие симболички акти се означите на пораката, преку која се пренесува културата во комуникацискиот процес. Согласно, семиотичкиот дискурс, референтот на овие ознаки е културата во која се создаваат додека пак значењето/означувањето се менува, контекстуализира, задржувајќи ја секогаш врската со референтот, која согласно времето, условите на моменталниот контекст може да биде посилна или послаба. Кога симболичките акти влегуваат во комуникацискиот процес акцентот е секогаш ставен на соодветното разбирање, односно разбирање на културата на начинот на кој испраќачот ја примил и контекстуализирал. Шумот кој настанува при процесот влијае пропорционално со јазот кој ќе се направи помеѓу две различни генерации (кога станува збор за комуникација во заедницата). Шумот при комуникацијата е иманентен и при културните контакти (надворешна комуникација на една култура со друга), што влијае пропорционално на можноста за разбирање, воспоставување на врски помеѓу два културни система кои развиле различни симболички акти.

Фокусот на интеркултурната комуникација е поставен на проучување на „шумот“ и како истиот да се разбере со тоа и премости. Клер Крамш (Claire Kramsch) ја разбира

интеркултурната комуникација како посебна дисциплина, која е интердисциплинарна со цел да *го* проучува начинот на кој луѓето се разбираат помеѓу себе преку границите од најразлични видови: национални, етнички, вокациски, класни и родови (Kramsch во Carter, 200:201). Иако јазикот се јавува како основна алатка за комуникација, односно медиум низ кој се пренесуваат пораките, Едвард Хал (Hall,1976), теоретизира дека најголем дел од информациите за одредена култура (80-90%) се добиваат невербално, преку начини кои свесно не можат да се перцепираат. Во зависност од степенот на невербално пренесување на информации во една заедница, Хал прави поделба на високо контекстуална комуникација и ниско-контекстуална. Високо-контекстуалната комуникација се реализира во заедници кои го користат контекстот, кој е целосно познат за заедницата бидејќи имаат формирано цврсти врски меѓу себе. Препуштајќи се на контекстот нивниот говор содржи малку информации и при тоа се очекува дека во услови на културни контакти да се создаде поголем јаз и поголеми недоразбирања. Ниско контекстуалната комуникација која се воспоставува во рамките на една заедница, само мал дел од информациите кои се пренесуваат можат да се добијат со референцирање на контекстот. Информациите течат низ говорот и низ комуникацијата, користејќи стандардни кодови кон чие декодирање лесно може да се пријде. Заедниците чија комуникација е основана на овој начин е лесно пристапна за надворешна комуникација. Во услови на глобализирање на светот, контактите и разбирањето на различните културни погледи, се третираат како есенцијален фактор за поврзување на светот. Поделбата која ја прави Хал дава генерализирачка слика за предизвикот кој се означува како интеркултурна комуникација, кој согласно Милтон Бенет (Milton Bennett) се дефинира како соочување со различноста со краен резултат разбирање и почитување на разликите (Bennett,1998). Воедно истражувањата на Хал даваат базичен критериум со кој културите можат да се кластерираат. Обидот да се кластерираат културите е начин да се проучат истите, со тоа разберат и да се создаде соодветен пристап на почитување при културни контакти. Фокусирајќи се на една од областите низ кои културата ги практикува своите знаење, симболи, ритуали-вредностите, Флоренс Клакхон и Фред Стродбек (Cluckhohn, Fred Strodbeck) создаваат метод – метод на вредносни ориентации. Првичната верзија на овој

метод се однесува на пет предефинирани вредности, кои тие веруваат дека се заеднички за сите култури, меѓутоа разликите кои настануваат меѓу нив се однесуваат на различните одговори, односно пристапи кои културите ги имаат кон нив. Кон петте основни вредности, односно петте генерални проблеми со кои секоја заедница во секое време на своето постоење (еволутивно и историски) се соочува и соодветно одговара се придружуваат по три можни одговори. Согласно одговорите може да се определат основните вредности на кои заедницата ја гради сопствената култура во еден определен период. Клакхон и Стродбек, теоретизираат дека еден одговор не е еднаш и за секогаш карактеристичен за една култура. Теоретичарите ја поставуваат еволутивноста на културата како и околностите согласно кои се развива во центарот на внимание, со тоа што дозволуваат варијации во изборите на вредности, кои се впишуваат како иманентни согласно времето и условите. Вредностите се дефинирани од страна на Клакхон како *концепт, експлицитен или имплицитен, обележувачки за една индивидуа или карактеристичен за една група, за она што се посакува и што влијае при изборот од достапните модели, начини и резултати на акција*¹. Првата вредност се однесува на третманот на време, при тоа одговорот на овој предизвик може да биде: насочување кон минатото, негова конзервација преку процесот на задржување на традициите во нивната примарна форма; концентрација на сегашноста, што се обележува со активна адаптација на минатите традиции, ново осмислување, контекстуализирање; и насочување кон иднината, окарактеризирано со барање на нови форми, создавање на нова традиција. Човештвото и природната средина е следниот проблем на кој секоја заедница се обидува да најде соодветен одговор, согласно методот на Клакхон и Стродбек (Kluckhohn, Strodtbeck, 1973), можни се следниве одговори: господарски, кој означува идеја за сила и моќ над силите на природата и надприродните дејства; хармоничност–балансираност на силите (човековите и природните/надприродните); подчинувачка–поткликнување пред силата на природата. Третиот предизвик со кој секоја заедница се соочува се однесува на начинот на поврзување на членовите на заедницата и поставување на меѓусебните

¹ Clyde Kluckhohn во Hills, 2002:4 (Online readings in Psychology and Culture, vol.4, issue4, article 3)

односите. Одговорите на овој предизвик се проследуваат од хиерархиски поставени односи, кои означуваат почитување на авторитети; кон поставување на односи на еднакви и како трет можен одговор е индивидуалистичкиот – односно поставување на односи каде секоја индивидуа, посебно семејство донесува сопствени одлуки. Следното прашање на кое е поставена заедницата се однесува на мотивацијата за однесувањето – можните извори на мотивација се однесуваат на: поттикот за изразување на индивидуата што се означува како внатрешна мотивација, поттик на развој на способности и вредности кои се на цена за заедницата и поттик за достигнувања – надворешна мотивација и вреднување на активности кои се на вредност од самите индивидуи но и групата/заедницата. Последниот предизвик на кој одговара заедницата се однесува на човековата природа. Одговорите на ова прашање се поврзани со моралните вредности согласно кои заедницата ја вреднува природата на човекот како добра, лоша или мешавина од двете (разбрана манихеистички).

Различните одговори ги маркираат основните вредности на една заедница кои се иманентни само за неа и се директен одговор на времето и околностите во кои заедницата во својот еволутивен развој се наоѓа. Првиот контакт при средба на различни заедници ги детектира овие разликите кои се својствени за секоја посебна заедница. Милтон Бенет (Milton Bennett, 1998) теоретизира дека интеркултурната комуникација е комуникација која се базира на разлики. Теоретскиот дискурс на Бенет е насочен кон анализа на пристапот и процесот на комуникација кога две или повеќе култури стапуваат во контакт. Пристапот ја дефинира базата на која се поставува понатамошната комуникација. Бенет разликува два можни пристапа кои тој ги позајмува од филозофскиот дискурс – едниот ја базира комуникацијата на симпатија другиот на емпатија. При поставување на овие концепти се внимава на фокализаторот, односно акцентот е поставен на прашањето чии перспективи и гледишта, или согласно културните дефиниции, чии вредности се поставуваат во центарот на внимание. Концептот на симпатија Бенет го дефинира како *замислено поставување на местото на друга личност* (Bennett, 1998:207). Комуникацијата која се базира на симпатија го почитува златното правило, библиски дефинирано како третирај го другиот на начинот на кој што

ти сакаш да бидеш третиран. Ова правило во себе ја содржи претпоставката за сличност со тоа не успева да ги детектира разликите, кои предизвикуваат шум кој пак неминовно доведува до недоразбирање. Претпоставката за сличност на сите култури е во линија со теориите за постоење на една единствена реалност, што префрлени на општествено ниво се директна причина за формирање на концептите познати како етноцентризам и *melting pot*. Замената на местата, комуникација која се базира на симпатија, означува проектирање на сопствените перспективи, вредности на другиот без притоа да се постави прашање за можноста од постоење на други, кои што се карактеристични за соговорникот, односно културата поставена наспроти. Вториот концепт на емпатија е дефиниран како – *состојба во која набљудувачот емоционално реагира бидејќи тој препознава друго искуство или е со состојба на искусување на емоција* (Benett,1998:207). Овој концепт ја антиципира претпоставката за разликите и теориите за постоење на повеќе реалности, повеќе различни светогледи што поврзано со општествените тенденции подразбира признавање и постоење на мултикултурни општества во кои интеркултурната комуникација се јавува како задолжителен предуслов. Комуникација базирана на емпатија претпоставува активно учество на партиципиентите кои при процесот се обидуваат да направат детектирање на искуствата и перспективите на другиот, без да се направи замена со сопствените. Активната партиципација осигурува запознавање со разликите како и развивање на однос на почитување.

Фокусот Бенет го поставува на комуникацијата базирана на емпатија како иманентна на интеркултурната комуникација. Тој го разработува процесот на комуникација чија крајна цел е достигнување на состојба на адаптација поставена спротивно од состојбата на асимилација

Асимилација е процес на ре-социјализација во кој изворниот поглед кон светот се заменува со оној на домаќинот. Асимилацијата е “замена”. Адаптацијата пак е процес во кој погледот на светот на се проширува за да ги опфати однесувањето и вредностите соодветни на културата на домаќинот. Адаптацијата е “додавање”, не “замена”. Присвоениот краен резултат на асимилацијата е создавање “нова личност”. Присвоениот краен резултат на адаптацијата е создавање на би-културна или повеќе-културна личност (Benett,1998: 25)

Процесот на интеркултурна комуникација анализиран и дефиниран од страна на Бенет содржи шест основни чекори, низ кои се развива способноста за емпатија и воочување на разлики кои понатаму треба да доведат до адаптација. Првиот чекор се однесува на создавање на претпоставката од постоење на разлики. Овој чекор подразбира перцепирање на самиот себе (на културата како иманентно различна) како различен што е есенцијален предуслов за прифаќање дека другиот наспроти е различен, има различни вредности. Потребата од ова сознание Бенет ја дефинира

Ако прифатиме дека постои можност да сме различни, земајќи ги предвид различните конструкции и ситуации, тогаш сме слободни да ги замислиме нашите мисли и чувства од тие различни перспективи. Доколку можеме паралелно да ги поставиме својата замислена перспектива со таа на друг реален човек, тогаш ние сме способни за емпатија—Benett,1998:209)

Вториот чекор е дефиниран како – знаење на самиот себе (култура која има точно дефинирани вредности и карактеристики). Важноста на овој чекор се однесува на намалување на можноста од асимилација, и губење на сопствениот идентитет. Меѓутоа, познавањето на себе си не имплицира затворање во себе како одговор на стравот од губење на сопствениот идентитет

Ако сме свесни за својата култура и индивидуалните вредности, претпоставки и верувања – тоа е како ги дефинираме нашите идентитети – тогаш не треба да се плашиме да ги изгубиме. Ние не можеме да изгубиме нешто што може да биде повторно создадено по наша волја. Пред условот за самоспознавање не ја исклучува можноста за промена во нас како резултат на емпатија (Benett,1998:209)

заклучува Бенет. Овој чекор е потребен услов за придвижување на процесот на интеркултурна комуникација кон следниот чекор, кој се дефинира како задржување на себе си, односно воздржување од наметнување на сопствениот светоглед, што како практика е вообичаена за комуникација базирана на симпатија. Процесот кој треба да се заокружи со овој чекор се дефинира како

Да претпоставиме дека сопствената личност или идентитет е произволна граница која ние ја исцртуваме помеѓу самите нас и остатокот од светот, вклучувајќи ги и другите луѓе. Оддалечувањето од сопствената личност е привремена проширување/распространување на оваа граница – одстранување на поделбата помеѓу сопствената личност и надворешната околина. Целта на овој чекор не е

оддалечување на “содржината” од својот идентитет. Напротив, тоа е вештина на промена и проширување на границите (Benett,1998:210).

Подготвеноста за проширување на границите на сопствениот идентитет води кон четвртиот чекор, односно отварање кон другиот и дозволување на проследување на вредностите на другиот. Четвртиот чекор се именува како – дозволување на водена имажинација/фантазија и дефинира

За да се случи прецизна меѓучовечка емпатија, мора да дозволиме нашата фантазија да биде водена во искуството на некоја посебна личност...ако сме успешни да допуштиме нашата фантазија да биде „понесена“ од некоја друга личност, тогаш ние сме во можност да учествуваме во доживувањето на таа личност (Benett,1998:210).

Дозволувањето на емпатичко искуство е следниот чекор. Овој чекор го опфаќа процесот на соочување со разликите, непознатото, односно новиот сет на вредности, мисли кои го опишуваат светот, културата со која се комуницира. Соочувањето со разликите во услови на комуникација која се базира на емпатија резултира во проширено знаење за културата, погледите, вредностите на другата култура, со што и крајната цел на интеркултурната комуникација се достигнува – запознавање и разбирање на другиот (другата култура). Откако ова пренесување завршува започнува реетаблирање, повторно поставување на границите на сопствениот идентитет, како последен стадиум, чекор од процесот на интеркултурна комуникација.

Бенет го затвора процесот на интеркултурна комуникација со одново поставување на границите на сопствениот културен идентитет, рестриктирајќи ја емпатијата на временска секвенца која нема цел да воспостави вонвременски и за секогаш постоечки свет на единство. Комуникацијата, односно глобализирачката тенденција на постојани интеркултурни контакти, кои го почитуваат сега платиниумското правило на Бенет *Третирај го другиот на начинот на кој што тој сака да биде третиран* (Benett,1998:213), маркира забрзана еволуција на културите. Односно, континуирано редефинирање на вредностите кои како традиција се пренесуваат со секој поединечен културен систем. Адаптацијата, прилагодувањето кон разликите на другите култури не останува како процес кој на крај се скаменува и останува во формата која ја добива.

Напротив, тој е активен и потентен процес проследен со уште еден процес на реадаптација – односно поставување на сопствените вредности, погледи на прашање, реиспитување на нивната важност, соодветно времето и условите.

3. Архитектура како поддршка на општествениот систем

“Целта на конструкцијата е да ги поврзе елементите во целина, целата на архитектурата е да не движи,” (Le Corbusier, 1986:19)

Конструкцијата како процес на поврзување на елементите во една компактна целина во себе вклучува неколку консеквентни активности. Во прв план се поставуваат планирањето и изведбата – односно реалната изградба на планираниот објект. Планирањето или поставувањето на соодветен одговор за потребата од изградба на одреден објект, вклучува формирање на идеја, преточување на таа идеја во скица, односно графички репрезент. Графичкиот дизајн стои како медиум помеѓу планирањето и изведбата. Изведбата ја отелотворува хармоничноста на елементите кои ја создаваат конструкцијата на објектот, хармоничност која Симон Унвин (Simon Unwin) ја споредува со хармоничноста на симфонијата *Во музикологијата архитектурата на симфонијата се наоѓа во концептуалната организација на деловите во една целина... архитектурата на зградите се наоѓа во нивната концептуална организација, нивната интелектуална структура* (Unwin, 2003:11) крајниот производ од оваа хармоничност е создавање на специфичен простор. Просторот и функцијата која треба да се извршува низ и во него, се заемно поврзани и соодветни на нивото на културен и цивилизациски развој на општеството во кое архитектонскиот објект како специфична конструкција се поставува.

Врската архитектура цивилизација прв ја поставува Витрувиус². Дефинирајќи го огнот како основа за создавање на општеството и јазикот, односно огнот како енергија на

² Marcus Pollio Vitruvius (80 п.н.е. – 25 п.н.е.) – римски антички архитект кој работи под водство на Август на кој ја посветува првата поетика на архитектурата „Дест книги за архитектура“ (De architectura), во кои опишува реални римски градежни материјали и планови за различни типови на објекти. Тој ја поддржува

зближување на заедницата, место на пренесување на знаењето, вредностите, традицијата, позицијата на огнот го маркира и местото на подигнување на дом. Во култивирањето на домот и потребата да се гради за заедницата, преку кои градби да се остави свој видлив печат на идните генерации, Витрувиус ја поставува архитектурата, уметноста и умешноста на градење, како генератор на цивилизацијата.

Нивото на цивилизација го покажува и општествениот развој на заедницата во целина, кој пак влијае на потребите од различни простори. Доколку општествениот развој се дефинира како специфично воспоставен ред на односи кој е соодветен на временска секвенца од историско – еволутивниот развој на една заедница, тогаш неминовно е секој стадиум од развојот да бара соодветна репрезентација низ специфичните простори создадени од архитектурата. Специфичните простори и форми кои објектите ги добиваат се израз на соодветните врски, поставената стратификација како и комуникација во заедницата/општество. Согласно Алберти³, секое општество е поврзано со своите архитектонски објекти и *тие предизвикуваат задоволство, ја надополнуваат граѓанската гордост, ја одобруваат општествената чест и самопочит, доколку се свети објекти, тие може да поттикнат жал дури и да го предомислат непријателот во намерата за нивно уништување* (Alberti во Hearn, 2003:26).

Врската архитектура и општество како специфичен теоретски домен се јавува во истражувањата на Патрик Шумахер (Patrik Schumacher). Тој оваа поврзаност ја разгледува преку позајмениот теоретски запис на Никлас Луман (Niklas Luhmann) за автопоетските системи, односно подсистеми на општеството. Луман (Luhmann, 2000) го дефинира општествениот систем како систем на комуникација, која се одвива помеѓу независни, самореференцијални подсистеми кои општеството ги апсорбира во самиот себе, како

грчката традиција на градење согласно системот на човековите пропорции и идејата за објектите како репрезенти на природата (Palmer, 2008:279).

³ Leon Battista Alberti (1404-1472) – италијански теоретичар на ренесансата. Автор е на поетиката за архитектура, *De re aedificatura* (1452), која се обележува како прва поетика после поетиката на Витрувиус. Во неа тој ја дефинира идеалната архитектура како архитектура која покажува цврстина, корисност и убавина. Прва практична реализација на поетиката Алберти прави во 1450г. со градбата на црквата во Римини, Темпио Малатестиано, меѓутоа објектот кој во целина ќе ја реализира поетиката и ќе ја дефинира класичната градба е црквата св.Андреа во Мантуа (1472), (Palmer, 2008:5).

сеопфатен систем. Тој анализира девет, различни самостојни подсистеми. Политичкиот, правниот, економскиот, научниот, образовниот, здравствениот, масовните медиуми, религијата и уметничкиот се составните системи на големиот систем наречен општество, во кој стратификацијата во вид на хиерархија на составните елементи(подсистеми) е поништена. Поништената хиерархија на општествениот сеопфатен систем, ги поставува подсистемите, неговите функционални елементи на исто рамниште, изедначувајќи ја нивната функција во сеопфатниот систем. Специфичноста на секој подсистем се наоѓа во неговата иманентна функција која ја извршува за општеството *Секој функционален систем е карактеристично автономен во реализацијата на сопствената функција, бидејќи ниеден функционален систем не може да ја реализира функцијата на друг функционален систем* (Schumacher, 2011:179). Во диференцирањето на специфичните функции, секој подсистем поминува низ еволутивен процес кој е карактеристичен само за него, меѓутоа како составен дел од еден поголем систем тој функционира комплементарно. *Тие коеволуираат низ заеднички иритации и специфични форми на структурни поврзувања од систем во систем* (Schumacher, 2011:24). Комплементарноста се однесува на „иритациите“ односно контактите и комуникација до кои подсистемите доаѓаат во процесот на еволуција која неминовно преминува во коеволуција. Во основата на коеволуцијата се наоѓа и дефинирањето на општествениот систем како комуникациски систем. Во комуникацискиот процес кој ја проследува коеволуцијата секој подсистем влегува со сопствени *непроменливи кодови, променливи програми и симболичко генерализиран медиум на комуникација специфични за секој функционален систем* (Schumacher, 2011:24).

За архитектурата да се разбере како диференцијален подсистем на општеството треба да ги задоволи условите на изделен еволутивен развој, кој што ќе може да се проследи во еден дијахроничен преглед, како и извршување на соодветна функција, својствена само за неа. Воедно како диференцијален подсистем кој влегува и активно учествува во процесот на комуникација, треба да има соодветни концептуални структури како и посебни кодови кои ги пренесува низ специфични комуникациски образци (методи). Соодветно за оценување на сопствената перформативност, од секој подсистем се очекува

да развие критериуми за евалуација. Согласно условите се развива и теоријата на Шумахер за архитектурата разбрана како автопоетичен подсистем на општеството.

Процесот на историски развој на подсистемите поставен од Луман, соодветствува на дарвиновата теорија за еволуцијата и согласно се темели на основните диференцијациски механизми на – варијација, селекција и зачувување. Кога овие механизми ќе се префрлат на архитектурата се формуваат на следниов начин

- Варијациите во архитектурата може да се однесуваат на различните побарувања кои се поврзани со клиентите по чија иницијатива се гради и методите на изведба на градбите кои се во чекор со технолошкиот развој. Вака дефинираните варијации се директно врзани со надворешни фактори (надвор од системот на архитектура). Варијациите кои се случуваат во самиот систем на архитектурата се однесуваат на медиумот (скицата, графичкиот дизајн) преку кои се пренесува идејата за објектот во реален приказ. Оттука се проследуваат промени во методите на изведување на приказите, варијации кои се поврзани со новите знаци кои се употребуваат за елементи кои како директна иритација од надворешните влијанија се јавуваат и треба да бидат прикажани.
- Критериумите за селекција се тесно врзани со теоријата и манифестите кои архитектурата како дел од сопствениот теоретски дискурс ги создава согласно духот на времето. Духот на времето е израз на естетските и технолошките вредности како и вредностите на целокупниот систем (општествено културен) во кој се реализира процесот на селекција.
- Зачувувањето како критериум е директно поврзан со предходните два критериуми и е основниот предуслов за формирање и одржување на историјата на архитектурата. Преку постојаните варијации, архитектонскиот дискурс прави селекција на парадигматични изведени градби и тие стануваат дел од историјата на архитектурата. Тие се зачувуваат за низ нив да се проследи и докаже еволуцијата на истата. (Schumacher, 2011)

Во потрага на овие механизми Шумахер дефинира два парадигматични периода во кои архитектурата ги формира и преку нив се реализира во самореференцијален систем односно во функционален подсистем на општеството. Првиот период се маркира во ренесансата, тоа е периодот на создавање на основите за понатамошното означување на архитектурата како составен подсистем на општеството. Во еволутивниот процес на општеството како сеопфатен систем на комуникација, периодот на ренесансата е обележан со воведување, односно диференцирање на два функционални подсистема, уметноста и науката. Архитектурата од своја страна во ренесансата го бележи одделувањето од занаетчиството и поврзувањето со новите два подсистема на ренесансното општество. Како дел од уметностите архитектурата се дефинира како уметност на создавање на објекти, чија основна карактеристика се импозантните димензии. Додека пак врската наука–архитектура се воспоставува низ техниките и материјалите на градба, изведба. Интегрирана во овие два веќе издиференцирани подсистема, за архитектурата не може да се говори како самостоен подсистем. Меѓутоа може да се прочита свесноста за постоење на уметност која стои како издвоена посебност од другите уметности, што е пак доволен услов за создавање на теоретскиот дискурс на архитектурата. Ренесансната постапка прво го поставува архитектот како уметник, одговорен за објектот кој се изведува, а потоа како теоретичар за сопствената градба, кој теоретизирајќи ја својата градба ја теоретизира и архитектурата на сопственото време.

Вториот период се референцира на модерната во која архитектурата доживува ново основање, одделување од уметноста и науката, дефинирање на сопствени парадигми, создавајќи солидна основа за активна улога во комуникацискиот простор на општеството. Првиот чекор на диференцирање се однесува на поместувањето на тежиштето од градење на објекти чии димензии доминираат како основна карактеристика и се обележуваат како големи и значајни објекти за општеството кон уметност на создавање на простор. Соодветно поместување се следи и во теоретскиот дискурс, кога каноните на класичната традиција динамично почнуваат да се менуваат согласно манифестите на различните стилови, на кои модерната им создава услови за развој. Поместувањето не значи и напуштање на теоретизирањето на градбите, поместениот фокус го означува

проширувањето на теоретскиот дискурс и осамостојување на архитектурата како систем сам за себе и подсистем на општествениот комуникациски систем. *Теоријата за автопоетиката на архитектурата, теоретизира дека дизајнираните објекти и дизајнираните простори во и околу објектите се основата на архитектонската комуникација* (Schumacher, 2011:3).

Дизајнираните објекти и простори видени како реално изведени објекти се придонесот на архитектурата како посебен подсистем на општеството. Низ поставените, реализирани објекти архитектурата се врзува ризомски со останатите подсистеми и секоја градба е носител на комуникациски процес, односно објектот е архитектонскиот медиум на комуникација во сеопфатниот комуникациски систем на општеството. Оттука се огледува и двојната улога на објектот во автопоетиката на архитектурата. Прво тој се наоѓа во центарот на теоретскиот дискурс. Дизајнот на градбата како и дизајнот на просторот кој треба да биде решен со градбата, се варијации кои треба да поминат низ теоретските мерки на селекција. Преку селекцијата се вреднуваат новостите на решенијата и дефинираат како основа за нова парадигма или пак одредена варијација на веќе постоечка. Селектираните промени си наоѓаат свое место во автопоетиката на архитектурата и се зачувуваат како дел од историскиот еволутивен развој на истата. Дефинираниот процес на селекција го поставува решението за просторот на еден објект како основа на комуникација во самиот автопоетичен систем на архитектурата. *Архитектонскиот простор се разбира како комуникација во автопоетиката на архитектурата, на пример кога одреден објект е посетен, фотографиран, критикуван или на некој друг начин рефериран од страна на архитектите во експертскиот дискурс на архитектурата,* (Schumacher, 2011:365) забележува Шумахер. Втората улога на објектот како реализиран дизајн и врамен простор референцира на неговата позиција во комуникацискиот процес во општеството. Објектот станува дел од тоа општество, чив репрезент е, како и предмет за набљудување и анализа на сите останати подсистеми. Шумахер ја дефинира оваа улога на следниов начин *Архитектонскиот простор овозможува вградување на комуникацијата во општествениот систем кој го исполнува*

и користи тој простор, на пример специфични јавни собирања, карактеристична бизнис организација или одредено семејство (Schumacher,2011:365).

Дефинирањето на основите на автопоетиката на еден систем не е доволен услов за истиот да се разбере како функционален подсистем на комуникацискиот општествен систем. За да го добие местото на подсистем треба да извршува функција која е иманентна само на него. Кога се дефинира основната функција на подсистемот со која таа го подржува целокупниот систем, Луман прави разлика помеѓу парадигматичната функција од една страна и сервисите преку кои подсистемот ја извршува функцијата од друга страна. Функцијата и сервисите се дефинираат согласно врските кои подсистемот ги воспоставува во сеопфатниот општествен систем и помеѓу подсистемите, соодветно. Согласно теоретскиот говор на Луман, функцијата се дефинира како *единствена функција на функционалниот систем која се поврзува со основната општествена потреба и продолжува со дефинирањето на сервисите низ сервисите кои функционалните системи ги извршуваат за другите општествени системи, функционалниот систем ја исполнува сопствената општествена функција* (Luhmann во Schumacher,2011:366)

Еден обид да се дефинира функцијата на архитектурата е да се сведат на заедничка основа сервисите кои таа ги извршува за другите подсистеми. Ваквиот обид води кон краен заклучок дека заштитничката, згрижувачка функција е иманентната функција на архитектонските објекти. Оваа функција Шумахер ја обележува како примордијална за архитектурата (заштита од природни непогоди), но еволуцијата на општествениот систем создава други подсистеми кои ја заменуваат, односно кои исто така добро можат да ја изведат заштитничката функција, пример е научниот систем и неговиот подсистем на инженерство (квалитетна градба како директна врска со заштитата која објектот ја нуди) или пак природните извори на заштита (прво како првобитен тип на заштита – пештерите и понатаму како привремен извор на заштита). Тежиштето се менува од физичката заштита која архитектонскиот објект ја нуди и се свртува кон функцијата која ја има во комуникацискиот процес. Поставена во процесот на комуникацијата архитектурата преку нејзиниот медиум(објектот) ја реализира функцијата на врамување на комуникација, која

ја поставува како функционален подсистем на општеството. Функцијата на вградување на комуникација може да се анализира преку:

- Организација, која се подразбира на две нивоа:
 - Организирање на објектите во општествената средина, при тоа се става акцент на просторните димензии помеѓу објектите и маркираното место на кое се поставуваат (местоположбата)
 - Организација која подразбира поделбата и поврзувањето на простори во самиот објект
- Артикулација – која се врзува за формата на објектите, која од своја страна е секогаш поврзана со времето и степенот на развој на општеството.

Архитектурата преку реализираниот објект има за задача да даде одговор, соодветно решение на потребите кое општеството, односно неговите функционални подсистеми ги продуцираат. Динамичноста во продуцирањето на потребите се поврзани со динамичната комуникација на подсистемите во сеопфатниот систем и влијаат пропорционално на динамиката на понудените решенија од страна на архитектурата. Оттука автопоетичниот дискурс на архитектурата се соочува со основниот предизвик на континуирана иновативност. На предизвикот архитектурата може да одговори со иновативно решение за поставениот проблем, како и со соодветен теоретски говор кој ќе ја прокомуницира иновативноста во самиот систем на архитектурта како и во општеството. Потребата да се биде во чекор со промените во општеството како и функцијата за нив да се продуцира соодветно и секогаш иновативно решение, ја поставува иновативноста како концепт врз основа на кој ќе се создаде основниот критериум на евалуација и селекција на решенијата кои објектите ги добиваат. Иновативноста како критериум за селекцијата го имплементира методот на бинарни опозиции, кои тргнуваат од генеричката опозиција на оригиналност наспроти конвенционалност.

Појавата на иновативноста како концепт во автопоетиката на архитектурата се врзува со почетокот на модерната и се придружува на двата основни концепти, формата и функцијата на објектот. Овие концепти може да се проследат како константи во

еволутивниот развој на архитектурата добивајќи онтолошки карактер. Концептот на формата се однесува на евалуација на формалното решение на објектот согласно критериумот на убавина, кој се вреднува повторно на основа на бинарна опозиција, формално решен и формално нерешен простор. Функцијата од своја страна се врзува за критериумот на корисност и согласно објектите ги дели на функционални и не функционални. Доказот за онтолошкиот карактер кој овие критериуми го добиваат согласно концептите на кои се фундирани, може да се пронајде во историската сеприсутност во поетиките и теориите на архитектурата. Првиот запис кој говори за критериумите на архитектурата се наоѓаат кај

De Architectura на Витрувиус кој го предлага своето познато тројство од *firmitas* (стабилност), *utilitas* (корисност) и *venustas* (убавина), ова тројство е превземено од Alberti (*commoda, firmitatem, gratiam*) како најосновна група на критериуми за евалуација во архитектурата и во суштина се следени од сите архитектонски теоретичари од тогаш па се до поставувањето на новата основа во модерната архитектура. Џон Соан потврдува: Отпорноста, погодноста и убавината се трите основи на архитектурата и додава Архитектурата мора да биде разгледана под две различни делови, the *Utile*(корисно) and the *Dulce* (убаво), кои никогаш не може да се разгледуваат разделно. (Schumacher, 2011:221)

Комбинацијата од двата сета на бинарните опозиции продуцираат четири типа на објекти. Комбинацијата на функционален со формално решен простор резултира со објект кој е корисен и убав, поврзувањето на функционалност на објектот со формално не решен простор нуди објект кој е корисен но ни е убав. Недостатокот од функционалност поврзан со формално решен простор ќе понуди простор/објект кој е убав но ни е корисен. Комбинацијата од двете негации на основните концепта референцираат на објект кој е некорисен и воедно неубав. Карактеристиките согласно кои објектите се типизираат зависат од вредностите кои времето и нивото на развој на општеството ги поставува.

Преку формата и функцијата, како парадигматични концепти за архитектонскиот објект, тој влегува во динамичниот процес на комуникација во сеопфатниот општествен систем. Роланд Барт (Roland Barthes), теоретизира дека секоја функција или предмет кои се дел од општеството, конотира одредено значење, односно станува знак. Оттука архитектонскиот објект добива карактер на знак, преку кој архитектурата како

самореференцијален систем испраќа порака. Испратената порака се теоретизира согласно семиотичкиот дискурс. Семиотиката како наука за знаците го разбива знакот на ознака (формата на објектот), означено (конотативното значење на објектот) и референт (денотативното значење на објектот). Преку овие три карактеристики на знакот тој ја пренесува пораката која е секогаш кодирана. Кодот според кој се декодира пораката е еден од чинители на комуникацискиот акт, кој согласно Роман Јакобсон брои шест основни чинители: **Испраќач**, кој може да се однесува на автопоетиката на архитектурата или пак на индивидуално ниво на самиот архитект; **Примател**, оваа улога во контекст на архитектурата разбрана како функционален подсистем, ја имаат сите останати подсистеми на општеството, членовите на општеството; **Пораката** која е впишана во формата на објектот, во неговите функционални/структурални елементи; **Кодот** кој се наоѓа во поетиката на архитектурата и општеството како сеопфатен систем; **Референцијалниот контекст** кој се врзува за времето во кое е подигнат објектот, односно референцира на потребата што специфичните услови во кое се наоѓало општеството ги наметнало за појавата на истата; **Медиумот** помеѓу испраќачот и примателот се однесува на графичкиот дизајн во вид на скица, историски тоа е реалниот/посточки објект.

Значењето кое го добива објектот во процесот на комуникација не постои изолирано во структурата на пораката (формата и функционалните елементи на истата) со која се пренесува, тоа секогаш се осмислува согласно контекстот. Затоа секоја порака е окарактеризирана со сопствената потенција за продуцирање на значења и се дефинира како повеќезначајна. Мукаровски (Jan Mukarovsky) се обидува да ја објасни семиотичката потентност на архитектурата/архитектонскиот објект и дефинира пет контексти како основни извори на истата. Неговиот заклучок е дека архитектонскиот објект не може да се разгледува како систем од независни функционални елементи, сите елементи се поврзани и нивната поврзаност ги дефинира контекстите кои се извор на значења:

- Основната функција на неговото користење – контекстот;
- Историската функција - која се дефинира како од моменталната практична употреба така и од воспоставениот закон (или сет од норми) за сопствениот вид на структура и од сопствениот предходен развој;

- Хоризонт креиран од колективната организација на која клиентот и архитектот ѝ припаѓаат, која пак е поврзана со економските и материјалните можности развиени во општеството;
- Естетска функција;
- Индивидуален функционален хоризонт (Mukarovsky во Preziosi, 1979:48).

Контекстите кои ги поставува Мукаровски се формираат како дел од стекнатите вредности од општеството; архитектонската автопоетика која влијае на оформената практика на архитектот како индивидуа или пак на една поголема организација и уметничкиот дискурс на времето. Овие вредности Умберто Еко (Umberto Eco) ги врзува со културата и во неа го наоѓа изворот за варијабилноста на контекстите согласно кои се декодира, чита еден објект. Еко го поставува културно атрибутираниот архитектонски објект како знак кој може да има денотативно и конотативно значење. Денотативното значење на објектот се однесува на функцијата која треба да ја задоволи, односно активноста која треба да се вгради во рамките на формата која објектот како соодветно решение на даден проблем ќе ја добие. Вградената активност на објектот се врзува со типовите на градби кои како константа се јавуваат низ целокупниот еволутивен развој на општествените подсистеми како и на архитектурата како самостоен систем. Така може да се говори за тип на објект кој вградува религиозна активност, политичка организација, високи културни институции, високи институции чија основна активност е зачувување и складирање на колективното сеќавање на заедницата. Наспроти овој тип на градби кои се од јавен карактер и во служба на заедницата, се поставени објекти кои се изведени за задоволување на потребите на поединечни индивидуи. Иако овие објекти се врзуваат со индивидуалниот вкус на сопственикот сепак на едно повисоко семантичко ниво се одредници за развојот на заедницата. Различните форми (како целокупност од сите функционални елементи) кои овие типови на градби ги добиваат, прво во еден дијахроничен пресек на автопоетиката на архитектурата, потоа како иманентни на едно општество кое се одделува по својата еднственост во однос на културниот развој, го даваат конотативното значење на објектот. Еко заклучува дека објектот секогаш конотира одредена идеологија, која е во корелација и продуцирана од целокупната активност на сите подсистеми на општеството.

Читањето на пораката и дефинирањето на значењата вградени во објектот се реализира преку кодови. Овие кодови Умберто Еко ги дефинира како семантички и истите може да се аплицираат на објектот во целина и на елементи кои ја создаваат формата на објектот. Доколку формата на објектот се разбие на делови (елементи), тогаш секој дел се разбира како код кој денотира одредена примарна функција – односно се дефинира како скалила, покрив, столбови. Поставени во контекст, елементите конотираат секундарни функции кои се врзуваат за формата и стилот низ кои се реализираат. Шумахер прави поврзување на основните концепти на архитектурата, функционалноста, убавината и иновативноста, како основни кодови со кои се прави декодирање на пораката. Меѓутоа декодирањето е секогаш согласно контекстот, кој од своја страна кога се зборува за архитектура може да се дефинира според културниот идентитет на заедницата, општеството во кое се реализира објектот или пак од уметничка гледна точка, согласно уметничкиот стил на времето на реализација на објектот.

Стиловите се дефинирани како програми согласно кои се определуваат кодовите, кои се стабилни структури чие значење се менува историски. Оттука стиловите се јавуваат како значаен медиум за проследување на еволуцијата и развојот на архитектурата. Шумахер ги дефинира стиловите како културно определени сетови на практики кои се иманенти за една епоха -*епохален стил е доминантен стил на специфична цивилизација во одредена историска ера* (Schumacher, 2011:242) дефиницијата на Шумахер е во согласност со анализите на Конвеј и Рениш (Hazel Conway, Rowan Roenisch) за манифестациите на архитектурата во различни периоди како и во различни места низ кои се рефлектираат различни стилови како и различни општествени, економски и културни контексти. Стиловите кои се најчесто амалгамизирани, односно производ од поврзувањето на старото со новото согласно Конвеј и Рениш (Conway & Roenisch, 2005) се врзуваат со општеството кое се наоѓа на определено место и определено време. Амалгамизираниите стилови на Конвеј и Рениш (Conway & Roenisch, 2005) референцираат на регионалните или национални стилови на Шумахер кои се развиваат и верзионизираат од еден генерички стил.

Стиловите продуцираат естетски вредности. Естетските вредности на формите на објектите како и нивните функционални елементи им додаваат вредности согласно основниот критериум на убавина. Меѓутоа наспроти концептот на убавина секој објект се вреднува според неговата корисност, односно колку решениот простор ја задоволува потребата поради која е реализиран. Ваквото вреднување и конотирање на објектот се врзува со неговата перформативност. Вредностите согласно кои еден објект ја конотира својата изведба се дадени во големите епохални стилови кои во себе ги апсорбира и естетските и изведувачки вредности на времето во кое се појавува. Овие стилови во архитектурата се обележани со значајни теоретски записи, секој од нив придонесувајќи за развојот на автопоетиката на архитектурата и воедно за меркуриската улога на архитекмата во општеството, означување на новостите и парадигматските премини.

4. Препознавање на интеркултурната комуникација како дел од културниот идентитет и културната политика на Европа (Европската унија)

Културата како есенцијално семиотичка, согласно теоретската анализа на Гирц, создава контекст согласно кој општествените институции, културни вредности се осмислуваат, објаснуваат. Осмислувањето и дефинирањето се проследува согласно каноните на семиотичкиот дискурс, односно преку сет на правила, кодови. Низ процесот на комуникација, помеѓу генерациите овие сетови се интегрираат во културниот идентитет на заедницата. Оттука може да се заклучи дека културниот идентитет се формира во процесите на комуникација и социјализација, кои се одвиваат во рамките на културното наследство кое ги вклучува, јазикот, обичаите, образците на однесување како и вредностите на стиловите на живеење. Културниот идентитет

Согласно општоприфатениот јазик идентификувањето се реализира како препознавање на споделени карактеристики за заедничкото потекло со друга личност или група или пак со споделена идеја, основата на ова идентификување се гради на природното поврзување на солидарноста и посветеноста... дискурзивниот

пристап го дефинира идентификувањето како конструкција, процес кој никогаш не е завршен и е секогаш во процес (Hall & Du Gay, 1996:2)

забележува Стјуарт Хал (Stuart Hall). Третиран како општо прифатен термин, и потоа и како дел од дискурзивниот, говорен пристап кон истиот, идентитетот се дефинира како процес на поврзување на себе кој е карактеристично динамичен. Динамичноста ја укинува праксата на создавање на еднаш и за секогаш прифатени норми, окаменети знаци кои денотираат значење поврзано со минатото врз кое ниедна промена не делува кон видоизменување на вредностите. Идентификацијата, дозволува враќање во минатото преземање на историски парадигми кои помагаат во процесот кои потоа се ретериторијализираат во новиот контекст во кој се пренесени. Оттука идентитетите никогаш не се заокружени целини, ниту единствени туку мултиплицирани, создавајќи простор на културен плурализам. Во услови на културен плурализам две политики се диференцираат како основи за одржување на истата. Политиката на препознавање, која се дефинира согласно Тејлор (Taylor во Gutmann, 1994) како заштита на интегритетот на традицијата и формите на живот во кои членовите на групи се препознаваат себе си, и политика на почитување која се однесува на препознавање и прифаќање на разликите на диференцијални културни идентитети.

Политиките на препознавање и почитување се основите на кои се гради културниот идентитет на Европа, кој е карактеристично плурален и во континуиран процес на создавање. Европа може да се разгледува како една културна заедница во која членовите, видени во народите и нациите кои дијахроно ја инхабитирале, споделуваат европски вредности и врз чија основа диференцираат карактеристично свои вредности. Оттука секој член на европската заедница преку сопствените диференцијализирани вредности нудат свој придонес кон збогатување и континуираното редефинирање на европската култура и идентитет.

Перманентното редефинирање стои како онтолошка карактеристика на европскиот културен идентитет. Своевидно оправдување на овој карактер се наоѓа во потрагата на Дени де Ружмон по дефинирањето на Европа кое се протега во еден долг временски период од „дваесет и осум векови“ (де Ружмон, 1997). Неговата потрага почнува со

митолошкиот предок на континентот, ќерката на Агенор (кралот на Тир), Европа. Различните верзии на митот ги поврзува митемата за грабната девојка од сопствениот дом која станува потреба за континуирана потрага. Континуираноста на потрагата со време ја преомислува сопствената цел, односно целта повеќе не е пронаоѓањето на грабнатата девојка туку самиот процес на трагање *Ние ќе ја најдеме Европа само создавајќи ја...Вистинско средство да ја определиме е да ја изградиме.* ќе заклучи де Ружмон (де Ружмон,1997:6). Секоја потрага носи ново дефинирање на Европа, потенцирајќи ја плуралноста и потентноста на поимот кој се развива во простор со флуидни граници (простор кој може да се означи – географски, културно, етнички) и кој е константно актуелен не губејќи ја предизвикувачката моќ. „Потрага“ е една специфична изградба на културниот идентитет во услови на нови културни вредности кои продуцираат различна култура, оттука и оправданоста на тврдењето на Жан – Мари Доменак дека *нема една култура, туку повеќе култури на Европа, и секоја различна од другата со сопствена особеност* (Domenak,1991:10), што тој ќе ги нарече „културни простори“. Создавањето на културни простори, како одлика на европскиот дух не се состои само во промената. Секоја алка во синџирот, односно секој културен простор иако претставува парадигма за периодот во кој се појавува никогаш не е карактеристично нов. Секој простор се јавува како резултат од повторната средба на старото и новото, на две па и повеќе парадигми кои дојдени во допир се поставуваат во состојба на натпревар *Европскиот дух не се состои само во производството на ново, туку и во антагонизмот на старото и новото, во животот и настанувањето на европската култура важна е средбата која дозволува ревносен антагонизам, натпреварување, надолнување* ќе забележи Едгар Морен (Moren,1989:100). Кон оваа забелешка се придружува и говорот на Ханс Џорџ Гадамер (Hans Georg Gadamer) за културниот дух на Европа. Теоретичарот како карактеристична предност на Европа ја обележува способноста *да се живее со други, да се живее како другиот на другиот, да се научи да се живее со другите иако тие не се такви* (Gadamer во Bauman,2004:7). Присутноста на другиот се преосмислува низ дијалогот кој се наоѓа во средината на европската култура и идентитет. Низ дијалогот се

реализира „авантурата наречена Европа“ (Bauman, 2004) која има основа цел да ја дефинира есенцијата која ги поврзува сите членови на европската културна заедница.

Зголемениот антагонизам на тлото на Европа, манифестиран преку акциите на нејзините членови добива разорна кулминација во Втората светска војна. Поделените нации – држави соочени со хоророт на војната, повторно разговараат за обединување кое ќе се базира на економска кооперација, што резултираше во формирањето на Европската заедница на јаглен и челик (Договорот во Париз, 1951). Поврзувањето на нациите – држави на површина го постави прашањето за препознавањето на културниот идентитет и историско наследство на Европа како заедничко за нациите на европското тло, како и потребата истото да се негува и постојано да се развива. Ова прашање се реализира во основна тема на состанокот на Европскиот совет од 19.12.1954, што резултира со создавањето на Европската културна конвенција. Во духот на Конвенцијата како и потенцирањето на споделениот културен (цивилизациски) идентитет во чие градење активно учествуваат европските нации е Самиот на Европската заедница одржан на 14 и 15 декември 1973, во Копенхаген. Помеѓу одлуките на овој Самит може да се прочитаат и основните карактеристики на европскиот културен дух, кои членките на заедницата ги сметаат за есенцијални:

- Различноста на култури во рамките на заедничката Европска цивилизација, поврзаноста кон заедничките вредности и принципи, зголемената поврзаност на ставовите за живот, свесноста за постоењето на специфични заеднички интереси и решеноста да се земе активна улога во конструкцијата на обединета Европа, сето ова му ја дава на европскиот идентитет неговата оригиналност и динамизам;
- Конструкцијата на обединета Европа која како проект го започнуваат деветте земји членки е отворен и кон другите европски нации кои ги делат истите идеали и цели.⁴

Заложбите поставени во Конвенцијата како и од Самитот во Копенхаген, не оцртуваат практики и програми кои би ја дефинирале заедничка културна политика на Европската Заедница. Културна политика согласно дефиницијата на Милена Шешиќ - Драгичевиќ и Бранимир Стојковиќ подразбира *свесно регулирање на интересите во областа на*

⁴Декларација за Европскиот идентитет. 1973. Достапно на http://www.cvce.eu/obj/Declaration_on_European_Identity_Copenhagen_14_December_1973-en-02798dc9-9c69-4b7d-b2c9-f03a8db7da32.html

културата и одлучувањата за прашања врзани за културниот развој на едно глобално општество (Шешиќ и Стојковиќ, 1993:33). Раздвижување во однос на создавањето на заедничка културна политика може да се проследи по Самитот на Европскиот Совет во Фонтенбло од 1984г. Одлуката да се пронајдат начини за реактивизација на културниот сектор резултира со преземање на реални чекори и формирање на Комитет на чие чело е поставен Пиетро Адонино. Работата на комитетот е заокружена со продукција на два извештаја, веќе следната година 1985, именувани како „Европската Идеја“. Извештаите содржат програми кои ќе ја дадат основата за маркирање на културната политика на ниво на Европа. Основните програми кои овие извештаи ги препорачуваат се однесуваат на:

- Широка европска аудио – визуелна област со вистински европски мултијазичен телевизиски простор;
- Европска научна академија (за да се нагласат достигнувањата на европската наука и оригиналноста на европската цивилизација со целото нејзино богатство и разноликост);
- Акција која ќе го поедностави движењето низ границите;
- Формирање на европски спортски тимови;
- Продуцирање на што повеќе информации и кампањи за поттикнување на јавната свесност (да се наметне значењето на Заедницата во животот на луѓето);
- Програми за размена на училишни програми, волонтерски кампови за волонтерска работа на млади луѓе и воведување на засилена „европска димензија“ во образованието.⁵

Практиките поставени со „Европска идеја“ оцртуваат политика на градење една национална европска култура. Следејќи го образецот на градење на нација од 1986г. Европската заедница започнува кон формирање на симболи кои се есенцијално карактеристични за диференцирањето на една нација – знамето, химната, грбот. Одговор на ваквата практика се наоѓа во недостигот на свесност за заедничкото споделено европско наследство со тоа и потребата да се преземат симболични практики кои ќе ја конотираат поврзаноста и единството во заедницата. Знамето е преставено од 12 звезди кои се поставени во круг на сина основа. Бројот 12 како знак референцира на временска секвенца од историјата на Европската заедница кога брои 12 земји членки. Константниот број на звезди кој не се менува со зголемувањето на членките, добиваат религиозна

⁵Cris Shore.2001 достапно на <http://www.brugesgroup.com/mediacentre/index.live?article=13#footnote13>

конотација, 12 го означува бројот на апостолите со тоа и христијанската основа на европската цивилизација, но воедно 12 го означува исполнувањето на годишниот циклус од 12 месеци, имплицирајќи ја совршеноста на бројот. Совршеноста на бројот се поврзува и со совршената форма (кругот како совршена форма во грчката филозофија, која од своја страна од европската интелигенција се смета за основа на европската цивилизација) кружната поставеност на звездите, кој ја конотира поврзаноста и единството. Кругот со 12 ѕвезди е грбот на Европската Заедница (задржан и од Унијата) и истиот како дел од националната политика се наоѓа на основните национални документи, пасошот, регистарските табели. Заокружувањето на националните тенденции за создавање на симболи се добива со химната, Бетовеновата 4 симфонија – Ода на радоста, како репрезент на високите уметнички достигнувања во европската култура. Изведбата на химната се врзува со датуми кои маркираат важни случувања за Заедницата (Унијата), како потпишувањата на Договори како и денот на Европа, кој се врзува со датум за создавањето на Заедницата- 9-ти мај. Зад практиките од извештајот „Европската Идеја“ Ричард Колинс пронаоѓа политичка цел која ја дефинира како *реконфигурација на симболичкото разбирање на времето, просторот и образованието со цел да се наметне доминантното присуство на институциите на Европската Заедница*⁶. Кон оваа цел тој го придодава и зелениот лист од 1984 за „Телевизија без граници“ како *маркирачки документ кој наведува користење на аудио – визуелната политика како инструмент за промовирање на политичката интеграција, низ програма која е реализирана согласно надминатиот модел телевизиско емитување и нивните претпоставки за кохезивната улога на медиумите во градењето на нацијата*⁷.

Видно поместување од оваа националистичка основа на градење на културната политика се забележува во член 128 од Договорот од Мاستрихт. Овој член оди во прилог на зачувувањето на развојот на секоја одделна национална култура на земјите членки која

⁶ Collins во Cris Shore.2001. Достапно на <http://www.brugesgroup.com/mediacentre/index.live?article=13#footnote13>

⁷ Collins во Cris Shore.2001. Достапно на <http://www.brugesgroup.com/mediacentre/index.live?article=13#footnote13>

треба да биде интегрален дел од заедничкиот идентитет и ги дефинира областите во кои се очекува да има зајакната активност на земјите членки *Подобрување на знаењето и проширувањето на културата и историјата на европските народи; Конзервација и зачувување на културното наследство кое е од европско значење; Некомерцијална културна размена; Уметничка и литературна креација, вклучувајќи го и аудиовизуелниот сектор.*⁸

Мастрихтскиот договор води кон ново еволутивно ниво на Европската заедница. Европската унија создадена со договорот како и предходните политички манифестации создаваат огромен административен апарат кој во сопствениот систем на закони и регулативи како да си го задушува својот карактер, дух, кој го дефинирале, прво во Декларацијата а потоа и во Договорот. *Европа во целина ја има изгубено потребата и желбата за авантура, за возбудата од преземање на ризик, за барање на нови и неоткриени хоризонти и следење на нови траги* (Bauman, 2004:23) забележува Бауман, а како политичка свесност за ова загушување е говорот на Вацлав Хавел, за која тој говори пред Европскиот Парламент на 8 март, 1994г. Во тој говор, Хавел истакнува дека идентитетот на Европа се базира на систем од вредности, кој својот корен го имаат во антиката и христијанството а, кои денес се развиле во облик на модерна демократија, владеење на правото како и граѓанско општество. Говорот на Хавел е директна причина за изработување на Документот за европскиот идентитет, кој ја дефинира европската *raison d'être* во услови на глобализирање на светот. Документот е одобрен на 28 октомври 1995 на конгресот на Унијата во Либек. Преамбулата именувана како „Европа како судбинска заедница“ (Europe as a community of destiny) ја повлекува заемната поврзаност на сите држави во процесот на изградување на Европскиот идентитет *Процесот на европската цивилизација како движење поставено од наша страна како и од страна на нашите предци го доведува нашиот развој до рамниште на кое сите ние сме заемно поврзани*⁹.

⁸ Договорот за Европска Унија. 1992. Достапно на <http://eur-lex.europa.eu/en/treaties/dat/11992M/htm/11992M.html>

⁹ Документ за Европскиот идентитет, 1995:1

Посебно внимание во овој документ привлекуваат две глави, Европа како заедница на вредности и Европа како одговорна заедница. Европа како заедница на вредности ги дефинира основните концепти врз кои се основа и развива културниот идентитет на Европа. Толеранција, хуманизам и братство/солидарност се концептите кои низ историјата на Европа постојано се провлекуваат и дефинираат во културни вредности согласно духот на времето. Односно вредности кои ја добиваат својата реализација во антиката, потоа се рedefинираат како филозофски, духовни поими и вредности со појавата на христијанството, ренесансата и хуманизмот, просветителството. Појавата на просветителството, посебно Француската револуција, истите овие вредносни поими, добиваат нов агол на гледање, односно почнуваат и политички да се дефинираат и да добиваат сила која води кон национално обединување и разделување во исто време. Под товарот на националното разделување и со формирање на идејата за повторно обединување по Втората светска војна, Европската Унија со овој Документ ја препознава потребата од градење на заедничка културна политика која ќе го промовира единството во различноста како и заедничките вредности за сите граѓани. Кон создавањето на политиките на Унијата (како термин кој ги опфаќа, политиката, економијата, културата...) низ главата – Европа како одговорна заедница, се препознава концептот на кооперација за достигнување на зацртаните цели и поставување на Унијата како активен партиципant во глобалната мрежа *само низ кооперација, солидарност и единство Европа може да помогне во решавањето на светските проблеми.*¹⁰

Документот како и слоганот на Унијата – Обединети во различноста, го трасираат патот за создавање на парадигматично нова културна политика. Културната политика на интеркултурен дијалог/комуникација започнува да циркулира со Агендата на Европската Комисија од мај 2007. Во Агендата се јасно поставени целите и задачите на новата културна политика *Промоција на културните различности и интеркултурниот дијалог; Промоција на културата како катализатор за креативност во рамките на Лисабонската стратегија за развој и работни места; Промоција на културата како*

¹⁰ Документ за Европскиот идентитет, 1995:4

основен елемент во интернационалните врски на Унијата¹¹ за имплементацијата на интеркултурниот дијалог, Европскиот институт за компаративно културно истражување (European Institute for comparative cultural research) создава соодветен модел.

Моделот (European Institute for comparative cultural research, 2008) согласно кој Унијата ќе ја спроведува својата културна политика на интеркултурен дијалог подразбира постоење на два простора: индивидуален и колективен. Кога овие два простора ќе дојдат во контакт, тогаш се формира нов простор т.н. споделен простор. Индивидуалниот простор е исполнет со различни изрази и подразбира индивидуални идентитети, наспроти него колективниот, претставува униформираност, заеднички вредности и изрази, па соодветно и формирање на колективен идентитет. Споделениот простор, е просторот на интеркултурен дијалог и интеракција на колективниот идентитет со индивидуалните идентитети. Моделот понатаму ги анализира двата простора (колективен и индивидуален) одделно, како засебни идентитети и како тие се реализираат во услови на споделениот простор. Анализата се врши врз основа на четири прашања. Првото прашање се однесува на „што?“ ги карактеризира овие простори. Согласно изработената шема (European Institute for comparative cultural research, 2008) индивидуалниот простор се однесува на лични изрази, лични верувања, вредности како и лични практики; колективниот простор пак ги подразбира основните човекови права и слободи, институционални и професионални вредности и кодови, како и етнички групи. Во ситуација на интеркултурен дијалог „споделениот простор“ добива сопствен израз виден како интеркултурно учење и повеќејазичност. Второто прашање се однесува на облиците низ кои индивидуалниот и колективниот простор се реализираат. Така индивидуалниот може да се види низ семејството, волонтерските акции, додека пак колективниот се реализира низ училиштата, јавните институции за уметност и медиуми, наследството, професионалните и аматерските организации. Кога овие два простора споделуваат еден заеднички простор тогаш тој се реализира низ уметноста и медиумите, општествената

¹¹ Европска агенда за културата во глобализиран свет, 2007. Достапно на http://ec.europa.eu/culture/our-policy-development/european-agenda-for-culture_en.htm

култура, јавните места, интернет заедниците (European Institute for comparative cultural research, 2008). Следното прашање се однесува на „кој?“ – во однос на тоа кој го поседува просторот. Индивидуалниот простор, согласно одговорот поставен во моделот (European Institute for comparative cultural research, 2008,) го поседуваат: граѓанското општество како и индивидуите со различна културна основа; во однос на колективниот простор тоа се европските /интернационалните тела, влади, судови, етничко – лингвистички заедници; додека споделениот простор, им припаѓа на младите луѓе, уметниците, како и дел од професорите и спортистите (принципот согласно кој се поседува споделениот простор ја нагласува важноста од развој на идејата/свеста за почитување на разликите). Последното прашање од поставената шема се однесува на фокусот кој го поставуваат овие простори/идентитети. Така индивидуалниот се фокусира на плурализмот, изборот, креативноста; колективниот на еднакви можности, интеграција, сигурност, признаен идентитет; споделениот својот фокус го поставува на заеднички ризици, мешани идентитети, заедничко богатење.

Секогаш плуралниот културен идентитет на Европа создаден низ антагонизмот и константниот дијалог на народите и нациите кои ја населуваат се реализира во заедничкиот споделен простор. Овој споделен простор е просторот на интеркултурен дијалог согласно моделот на ЕУ за интеркултурен дијалог, кој анализиран со интеркултурниот дискурс на Бенет го претставува третиот чекор на проширување на границите на националните идентитети и вплотување во еден споделен. Дијалогот во овој споделен простор реализиран низ уметноста (дефиниран во моделот на ЕУ), кој согласно Ванденабил се третира како

...најдобриот можен прозорец кон друга заедница. Уметноста може да биде универзален јазик и контактот со уметничките дела, го нудат најдобриот директен или непосредувачки внатрешен влез во другата заедница. Ефективноста на овој начин на влез не може да биде споредуван со знаењето за географијата, религијата и историјата на заедницата.¹²

¹² Vandenabeele, 2004:1 (*"New" media, art, and intercultural communication*. Journal of aesthetic education, vol.38, No.4,(winter,2004))

Семантичката анализа на архитектурата дозволува да се примени развојот на европскиот културен идентитет според емпатичката комуникација на Бенет. Плуралноста на културниот идентитет на Европа се формира низ процес на адаптација – односно проширување на светогледот со цел на примање на вредности од различни културни идентитети, кои во случајот на Европа се културите кои нации државите ги развиваат. Оттука се задоволува првиот чекор на бенетовата емпатичка комуникација – диференцирање на различни културни идентитети кои се свесни за сопствената различност. Секоја нација држава се проследува како посебен идентитет која ја развива сопствената култура согласно големите тектонски промени во европската култура кои ги рedefинира во сопствените граници и условите кои ги има развиено. Условите во кои се рedefинираат промените ги создаваат разликите иманентни за историското време во кое се наоѓа нацијата и се перцепираат како карактеристични само за неа. Диференцираните идентитети на нациите држави се впуштаат во заедничкиот споделен простор на Европа во кој доаѓаат во контакти кои се развиваат низ уметничкиот дискурс кој пак од своја страна е израз на политичко–општествените промени. Така може да се говори за „големите уметнички стилови“–романтизмот, модерната и постмодерната како споделени простори во кои секој национален уметнички израз дозволува да биде поведен од „фантазијата“ на другиот. „Фантазијата“ на другиот во услови на автопоетиката на архитектурата се дефинира како нови функции кои архитектонскиот објект треба да ги задоволи како и новите форми на изведба. Функциите кои објектот ги задоволува се производ на економско како и општествено политичко ниво на развој на секоја нација поединечно (може да се говори за степен на индустриски, технолошко – технички развој, демократизација на политичките процеси, нови општествени класи кои влегуваат како клучни фактори за развојот на нацијата). Формите низ кои се реализираат објектите можат двојно да се читаат како израз на споделениот простор но и како израз на средината. Во изразите на формата се проследува петтиот чекор на интеркултурната комуникација согласно Бенет – соочувањето со разлики, нови вредности кои понатака ќе бидат основа за нови премостувања во различни средини и ново дефинирање на културниот идентитет на Европа, реадaptација кон нови вредности.

5. Споделени простори

5.1 Романтизмот како споделен простор

Доминантниот класицистички дух на 18 век на Европа обременет со строги правила на изразот кои се поставени во официјалната поетика на стилот го затвора индивидуалниот израз и креативност кај уметниците. Овој дух соодветствува на феудалниот општествен систем управуван од монархистичките династии каде зборот на монархот е законот во земјата и на него народот се покорува а уметникот создава. Бунт кон оваа тенденција може да се проследи во филозофскиот дискурс, кој фокусирајќи се на способноста на рациото и преку него да се објаснат сите појави, се реализира во форма на просветителско движење. Иако корените на ова движење се од почетокот на 18 век претставен со Џон Лок, Њутон, Спиноза, сепак сублимирано видување движењето добива со делото на Кант – „Што е просветителството“ (1784) како *Просветителството е избавувањето на човекот од сопствената нездрелост. Нездрелоста е неспособност за користење на сопственото знаење без водство од некој друг. Sapere Aude - „Имајте храброст да го користите сопственото знаење,“ - е мотото на просветителството*¹³. Свесноста предизвикува разбранување во однос на стариот феудален систем, кој не може да се носи со промените и создавањето на новата буржуарска класа како директна последица на индустриската револуција. Новата буржуазија е претставена од индустријалци, трговци, образовани граѓани кои сакаат својата финансиска моќ да ја искористат и прошират со политичка, оттука се проследува потреба од демократизирање на власта. Различните реализации кај европските земји на оваа потреба може да се проследи како „споделен простор“ на 19 вековна Европа во однос на политичкиот и економскиот систем. Уметничкото ниво на споделен простор е претставен со романтизмот.

¹³ Kant. 1784. Достапно на <http://www.scribd.com/doc/99895607/>

Просветителството како филозофска доктрина силно влијае на политичко економските промени и ги бутка кон парадигматска промена која ќе ја следи доктрината. Парадигматската промена која го обележува крајот на 18 век е појавата на нацијата. Француската револуција (1789г.) се маркира како историскиот момент на развивањето на националното чувство на народот, што Ентони Смит (Anthony Smith, 1991) го поврзува со развивањето на свесноста за сопствената различност. Покрај самосвесноста Смит детектира неколку паралелни процеси, при создавањето на нацијата, кои се однесуваат на изборот и кодификацијата на митовите, симболите и традицијата, стандардизацијата на јазикот и културата, одново изнаоѓање на етничката историја и кристализација на колективните сеќавања, воспоставување на соодветни церемонии кои ќе го симболизираат светото поврзување со заедницата, територијализација на етничките сеќавања и на нивниот политички израз. Дел од овие процеси можат да се проследат и пред референтната точка на формирањето на нациите, појавата е карактеристична за т.н. стари нации во кои Хју Сетон – Вотсон (Seton-Votson, 1980) ја вбројува Англија. Меѓутоа институционизирањето на процесите е *differentia specifica* за пост револуционерниот, односно 19 век на Европа и истите можат да се проследат во националното градење на Германија, Франција и Италија. Овој век ќе доведе до специфицирање на територијата на секоја од земјите како производ од војните проследни од наполеоновите и пруските освојувања. Овие војни може да се проследат како контакти во еден споделен простор. Дефинирањето на границите се проследува и со формирање на институции на престиж кои Смит ги дефинира како високи идеали за развој на различна култура. Односно, институции кои им даваат форма на законските кодови, обичаите, ритуалите како и религиските верувања, потоа уметничките стилови кои заедницата ги развила и развива, како и врвните достигнувања кон кои заедницата се стреми. Овие институции Бенет ги дефинира како култура со голема буква или објекти на култура која се реализира низ уметничкиот, политичкиот, општествениот, јазичниот систем. Институциите кои ѝ припаѓаат на културта со голема буква добиваат своја физичка реализација низ архитектурата. Доминантниот стил на 19 век, романтизмот се најавува со германското движење *Sturm und Drang* – самото име ги дефинира основните мотиви, кои се директна

последица од постоечкиот момент на терор, пранги на човековиот дух кој под дејство на класицистичките норми и правила не може да се реализира. Рациото, промовирано од просветителството како доминатна карактеристика и доволна причина за објаснување на природата, животот ги соголува на чист автоматизам и прецизност и не остава простор за емоциите, кои поради сопствената излишност се маргинализираат до крајни граници на постоење. Оттука и бунтот на човекот кој сака да чувствува, кој го носи бремето на грб и сака да го објасни, да го сподели. Романтизмот како споделен простор на 19 век е парадигма за интеркултурната комуникација на европските нации. Самиот стил се дефинира како противтежа на класицизмот, кој означуваше следење на поставените правила во поетиката, без дозвола да се интервенира, поетиката на романтизмот се основа на негацијата на следење на правила кои конституираат пишана поетика. Слободата на изразот дозволува секоја нација која за прв пат формално се формира во 19 век да ги реализира своите национални институции на престиж, на Култура, преку свое иманентно видување на романтизмот. Кога Арнолд Хаузер (Arnold Hauser) го анализира романтизмот тој го бележи овој стил како почеток на свесноста на уметноста и уметниците за нивната политичка улога. Односно свесноста дека уметноста не треба да се третира како украс кој дозволува промоција на општествената структура туку дека уметноста е поставена во основата на општеството. Оттука уметноста е дел од нацијата и треба да го создава чувството на консолидирање на масите *Главната цел на револуцијата не беше партиципација на исклучените класи од привилегиите на културата во уживањето во уметноста, туку навлегувањето на општеството, продлабочувањето на чувството на заедништво* (Hauser, 2005:136), пишува Хаузер.

Движејќи се кон дефинирање на *differentia specifica* на романтизмот Хаузер го врзува со бурните времиња на Француската револуција, тој го карактеризира стилот како потрага по слобода. Слободата се дефинира во најшироки граници и бунт против сите стеги кои го насочуваат и обременуваат животот и уметничкиот израз. Оттука академијата, црквите, дворовите, односно сè што добива форма на традиција, авторитет и закон е поставено на критика и негирање. Хаузер го анализира овој бунт како борба на стиловите- класицизам и романтизам кои сè до 1820-40г. бурно коегзистираат за после овој период да се

проследи романтизмот во чиста форма. Анализите на Хаузер ја оправдува поставеноста на романтизмот како споделен простор во 19 век на народите на Европа кои се во процес на формирање на нации, тој го поставува романтизмот како универзален стил во Европа кој добил манифестации во секоја нација. Врската помеѓу развојот на нацијата и романтизмот се базира на фасцинацијата на романтизмот од минатото при што се развива свесност за наследство од предходните векови кое треба да се пробуди и пренесе во ново време. Реминисценцијата на минатото низ романтизмот може да се проследи како наврќање кон етничките корени на нацијата, барањето на митолошкиот предок кој ќе даде потврдување за постоењето на нацијата. Оттука различните реализации на романтизмот во нациите се врзува со препознавањето на различното време кое го дава примордијалниот карактер на секоја нација. Процесот на пронаоѓање на корените ја развива историјата како научна дисциплина со посебен акцент на археологијата како придружна дејност. Развојот на археологијата посебно ископувањето на храмовите од етриската традиција го дефинираат споделениот архитектонски простор на романтичарскиот израз на 19 век. Новото откритие поставува нова естетска парадигма, која му дава ново дефинирање на формалниот/естетскиот код на архитектурата. Високата естетска вредност која ја добива мермерот и неговата белина сега се заменува со бои. Употребата на бои, движење и драматичен израз се дел од генералната естетиката на романтизмот. Бојата како дел од ентериерот е само дел од исчекорот кон новата промена во архитектурата, мермерот под дејство на индустријализацијата се истиснува, архитектите започнуваат да ги користат придобивките од технолошкиот развој и да креираат решенија кои ќе го вклучат железото и стаклото. Употребата на овие нови материјали ќе направи нов контекст на старите парадигми кои под дејство на истражувањата се обновуваат. Воедно новиот контекст е двојно дефиниран, од формата и од функцијата која објектите на 19 век ја извршуваат.

Индустријализацијата ги поттикна контактите помеѓу земјите од Европа, зголемената изградба на железници пропорционално влијаеше на зголеменото движење низ Европа, што од своја страна го овозможува запознавањето со разликите на другите земји и директното соочување со нив. Италија останува да е дестинацијата определена за средби на различните нации, таа е просторот каде нациите го дозволуваат процесот на

водена фантазија и откривањето на новитетите кои потоа се пренесуваат и преосмислуваат во сопствените земји. „Новитетот“ кој ќе ја дефинира архитектурата на 19 век е повторната средба со античките храмови. Античките храмови како специфични форми кои изведуваа карактеристични функции се поставени во основата на културниот идентитет на Европа. Новиот интерес за овие градби ќе се реализира како детериторијализација на формата и нивна специфична ретериторијализација како во стилската формална изведба така и во однос на функцијата. Така романтизмот во архитектурата ќе добие нео-готска димензија, нео-класицистичка како и еклектичка димензија.

Навраќањето кон старите парадигми кои нацијата ги смета за именентно сопствени, се напушта како практика во однос на функционалниот код на архитектурата. Во однос на функциите кои треба да се вратат во објектот се прави чекор напред, тие се револуционизираат како директна последица од општествените промени кои настануваат со Француската револуција и индустријализацијата. 19 век во општествениот споделен европски простор носи промена на феудалниот систем и воведувањето на либерализмот спроведен низ парламентарната демократија, што е *differentia specifica* на европскиот идентитет, а различното дефинирање на парламентите станува неделив сегмент од уредувањето на нацијата.

Оттука градењето на парламентите како објекти со специфична функција на претставување на нацијата влегува во фокусот на внимание. Соодветни дивергентни форми на политичко здружување и делување ќе се проследи во Италија каде за врамување на оваа функција се преосмислува веќе постоечката функција на кафе локација. Појавата на кафе локации е само една функција која одговара на промената на социјалната структура на населението во Европа под налетот на индустријализацијата. Промената на општествената структура доаѓа со забрзаната урбанизација, која доведува до продуцирање на објекти за задоволување на културните потреби на оваа урбана маса, кои вооедно ќе бидат и израз на високите центри на престиж за нацијата. Присутна е тенденцијата на подигнување на сали за опери, библиотеки кои го менуваат својот

карактер и стануваат јавни со што го поместуваат тежиштето во однос на пристапноста до знаењето, што е генерално тенденција на романтизмот да се преземаат парадигмите од народот и да се твори за народот (во однос на литературата на романтизмот ќе се забележи собирачката дејност на народни умотворби како и мистификации, одбегнување да се потпишат имињата на творците, оставајќи го творештвото како дел националното богатство). 19 век е обележан со специфична промена во образовните системи во европските земји кои се отвораат кон масите воспоставувајќи бесплатно државно образование. Високо образованото население станува значаен фактор во општеството, имајќи предвид дека буржуазијата е претставена од богати индустријалци но и професори, адвокати како и доктори. Интелектуалната продукција на ова население станува дел од националните постигнувања и за таа цел се наметнува потребата да бидат покажани. Саемските активности на територијата на Европа се од постар датум, меѓутоа индустриските саеми како место на средба на иноваторите е новост која како таква добива добива и иновативна архитектонска вредност, која освен во функцијата се чита и во формата во која се имплементираат новите технолошки пронајдоци. Временската ограниченост на саемите се поместува со подигнувањето на првиот објект кој ќе ја има функцијата на денешните трговски центри, оваа иновативност на 19 вековната Европа ќе го дефинира карактерот на следните општествени и економски манифестации и основи на нејзината територија.

5.1.1. Англија

Романтизмот во Англија се дефинира како прореволуционерен, односно ги подржува револуционерните идеали и се движи од монархистичко конзервативна точка кон либерализам. Либерализмот дефиниран како организирана форма на водење на земјата во вид на репрезентативна влада (избрана не наследена) и парламентарно тело имаат корени во кралските совети, кои како советодавни тела се дел од монархистичката организација на владеење. Разликата, односно развојот кој овие совети го доживуваат во 19 век доаѓа со процесот на избирање на членови. Повеќе позициите во телата не се наследуваат по линија на благородничкото потекло, туку се стекнуваат преку активноста

во политичките партии како и гласањето на „демосот“, кој во 19 век е строго дефиниран. Парламентарното уредување во Англија може да се проследи од 17 век, наметнувајќи се како значајно тело во однос на донесувањето на одлуки за водењето на државата, со што ја ограничува моќта и војата на владетелот. Меѓутоа историски ова политичко тело ја зацврстува својата моќ кон почетокот на 18 век. Зајакнувањето на парламентот во Англија се должи на промената на династијата на Стјујарти (House of the Stuarts) со куќата на Хановер (House of the Hanovers) од почетокот на 18 век (1714). Германската лоза, која започнува со Џорџ 1 (George I, 1660-1727) (сè до 1830 – замениците на првиот германски крал ќе го носат истото име, па и од тука период е познат како Хановерска или Џорџовска Англија) како и неговиот наследник Џорџ 2 (George II, 1683-1760) не покажуваат поголем интерес за водење на внатрешните работи на земјата, првенствено што не ја чувствуваат Англија како сопствена земја.

Парламентарното тело е водено од премиер (почетната форма на денешната политичка функција) како пандан на монархот во земјата. На почетокот на Хановерската династија во Англија оваа функција ја има сер Роберт Волпол (Robert Walpole), тој и неговиот наследник Вилијам Пит (William Pitt) ја имаат должноста да ја стабилизираат внатрешната состојба во земјата додека монарсите војуваат и ја поставуваат Англија како светска и колонијална велесица.

Парламентарното тело е составено од два дома, и сопствената демократичност ја добива од Долниот дом, односно домот на обичните преставници кои се бираат на избори. Структурата на парламентот ја дефинира средбата на благородниците (домот на лордовите, Горниот дом—House of Lords) и обичните граѓани (Долниот дом—House of Commons) при процесот на градење и водење на земјата. Историската традиција на телото создава од него институција на престиж преку која се изразува големината на нацијата. Ваквото видување се оправдува со изградбата на новиот објект, односно реконструкцијата која ја добива Вестминстер палатата (Palace of Westminster) по пожарот од 1834г. Изведбата која целосно се заокружува во 1870г. го оправдува тврдењето на Еко,

дека семантичкиот код на архитектурата репрезентира идеологија соодветна на условите во кои се развива објектот.

По одбиеното класицистичко решение на Роберт Смирк (Robert Smirke) од страна на кралот Вилијам 4 (William IV 1765-1837), се распишува конкурс кој строго го пропишува стилот во кој идејните решенија треба да се реализираат. Конкурсот ги дефинира елизабетанскиот или готскиот стил како соодветни за функцијата која објектот треба да ја извршува. Референцата на готскиот стил е соодветна на романтичарската тенденција на потрага по сопствените корени. Согласно Алисон Ли Палмер (Alison Lee Palmer, 2008) – со враќањето на готскиот стил во архитектурата се овозможува целосна поддршка на ненапишаната поетика на роматизмот. Инсистирањето на обновување на готиката се проследува и во теориските записи на видните англиски теоретичари на архитектурата од крајот на 18 век. Кон крајот на 18 век излегуваат делата на Џејмс Бентан (James Benthams) – „Историјата на готската и саксонската архитектура во Англија“ (1798) и „Старата архитектура на Англија“ на Џон Бритон (John Britton) кои ја најавуваат врската на готската уметност со формирањето на англиската нација. Анализата на оваа врска е фокусната точка во делото на Томас Рикман (Thomas Rickman) тој ќе забележи четири еволутивни периоди на готскиот стил во Англија – Норманскиот стил (доминантен до 1189г.), Раниот англиски стил (доминира се до 1307г.), Декоративниот англиски стил (референтен се до 1377г.) и Вертикалниот (Перпендикуларен) англиски стил (карактеристичен сè до 1630-40г.), и согласно ќе заклучи дека, како што класичниот стил е дел од наследството на Грција и Рим, така готскиот стил е есенцијално англиски. Дефиниран како есенцијално англиски готиката односно нео-готиката се јавува како совршено компатибилна со изведбата на објект чија функција е повторно карактеристично англиска, комбинацијата од овие два елементи ја даваат основната постапка на градењето на нацијата и создавањето на споменици кои ќе реферираат на славното историско минато со кое целиот народ ќе се идентификува. Основата на која ќе се реализира обновената готика ја дава Аугустус Чарлс Пагин (Augustus Charles Pugin) во обемната студија „Елементи на готската архитектура“. Студијата, која се печати на делови започнувајќи од 1821г., првиот дел и 1823 вториот, поддржува енциклопедиски пристап на објаснување на стилот реализиран низ детални

скици и цртежи. Анализите на Пагин имаат силно влијание на неговиот син, Пагин помладиот (Augustus Welby Northmore Pugin). Страсната посветеност на Пагин помладиот ќе добие реална реализација во најзначајниот изведен објект во 19 век во Англија, Парламентот, како и теоретски запис во кој авторот ќе го презентира ставот за историската оправданост на воспоставената врска помеѓу готиката и раѓањето на англиската нација при споредбата на архитектонските дела на минатите три векови со оние на средновековието, секој внимателен набљудувач може да ја согледа супериорноста на последниот (средновековниот) (Mallgrave, 2005:87) поврзувајќи се со кон ставовите на Рикман, тој ја дефинира „зашилената“ архитектура како национална архитектура на Англија. Ставовите на архитектите кои се јавуваат и како теоретичари на архитектурата на своето време се соодветни на ставовите на општествените (владини и монархистички) авторитети кои го организираат конкурсот. Списанието Архитектура во изданието од 1836г. го објавува конкурсот и објаснувањето за бараниот стил на решението *изборот на овие два стила доаѓа од желбата новиот објект стилски да се вклопи во околината на Вестминстер катедралата и опатијата и симболички да ги репрезентира средновековните корени на англиската влада*¹⁴. Решението, кое комисијата го дефинира како соодветен одговор на барањата од конкурсот, му припаѓа на Чарлс Бери (Charles Barry). Во списанието Архитектура, изданието од истата 1836 година може да се проследи објаснувањето на идејното решение, кое Бери го дава задржувајќи се на четири основни точки. Стилот – согласно насоките за конкурсот стилските кои се преферираат се готскиот или елизабатанскиот – Бери го бира готскиот и како објаснување на таквиот избор вели дека готскиот стил е хомоген и подобро дефиниран, во исто време тој се врзува со традицијата на предходниот објект за кој треба да се направи реконструкција, поради тоа тој смета дека готскиот стил е стилот на изградба на објект кој е од национално значење. Обновата на Вестминстер холот со капелата на св. Стефан се дел од решението кое го понудува Бери. Позицијата на зградата се дефинира согласно реката Темза, така предниот дел е поставен кон реката со цел да се направи место за

¹⁴ The Architectural magazine. 1836:249

двете градини кои треба да се пространи квадранти. Влезови кои го дефинираат движењето низ објектот се диференцираат во три основни влеза наменети за различните посетители на објектот.

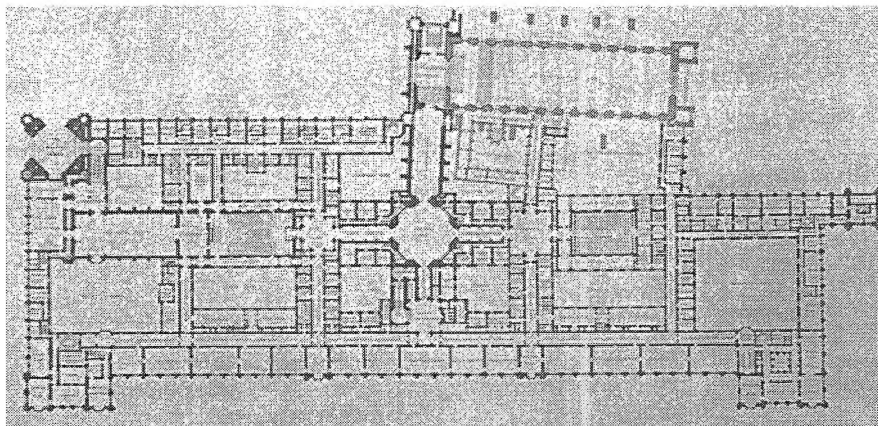
Описот кој Бери го дава за решението на влезовите во себе ја содржи основната функција на објектот – место за средба на преставниците од двата дома, односно преставниците на различните класи кои ја имаат политичката моќ во земјата. Реализацијата на влезовите на семантичко ниво ја репрезентираат општествената поставеност на овие две класи. Решението кое започнува со изведба во 1840г. ќе биде завршено 30 години подоцна, е совршена симбиоза на класицистичкиот дух на Бери со романтичарско- готскиот на Пагин помладиот. Трите влеза добиваат надворешни манифестации во три доминантни кули, организирани согласно класицистичката поетика на совршена симетрија. Трите кули го дефинираат референцијалниот систем со оска на симетрија, видена во средишната кула и два спротивно поставени елементи, останатите две кули кои воспоставуваат баланс. Меѓутоа формално структурната реализација на двете спротивни кули го анулираат графичкиот баланс. Дисбалансот на надворешните структурални сегменти на објектот ќе се преслика во декоративните елементи на ентериерот нагласувајќи го општествениот дисбаланс.



Слика 1. Англискиот Парламент – готска фасада

Објектот чија предна страна е поставена да гледа кон реката Темза добива доминантни готски зашилени декорации со цел, како што ќе истекне Бери да бидат видливи од поголема далечина, бидејќи начинот на кој се пристапува кон тој дел е само преку реката (слика 1).

Готската фасада на предниот дел ја најавува доминацијата на готските елементи на објектот и воедно со својата повторливост во изразот не покажува никаков пресек кој може да алудира на класицистичката тенденција на симетрија. Формалната симетрија (видена во графичкиот приказ) се воспоставува со централното лоби кое ја дели внатрешноста на објектот на два симетрични дела но кулата која се извишува како надворешен репрезент на лобито се губи согласно димензиите (91 метар) помеѓу кулите поставени од двете страни, намалувајќи ја функцијата на оската на симетрија.



Слика 2. Англискиот Парламент – графичка скица

Кулата е поставена на осумаголна основа (формата на лобито) и нагоре се заострува добивајќи форма на копје согласно идејното решение на архитектот како баланс со другите две масивни кули. Согласно кулата (како надворешна манифестација на лобито) и лобито (како внатрешен структурален елемент (Слика 2)) од левата страна (гледајќи кон реката) е позиционирана старата градина и влезот за кралот како и посебен влез за членовите од Горниот дом (куќата на лордовите) од десната страна се наоѓа новата градина и влезот за Долниот дом (куќата на обичните граѓани). Дисбалансот на надворешната симетрија доаѓа и со третиот влез (наменет за администрацијата, и денес за посетителите) кој е поставен од страната на Капелата и Вестминстер холот поставени како посебени додатоци на новиот објектот.

Централното лоби е долго 18м и се извишува 23м со засводена таваница, која согласно поетиката на готиката е поставена на мрежа од ребра кои се слеваат со

хералдичките симболи и цветни везови кои се поставени на венецијанско стакло, правејќи мозаик кој го покрива цел свод. Секој сид од октоаголната зграда е поставен во лак и согласно функцијата на зградата, како музеј на националното минато се украсени со статуети од англиски и шкотски монарси. Осумте сидови се поделени на четири врати и четири прозорци кои наизменично се поставени. Тимпаните на вратите кои се обликувани во полукружни лакови се декорирани со мозаици на четирите светци заштитници на Обединетото кралство (св. Горѓи – Англија, св. Андреј – Шкотска, св. Вадиц – Велс, св. Патрик – Ирска).

На десната страна на објектот преку старата градина се издига Кралската/Викторија кулата, согласно идејното решение оваа кула треба да е доминантна и тоа се постигнува како со масивноста така и со висината од 98.5 м. Доминантноста на формата на кулата се поврзува со функцијата на влезот на Кралот, сематичкото читање на овој функционален елемент на објектот ја конотира функцијата на Кралот во земјата. Исполнувањето на функционалноста се анализира и во стилското решение на кулата – таа е поставена на квадратна основа како потсетник на структурите на средновековните дворци, посебно карактеристичните кип – кули, кои како најсилната кула во дворецот се наменети за заштита на населението во тврдината, сега игра улога на заштита на архивите на парламентот (како национално богатство). Влезот поставен под кулата е решен согласно готската техника на изведба на лак кој е 15 метри висок, декориран со скулптури кај кои доминираат на светците заштитници. Влезот води кон кралските скалила (на кои во деновите кога кралот/кralицата доаѓа во парламентот се поставени војници од домашната коњаница) кои завршуваат на основниот спрат (самиот објект е поделен на четири спрата- првиот се наоѓаа администрацијата и одделите за одржување на објектот, основниот се наоѓаат најважните простории–коморите, а горните два се користат за канцеларии) каде се поставени серија на простории наменети за кралските високодостојници. Првата просторија е Норманската тераса – која со своите декорации ја најавува основната тема на националната историја на земјата и функцијата на објектот да ја прикаже во најсилно светло. Терасата го добива и своето име по историските мотиви на декорациите кои се однесуваат на норманската историја. Истата е поставена на квадратна

основа во чија средина има групирани столбови кои ја подржуваат таваницата која е решена со пресекување под прав агол на тунел куполи, пресеците како и ребрата на кои е поставена конструкцијата се решени со додатоци на помали ребра помеѓу нив правејќи ја звездена куполата, самите поврзувања се во вид на камени декорации – што се иманентни на готската постапка на декорации. Терасата се отвора кон две простории една од нив е кралската соблекувална, другата води кон кралската галерија.

Продолжувајќи ја тенденцијата објектот да ја раскаже историјата за нацијата и славното минато, оваа просторија е декорирана со мотивите од легендата на кралот Артур, како фокус на оваа просторија е тронот односно столицата за главата на државата која се користела за монархот, таа е подигната на три скалила опкружена со платно на кое ги има амблемите на Англија, Шкотска и Ирска за разлика од предходната просторија оваа просторија има рамна таваница богато украсена со хералдички беџови, а сидовите се фрескосани. Кралската галерија е најголемата просторија во објектот – 33.5м на 13.7м - просторијата се користела за кралската процесија и ја раскажува приказната за националното воено минато. Двата зида се доминираат две големи слики со мотиви од борбата кај Трафалгар и борбата кај Ватерло. Таваницата е декорирана со розите карактеристични за семејството Тудор како и лавови, додека на обоеното стакло од прозорците се прикажани хералдички елементи како дел од наследството на кралевите на Англија и Шкотска. Декорациите со мотиви од лозата на Тудорите (портрети со членовите на фамилијата) продолжува и во комората на принцот која е меѓу просторија помеѓу галеријата и комората на лордовите. Просторијата е наменета за средби на членовите од горниот дом како може да се дискутира на прашања поврзани со домот.

Горниот дом или Куќата на лордовите е поставена на правоаголна основа со димензии 13.7 на 24.4 м. Прозорците во полукружни лакови се од обоено стакло согласно готската тенденција а останатите сидови се украсени со фрески кои алегорично ги претставуваат основните доблести – карактеристики, вредности на англиската нација–религија, витештво и законодавство. (слика 3) Доминантната црвена боја на столовите е репрезент на ројалното потекло на преставниците на овој дом. Во просторијата доминира тронот на

кралот зад кој е поставен во злато украсен покров кој пропорционално кореспондира со симетријата на трите фрески поставени на зидот, каде центарот на симетријата е столот на кралот. Тронот е подигнат нагласувајќи ја надмоќта над сите останати преставници, но под него задржувајќи ја линијата на симетрија е поставен столот на спикерот на комората на лордовите, како втора по значење и воедно моќ, позиција во просторијата.

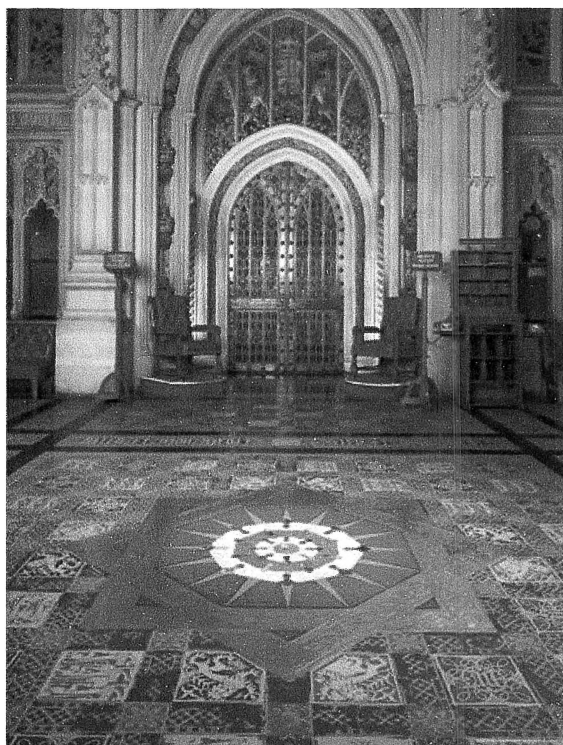


Слика 3 Англискиот Парламент – Горниот дом

Согласно постапката на глорификација на сопственото минато и достигнувањата кои се карактеристични за нацијата, столот е направен од волна. Линијата понатака продолжува со поголема столица направена од волна за судиите и завршува со маса наменета за административните службеници. Оваа оска се проширува во клупи во црвено на кои седат благородници кои не припаѓаат на ниедна партија. Од двете страни на оската гледано од позицијата на главниот спикер, распоредот на седење ја дефинира моќта на преставниците. Десната, духовната страна е преставена од духовни лордови, односно надбископи и бискупи на англиската црква и членовите на владата; и привремена страна која е од левата на главниот спикер – составена на привремени лордови (благородници) кои се опозицијата и членови на партии кои се групирани согласно партиите на кои им припаѓаат.

Како последна просторија од веригата на монархистичките преставници во парламенот е лобито на благородниците, кој го продолжува декоративниот мотив од предходните простории, на величење на славното национално минато. На квадратната

основа на која е поставена оваа просторија во центарот се наоѓа розата на тудорската лоза направена од мермер која е вграмена во осмо аголна изгравирани рамка(Слика 4).



Слика 4. Англискиот Парламент – Лобито во Куќата на Лордовите

Секој ѕид е врата која води кон следна просторија, и секој од нив е решен согласно готската поетика на високи полукружни лакови над кои се наоѓаат штитови и оружје кои ги претставуваат шестте кралски династии (Саксонска, Норманска, Плантагенет, Тудор, Стујарт и Хановер) врата која стои централно на ѕидот од страните е придружена со прозорци чии обоени декорации се во мотиви на оружјето на старите англиски аристократски семејства. Една од овие врати води и кон централното лоби.

Влезот за долниот дом, кој се наоѓа од левата страна на централното лоби, е поставен од новата градина и води низ основата на саат кулата. Од оваа страна како посебни влезови се поставени влезот на спикерот на судот како и спикерот на домот. Како баланс на кулата поставена на кралскиот влез, кулата од новата градина се издига во саат кулата (Биг Бен) која е пониска во однос на кралската кула – 96 м и воедно помалку масивна од неа. Кулата е поставена на квадратна основа и за разлика од кралската која ја задржува

формата на кип оваа согласно готската постапка се зашилува кон врвот. Четириите поставени часовници одскокнуваат со својата прецизност во покажување на времето, а согласно начинот на означување на времето оваа кула може да се спореди со камбанарија (повторно како дел од готската практика на градење на црковни објекти). Времето го означуваат пет свона, четири наменети за означување на четвртините од саат и петиот кој е најголем од петте свона го означува часот.



Слика 5. Англискиот Парламент- Долниот дом

Влезот понатака води кон комората на долниот дом кој за разлика од својот опонент е посиромешен во однос на декоративни елементи. Решението на просторот е соодветно на тоа во Горниот дом, повторно може да се повлече оска на симетрија која започнува со точката која е столот на спикерот на домот пред кој се наоѓа масата на административните службеници каде и оската завршува. За разлика од комората на лордовите овде крајниот дел од оската не е проширен со клупи на претставници, оската ја дели просторијата на два дела согласно кои се распоредени местата за претставниците на владата (десната страна) и опозицијата (левата). Поради нивното потекло од обичниот народ клупите на кои седат претставниците на Долниот дом се зелени (Слика 5)

Од оваа просторија се оди кон лобито на членовите на Домот преку кој комората е поврзана со централното лоби. За разлика од комората, лобито добива национално историски декоративни елементи кои се како продолжение од останатиот дел на објектот. Овие декорации се од поблиското минато (согласно референтната временска точка е

периодот кога е изграден објектот) и референцираат на 17 век на политички и воени активности.

Доминантните декорации во ентериерот на парламенотот референцираат како на готската иманентна пракса така и знаењето за новата тенденција која прави парадигматски рез помеѓу класицизмот и романтизмот во архитектура на 19 вековна Европа. Оваа промена доаѓа многу пополека но може да се почувствува во четирите европски земји, како во изведбата на објекти така и во теоретскиот дискурс. Истражувањата на британските архитекти Вилијам Вилкинс (William Wilkins) и Вилијам Лик, дополнети со анализите на топографот Едвард Додвел (Edward Dodwel), го претставуваат новото знаење во Европа, кое ќе се спротивстави на класицистичката идеја за совршената декоративност на белиот мермер. Патувањата во Грција и Италија ги носат до откривањето на античките полихроматски храмови. Иако дејноста на истражувачите се поврзува со почетокот на 19 век, нивните наоди ќе се актуелизираат во втората половина на 19 век добивајќи различни манифестации во европските земји.

Манифестација на полихроматската техника во Англија може да се анализира во решението на Јосеф Пакстон (Joseph Paxton) – Кристалната палата од 1851 година. Техниката добива преосмислување со научните достигнувања во сферата на ефектите на боите во 19 век. Изведбата на објектот се јавува како решение за големата интернационална изложба која е дел од традицијата на Школата за уметност, производство и трговија, под покровителство на Принцот Алберт (Prince Albert/Consort 1819-1861г.). Темата на изложбата од 1851г. се индустриските достигнувања на земјите од светот. Саемските изложби како карактеристични функции кои бараат специфична формална реализација традиционално се врзуваат со Франција кон крајот на 18 век и почетокот на 19 век. Искуството во подржувањето на оваа функција го оправдува патувањето во Франција на Матју Дигби Вјат (Matthew Digby Wyatt), кој е дел од тимот што работи на изведба на решението заедно со главниот архитект Пакстон и Овен Џонс (Owen Jones). Неговите забелешки се користат за поставување на решението за „10 –то светско чудо“ реализирано согласно романтичарската пракса на создавање фантастични

светови. Изложбата во Лондон покрај интернационалниот карактер во основа има и едукативен карактер, практично изложбата е приказ на напредокот на науката и технологијата од областа на индустријата, што се јавува и како нова гранка во образовниот систем.

Функцијата на палатата како изложбен салон на најновите достигнувања е поткрепена и со формата – реализацијата на објектот е согласно технолошките методи кои се производ на индустриската револуција во Англија, преку формата се добива и конотативната функција на објектот–претставувањето на Англија како водечка и доминантна индустриска сила. Додека парламентот има функција на музеј и слика на славното историско минато, Кристалната палата е репрезент на моменталната (19 вековната) доминација на земјата, така совршено се инкорпорира во политиката на градење и одржување на англиската нација.

Индустијализацијата која се појавува кон крајот на 18 век добива на динамика во 19 век и има силно влијание на социјалната и економската структура во Европа. Првата промена која се проследува е драстичното зголемување на популацијата. Согласно бројките од 1700 година во Европа имало 110 милиони жители, овој број до 1900г. се зголемува скоро четири пати и изнесува 423милиони. Зголемувањето на бројот на населението се проследува во сите земји. Во текот на 18 век статистиката покажува дека растот на популацијата во австриската империја е 36%, 37% во германските држави, 39% во италијанските држави, Франција доминира со зголемениот раст од 55% на копното но сепак тој процент е под оној на Британија, кој изнесува 82%. Тенденцијата на раст на популацијата се проследува и во 19 век, Австрија, Италија забележуваат раст од 70 -85%, Британија 150% и Германија со 200% (Hause, Maliby, 2004.). Причините за зголемувањето на популацијата може да се најдат во подобрувањето на исхраната, пронаоѓањето на нови производи за исхрана (компирот) како и напредокот во однос на борбата со болести. Зголемувањето на популацијата предизвикува раздвигување на луѓето создавање на големи градови со кои се зголемува градското население. Животот во градови е една од придобивките на европската цивилизација, од славните антички градови Атина и Рим па

градовите на стариот режим Париз и Лондон, во овие градови се концентрирала политичката и културната моќ на земјите. Зголеменето градско население прави децентрализирање на моќта сконцентрирана во главните европски центри создавајќи повеќе градови и правејќи премин во градски начин на живот. Во однос на овие општествени парадигматски промени Англија предничи далеку пред земјите од копното. Кон средината на 19 век Британија станува првото градско општество со 50% од населението што живеат во градови (Hause, William, 2004), доминацијата може да се проследи и во однос на бројот на градови чија континуирана појава влијае на зголемувањето бројот на градско население.

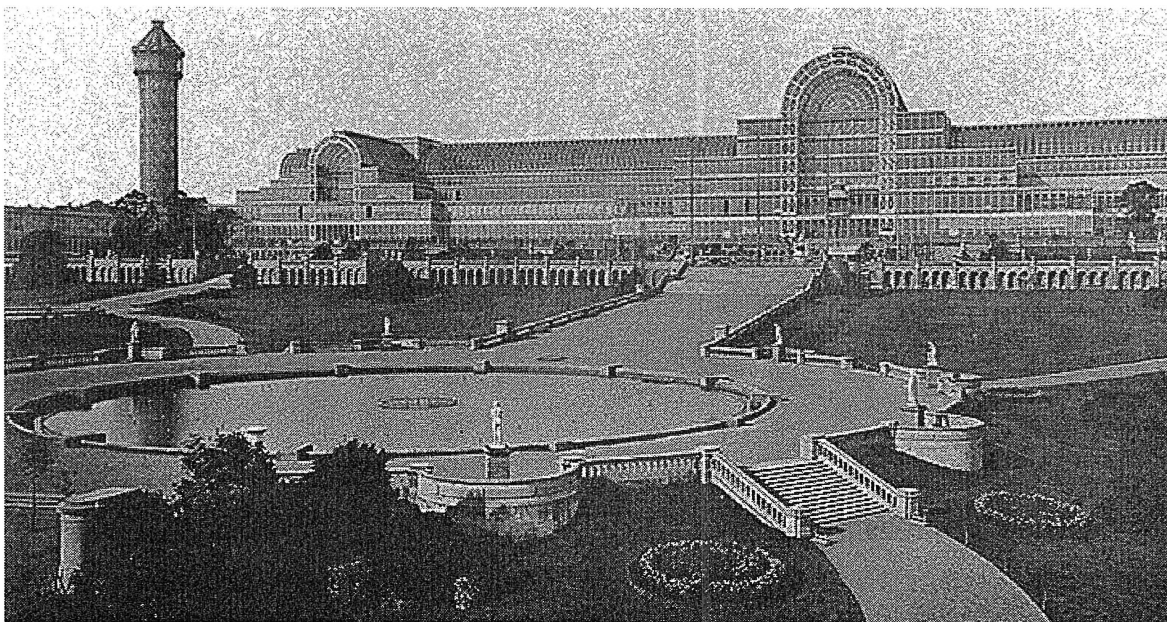
За зголемувањето на градското население и воведувањето на градскиот живот како пандан на селскиот во Англија влијание имаат две револуции—земјоделската и индустриската. Земјоделската овозможува подобри и поголеми извори на храна. Двете револуции се заемно поврзани и зависни. Успешноста на земјоделската индустрија е овозможена од попродуктивни искористувања на земјата – механизирање на обработката како и зголемување на доприносите преку новопронајдените методи на науката за нагубрување на обработливите површини. Кон реализација на оваа револуција се приклучува и законот за оградување—односно оградување на обработливото земјиште што овозможува окрупнување на земјиштето. Зголемениот број на население воедно бара и поголема продукција на основните средства за живот што од своја страна бара и забрзано производство, кое во историјата се обележува како индустриска револуција.

Почетокот на индустриската револуција се обележува со парната машина. Основната употреба на овој погон е ископување на руда, пред се јаглен, а кога процесот се забрзува и количината на јаглен и железо се зголемуваат, започнуваат и новите иновативни употреби. Предноста во однос на богатство од природни руди ја поставува Англија на врвот на листата на земји со ископана руда во средината на 19 век. Споредбено Британија во 1850г. – ископала 2,3 мил. тони на железо, 1830г. – австриската империја ископала 100 000 тони на јаглен, германските земји 1 мил. а Британија 17,7 мил. (Hause, William, 2004). Покрај доминацијата во однос на ископани руди Британија доминира на континентот и со

произведена парна енергија. Погонот на пареа предизвикува висока технолошка иновативност која се бележи и со регистрацијата на патенти во земјата. Шестте патенти во 1760г. во 1840г се зголемува на 5000 годишно(Hause,Maliby,2004), разликата помеѓу доставените патенти во Британија и другите земји е што овие не се дел од универзитетски центри туку од индивидуалци кои најчесто се уметници или истражувачи. Иновативноста на употребата на погонот на пареа прво ја зафаќа текстилната индустрија потоа се проширува на железницата. Развојот на железничкиот превоз доаѓа како директна последица од индустријализацијата и потребата за одржување на динамичкиот развој кој од своја страна бара поголеми сировини за преработка, побрзо доставување до фабриките, како и пренесување на готовите производи до потрошувачите. Појавата на позитивните револуции кои ја стресуваат Англија наспроти бурните востанички револуции на копното, најчесто се објаснува со редот кој медотистичката религија го поставува кај своите верници *Богатиот во замокот, сиромашниот пред портата, Бог ги создаде двете класи и им го одреди местото* (Hause,Maliby,2004:462). Прифаќањето на сопствената положба како од Бог дадена го дисциплинира народот кој работи за градењето на сопствената земја, татковина.

Индустрискиот развој влијае на поврзувањето на нациите и зголемувањето на средбите и контактите. Интернационалниот саем одржан во Кристалната палата поставена на Хајд Парк, дефинира една културна средба помеѓу индустриски развиените земји. Сместувањето на изложбените експонати на светските индустрии бара простор кој ќе фасцинира со димензиите, а решението на Пакстон го создава тој простор. Палатата зафаќала површина од 92 000 м², конструирана со 564 м во должина, широчина од 139м и висина од 39м. После изложбата се прелоцира на Сајденхам ридот (1854 -1936г.).

Димензиите на објектот го прават импозантен, додека пак техниката на изведба и конструктивните материјали го класифицираат како иманентно нов и репрезент на своето време (Слика 6.). Објектот е изведен во комбинација на леано железо (кое подоцна е обликувано во модли) и панели до стакло (методот на изведба на овие панели е нов изум од 1848г.).

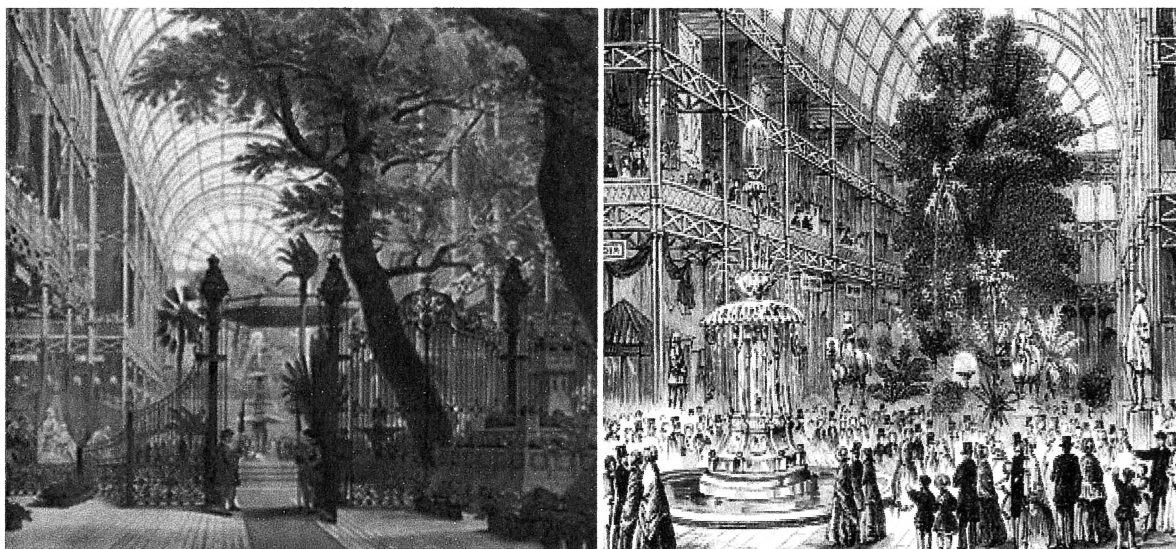


Слика 6. Кристалната Палата на Хајд Парк

Височината на објектот дозволува дрвата во паркот да се интегрираат во ентериерот и активно да учествуваат во создавањето на фантастичниот свет креиран со внатрешните декорации. (Слика 7) Леаното железо се користи за столбовите, осовини како и носечките греди кои инкорпорирани во декорациите на ентериерот. Изведбата на декорациите се дело на Овен Џонс и ги имплементираат сознанијата хемичарот Џорџ Филд (George Field) презентирани во „Хроматографија“ од 1835г. за ефектот на боите и нивната комбинација врз перцепцијата на просторот. Филд ја објаснува илузијата на објектите со сина боја да се перцепираат од човековото око како да се намалуваат во позадина додека жолтите да истапуваат напред.

Користејќи ги овие сознанија Џонс создава мрежа со комбинација на основните бои (црвена, жолта и сина) за декорација на објектот, која овозможува тој да се перцепира како пограндиозен, повисок, подолг објект кој дава впечаток на цврстина, анулирајќи го кршливиот ефект на стаклото. Мрежата која ја предложил била поставена на дискусии од страна на авторитетите на времето, кои ја процениле како премногу модерна, која прави преголема отстапка од традицијата. Реализацијата на истата е следнава надворешната железна конструкција е обоена во камен боја/избледена сина; мрежата за столбовите се

во сина, жолта и бела, видливата страна (надворешната) на носачите е во црвена боја, на просторот помеѓу нив се поставени висечки ткаенини кои се менуваат во секвенца од црвена, жолта и сина. Ребрата од конструкцијата на куполата на пресекот од корабите се обоени во секвенца на сина, жолта, жолта сина. Комбинацијата која ја користи за останатите елементи е црвена за хоризонтални линии, сина за конкавни површини и жолта за конвексни површини со што успева да го измами окото на гледачот создавајќи поголема просторност на објектот кој наполнет со елементи од изложбата ја има потребата од визуелно проширување.



Слика 7. Внатрешноста на Кристалната палата

Модерната теорија ја забележува револуционерноста на решението на Паксон во техниката на изведба. Тој постигнува револуција во однос на брзината на продуцирање на решение и реалната изведба на истото, имајќи предвид дека објектот е подигнат за 11 месеци. Воедно сензацијата поради која толку посетители доаѓаат да го видат обејот не е употребата на стаклото и леаното желео за конструкција колку што е сензацијата на врамениот простор согласно уметноста на комбинацијата на боите и технологијата која стои зад неа.

5.1.2. Германија

Националното будење на Германија, Сетон – Вотсон (Seton-Votson,1980) го поставува после Француската револуција, со тоа ја класифицира во младите нации. Двојната власт, пруската и австриската, над расцепканите германски држави оставаат свој специфичен печат кој влијае на развојот и обединувањето на Германија. Пруското просветителско влијание доминантно со владеењето на Фредерик Велики (Friedrich II 1712-1786), кој себе се сметал за филозоф како и владетел, ќе остави простор за развој на големите германски просветителски имиња. Помеѓу кои се диференцираат, Кант кој ќе го дефинира движењето, Лајбниц и Њутон чии теории влијаат на развојот на високото образование во Германија кое ќе ја наметне сопствената доминација во Европа. Влијанието на овие теоретичари заедно со законите за образование поставени со Фредерик Велики, придонесуваат Германија (германските држави) кон средината на 19 век 95% од возрасното население да е образовано, овој процент кон крајот на векот преминува во 100%, нагласувајќи ја важноста на образованието во германското општество, и воедно во градењето на германската култура. Норберт Елијас (Norbert Elias,2001), разгледува две дистинктивно различни дефиниции за цивилизација и култура во германската традиција. Кон дефинирањето на овие поими германската традиција им препишува одредени општествени области низ кои се реализираат. Областите кореспондираат на еволутивниот тек на развој на германската држава, така политичките достигнувања на општеството се области низ кое цивилизациски се изградува и се оставаат како дел од ангажманот на буржуазијата. Оттука може да се проследи континуираното присуство на кралските пруски и австриски структури во водењето на германските држави. Од друга страна високите достигнувања во областите на образованието, науката, уметноста, го култивираат општеството и со нив се дефинира поимот култура. Овие дејности се оставени во рацете на германскиот народ и е неговиот активен придонес во развојот на заедничка припадност кон една нација.

Првото национално консолидирање на германските држави може да се проследи со војната од 1813г, кога европските земји се поврзуваат за да дадат оптор кон претензиите на Наполеон Бонапарта. Победата на Наполеон се заокружува со мировен договор во

Виена, а постигнатите договори овозможуваа поврзување на германските земји во конфедерација претставена на политичко ниво преку федеративно собрание кое ќе го води Австрискиот Император.

Градењето на сопствен национален културен дух консеквентно се врзува со уметничкиот израз кон крајот на 18 век и почетокот на 19 век, обележан со Sturm und Drang движењето како и оформувањето на најчистиот романтички израз. Под дејство на романтичарските идеали кој средината на 19 век, односно под влијанието на француската револуција, интелигенцијата на германските држави прави обид да ги стави цивилизациските тенденции во сопствени раце. Центарот на револуционерна Германија е Франкфурт кој е и центарот и на конфедеративна Германија. Германските држави бараат да се формира национален парламент кој ќе го замени конфедеративното тело, за таа цел се распишуваат парламентарни избори во април 1848г.- избраните членови се водени од либералот правник Хенрих вон Гагерн (Heinrich von Gagern). Новиот парламент ги укинува привилегиите на благородништвото, ја отвора бирократијата кон масите, го донесува документот за основните права на германскиот народ – кој вклучува граѓански слободи и бесплатно државно образование. Револуционерните идеали пропаѓаат една година подоцна, а германските држави остануваат конфедерација која религиозно е поделена на југ – католици и север – протестанти, и под водство на Прусија, односно челичниот канцелар – Ото вон Бизмарк (Otto von Bismarck). Постреволуционерно, земјите на копното започнуваат економски да зајакнуваат под дејство на индустриската револуција. Задолжителната револуција ги остава земјите на копното, пред сè Франција, Германски држави како и Прусија, далеку зад бројките на Англија, меѓутоа, германските земји кои се поврзуваат во трговска заедница ја започнуваат својата доминација на копното за кон крајот на векот и доминација на континентот. Брзиот индустриски развој на германските држави како и на Прусија, го користи Бизмарк, за првата војна која ќе ја искористи разорната моќ на индустријата која е на подем. Војната со Австрија од 1866г., ја докажува надмоќта на Прусија која успева користејќи ја развиената железничка инфраструктура да ја мобилизира и транспортира сопствената војска на различни дистанци. Крајот на војната претставува и ново балансирање на моќта на копнена Европа. Австрија се откажува од

германските држави и ги остава во рацете на Прусија да ги обедини и води. Целосното обединување на германските држави и зацврстувањето како доминантна политичка и економска сила се проследува после Француско-пруската војна од 1870-71г. Војната претставува клучен момент во историја на европската цивилизација маркирајќи почеток на една нова фаза во развој на општеството и врските помеѓу земјите. Поразот на Франција става крај на француската окупација на територијата на Италија, и воедно крај на француската империја и доминација на копното на Европа. Од друга страна навлегувањето на пруските војски до главниот град на Франција, Париз е само прв чекор на инсталирање на новата империјална сила на копното. Обединувањето на јужните со северните држави и прогласувањето на германската империја се одвива во Версај. Обединетата империја или Вториот Рајхт, доминира во однос на територија како и популација и набрзо ја преминува и индустриската развиеност на Англија. Политичкото обединување е преставено во федеративна влада на 25 земји, кои се потчинети на Прускиот крал, кој го има експлузивното право да поставува канцелар на федеративната влада. Првиот канцелар е Бизмарк, која ја раководи владата составена од два дома, Долен дом–Рајхстаг, кој се бира од електоријатот и го дефинира навлегувањето на либерализмот кај германските држави како и демократски легитимитет на телото (иако избраните преставници се мажи од 25 години). Горниот дом е сочинет од преставници на федеративните држави. Политичката организација и двата дома немаат влијание над канцеларот, кој не е дел од ниедна партија, што во основа ја анулира неговата директна инволвираност во националната политичка сцена.

Општествените промени продуцираат промени и во архитектурата. Архитектите Карл Шинкел (Karl Schinkel) и Гофрид Семпер (Gottfried Semper) кои се поврзуваат во однос на временската рамка на нивното дејствување, согласно романтичарската пракса во архитектурата, се архитекти и теоретичари на архитектонскиот дискурс на своето време. Доминацијата на нивниот теоретски запис ги поставува како дел од уметниците кои работат под комисија на федеративните монарси, а во случајот на Шинкел и под комисија на кралот. Меѓутоа кралското влијание врз дизајните е минимално споредено со влијанието кое, владините комисионери го имаат во Франција и Англија. Индивидуалниот

дух на архитектите им дозволува имплементација на сопствените теоретски дискурси во решенијата и воедно создавање на градби кои ја содржат германската дефиниција за култура. Тоа се високи институции на престиж кои го изразуваат духот на народот кој е во основата на романтичарските тенденции во Германија (како парадигматичен пример се јавуваат браќата Грим и нивната потрага по духот на народот виден низ преданијата и приказните).

Нео-класицистичката тенденција присутна во Франција кон 18 век своевидување има и на територијата на германските држави, пред се поради културната доминација која ја има Франција на копното и воодушевувањето од истата на Фредерик Велики. Доминацијата на класицистичката и нео-класицистичката пракса се проследува на северните држави додека кон југот се проследува имитирање на барокниот стил на Италија. Подршката на оваа неиманентна пракса за Германија се остварува преку Француската школа за убави уметности (чие влијание ќе се чувствува се до 1840г.) како и преку првиот историчар на уметноста Јохан Јоахим Винкелман (Johann Joachim Winckelmann) и архитектот Кристијан Лудвиг Штиглиц (Christian Ludwig Stieglitz). Винкелман ги поврзува архитектурата и скулптурата преку заедничкиот израз кој го имаат преку формата и линијата. Формата најдобро се дефинира преку белата боја и мермерот, и зависноста е правопрпорционална. На оваа забелешка се надоврзува Штиглиц со дефинирање на убавиот објект *Архитектонските дела ја добиваат својата убавина низ убавата форма, која во оваа уметност, како и кај другите убави уметности со кои се поврзува, се реализира низ ред и симетрија, низ скромност и дефинирани пропорции* (Mallgrave,2005:74). Неокласицистичките тенденции се намалуваат на интензитет со француската револуција од 1789г. и отворањето на Берлинската академија за архитектура од 1799г. Промената на парадигмата започнува со движењето Strum und Drang, како увертира на романтизмот, кое се базира на потребата да се пронајде сопствениот, индивидуален естетски израз. Оттука истражувањата кои се изведуваат на тлото на Италија од страна на германски архитекти се пренесуваат во сопствената земја, меѓутоа не како готови парадигми кои треба да се копираат туку парадигми кои треба да се преобмислат, детериторијализираат согласно духот на времето и народот. Додека,

истражувањата на англиските архелози не наидуваат на поголем слух во сопствената земја, германските архитекти се воодушевени на оваа пракса која ја истражуваат и преосмислуваат во сопствените решенија.

Тенденцијата кон создавање на национален архитектонски карактер започнува со (Friedrich Gilly) Фредрих Гили, меѓутоа својот вистински израз го добива во делото на Карл Шинкел. Шинкел целосно се одделува од класицистичката тенденција, што е карактеристика на уметниците од германските држави со цел да направат дистинкција помеѓу активностите на дворот, кој го имитира францускиот и нивните активности на создавање на специфичен културен израз, односно согласно зборовите на Шинкел *насочување кон овие дела кои го носат вистинскиот карактер на сопствената земја и намена* (Schinkel во Mallgrave, 2005:95).

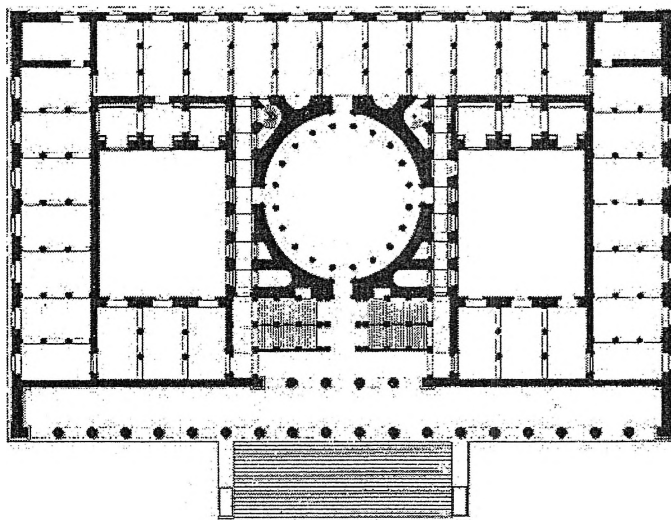
Таков тип на објекти не ги имитираат ни класицистичките (антички) форми ни ренесансните, туку се форми кои се формирале помеѓу овие два периода. Овој период тој го нарекува Сараценик и го дефинира неговото настанување *како производ на поврзувањето на источната и античката архитектура во време на големите миграции* (Schinkel во Mallgrave, 2005:95). Иако методот на барање на иманентната парадигма која најдобро ќе го изрази духот на нацијата е соодветен на методот во другите земји, сепак фокусот е дистинктивно различен. Тој дивергира од нео-класицистичката тендеција на Франција како и готската во Англија и прави конвергенција на Сараценскиот период со доцната римска и романескна архитектура. Маркирањето на периодот не го дефинира и карактерот на архитектурата. Анализите на Шинкел се фокусираат на дефинирање на онтологијата на архитектурата, суштината која го гради битието на секоја градба. Градбата се реализира низ формата, во чија основа се наоѓаат три основни идеи. Првата идеја се имплементира низ формите на конструкција, втората низ формите кои во себе внеле посебна историска или традиционална важност и третта идеја, форми кои се значајни сами по себе и подражаваат модел од природата. Овие три идеи се обмислуваат низ текот на историјата на архитектурата и добиваат различни форми согласно, како што ќе забележи Шинкел, народите кои ги продуцираат. Секоја форма која

е дел од акумулираното архитектонско богатство има посебна карактеристика која може да е од конструктивна природа или од историска. Иманентните карактеристики го даваат духот на формата, согласно Шинкел со временското преместување и имитирање се травестира и не може да се дофати специфичниот дух, точно во оваа постапка тој го лоцира недостатокот од стил и карактер на објектите од неговото време. Оттука Шинкел се обидува да дефинира што го определува стилот низ кој може да се почувствува иманентниот дух на формата и диференција дека тоа е целта на објект *Како што целноста е основниот принцип на објектот, така најдобриот начин на претставување на идеалот на целноста, односно карактерот или физиономијата на објектот, ја дефинира неговата уметничката вредност* (Mallgrave, 2005:100) оттука задачата на архитектурата е *насочување на нешто корисно, практично, функционално во нешто убаво* (Schinkel во Steffens, 2003:1)

Реализација на оваа задача може да се проследи во решението за музејот, Стариот музеј на Берлин – Алтес (Altes). Функцијата на музејот, согласно записите на Хаузер се во директна зависност од развојот на историцизмот и архелогичката во периодот на романтизмот. Оттука може да се заклучи дека функцијата музеј е иманентно карактеристична за романтизмот, додека пак годините на изведба на Стариот музеј 1823-1830г., се соодветни на периодот кој Хаузер го маркирал како период на развојот на романтизмот (1820-1840г.). Музејската функција референцира на згрижување на уметноста создадена од народот и отворање/изложување на истата кон масите. Воедно изложувањето на уметнички дела од други народи овозможува културни контакти на широките маси со другите народи, контакти од кои биле лишени поради сопствената општествена состојба.

Идејата да се постави музеј во Берлин постоела од крајот на 18 век, но е одложувана поради наполеоновите војни и неговата доминација на копното на Европа. Падот на Наполеон овозможува консолидирање на уметничкото богатство и услови истото да се постави на допир на народот. Објектот е поставен спротивно од кралскиот дворец, правејќи совршено заокружување на плоштадот. Иако планот кој ја дефинира основата

соодветствува на класицистичкиот дискурс сепак овој објект дивергира од оваа тенденција. Тој е поставен на правоаголна основа, во чив централен дел доминира ротунда. (Слика 8) Ротундата која е централен елемент на градбата е вешто скриена, во однос на надворешната презентација на истиот.



Слика 8. Стариот музеј – графичка скица

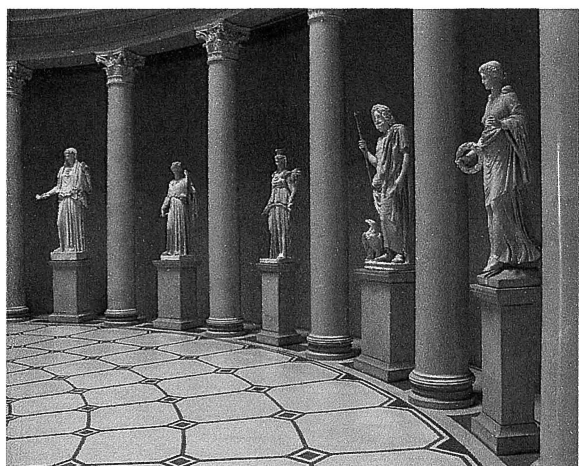
Долгата фасада од два паралелни реда од 18 јонски столбови е симетрично поделена со широко поставени скалила кои водат кон холот кој се формира со столбовите. Долгите отворени скали се увертира на функцијата на објектот, како јавна уметничка институција. Кон подршка на оваа функција водат и следните два сета на скалила кои се поставени зад вториот ред на столбови. Странично поставените скалила ги дефинираат двете нивоа на објектот која структура е сокриена гледано однадвор. Поврзувањето на двете скалила доаѓа до плато од кое има отворен поглед кон спротивниот објект (дворецот и градината). Ова плато води директно кон внатрешноста кон објектот, непостоењето на структурален елемент кој ќе направи физичка граница помеѓу внатрешноста и надворешноста, ова плато директно референцира на слободниот пристап кон институцијата. Решението за скалилата се поврзува совршено со дефинираната цел на архитектурата од страна на Шинкел, тие се практични и воедно функционални дофаќајќи ја целта на архитектот да се создаде церемонијалност на влегувањето. Церемонијалност која не е наменета за

високодостојниците туку за секој поединец кој сака да го посети објектот. Поддршка кон оваа церемонијалност посебно се добива со ротундата. Ротундата претставува фоаје кое е директна увертира за намената на остатокот на објектот и неговата основна функција на врамен простор кој чува уметничко богатство или согласно зборовите на архитектот *овде изгледот на убавата и благородна соба треба да создаде атмосфера на задоволство и препознавање на што овој објект носи во себе* (Schinkel во Steffens, 2003:48). Увертирата е реализирана низ дваесте столбови кои се во ист стил како и надворешните, јонски помеѓу кои се поставени антички скулптури (што и временски се поклопува со функцијата на ротундата – краток вовед на изложбата која следи).(Слика 9) Осветлувањето на просторијата доаѓа од отворот поставен на врвот од ротундата која постапка не се разликува од оригиналната изведба. Дури и декорациите не одскокнуваат од оригиналните, кесоните ¹⁵ се поставени на внатрешноста декорирани со златно црвени мотиви. (Слика 10)

Околу ротундата се поставени просториите, кои со помош на столбови се диференцираат во посебни сегменти од изложбата. Поставувањето на ротундата без големи промени во однос на изведбата не ја менува иманентната функција на формата, таа останува да биде покривот под кој се споделува знаење, со што временската рамка се проширила, или согласно записите на Хаузер, се добива чувството на дежа ву, на кое романтичарите посебно се наклонуваат во однос на префрлањето на историските секвенци. Најава кон ваквата тенденција и дефинирање на функцијата музеј од страна на Шинкел има на самиот влез, односно холот кој се формира од редовите на столбови. Илустрациите кои се поставени, дизајнирани од самиот архитект се тематски поврзани „од едукативната историја на човештвото“. Шестте дизајни кои Шинкел ги доставил се алегориска претстава на развојот на човековите доблести и човештвото (разбрано согласно поимот на култура). Фреските се изработуваат се до 1855г., објектот е пуштен во

¹⁵ Coffер(анг),Caisson(фр.)- вдлабнати панали во форма на квадрат, правоаголник или осумаголник, кој служи како декоративен елемент на таваници или куполи (преземено од Architectural dictionary-<http://architecturaldictionary.org/dictionary/coffer/>)

употреба во 1830, завршувањето на фреските ја заокружуваат и реализацијата на теоретскиот дискурс на архитектот во реален објект. Односно создавање на објект кој низ сопствената физиономија, односно форма ќе ја изрази сопствената цел и со тоа ќе ја достигне својата естетска вредност.



Слика 9. Стариот музеј- внатрешноста на ротундата



Слика 10. Стариот музеј- декорации на куполата

Оттука пренесувањето ротундата, столбовите, поставувањето античките скулптури како и различните уметнички дела, заедно со фреските кои се со митолошки мотиви, создаваат рамен простор во кој се сретнува интелектуалната историја на човештвото и истата им се дава на народот за нивно културно изградување и дефинирање. Секој елемент на структурата на објектот има двојна функција, тој во исто време е елемент кој ја дефинира формата на објектот но и музејски екпонат кој ја учествува во основната функција на објектот.

Поддршка кон тенденцијата да се создаде сопствен национален архитектонски стил дава Готфрид Семпер. Теоретскиот запис на Семпер покрај доминацијата во 19 век, ќе направи свое влијание и на теоријата на германската модерна архитектура. Новата архитектура треба да ги намали монументалните тенденции, запишува Семпер и да се насочи кон остварување и задоволување на човековите потреби. На овој начин тој ја става архитектурата, односно изведените објекти во рацете на народот, на граѓаните на нацијата. Ваквата архитектура треба да има специфичен израз на изведба, односно стил кој Семпер го дефинира врз основа на неговите содржински анализи на класичната грчка

архитектура, пред се Партенонот како и етруската традиција. Неговите истражувања се дел од полихроматската дебата која ја зафаќа Европа кон 19 век. Меѓутоа квалитативната разлика на истражувањата на Семпер во споредба со англиските истражувачи, е во контекстот, односно Семпер бара објаснување зошто се користи полихроматската техника во антиката и токму во тоа објаснување го наоѓа оправдувањето за обновеното детериторијализирање. Естетската употреба на оваа техника во античките храмови, теоретизира Семпер е за поддршка на сценографијата, имајќи предвид дека секој храм е една голема театарска сцена на која за изведбите на ритуалите потребна е посебна сценографија, а бојата е круцијален елемент за создавање на соодветна сцена. „Сцената“ согласно Семпер е елемент кој треба да биде компатибилен со неговата околина *Спомениците беа скелињата кои се обидуваат да ги поврзат овие елементи во една заедничка сцена* (Mallgrave,2005:132) заклучува Семпер. Оттука тој ја нагласува поврзаноста на елементите кои може да се структурни или декоративни, во служба на нагласувањето на уметничката функцијата. Кога говори за уметничка функција, Семпер ја поддржува античката аполонизиска традиција како и средновековната фасцинација од карневалот. Карневалот како пракса е дел од фасцинацијата на романтичарските германски автори, поврзувањето на две спротивности во едно, преминот како и реинкарнирачката моќ на преобразбата на карневалот се централни теми на фантастичните раскази, но воедно дел од архитектонскиот израз на Семпер. *Секоја уметничка креација, секое уметничко уживање, претпоставува одреден карневалски дух или да се изразам на помодерен начин облакот од карневалските свеќи е вистинската атмосфера на уметноста.* (Semper во Mallgrave,2005:137)

Карневалската пракса на повторливост, на умирање и повторно раѓање се чини како целосно да се инкорпорира во Дрезденската опера, која денес го носи името на својот автор-Семперопер. Првото решение кое го дава Семпер за операта е реализирано во 1841, после кое се проследува рушење за одново да биде подигната во 1868, додека архитектот е во прогон, но сепак наоѓа начин неговите идејни решенија да бидат основата на објектот. Следното рушење и одново раѓање на операта ќе се проследи после Втората светска војна каде обновата ќе ги следи без поголеми поместување плановите на

матичниот автор, кон почетокот на новиот милениум операта страда во излевањето на реката Елба, после кое „умирање“ следи уште една обнова.

Денешната (21 век) опера ги задржува интервенциите кои се направени од 1868 години, решение кои ги имплементира теоретските ставови на авторот. Иако препознаена како најважен барокен објект во Дрезден, сепак комбинацијата на ренесансни елементи, со барокни кружни линии како и декорации и поставените коринтски столбови, на објектот му даваат еклектистички дух. Илузионистичкиот дух на карневалот, мешањето на формите и создавање на илузија за просторот е дел од решението на објектот. Предните кружни сидови кои се надвишуваат криејќи ја позадината, создаваат слика дека објектот има кружна форма, меѓутоа овие сидови се искористени за креирање на внатрешните полукружни фоеја кои водат до кружно изведениот аудиториум, кој понатаму (гледано од птичја перспектива) ја издолжува формата на објектот формирајќи правоаголник заедно со делот на сцената. (Слика 11)

Влезот на објектот е поставен централно, акцентирајќи ја својата отвореност кон масите кои се „пречекани“ од сопствените национални уметнички имиња Шилер и Гете, кои се само дел од декорациите на екстериерот кој ја нагласува свесноста за сопственото национално културно минато и богатство. Портата на влезот ја карактеризира уште еден декоративен елемент кој ја подржува теоријата на Семпер (од него понатаму ќе произлезе и ничеовата диференција на дионизиска и аполонизиска уметност) поставената кочија на Аполон заедно со неговата сопруга Аријадна. Поставувањето на Аполон како доминантна фигура е неортодоксна пракса, меѓутоа е семантички потентен елемент кој ја дефинира германската романтичарска уметност. Аполон како митолошки заштитник на музиката се совпаѓа со основната функција на објектот—операта, место на изведба на видни музички дела, воедно тој е богот на виното оттука, може да се поврзе со веселбата, карневалот на кој инсистира Семпер.



Слика 11. Дрезденската опера

Декорациите во внатрешноста на објектот го подржуваат карневалскиот аполонизиски дух. Богатиот колирит кој ја следи тенденцијата на полихроматската пракса, создава жива атмосфера на ритуалност. Свој удел кон реализација на оваа атмосфера имаат и материјалите кои се користат. Семпер ја користи умешноста на локалните занаетчии како и локаните материјали за имитацијата на мермерот, кои успеваат во креирањето на чудесниот преобразувачки свет во објектот. (Слика 12)



Слика 12. Дрезденската опера – внатрешни декорации

Декорациите, тематиката на Аполон, кружните лавиринтски фоајеа создаваат компатибилност на елементите, која е со цел да се истакне функционалноста на објектот. Основната функција на објектот не е новост на копното на Европа, традицијата на посета на опера е дел од цивилизациските придобивки на континентот, меѓутоа оваа функција Семпер ја подигнува на културно (дефинирано согласно германскиот дискурс) ниво. Ова културно ниво тој го поврзува со функцијата на уметноста во општеството, која тој ја гледа како основна примордијална функција

Зголемената доминација на рационалната индустрија со сопствениот потенцијал за уништување на човекот, есенцијално и ја забранува/негира примордијалната функција на уметноста на задоволување и рафинирање на основните човекови потреби. Затоа поискрено славење на ирационалното и е потребно на уметноста за да може и понатаму да ја задоволува/реализира општествената должност од ослободување на човештвото од неговите цивилизирани демони(Mallgrave,2005: 139).

5.1.3. Франција

Крајот на 18 век ќе го најави револуционерниот 19 век на Европа и постави Франција како колевка на револуциите. Позиционирањето на Франција како референцијално место на промени го прават неколку важни случувања кои ќе донесат парадигматски поместувања во Европа. Првата парадигматска промена која се случува во Европа кон крајот на 18 век се дефинира со укинувањето на феудалниот систем како и стегнување на нова свест, свеста за постоењето на татковината како суверенитет кон кој секој член на нацијата учествува, директно се врзува со појавата на нациите и национализмот. Национализмот создава врска со либерализмот, како политичко движење кое заговара слобода на индивидуата, слободата како квалитет согласно националистичката идеологија се воспоставува во границите кои ја дефинираат територијата на нацијата. Дефинирањето на границите на нациите добиваат посебно на сила во 19 век и се производ на долготрајни војни проследени со мировни договори. Воениот поход започнува со војните на Наполеон и продолжуваат со Пруско–француската војна со која

Европа и трите нации, француската, германската и италијанската ги добиваат своите гранични територии. Крајот на Пруско – француската војна на тлото на Европа ја поставува првата република, како нов систем на уредување на општеството. Воспоставена кон крајот на 19 век француската република прави заокружување на идеалите на Француската револуција. Сукцесивните револуции кои започнуваат од 1789 година се секогаш водени од идејата за либерализам и секоја наредна е поради неостварените идеали, и не реализираните цели. Споредбено со Англија каде Парламентот се избира за одлучувачко место во однос на водењето на земјата, Франција кон 18 век нема централизирано парламентарно тело, градовите си имаат сопствени парламенти чие организирање и дејствување има мал ефект на одлуките на монархот и аристократијата која стои зад него. Навиката на живот во раскош на Луи 14 (Louis XIV – Le Roi Soleil 1638-1715) може да се проследи и кај неговиот наследник Луи 15 (Louis XV 1710-1774), чија незаинтересираност за водење на владата му овозможува политичко јакнење на Кардиналот Флури (Cardinal André-Hercule de Fleury), кој е еден од веригата на владини авторитети кои ќе се обидат да ја стабилизираат финансиската состојба во Франција. Сепак одлуката да се стабилизира состојбата со покачувањето на даноците, односно воведување на даноците кои се плаќаат во воени услови во константни даноци за сите класи, ја носи Луи 15. На неговата одлука силно се спротивставуваат парламентите кои се водени од аристократијата, која се чувствува како најпогодена од одлуката. Конфликтот добива на сила 1766г. кога се спротивставуваат на планот за изградба на патишта, барањето на парламентите да се повлече кралот под законите се развива во спротивна насока и резултира со формирање на нова влада на чело со Рене де Мапо (Rene de Maupeou), кој успева 1771г. да ги укине парламентите, а членовите да ги постави како дел од администрација. Поголема среќа со решавањето на финансиската состојба нема ни следниот монарх–Луи 16 (Louis XVI 1754-1793), кој реално преку засилување на министерството за финансии се обидува да направи обид за решавање. Шестте едикта на Турпо (Anne Robert Jacques Turgot) и Малешбе (Guillaume Chretien de Lamoignon de Maleshebes), не поминуваат славно и наследниците на Тургот, Жак Некер (Jacques Necker) и Калон (Charles Aleksandre de Calonne) го проследуваат истиот заклучок, потребата од

воведување на нов даночен систем во кој ќе влезе и аристократијата. Овој заклучок е причината аристократијата да се впушти кон револуционерната 1789г., односно да побара Кралот да го свика собранието на трите класи. Секоја класа од општеството во Франција има своја причина поради која влегува во револуционерната година. Селаните, кои ја чувствуваат сиромаштијата најмногу преку неколкуте сушни години во Европа кои ја подигаат цената на житото, тргнуваат во востание против феудалниот систем, и набрзо се поврзуваат со реформаторите видени во работничката класа, кои под дејство на просветителството развиваат нови напредни идеали и сакаат реформирање на политичкиот систем. Револуцијата започнува во мај 1789г. кога кралот го свикнува собранието на трите класи. Следејќи ја традицијата на посебна средба со секоја класа, кралот одбива да се сретнат сите класи заедно, што резултира во поврзување на дел од претставниците на свештенството и аристократијата со претставниците на обичните луѓе и драфтирање на уставот на Франција. Поврзувањето на класите и драфтирањето на првиот устав ја означува политичката револуција и зајакнувањето на парламентот, кој го бира правниот сегмент за да ја намали силата на кралот кој ги има пуштено воените трупи за да ги задушат разбрануваните толпи по Париз и руралните средини. Политичката револуција започнува со серија на декрети, меѓу кои најважните се укинувањето на феудалниот систем и декретот за човековите права кои ветуваат слобода на религиозно убедување, слобода на говор, слобода на гласилата, почитување на правото. Укинувањето на феудалниот систем е проследено со поништувањето на титулите и целосно заокружување добива во 1790г. кога благородничката земја се национализира а неколку месеци подоцна се укинува и благородништвото. Политичката револуција која добива национална карактеристика делува и на моќта на црквата, така во револуционерната година се врши национализација на црковното земјиште а во 1790г. се потиснуваат манастирите.

Високите идеали кои се поставуваат со револуцијата кон крајот на 18 век започнуваат да бледеат. Крајот на 18 век во Франција но и во Европа започнува нова ера сконцентрирана околу дејствата на една личност – Наполеон Бонапарта (Napoleon Bonaparte 1769 -1821). Како искусен војувач тој доаѓа на чело на Франција во 1799г. и останува се до 1814г. Со првиот устав кој го предлага, тој е еден од тројцата конзули кои ја

водат Франција, измените кои се јавуваат во уставот од 1802г. го поставуваат Наполеон како доживотен конзул, кој со третиот устав две години подоцна се прогласува себе си за император. Прогласувањето на император е доволен знак за политиката на владеење која Наполеон ја спроведува.

Слоганот „слободата е потреба која ја имаат само една мала класа на луѓе“ најдобро ја објаснува политиката на владеење на Наполеон, која се навраќа на стариот деспотски систем. Класата на која новиот император се потпира и ја добива подршката е плебсот, односно возразните мажи кои имаат право на глас како и новото благородништво кој тој сам го создава од редовите на истакнатите генерали и граѓански поданици. Годиците на владеењето на Наполеон се години на константни војни кои влијаат на реисцртувањето на границите на тлото на Европа. Почетокот на 19 век западна Европа се моделира во француска територија владеана од лозата на Наполеон. Користејќи ја воената надмоќност како и техниката на борбена бројност, од западна Германија Наполеон, создава конфедерација Рајна, од Холандија кралство кое го води неговиот брат Луи (Louis Bonaparte), делот кој го одзема од Прусија, Полска се именува во грофовија Варшава. Со Шпанија и Италија се заокружуваат воените освојување на Наполеон на копното на Европа. Во однос на градење на културата и стилот во француската уметност кон 19 век, односно развивањето на сопствена верзија од споделениот романтичарски простор, посебна важност има поделбата и завладувањето со Италија.

Северниот дел на Италија е трансформиран во кралство Италија на чело со Наполеон, јужниот дел е кралството Неопол кој го води Мурат (Joachim Murat), додека средниот дел заедно со јадранскиот брег се територијало додадени на Франција. Доминацијата над Италија овозможува реализација на археолошки ископувања, кои се посебна пасија на Наполеон, слични археолошки експедиции се испратени и во Египет. Артефактите кои се ископуваат го добиваат знакот на француско архелошко богатство и пренесувани во Франција. Оваа романтичарска пракса на Наполеон, трагањето по корените на нацијата и создавање на сопствена историја која ќе даде кредибилитет на нацијата која се создава и сознава себе си, го зацврстува и продолжува класицистичкиот уметнички стил, сега

обновен во нео-класицистичка пракса. Подршка на нео-класицистичката пракса во однос на архитектурата даваат две значајни институции кои се промовираат кон почетокот на 19 век. Политехничката школа се формира во 1794г. додека пак Школата за убави уметности, која претставува административен покрив на сите уметности започнува со дејност во 1803г. Со овие две институции се поврза активноста на Жан Никола Луи Дуранд (Jean Nicolas Louis Durand) и Антоан-Крисостом Катрмер де Кинси (Antoine Chrysostome Quatremere de Quincy). Теоретскиот дискурс на Дуранд се концентрира на дизајнот кој тој го дефинира како сложувалка на веќе дадени елементи. Предефинираните елементи добиваат соодветни координати според оските кои создаваат совршена симетрија на објектот. Дизајнот базиран на координатниот GRID ја истакнува способноста и талентот за композиција на архитектот и воедно овој дизајн е соодветен за реализација на специфични (типизирани) функции на објектите за кои Дуранд создава генерички планови. Плановите решаваат простори кои имаат функција на библиотеки, музеи, судови. Дуранд го евалуира дизајнот потпирајќи се на основните кодови на архитектурата, ефикасност и корисност. Задржувајќи се на прагматичниот сегмент на архитектурата Дуранд ја отфрла убавината, односно декорациите како сегмент од доброто решение, изведениот дизајн.

Евидентно е дека задоволството нема да може никогаш да биде цел на архитектурата, како што ни архитектонските декорации можат да бидат нејзин предмет. Јавната и приватната корисност, среќата и заштитата на индивидуите и општеството, тоа е вистинската цел на архитектурата (Durand во Mallgrave, 2005:70)

заклучокот на Дуранд е соодветен на постреволуционерното расположение кое изразува негација на кралскиот раскош. Подршка на ставовите на Дуранд како и прецизирање на поетиката на нео – класицизмот во француската архитектура во 19 век, се добива низ теоретските записи на де Кинси. Архитектурата согласно Кинси треба да има чиста и прецизно дефинира идеја, која ќе биде лесно воочлива и сфатлива од страна на набљудувачот. Говорејќи за реализацијата на идеалниот нео класицистички објект, Кинси во основа дава одговор на новите откритија на англиските истражувачи кои ја подржуваат идејата за декорации во ентериерот и употребата на полихроматични бои. Неговите правила, кои се негација на идејата на употреба на бои, се сумирани на следниов начин

хроматската употреба на златна и беж боја укажува на склоноста кон туѓото во споредба со вообичаената практика на Грците; мешањето на два материјала беше бизарно и помалку чисто отколку употребата на еден благороден материјал како мермерот; нивното материјално богатство лажно го насочи влијанието на антиката како уметничка карактеристика/вредност; употребата на боја резултира во вид на илузија која е противречна на секој основен принцип, како што е формата (de Quincy во Mallgrave, 2005:76).

Согласно ставовите на Кинси употребата на боја ја уништува идеалната убавина која се постигнува со совршено белиот мермер, со кој може да се нагласи симетријата на објектот како и најважниот елемент на еден објект, неговите пропорции. Подржувањето на нео-класицистичката пракса во Школата за убави уметности се реализира теоретски и практично. Младите, посебно талентирани студенти на Школата за убави уметности, се наградуваат со „Голема Награда“ (гранд при), која се обновува во 1806г. проследено со освојувањето на Рим во 1802г. од страна на Наполеон. Наградата вклучува петгодишни студии во Рим, од кои три години се наменети за теоретско и аналитичко проучување на детали од класичната архитектура на Рим и Грција, во следната четврта година од нив се очекува практична апликација на стекнатото знаење, односно подготовка на реконструкција за антички објект. Последната петта година, наградениот студент изработува решение за современ објект кој треба да биде дел од француското општество реализирано во нео – класицистички стил. Шарлс Грание (Charles Garnier) и Анри Лабрус (Henri Labrousse) се помеѓу добитниците на наградата, кои воедно ја добиваат најзначајната функција, да дизајнираат реален проект, објект во Париз. Нивната дејност се врзува со пост наполеонова Франција и вториот бран на револуција.

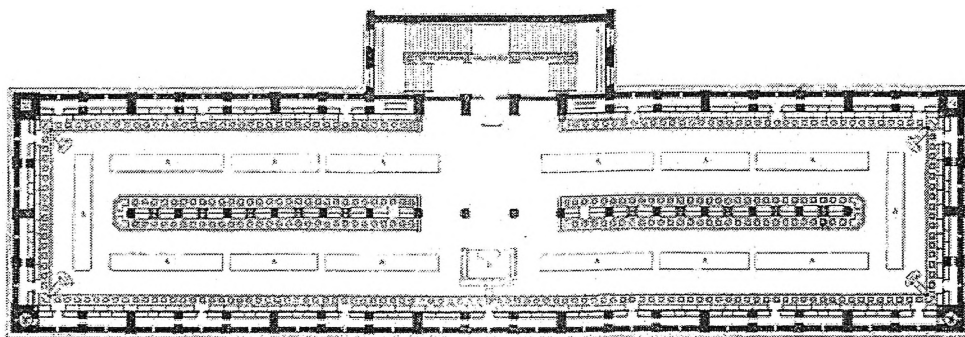
Желбата Франција да доминира над европските земји, го впушта Наполеон во константи војни во текот на целото свое владеење. Воената концентрација ја намалува економската моќ на земјата и таа далеку заостанува зад економскиот бум кој со индустриската револуција го доживува Англија во 18 век и континуираниот напредок во 19 век, во кој временски период и се придружува Германија. Санкциите кои Наполеон ги наметнува кон Англија воедно ја носат и неговата пропаст. Кога во 1813г. Русија го прекршува договорот за економски санкции кон Англија, Наполеон решава да нападне. Овој воен напад игра значајна улога за националното будење на Русите но и германски

држави. Националното будење се проследува со обединување во нова алијанса која се бори против Наполеон за враќање на сопствените територијални граници. Поврзувањето во алијанса, предводена пред се од Русија, Англија и германските држави овозможува пораз на француската војска, послужувајќи се со воената тактика на Наполеон, борбена бројност. Поразот кај Лајпцих од 1813г. е проследен со влез на силите на алијансата во Франција стигнувајќи до престолнината во 1814г. кога и самиот Наполеон е приморан да абдицира. Крајот на војната е обележан со мировен договор кој оди во полза на земјите кои национално се будат и дефинираат, пред се на Германија. Франција после војната, согласно мировниот договор од Виена 1815г., се враќа кон сопствените монархистички корени, а фамилијата Бурбон преку Луи 18 (Louis XVIII 1755-1824) го започнува своето владеење. Промената на власта не прави поголеми промени на нео-класицистичката тенденција во архитектурата, напротив со новиот владетел Школата за убави уметности се развива во полн сјај. Нео-класицистичката тенденција се доживува како константа во 19 вековна Франција, во која на општествено ниво се проследуваат континуирани промени на уредувачките парадигми.

Изведбата и отворањето на Библиотеката св. Женевје (Bibliothèque Sainte – Genevieve), дизајнирана од Анри Лабрус, поврзува два различни политичко уредувачки системи. Изведбата на овој објект се проследува од 1842г. до 1850г. година, кога Франција ја води Луи Филип (Louis Philippe 1773-1850г.) и се конституира како монархија, последната монархија во француската национална историја. Крајот на монархијата го обележува нова револуција, Француската револуција од 1848г. која се заокружува со прогласувањето на Втората француска република.

Функцијата на овој објект е соодветен на промените кои во 19 век започнуваат во образовниот систем. Фокусот на овие промени се однесува на воведување на јавно државно образование за сите граѓани, односно отварање на едукативните институции кон сите класи. Ваквите промени во Франција започнуваат со Наполеон, меѓутоа тенденцијата може да се проследи низ целиот 19 век. Либерализмот кој се поврзува со националното будење на народите во Европа е подржан од францускиот владетел Луи Филип. Познат

како кралот на граѓаните, монархот се прогласува за крал на француската нација а не на Франција со цел да ја нагласи врската помеѓу монархијата и народот. Свртувајќи се кон народот тој се обидува да направи рез на историската традиција на монархистичко владеење, опкружувајќи се себе си со високо образовани луѓе кои му помагаат во водењето на земјата, како и богатата буржуазија видена во трговци и банкири. Општествените поместувања овозможуваат основа за формирање на нов теоретски дискурс чив фокус се општествените системи. Во Франција овие промени се теоретизираат во записот на Сен Симон (Henri de Saint Simon). Дејноста на Сен Симон се врзува со падот на Наполеон и ја теоретизира потребата од нова епоха, во која општеството ќе биде радикално променето. Структурата на новиот систем директно ќе биде зависна од индустриската продукција. Односно хиерархијата, која Сен Симон ја предлага е водена од научната елита. Овие ставови на Сен Симон предизвикуваат благо разнишување на доминантната класицистичка теорија во Франција. Учениците кои се дел од Школата за убави уметности и на доусовршување во Рим, започнуваат бунт, еден од нив е и Анри Лабрус. Бунтот кон класицистичките правила, што може да се прочита како дел од романтичарската пракса, ги насочува кон проучување на објекти кои историски им припаѓаат на Римската република, Етруската култура како и ренесансната практика. Фокусот на Лабрус како и неговите сооченици кон овие изведбите се поврзува со новата тенденција на употреба на полихроматски декорации. Импресијата од овие објекти на Лабрус му дозволуваат дивергенција од класицистичките ставови и развој на посебен вид на иновативен рационализам во неговите решенија. Иновативниот рационализам на Лабрус поврзува неколку практики во една балансирана целост која е реален израз на неговото време. Рационализмот во архитектурата дозволува истата да се размислува врз основа на научниот дискурс и ги препишува геометриските форми како идеална основа на објектите. Основата на Библиотеката Св. Женевје е поставена на правоаголник на кој влезот ја создава замислената оска која воспоставува симетрија и баланас на објектот. Влезот е почетната точка на оската која завршува со десетиот, средишен прозорец. (Слика 13)



Слика 13. Библиотеката Св. Женевје – графичка скица

Деветнаесте прозорци поставени на долгата страна од објектот која директно излегува на улицата, фасадно е решена со верига од деветнаесет лакови поставени на над секој прозорец. Притоа фасадата е решена согласно нео – класицистичките дефиниции на Дуранд и Кинси, на намалување на декоративноста на сметка на нагласување на формата и функцијата на објектот. Лабрус прави поврзување на двата архитектонски кода нагласени од нео – класицистичката пракса, така што структурата, формата на објектот ја дефинира и суштината односно функцијата на истиот. Во оваа линија може да се анализира Библиотеката, во чие решение се чини како секој елемент ја подржува идејата на архитектот. Анализата се движи од надворешните кон внатрешните елементи, односно од локацијата и поставеноста на објектот, кон фасадата, па се до внатрешната организација. Името овој објектот го добива од локацијата, ридот св.Женевје, кој е дел од латинскиот квартал, кој пак од своја страна е интелектуалниот центар на Париз, што соодветствува на основното денотативно значење на функцијата на библиотека, односно извор на литература, знаење. Како дел од овој квартал, објектот е поставен на врвот од ридот, што на семантичко ниво се врзува со општествените тенденции на Сен Симон, каде знаењето е врвот од хиерахијата на општеството. Директната поставеност на објектот на улицата, ја конотира неговата отвореност кон јавноста, што е поврзано со реформите за јавното образование кое е достапно до сите граѓани, оваа конотација Лабруст ја подржува и со мирната не нагласена фасада на која само засводените прозорци се декоративни елементи. Кон подржување на основната функција се движи и отстапката која Лабрус ја прави во однос на конструирањето на објект-библиотека, односно решението за читалната, која согласно сопствената функција на јавна читална го окупира целосно

второто ниво и има капацитет од 600 читатели. Оваа остапка прави парадигматски рез помеѓу стариот начин на изведба на објект – библиотека и новиот кој како тенденција започнува со Лабрус. Елементите од структурата на објектот може да се разгледува во контекст на нагласување на доминантноста на читалната, која во најчиста форма ја дефинира функцијата на објектот. (Слика 14)



Слика 14. Библиотеката Св.Женевје – Читалната

Во два паралелни реда се поставени полукружни сводови, низ кои продира дифузна светлина како дел од осветлувањето што го добива читалната. Овие два реда кон внатрешноста завршуваат спојувајќи се во 16 железни столбови, зацврстени на бетонски постолја декорирани со релјефи во форма на портрети, кои се поставени во средината на просторијата создавајќи балансираност на просторот како и хармонична тишина соодветна на функционалноста на читалната. На другиот крај се врзуваат со врвовите на внатрешните сидани аркади/лакови на прозорците, врската е воспоставена преку декоративни мрежи од исковано железо. Средишните железни столбови како и врските со аркадите се референците кон индустриската револуција и новата модерна пракса на користење на железото во архитектонските објекти. Воедно овие железни елементи заедно со полиците наменети за складирање на книгите се декоративните елементи на ентериерот на објектот. По должината на читалната, сидовите добиваат форма на аркади

од по 19 лакови каде под секој има панели на кои се изгравирани имиња на познати автори. Под панелите поделени во три реда се полиците за книги декорирани со гравури на самото дрво од кое се направени.

Реализацијата на замислата библиотеката да се доживува како книга, е референтна и во решението на влезот. Поставен во средината на објектот тој директно се отвора кон читалната, притоа декорациите на сидовите кои можат да се прочитаат согласно романтичарската пракса на создавање на фантастични простори, го водат читателот кон светот на читалната. Драматичноста кон влезот на читалната ја создава градиентно, преку неколку последователни простории. Првиот простор е хол кој води кон скалилата, од двете страни на овој простор се поставени бисти на познати писатели кои го пречекуваат читателот. И понатамошните декорации, на сидовите од скалилата, ја намалуваат својата функција на декоративност во служба на функционалноста на објектот. На првиот сет од скалила е поставена копија од фреската на Рафаел – Атинската школа, на која кон следните скалила и се придружуваат ангели кои на семантичко ниво се врзуваат со постапката на подигнување на таваницата како што се движат нагоре скалилата и зголемувањето светлината која кулминира со отворањето на вратите читалната, и влегување во „рајскиот“ свет на библиотеката.

Завршувањето на овој објект се поврзува со нов пресврт на општественото уредување, односно ударот на Наполеон 3 (Louis Napoleon Bonaparte 1808 – 1873) во 1851 година и прогласувањето на Втората империја година подоцна. Позицирањето на Наполеон 3 како император на Франција маркира значаен период во историјата на градот Париз. Заедно со Баронот Жорџ Ежен Хаусман (George Eugene Haussmann) од 1853г. сè до падот на Империјата 1870-71г., ја реализираат реконструкцијата на средновековниот Париз. Согласно, урбанистичкиот план на Хаусман, тесните улици на стариот Париз, се реконструираат во широки булевари, кои и денес се ознака на градот, со што овозможува отворање на градот. Реконструкцијата на улиците се движи паралелно со поставувањето на значајни објекти, која постапка кореспондира на градењето на институции на престиж, согласно поетиката на националната изградба на Ентони Смит. Обновата на

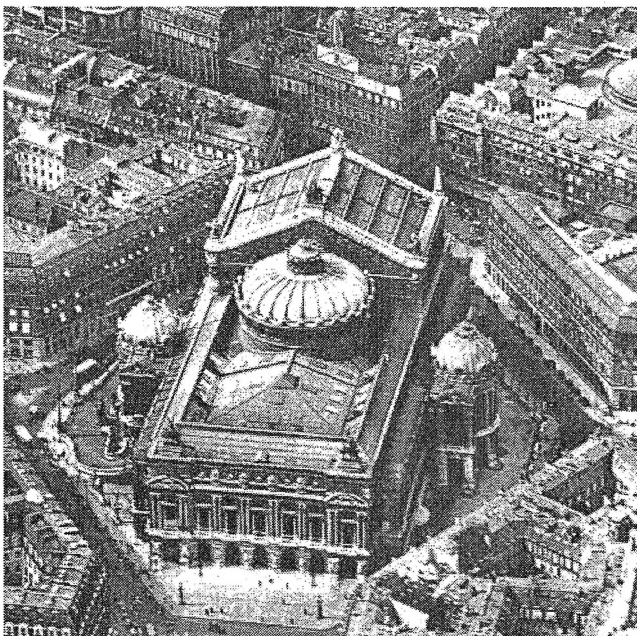
Париз е новата империјалистичка политика на Наполеон 3, соодветна на француската дефиниција за цивилизација и цивилизиран свет. Во историската анализа на Елијас за поимот цивилизација, тој нагласува дека во Франција овој поим се разбира како гордост за сопствените достигнувања во однос на општеството, политиката, економијата, кои се проследуваат како придонес како кон сопствениот развој така и за развојот на човештвото. Оттука отворањето на Париз со широките улици се чита како поставување на центар од кој ќе се шири цивилизацијата и идејата за цивилизираниот човек. Подражавање и еден вид на сублимација на оваа идеја може да се разгледува во грандиозноста на Операта, за чие решение, операта над сите опери, е заслужен Шарл Гарние. Основната функција на овој објектот, е напишана на ентаблуарот поставен на спарените коринтски столбови на предната страна од објектот – „Империјална академија за музика“, формата врамува простор во кој ќе се изведуваат високи уметнички дела и простор кој ќе биде во служба на империјата, односно ќе ги репрезентира цивилизациските придобивки на империјата.

Архитектот, кој е излезен од школата на убави уметности, воедно и добитник на наградата гранд при, се придржува кон основите правила на нео-класицистичката тенденција на школата, пред сè кон правилото, формата е репрезент на функцијата. Оттука грандиозните димензии (174м долга, 49м широка и 61м висока) на објектот се симболички поврзани со големината на француската империја која како идеал Наполеон 3 го пренесува од својот предходник Наполеон Бонапарта. Нео-класицистичките тенденции во решението се видливи во однос на лоцирањето на објектот, која постапка се поврзува и со личното убедување на Гарние

Со цел уметниците да можат да ја откријат посакуваната хармонија, тие неопходно треба студиозно и со големо внимание да ја проучуваат поставеноста/локацијата каде што нивните дела ќе бидат поставени, тие треба да дозволат бојата, формата и генералниот карактер на околината да навлезе во нивните очи и нивниот дух, кои треба да се идентификуваат со архитектурата со која стануваат целина, бидејќи

нивната работа да бидат перфектно декоративни, треба да ги има колективните доблести.¹⁶

Поставена со својата предна страна кон авенијата на операта, објектот е слободен за пристап и се отвора кон широката публика, која влегува во објектот од страничниот влез. Благо заокружување, на правоаголната основа на објектот се добива со двата влеза поставени странично, едниот за Императорот другиот наменет за публиката, кои ја адаптираат формата на објектот согласно средината во која е поставена во вид на дијамант (Слика 15).



Слика 15. Париската опера

Двата влеза поставени симетрично од двете страни, ја подражаваат класицистичката тенденција на објекти кои се перфектно балансирани. Замислената оска на симетрија започнува од надворешните елементи односно, средишните два пара на коринтски

¹⁶ Charles Garnier's Paris Opéra, во Christopher Curtis Mead. Достапно на <http://stephengjertsongalleries.com/?p=834>

столбови кои се балансираат со двете скулптури поставени на краевите од покривот – на левиот – Хармонија на десниот Слобода. Оската се движи кон куполата на која се извишува уште една скулптура – Аполон, музика и поезија, која пак се балансира со двете идентични фигури на Пегаз поставени на кровот кој е надворешен репрезент на сцената. Надворешната балансираност е прекопирана во внатрешните елементи, односно секој елемент од надворешноста е манифестација на внатрешен елемент. Така фoaјето кое ја следи салонската француската традиција, прераснува во национален салон, односно место на средби кои излегуваат од границите на фамилијарни познанства. Внатрешноста на фoaјето е повторно класицистички решена, каде големите скалила ја одржуваат симетријата и кон врвот се раздвојуваат овозможувајќи подобра пристапност кон аудиториумот. Надворешната манифестација на фoaјето е во прагоаголен покрив кој е поставен ниско пред големата купола која го претставува аудиториумот. Внатрешноста на аудиториумот е балансиран со вертикална оска на која е поставена канделабра. Елементот во решението на објектот чија доминација може да се проследи како надворешно така и внатрешно е сцената. Надворешната манифестација на овој елемент е ентаблуар кој високо се надвишува над куполата. Градацијата во висина на внатрешните елементи во надворешните манифестации ја дефинираат тродимензионалноста на објектот, кој гледан од надвор од точка на авенијата на операта, може да се забележи како се „движи“ низ просторот, акцентирајќи ја грандиозноста и волуминозноста на објектот. Декорациите се во согласност со двојната функција на објектот, оттука тематски се поврзани со музиката и уметноста на театарот додека стилската изведба се поврзува со грандиозноста на објектот. Стилот во кој се направени декорациите, кои се доминантни посебно за ентериерот, е реминисценција на карактеристичен на Франција стил, барокот. Нео-класицистичките практики поврзани со нео-барокните декорации, го даваат еkleктичкиот дух на објектот, што како пракса е дел од романтичарската тенденција, на бирање на парадигми кои најдобро го дефинираат националниот стил. Заоблените надворешни декорации, иманентни на барокната парадигма, придружени со скулптури, добиваат на интензитет во ентериерот. Оставајќи ги само влезовите монохроматски, внатрешноста на објектот ја проследува најновата тенденција полихроматски декорации

која започнува од ископувањата на англиските архитекти а која добива своја варијација во делото на Гарние.



Слика 16. Париската опера – дел од ентериерот

Полихроматските декорации кои вклучуваат различни видови на мермер, фрески, мозаици како и златни гравури, започнуваат со фоајето, кореспондираат на општествената положба на посетителите, тое е високата аристократија формирана под налетот на индустристаката револуција. Фоајето кое е осмислено како место на средби, добива правоаголна основа, која според своите димензии доминира во однос на аудиториумот, дозволувајќи слободно движење и комуницирање на посетителите, пред почетокот на настапите како и за време на паузите (Слика 16).

Кон фоајето се пристапува од бочните влезови, од кој едниот (од левата страна, западната) наменет за Императорот, директно води кон неговата ложа, додека влезот за посетителите (десниот, источен) се влева во фоајето овозможувајќи грандиозно влегување. Големото фоаје е најдекоративниот дел од конструкцијата, зафаќајќи го целиот преден дел од објектот, добива засводена таваница која е поделена на панели секој од нив посебно декориран од Пол Бодри. Решението на таваниците е во согласност со новите техники на градба и користењето на железна конструкција. Употребата на

железната конструкција кај Гарние ја исполнува практичната функција на заштита од непогоди и подобра изолација, декоративната функција на конструкцијата во објектот учествува минимално, Гарние користи само мали железни детали како надополнување на панелите од благородни материјали со кои тој ја покрива конструкцијата. На засводениот хол на едниот крај се наоѓа собата на сонцето, која е со златна таваница и сидови обложени со огледала, спротивниот крај добива пандан, собата на месечината, во која доминира сребрената боја. Целиот хол е богато осветлен и води кон доминантниот внатрешен елемент – Голмите скалила (Слика 17).



Слика 17. Париската опера – Големите скалила

Широките скалила кои кон средината се раздвојуваат, се опкружени со високи столбови, помеѓу кои се поставени балкони, чија основна функција е надополување на декоративните елементи на ентериерот. Изведбата на скалилата се смета за мастер изведба, и ново решение за скалила кое ќе дозволи лесна навигација на посетителите. Гарние ги заоблува краевите од скалите, давајќи им поблаг израз кои нудат слобода при движењето на посетителите. На дното од скалилата од двете страни на оградата се поставени бронзени фигури кои носат ламби, учествувајќи активно во осветлувањето на просторот. Кон платото на скалилата од каде започнува раздвојувањето се поставени две мермерни фигури, кои согласно барањата на Гарние се изработени од шест различно обоени мермери, подржувајќи ја полихроматската тенденција на создавање на

хармоничност во комбинацијата на боите, линиите и формите. Двете полихроматски фигури доминираат со својата динамичност во средината на скалилата, ги претставуваат Трагедијата и Комедијата.

Тематската соодветност на декорациите се подржува и со богата декорираната таваница која се извишува над големите скалила. На четирите идентични панели, се прикажани три мотива кои се поврзани со митологијата, музиката и театарот – Триумфот на Аполон, Магичноста на музиката ги распостелува своите скапоцености, Минерва се бори со бруталноста, додека боговите од Олимп, и една која се врзува со реалниот објект и градот на кој му е посветен – *Градот Париз го добива планот за новата опера*. Поставувањето на овој реален настан како дел од митолошките мотиви на таваницата, може да се протолкува како обезвременивање на настанот, компресирање на целокупното историско постоење на градот во еден објектот. Скалилата водат кон аудиториумот, кој се поставува на кружна основа покриен со купола. Куполата ја носат парови од столбови меѓу себе поврзани со лак, столбовите се направени од леано железо високи (24м) покриени со мермер. Железната структура ја користи да ја постави структурата на куполата како и балконите, но воедно да се направи изолацијата на објектот со што и подобри акустиката. Решението на баконите е ново, поставени се поврзани/продолжени балкони, во четири нивоа кои ја следат кружната линија на основата, кои кулминираат кон крајот во каријатиди. Таваницата на куполата е украсена со митолошки мотиви, претставувајќи ги Музите и Часовите на денот и ноќта, од центарот на куполата се спушта кристален лустер, чија големина, повторно се врзува со големината на објектот и како секој елемент во него е пропорционално поставен за нагласување на значењето преку димензиите.

5.1.4. Италија

Италија кон 18 век станува задолжителен аџилак за културната елита на Европа. Оваа елита најчесто составена од богатата аристократија ја посетува Италија како дел од дефинирањето на сопствената цивилизираност, култура. Од друга страна уметниците, помеѓу нив и архитектите се свртуваат кон овој „Ерусалим“ по потрага и проучување на формите и изразите на класичните тенденции кои како висок естетски идеал се практикуваат во земјите од кои доаѓаат. Оттука желбата да се доминира со територијата на расцепкани региони која може да се проследи од страна на Франција. Првото навлегување на италијанска територија на француските освојувачки се обележува во 15 век а кулминира со освојувачките походи на Наполеон кон крајот на 18 и почетокот на 19 век. Навлегувањето на Наполеон на тлото на Италија се обележува со формирањето на Република Рим, северниот дел од Италија е обединет во Кралството Италија со седиште во Милано и јужниот дел е Кралството Неапол. Револуционерниот дух на Наполеон се проширува низ целата територија на Италија, меѓутоа присуството на Наполеон во Италија не значи слобода и еднаквост какви што тој ги прокламира согласно револуцијата, во Италија се практикуваат онолку колку што Наполеон го дозволува, и додека ја има земјата под своја власт следниот чекор што го презема е раст на францускиот културниот идентитет. Окупирањето на Италија се поклопува со наполеоновите уметнички идеали и тој ја користи предноста за експлоатација на уметнички и археолошки дела. Експлоатацијата ќе се задржи се до падот на Наполеон и виенскиот мировен договор со кој Рим се враќа на папската држава која ја води Папата Пиј 7 (Papa Pius VII). Новите законски мерки донесени од папата го регулираат изнесувањето на артефакти од земјата, што резултира со зголемен фонд на археолошки дела кои говорат за историското минато на земјата. Виенскиот мировен договор од 1814/15г. не прави поголем чекор кон обединување на наполеонова Италија, Италија останува поделена според региони од кои северниот и припаѓа на Австрија, средишниот на Папа а јужниот е дел од бурбонска Франција, оставајќи го само Кралството Сардинија во кое влегува и Пиемонте како самостоен дел. Самостојноста на ова Кралство овозможува да биде почетна точка на обединувачкиот процес на Италија. Револуцијата од 1848г. во Италија се обележува како продолжување

на револуционерните активности кои на тлото од 20 –тите години на 19 век. Неапол и Пиемонте се центрите на создавање на револуционерната политика насочена против надворешната наметната контрола и драфтирање на устав кој ќе ја регулира самостојноста на земјата. Овие раздвижувања се загушуваат меѓутоа идејата за обединување и воспоставување на устав останува да постои помеѓу политичките кругови во Италија. Новиот Папа Пиј 9 (Papa Pius IX) кој го наследува тронот на папската држава во 1846г. Показува поголем интерес кон либералните идеали овозможувајќи приклучување на средишниот дел на Италија кон идејата за борба против окупацијата со што, територијата на Италија се обединува околу идејата за самостојност. Либерално – револуционерните тенденции добиваат и своја пишана форма во весникот *Il Risorgimento*, под редакција на грофите Чесаре Балбо (Cesare Balbo) и Камило Кавор (Camillo Cavour). Дипломатските активности на Кавор ќе имаат значајна улога во обединувањето на Италија кој процес за завршува кон крајот на 19 век, односно 1870/71. Доцното обединување на регионите на Италија се должи на пропаднатите идеали во револуционерната 1848/49г. Револуцијата започнува со големи ветувања, во Пиемонт кралот на Сардинија го одобрува уставот, југот успеа да се наметне над бурбонската династија а папските држави размислуваат за реформација на црковните институции, реформација која се спроведува со навлегувањето на воинствените групи на Менцини (Giuseppe Menzini) и прогласувањето Римската Република. Сепак воената надмоќ на Франција и Австрија успеваат во загушување на револуцијата и капитулација на Римската Република. Следниот обид на обединување ја следи дипломатската тактика на Кавор и обезбедување на воена поддршка од страна на Франција (тој се откажува од Ница и Савој) при нападот на Австријците кои доминираат на северот. Успехот кој Кавор го бележи набрзо се проширува на југ со потиснување на французите од страна на наследниците на Менцини кои сега се водени од Гарибалди (Giuseppe Garibaldi), двете револуционерни сили се движат кон средината на земјата, односно кон Рим. Придвигувањето се одвива паралелно со Пруско – Француската војна 1870г., по која Франција е приморана да ги напушти териториите на Италија овозможувајќи заокружување на процесот на унификација на Италија.

Архитектурниот стил кон крајот на 18 век и 19 век ги проследува промените на политичките случувања во земјата. Доминацијата на Франција и нагласената нео-класицистичка тенденција прави временско продолжување на стилот кој е иманентно италијански. Класицистичките тенденции се обележуваат со традиционалните форми и стилови кои како палимсест се откриваат и препишуваат без големи иновации и поместувања од старите мајстори. Заслугата за одржување на наметнатиот нео-класицистички стил во Италија има наполеоновата лоза која ги спонзорира архитектонските проекти. Решенијата за проектите иако се дадени од италијански архитекти поминуваат низ процес на одобрување кај француските авторитети. По повлекувањето на Франција архитектонските проекти кои биле во фаза на изведба се завршуваат без поголеми промени во идејните решенија. Праксата овозможува задржување на нео-класицистичката пракса се до средната на 19 век, кога со политичкото раздвижување на површина се изнесува свесноста за сопствениот културен идентитет, кој согласно на историскиот развој во градови држави и области е плурален. Оттука новиот архитектонски дух одговара на политичките движења прво со негирање на наметнатиот класицизам на Наполеон и формирање на стил кој согласно романтичарскиот дух на свртување кон корените и историјата, се оформува како еклектистички – односно како синтенза на најдобрите предходни парадигми кои поставени во ново време треба да ја поттикнат архитектонската креативност.

Архитектонските решенија на Џузепе Џапели (Giuseppe Jappeli) се парадигма за романтичарското доживување во Италија. Да се говори за неговите дела како романтичко доживување е овозможено од постапката на дивергирање од нормите кои еден стил може да ги наметне, и насочување кон дофаќање на расположението. Низ формата Џапели ја овозможува уметничката реализација на доживувањата. Романтичарската поетика на изведба на Џапели иманентна на периодот во кој дејствува полна реализација има во објектот кој, покрај формата е карактеристичен и со својата функцијата која ја извршува во период на бурните општествените случувања во Италија, кафето Педроки. Општествената функција на овој објект, ја подигнува неговата денотативна функција на угостителски објект и станува место на константни средби. Просторот е дизајниран да ги

задоволи различните типови на средби и при тоа да создаде соодветен амбиент. Оттука, угостителскиот објект станува „институција“ – стабилманто, кој е парадигма за функцијата на – кафе, која подоцна при реконструкцијата на Париз, баронот Хаусман ќе инсистира на пренесување, поставувајќи на големите булевари на Париз многубројни кафиња.

Објектот е фамилијарен бизнис на семејството Педроки, заслугата за етаблирањето на објектот е заслужен синот на чија иницијатива Џапели започнува со ангажман во 1826г, а реконструираниот објект е отворен 1831г. За реализација на својата функција – место на константни средби, големо влијание има локацијата. Објектот се наоѓа веднаш до Универзитот на Падова, со тоа има можност да ја угостува младата интелигенција, потоа е отворен од сите страни кон плоштади, нудејќи се на секој минувач.(Слика 18)



Слика 18. Кафето Педроки

Отвореноста кон масите, Џапели ја пресликува и во внатрешноста. Првата иновативност која ја поставува во решението отварање на внатрешноста кон надвор, при тоа рушејќи ги внатрешните ѕидови создавајќи континуирано поврзани простории. Секоја просторија согласно средбата добива специфично уредување и форма, согласно и име. Ла борса- менувачницата е просторија во осумаголна форма наменета за бизнисмените кои го посетуваат кафето. За дофаќање на расположението на собраното друштво Џапели

користи различни геометриски форми за основата како и различни историски стилови за изведба. Набројувањето на различните простории започнува со етриската просторија за облека, мавританска просторија за дами, октагонална просторија исполнета со фрески со атински мотиви, округла просторија за разговори на која е прикажан поглед од римскиот форум и трајановите столбови, простории за освежувања решени во египетски, помпејски, ренесансен како и барокен стил. Еклектистичкиот пристап кон решението на просториите е со цел да се создаде соодветен амбиент за средбата, но воедно е итро искористена од архитектот да го постави италијанското уметничко минато на дофат за секој посетувач. Постапката на Џапели соодветствува на националните раздвижувања, посебно во северните делови на Италија, кои бараат самостојност и национално обединување, поствиенскиот мировен договор и кон револуционерниот период кој започнува во 20 години на 19 век и продолжува се до крајот на векот. Свеста за националното постоење и идејата за ослободување од наметната власт, може да се протолкува и во решението на централната просторија која е голема сала за бал направена во империјален стил со бели и златни музички декорации кои се посветени на италијанскиот „освојувач“ на париските опери – Џоакино Росини (Gioachino Rossini). Исоставувањето на Наполеон како император кој ја поседува Италија се до падот во 1815г., и величењето на сопствените „херои“ кои уметнички ја освојуваат Франција, е индикатор се свесноста за експлоатацијата која италијанскиот народ ја доживува со векови. Објектот кој ја угостува новата буржуазија, новата либерално револуционерната политичка маса ја добива својата функција на „институција“ во периодот на обединувањето на Италија 1848-1871г. Тој станува симбол на урбанизацијата на Падова под влијание на индустријализацијата која ја зафаќа Европа во 19 век и поместувањето на капиталот од државни во приватни сопственици, што се чита во инвестицијата која Падроки ја прави со ангажирањето на архитект кој ќе даде решение за објект кој е слика на општествените прилики во земјата.

Во 1860г. идејата за обединета Италија станува реалност- на северот ломбардскиот предел кралот Виторио Емануеле 2 (Vittorio Emanuele II, 1820-1878) се бори со австриските трупи, паралелно на југот Гарибалди го води револуционерното движење на

обединување на Италија, по славните победи се проследува водење на политика за национално осознавање на разделените области на Италија во една заедничка држава – нација. Како главен град на земјата првиот премиер Камило Кавор го прогласува Рим (кој е сеуште под Папата и така останува и во следните 10 години) кој тој верува е образецот/изразот на националниот карактер.

Центарот на обединувачката политика и револуција пост револуционерната 1848г. се наоѓа во Пиемонте, поттикнувачот – грофот Кавор на оваа политика не доживува да ја види обединета Италија, меѓутоа неговата идеја ја продолжува кралот на Пиемонте и Сардинија, Виторио Емануеле 2, кој со обединувањето на земјата станува крал на Италија. Согласно националните тенденции на создавање на херои и споменици за истите, долго посакуваниот премин кој поврзува два значајни објекта на Милано, воедно и објекти кои денотираат диференцијално различни општествени функции, кои од своја страна пак се иманентни за италијанското општество, се именува по него. Галеријата Виторио Емануеле 2 (1865-1877) е решение на Џусепе Мењони (Giussepe Mengoni), со кое тој победува на конкурсот на миланскиот комитет од 1860. Мањони одговара соодветно на барањата кои комитетот ги поставува, како појаснување *правоаголно симетричниот плоштад да е во линија со портите(влезовите), решението на новата улица треба да вклучи директно поврзување на Дуомо со Ла Скала и покривање на улицата* (Kirk, 2005:201).

Основата на решението се два премина од кои подолгиот (196м) ги поврзува плоштадот пред катедралата Дуомо и плоштадот дела скала, вториот премин (105м) прави пресек на првиот со што формата на галеријата е латински крст, пресекот на овие два премина преминува во купола која согласно димензиите соодветствува на св.Петар во Рим.(Слика 19) Едноставноста на решението не ја укинува потентноста на значењето на објектот, која како од формата произлегува и од функцијата. Првата основа на објаснување на оваа потентност може да се бара во семантиката на функцијата- премин. Семантичката низа започнува со најочигледната врска, политичкото обединување на земјата, односно преминување од состојба на разцепканост кон обединување. Вкрстувањето на двата премина кои се сретнуваат во средината, конотативно може да се

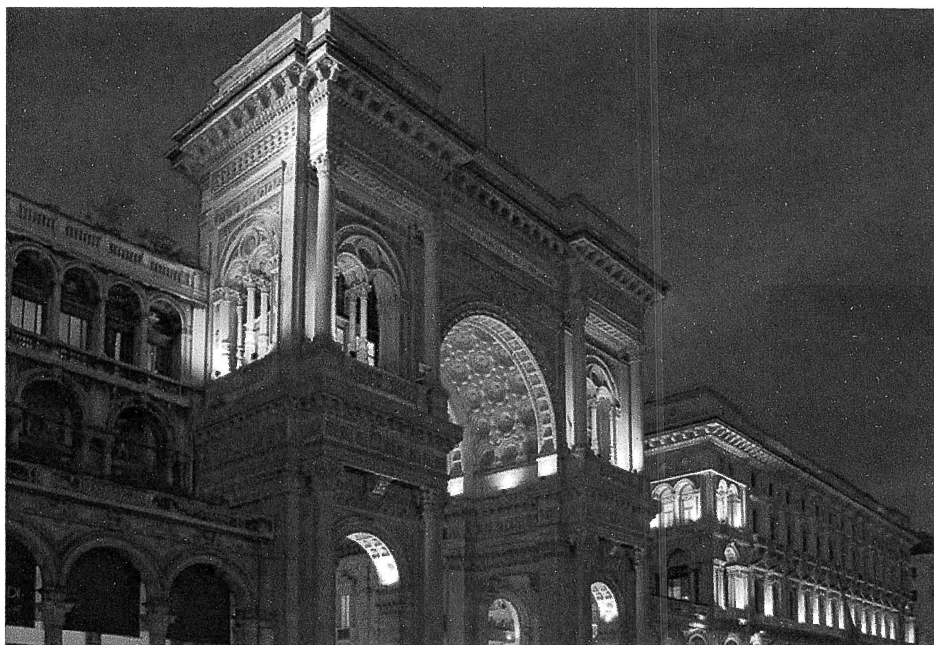
поврзе со борбата за обединување кој се движи од два правца, од север кон Рим и од југ кон Рим, дефинирајќи го Рим како точка на средба, па оттука и димензијата на куполата од еден од најважните објекти на Рим се пресликува на местото на средба на премините од галеријата. Поврзувањето на двата премина врамуваат простор кој ја надополнува функцијата на објектот со функцијата на галерија – односно изложбен салон, кој во себе секогаш го носи значењето на место на средби, културни, едукативни, уметнички.



Слика 19. Галерија Виторио Емануеле – Куполата

Оттука решението на објектот добива нова историска вредност. Тој е објект кој го има најдолгиот покриен премин, во кој уметниците, трговците од најразлични калибри ги поставуваат своите дуќани, поставувајќи ја парадигмата за објекти со функција на трговски центри. Оваа општествено-економска функција на објектот е дел од општествените поместувања кои се случуваат во Европа во 19 век под притисок на индустриската револуција. Меѓутоа, функцијата не е единствениот знак дека италијанското општество ја чувствува оваа промена, конструкцијата на објектот е компатибилен со знакот на оваа промена. Така двата премина се решени во аркади кои се засводени со стакло поставено

железни конструкции, пракса кој има директна референца со индустријализацијата. Во однос на конструкцијата, воодушевува изведбата на куполата. 47 метарската купола со дијаметар од 36м е решена во стакло кое лежи на конструкција, мрежа од 16 железни ребра. Подовите на премините се украсени со мозаици, од кои доминантни се тие кои се поставени под куполата. Тематски овие мозаици го подржуваат националното будење и обединување на земјата. На средината се наоѓа амблемот на Савој а околу него односно на секој од премините се поставени симболите на Рим – волкот, Фиренца- крин, Торино – Бик и Милано – бело знаме со црвен крст. Почитувањето и свеста за сопственото национално културно и уметничко минато продолжува низ скулптурите кои ги претставуваат најзначајните имиња од богатото историско минато.



Слика 20. Галеријата Виторио Емануеле – Триумфалната порта

Објектот е микрокосмос на северниот дел од Италија, преставен на фасадите на премините кои се декорирани со мотиви од ломбардиската традиција. Овој микрокосмос како оди во висина преминува во микрокосмос на светот. Декорациите на четирите фасади кои се извишуваат кон куполата се алегориски мозаици (првенствено фрески) на четирите континенти (Азија, Африка, Америка и Европа). Ова поврзување на светот под една купола, која го надополнува значењето на местото како точка на средби од

национален карактер во средби со светски карактер, нагласувајќи ја згуснатоста на контакти помеѓу континентите, нивната меѓузависност. Кон подржување на свесноста за сопствената заедничка традиција посебено маркантна е формата која двата премина ја прават со сопственото пресекување. Формата на латински крст, директно се поврзува со италијанската доминантната католичка религиозна традиција. Воедно на едно повисоко значенско ниво референцира на обединувањето на секогаш изделените Папски држави со световниот дел од земјата, кое поврзување симболички може да се прочита од поврзувањето со главниот премин на Катедралата – кој ја денотира светата власт и плоштадот пред театарот дела скала кој ја денотира световната, победоносноста на ова достигнување е означено со поставувањето на трумфалната порта, како главен влез од страната на Катедралата.(Слика 20)

5.2. Модерната како споделен простор

Крајот на Пруско – француската војна 1871, носи ново прекројување на границите на Европа и создавање на општествени форми кои немаат историска референца. Всушност, крајот на војната обележа обединување и конституирање на Германија и Италија во изделени територијални целини, Франција ја конституира Третата француска република, која се одржува доволно долго за поимот република – како општествено политичко уредување да добие историска референца. Воедно крајот на векот и почетокот на следниот 20 век, е период на изградување на демократскиот ефект на парламентаренот систем на политичкото уредување кај европските земјите.

Франција го воспоставува системот на дводомен парламент, чија меѓусависност е претставена со подршката која премиерот треба да ја добие од Долниот дом, избран на општи избори. Англија, во која парламентот има долга традиција на функционирање, преку низа на закони се обидува да ја засили демократичноста на политичкото тело, зголемувајќи го обемот на електоријатот. Италија започнува со изградба на сопствената млада парламентарна демократичност базирајќи се на уставот поставен во Пиемонте и моделот на Британија. Наспроти, овие земји стои Германија, која иако го поставува

парламентот како централно тело, не може да се говори за демократичност на процесот на владеење, пред се поради функцијата на канцелар која не зависи од дводомниот парламент.

Стабилизирањето на политичките односи на копното отвораат можност за индустриски развој, кој кон крајот на 19 век ќе се обележи како втората индустриска револуција. Забрзаната урбанизација останува како константа и во новата индустриска револуција, која носи поместување на индустриски водечката сила. Обединета Германија го забрзува развојниот чекор успевајќи да и парира на Англија. Втората индустриска револуција се карактеризира со нови производствени погони, јагленот, железото и погонот на пареа се истиснуваат на сметка на производството на челик, електрична струја, хемиска индустрија. Развојот на индустриските капацитети директно се врзува со растот на економијата, оттука се јавува потреба за унапредување на производниот циклус. Иновациите кои американски индустријалци Хенри Форд (Henry Ford) и Фредрик Тејлор (Frederick Taylor) ќе ги воведат во своите индустриски погони водат кон подобрување на ефективноста и ефикасноста на производствениот процес. Тие како специфични теории (Фордизам и Тејлоризам) ќе се пренесат на територијата на Европа.

Немирниот дух на европските земји по воспоставувањето на територијалните граници на земјите на копното се префрла на другите континентни. Освојувачките претензии на европските народи се одлика на европскиот идентитет. Крајот на 19 век и почетокот на 20 се обележани со нов бран на освојувачки напади кои сега го менуваат фокусот и се насочуваат кон африканскиот континент и далечниот Исток, кој го губи значењето на „далечен“ под влијание на новите превозни средства. Бројките покажуваат дека до 1900 година само 10% од Африка е колонија на европските земји, меѓутоа оваа бројка до 1914г. се менува и го претставува целиот континент под колонијална власт на Европа. Колонизаторската политика на европските земји се дефинира како проширување на пазарите и економската експлоатација, овозможувајќи европска доминација во светот. Доминацијата се означува како ширење на цивилизацијата која се основа на хуманизам, кој од своја страна добива научно оправдување во дарвинизмот. Дарвин теоретизира

дека сите видови се наоѓаат во константна битка за опстанок во која најдобриот победува, оттука успехот на европјаните во империјализирање на другите, силно влијае на создавањето на чувството за надмоќ и супериорност, како на континентално ниво така и на национално.

Почетокот на новиот век обележан со нови општествени промени отвора простор за создавање на уметност која ќе се дефинира како „нова уметност“ најавувајќи ја модерната стилска тенденција која ќе доминира во првата половина на 20 век. Во литературата, почетоките на модерната тенденција можат да се проследат со појавата на Шарл Бодлер и дејноста на Символистите, додека пак во архитектурата модерната ќе се најави преку дејноста на движењата на „новата уметност“. Новата Уметност како тенденција ќе пројави свои реализации во Франција, Германија каде ќе се нарече Југендс(ш)тил и Италија „Слободен стил“. Декоративноста, која ќе се проследи со доминантни природни форми на цвеќиња како и заоблени линии се основа на ова движење.

Декоративноста како фокусна активност ќе биде дел од движењето „Уметностите и занаетите“ во Англија, диференцијалната разлика е во формите на декорациите. Движењето започнува кон 1860г. и се заложува за поставување на повисоки стандарди на занаетчиската активност. Преставниците на движењето прават цврста врска помеѓу уметничките декорации и занаетчиската продукција. Изедначувањето на уметничката продукција со занаетите овозможува поништување на елитистичкиот карактер на уметноста и пристап на масите до неа. Од дејноста на занаетите излегуваат декоративните елементи во архитектурата и воедно занаетчиските производи се попростапни за средната класа која го носи општеството. Тематски овие декорации им припаѓаат на формите кои се произведени од човекот, одделувајќи се од идејата на копирање на природните форми, движењето стои на средината помеѓу негирањето на високиот декоративен стил на викторијанската Англија и фасцинацијата од индустриската револуција и нејзините производи. Токму во оваа фасцинација може да се бараат корените на стилската тенденција на модернизмот. Хабермас (Jurgen Habermas) го

дефинира поимот модерна преку основната референца на поглед наназад кон минатото, односно модерната е чекор понапред од минатото, е иднина и ново споредено во минатото и старото. Линиското перцепирање на времето, како континуиран тек, со укинување на можноста за цикличност, на уметниците им дозволува влез на непозната територија. Влезот на непознатата територија води кон соочување со нови ризици, отварање кон нови средби, надреалистите ќе ги нарачат неочекувани средби, градење на култ кон новото, динамиката. Модерната како стил кој има дефинирани карактеристики опфаќа повеќе движења, кои ќе дадат свој специфичен израз на општите карактеристики на стилот. Оттука за модерната се говори како период на „-измите“ во кои влегуваат, експресионизмот, футуризмът, надреализмот, а кога се говори за архитектурата како специфична манифестација се јавува интернационализмот. Продукцијата на нови „-изми“ е дел од поетиката на модерната како констатино барање на новото, но воедно е и израз на општеството кое во првата половина на 20 век добива константни промени кои немаат соодветен репрезент во минатото.

Условите на мир во кои се развива модерната уметност на самиот почетокот на 20 век набрзо, под константната борба за индустриска доминација над континентот како и империјалистичкиот дух, се менуваат во нов антагонизам помеѓу европските земји. Двете балкански војни како и немирите за доминација во северна африка, се само дел од причините за засилениот антагонизам на почетокот на векот, кој ќе кулминира во Првата светска војна (1914-1918г.), односно „самоубиството на стара Европа“. Војната која започнува со убиството на Франц Фердинанд (Franz Ferdinand) во Сараево, набрзо станува војна која ќе се прошири на „стариот“ континент и ќе добие глобални рамки, како војна за пресметка на силите за надмоќ. Поставени на двете спротивни страни се обединетите сили на Антантата (Франција, Англија и Русија) и Алијансата (Германија, Австро-Унгарија и Италија). Крајот на војната се обележува со воен мир од 1919г. одржан во Париз, на кој Германија, како водечка сила во војната не добива право на збор, додека четирите учеснички Америка-САД (Вудро Вилсон –Woodrow Wilson), Франција (Џорџ Клеменко – Georges Clemenceau), Англија (Давид Лојд Џорџ – David Lloyd George) и Италија (Виторио Орландо – Vittorio Orlando) ја кројат новата политика на Европа. Мировниот договор, кој

требаше да ги остави антагонизмите на страна и да уреди свет кој нема да се соочи со следно разорување, во основа ќе биде причина за следната – Втората светска војна.

Воените активности практикувани во Првата светска војна поставуваат нови воени парадигми. Глобалниот карактер на војната ја диференција како поединост без референцијална точка во светската историја. Искористувајќи ги максимално капацитетите на развиената индустрија Првата светска војна, добива разорен карактер како на економиите на учесничките така и на целокупниот живот кој се гради пред војната. Бавната обнова на учесничките после војната добива нов предизвик кон 30 тите години на 20 век, кога големата депресија од Америка се прелева на европското копно. Одговорите кон овие предизвици носат нови општествени промени, кои во Европа ќе се реализираат во два дијаметрално различни уредувачки система. Исходот од Првата светска војна, со репарациите кои треба да се исплатат, економската криза водат кон пад на Империјалистичкото уредување во Германија. Нововоспоставениот парламентарен систем набрзо ќе го изгуби повеќепартискиот карактер и воспостави еднопартискиот режим на владеење на фашистичката партија. Еднопартискиот систем на уредување ќе добие своја реализација и во Италија, раѓајќи нова опозиција во Европа.

Двата дијаметрално различни уредувачки система, демократските развиени во Франција и Англија наспроти фашистичко - националистичките во Германија и Италија доведуваат до нова затегнатост на односите и нова, помасовна војна – Втората светска војна. Черчил (Winston Churchill) прави паралела на овие две светски војни со историската 30 годишна војна, велејќи тоа се војни кои можат да се видат како една во која има еден подолг период на обнова на наоружување и реизградба.

Паралелно со економската реизградба на земјите се проследува и архитектонска реизградба на рушевините. Модерната архитектура го менува декоративниот фокус пред војната и се насочува кон задоволување на егзистенцијалните потребите на обичниот човек.

Негирањето на минатото како референца, модерната архитектура се свртува кон употребата на новите материјали, пред се челикот, стаклото, бетонот кој добива нова

форма врз основа на комбинација со железните конструкции – на зајакнат бетон. Воедно, структурата, формата која ја добиваат објектите дивергира од познатите закони на хармонија, оска на симетрија, гридови или пак декоративни фасади. Новата форма согласно Николас Певснер се добива со

слободно групирање на елементи/делови, со слободна juxtaposition на различни материјали, со вреднување на работите согласно нивите сопствени квалитети, со експериментален и претпазлив пристап кој е водечки принцип на модерното движење и животот на дизајнерот поврзани со светот на визуелниот хаос(Nikolaus Pevsner во Vidler,2008:108).

Архитектонскиот дискурс на модерната, добива реализација во теоретската дејност на германските и француските архитекти. Нивните записи ќе генерираат општи правила и норми кои како такви ќе се применат и проследат низ светот, развивајќи го Интернационализмот како светско интегрирачко движење на модерната.

Одрекувањето од историцизмот прави видна динстинкција помеѓу „тогаш“ и „сега“ и се реализира со нагласена функционалност на архитектурата. Создавањето на простори кои директно ќе ја репрезентираат функцијата на објектот, дозволуваат читање на објектот како знак на кој формата е ознаката, функцијата референтот, а помеѓу кои се создава силна врска која го дефинира означеното. Функцијата на објектот може да се дефинира како простор за секојдневно живеење или врамен простор за продукциска дејност. Овие референтни функции можат да се дефинираат како индивидуални животни простори, колективни или пак индустриски фабрики и образовни центри.

Означената или пак семантичка функција на објектот на 19 век се однесуваат на градењето на нацијата, која се гледа како идеја, преку која треба да се реализира и покаже целата големина на истата, презентирајќи екстровеертен пристап кон нацијата, 20 век е век на градење за нацијата односно свртување кон индивидуите, класите и дејностите кои го создаваат напредокот на нацијата, дозволувајќи еден интровертен пристап.

5.2.1. Англија

Колонизацијата како специфична политика во Англија, се проследува од 15 век кога го презема приматот на доминантна поморска сила. Индустриската револуција од 19 век, како и отсуството на револуционерните активности карактеристични за копното на Европа во 19 век, овозможуваат кон крајот на 19 и почетокот на 20 век, Англија да се позиционира како доминантна колонизирачка сила. Проширувањето го дефинира капиталистичкиот дух на Англија. Новите територии се користат како простор за проширување на пазарот и извори на експлоатација на природните богатства. Оттука борбата за територии со неоткриени богатства станува дел од активноста на англиските индустријалците, допринесувајќи за зацврстување на доминацијата на англија. Партиципирањето на индустријалците во колонизаторската политика на сопствената земја го објаснува Сесил Родс

Јас тврдам дека ние (Британците) сме првата раса на оваа планета и дека колку повеќе ја населуваме планетата толку е подобро за човековата раса. Јас верувам дека е моја должност за Господ Бог, мојата Кралица и мојата земја да ја насликам целата мапа на Африка во црвено (бојата која најчесто е користена за да ги наслика на мапа Британските колонии) од Сае до Каиро (Hause, Maliby, 2004:532)

Кон почетокот на 20 век, Англија се соочува со силна конкуренција во однос на доминацијата над светот. Брзиот развој на Германската Империја ја поставува во нов активен учесник во креирањето на светската карта но, вложувањата на Англија, посебно во бродската изградба (1890г. – 6.1 милион во 1913г.- 44 милиони фунти) ја одржува како неприкосновена сила. Конкурентската позиција на Германија го менува изолираниот однос на Англија во однос на политичките случувања во Европа. Серијата на договори помеѓу Германија, Русија и Франција, како заштита на сопствените колонијални претензии, ќе ја дадат основата за формирање на Тројната Антанта. Учеството на Антанта во Првата светска војна го дефинира соочувањето на Англија и Германија. Поразот на Германија и мировниот договор во Париз, ја враќа Англија како доминантна сила во креирањето на политиката во Европа. Како главен застапник на англиските политики на мировниот договор се јавува Лојд Џорџ. Тој се обидува да го наметне националниот интерес на Англија, кој после војната е фокусира на обновување на економската сила,

оттука Лојд Џорџ вниманието го посветува на исплата на репарациите, наменети за англиските цивили.

Меѓутоа, репарациите не се доволна мерка за подигнување на економијата и рушевините кои ги остава војната. Падот на политичка моќ на Лојд Џорџ се поврзува со изборите од 1924г., кога според општите политички текови во Европа, победуваат конзервативците, предводени од Ториевците. Покрај конзервативната идеологија на Ториевците, сепак нивната политика се движи кон зачувување на демократскиот дух на нацијата, кој се дефинира со зголемувањето на електоријатот, во кој се вклучуваат жените, како и дозвола за нивно директно учество во создавањето на националната политика. Најголемиот предизвик со кој се соочува англиската влада доаѓа со економската криза од 1930 година. Продукцијата на добра пред војната, остануваат длабоко во минатото, со што увезената стока го зголемува својот процент наспроти извезената. Следниот удар на англиската економија е зголемената невработеност која е кдиректна последица од големата депресија што доаѓа од Америка. Процентот на невработеност на почетокот на 30 тите години е 14.6% тој продолжува да расте доживувајќи врв во 1932 со 22.5%. Националната влада презема радикални чекори кон стабилизација на состојбата, го напушта златниот стандард, ја девалвира фунтата, ги намалување на платите како и бенефициите за невработените. Покрај непопуларноста на мерките за заштита на економијата, Англија успева да со задржи демократскиот карактер на владата.

Доминантната колонизаторска политика на „проширување на англиската цивилизација“ на ново освоениите територии, не создава простор за развој на нов специфичен уметнички израз на „островот“. Додека на копното на Европа „новата уметност“ добива различни варијанти на реализација и се преосмислува во константно нови – изми, Англија останува затворена, губејќи ја „битката“ на активен учесник во создавањето на уметничкиот дискурс во Европа.

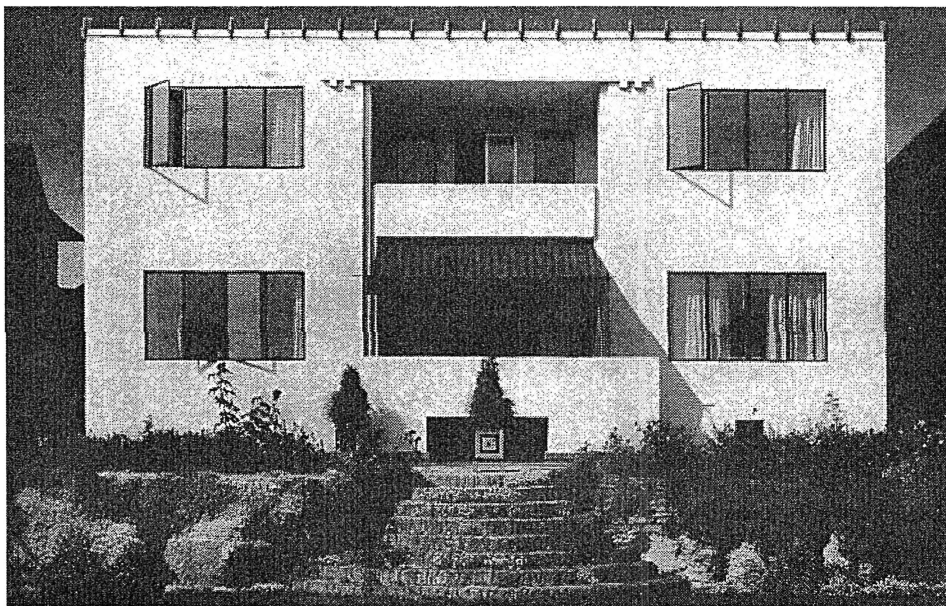
Крајот на 19 век се обележува со појавата на движењето „Уметностите и занаетите“ кое ќе го даде патот по кој ќе се реализира „Новата уметност“ на копното, меѓутоа

функционирањето на ова движење на принципот на гилда не го достигнува успехот на уметничкиот израз кој „Новата уметност“ ќе го постави на копното. Основната цел на гилдата, формирана во 1884г. е да се инфилтрира во општеството и поткопа основите на Кралската академија и Кралскиот институт на британските архитекти. Принципите на уметничкиот израз на уметниците од „Уметностите и занаетите“ движењето се основаат на теоретските записи на Џон Раскин и Август Пагин, чија дејност се врзува со равојот на нео – готскиот израз на 19 вековна Англија. Историчноста на движењето дивергира од тенденцијата на „Новата уметност“ за постигнување на нов, модерен израз кој ќе ја напушти историската референца.

Декоративноста како основа на движењето е директен одговор на механизацијата на животот под влијание на индустрискиот развој и продукција, кои ја потиснуваат работата на занаетите. Поврзувањето на уметностите со занаетите овозможува поттикнување на занаетчиската продукција на декоративни елементи кои се достапни до сите класи со што декоративноста како рафинирање на животниот простор станува дел од целокупното општество.

Проширувањето на движењето на „Уметностите и занаетите“ на копното се должи на згуснувањето на контактите, овозможено со новите начини на превоз како и интернационалните изложбените манифестации на кои учествуваат научните и уметничките работници. Згуснатите контакти овозможуваат промена на фокусот во теоријата на архитектурата, повеќе не се зборува за реализациите од минатото и доминацијата на стариот Рим и Грција се заменуваат со реализациите од „сегашното“ време. Така во делото на Херман Матесиус (Hermann Mathesius) може да се бара поврзувањето на англиската и германската архитектура од 20 век. Матесиус, престојот во Англија како дипломат го користи за проучување на архитектурата и дејноста на движењето на „Уметностите и занаетите“, а неговото обемно дело „Англиската куќа“ од 1905г. ќе ја даде основата за Веркбунд движењето во Германија. Веркбунд движењето е директен резултат на интеркултурната комуникација помеѓу двете политички ривални сили. Германското движење ќе ги поврзе архитектурата, уметниците, дизајнерите и

индустријалците во една организација, чија дејност директно ќе влијае на развојот на модерната архитектура и формирањето на влијателната Баухаус школа. Поврзувањето на уметностите и занаетите во Германија добиваат преосмислување, ја напуштаат декоративноста од матичната земја и ја нагласуваат практичноста. Директно од школата на Матесиус, излегува Петар Бехренс (Peter Behrens). Активноста на Бехренс се концентрира на имплементација на принципите на школата во реални објекти, што посебно ќе дојде до израз по поврзувањето со АЕГ (Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft). Од оваа врска Бехренс се здобива со влез во индустриските кругови и се поставува како еден од влијателите архитектите во Германија. Неговата негација на копирање на историските методи и техники се врзува со тендецијата на уметничка афирмација на техничката продукција. Способноста на архитектот е да го изрази духот на своето време, така архитектот на почетокот на 20 век е во потрага на израз за естетската вредност на технологијата која се повеќе доминира и се развива. Бехренс се придржува кон поетиката на ревидираната „Нова уметност“ во која цветните дизајни се напуштаат и започнува доминација на геометриските форми.



❖ Слика 21. „Новите начини“

Ретериторијализираната или согласно дискурсот на Бенет, адаптираната поетика на „Уметностите и занаетите“ се пренесува повторно во матичната земја, преку решението за

приватен дом на Бехренс. Објектот ја надминува субјективноста на изразот иманентен за приватен дом и прераснува во првиот објект во Англија реализиран согласно поетиката на модерната. Подигнувањето на објектот на ниво на израз кој ќе направи парадигматски рез во националниот архитектонски израз се најавува со името на објектот – Нови начини. „Новите начини“ од 1926г. (Слика 21) е првиот израз на интернационализмот кој ги сублимира основните принципи на модерната архитектура.

Објектот добива геометриска форма на коцка чии рамни површини се потенцирани со светлата фасада, на која прозорците го дефинираат ритамот. Тие се рамномерно поставени по два на двете нивоа и поделени на четири сегменти. Мирната површина на објектот добива интрузија на спротивната фасада со испакнатиот стакларник кој согласно геометриската пракса добива тријаголна форма.

Доминатната карактеристика на поставување на рамни покриви, кои ја акцентираат геометриската форма на коцка се задржува во решението на Бехренс, како дел од „Новите начини“ кои преку парадигматскиот модерен објект се предава на англиската архитектонска пракса.

Адаптацијата на Бехренс, доживува ново обмислување сега од страна на англиските архитекти. Реедаптацијата одговара на општествените услови во кои се наоѓа Англија постојната. Водачи на новото преосмислување е групацијата на MARS (Modern Architecture research group) формирана во 1933 година каде како ко-основач се јавува Максвел Фрај. Оваа групација ќе се јави како дел од ЦИАМ (Congres International d'Architecture Moderne), со основна цел да се разработат принципите на модерната архитектура, на тој начин да се овозможи влез на Англија во европските текови на модерната архитектура.

Максвел Фрај (Maxwell Fry) се јавува како прв англиски архитект кој ја следи поетиката на модерната и реализира објекти кои се иманентно модерни за англиската традиција. Реедаптацијата на „новите начини“ во архитектонската дејност започнуваат со новото декодирање на функционалниот код. Под влијанието на Првата светска војна, англиската политика е концентрирана на изградба од рушевините и обезбедување на домови и егзистенција за сопственото население. Меѓутоа во услови на економска криза

изградбата наметнува барања кои се дефинираат како економичност, практичност и брза изградба. Барањата дефинираат нов специфичен израз на архитектурата во Англија, која под влијание на индустриската револуција станува дел од масовната продукција. Така подигнатите објекти ја напуштаат декоративноста на изразот и волуминиозноста на формата карактеристични за предходниот век. Новите објекти се израз на солидарноста и грижата за сопствениот народ на англиската влада.

Максвел Фрај прави реализација на „новата“ функција во решението дадено за Кенсел Куќа, изграден 1938г. Кенсел Куќата ја поставува парадигмата на изведба за заеднички станбени блокови, меѓутоа самото решение на Фрај ја подигнува денотативната функцијата на објектот, како врамен животен простор кој се дефинира на микро ниво и изведува поединечно во секој од 68 – мте апартмани кои добиваат предефинирана форма согласно бројот на спални соби (двособни и трособни) на конотативно ниво изразен на колективниот (макро ниво) врамен животен простор. Конотативното ниво се врзува со идејата на солидарност која Фрај ја изразува преку синтагмата „урбано село“. Синтагмата ја објаснува реализацијата на станбениот комплекс кој ја следи поетиката на модерната, придржувајќи се кон геометриските форми, кои во Кенсел куќата дивергираат од доминатните прави линии. (Слика 22)



Слика 22. Кенсел куќата

Станбениот блок го задржува рамниот покрив чија линија се поклопува со основата и ја следи кружницата поставена како граница на дворот. На другата страна, непосредно до кружницата е поставена градинката и кругот ја дефинира полукружната линија на објектот која дозволува целосно отворање кон дворот. Отвореноста кон дворот се дефинира и со застаклениот сид на фасадата која е парадигма за модерниот израз на објектите кои покрај тенката линија која ја воспоставуваат помеѓу светот надвор и внатре, ги осветлува просториите нагласувајќи ја нивната пространост. За да ги отвори апартманите кон сончевата светлина на секоја соба поставува прозорци кои во комбинација на двата балкона за секој апартман создаваат динамичен ритам на фасадата која е решена согласно „слободниот дизајн“.

Градинката, дворот и станбениот блок прават целина, која го дефинира животот во „урбаното село“. Самата синтагма конотира пренесување на споделено секојдневие типично за селскиот начин на живеење во услови на градски средини кои се високо индустријализирани. Физичката реализација на „урбаното село“ покрај бројот на индивидуални апартмани кои можат да вдомат поголем број на жители, се вчитува во просториите кои дефинираат секојдневни активности и овозможуваат реализација на тие активности на колективно ниво, така станарите споделуваат заеднички простор за исхрана (кантина), одржување на хигиена (перална), одгледување на децата (градинка) како и простор за заеднички образовно занаетчиски курсеви.

5.2.2 Германија

Крајот на Пруско – француската војна 1871г. означува воспоставување на нова распределба на моќта во Европа. Версајскиот договор ја инаугурира Германската империја која ја започнува својата доминација на копното на Европа како противтежа на Франција. Во следните години одржувањето на доминацијата како и покривањето на секоја можност Франција да стане поголема закана е дел од активната политиката на канцеларот Бизмарк. Во линија на оваа агенда е мрежата на договори со европските сили.

Секогаш имајќи го мнозинството на своја страна во услови Франција да започне нов поход на копното, првиот од серијата договори е договорот на Тројцата императори од 1881г. потпишан од страна на Германија (Вилхелм 1- Wilhelm Friedrich Ludwig 1797-1888), Австро – Унгарија (Франц Јосеф–Franz Joseph 1830-1916) и Русија (Александар 2-Александр II Николаевич), подоцна кон него ќе се придружи и италијанскиот крал – Емануеле 3 (Vittorio Emanuele III 1869-1947). Како дел од политиката за заедничко не напаѓање но поддршка при напад од трета земја, Бизмарк прави двојна алијанса со Австро – Унгарија (1879г), која се проширува во тројна алијанса со влезот на Италија (1882г.), на која ѝ е потребна поддршка при колонијалното ширење во северна Африка каде за конкурент ја има Франција.

Програмската концентрација на Бизмарк за зацврстување на внатрешната кохезија на Империјата и нејзино одржување како сила на копното на Европа, се менува со воспоставувањето на агендата на новиот Крал Вилхем 2 (Friedrich Wilhelm Viktor Albert 1859-1941). Основата на агендата е создавање на „своје место под сонцето“ на Германската империја. Вклучувањето во колонијалната борба бара брз развој на морнарицата. Фасцинацијата на Вилхем 2 од англиската морнарица влијае на неговите напори да создаде германски пандан. Изградбата на морнарицата, финансиските како и политичките вложувања го дефинираат засилениот милитаризам кој ја зафаќа Империјата кон крајот на 19 век и почетокот на 20 – тиот. Агендата на освојување на земји кои се наоѓаат на други континенти оди во насока на разбудување и поттикнување на чувството за расна и културна поврзаност на германците (со акцент на ставен на нацијата), како и чувството за големината на империјата на која ѝ припаѓаат. Нацијата која е обединета под Германската империја, кон крајот на 19 век бележи силна индустриска револуција позиционирајќи се како предводник на втората индустриска револуција во Европа. За новата индустриска револуција карактеристично е развојот на тешката метална индустрија која од своја страна има силно влијание на развојот на военото наоружување. Вложувањата на Германија во наоружување, железничка мрежа како и морнарица ја прави нејзината мобилизација многу побрза. Токму на овој квалитет, Германија се потпира кога се вклучува во Првата светска војна. Пресметките дека руската помош за

Србија при нападот од Австрија (како одговор на убиството на Фердинад од страна на српски активист) ќе доцни, дозволува интервенција од страна на Германија и имплементација на Шлифен планот. Шлифен планот го исцртува воениот поход на Германија имплементирајќи ја германската прецизна тактика и планирање. Планот ја поставува Белгија како прва земја за напад, чие освојување отвора широк пат кон Франција. Успесите во имплементацијата на планот можат да се препишат на воената подготвеност на германската војска, која воведува нови воени средства произведени од хемиската индустрија.

Војната која е репрезент на индустриската развиеност на европските и светски сили својот крај го обележува во 1918 година со разорни податоци. Крајот на војната за Германија се најавува со немирите на германската морнарица како одговор на поразите на алијансата. Абдицирањето на Вилхем 2 отвора простор, бунтовниците кои себе се нарекуваат „спартанци“ да се консолидираат и постават барања за нова уредувачка политика. Карл Либнехт (Karl Liebknecht) и Роза Луксембург (Rosa Luxemburg) се предводниците на бунтовниците чија дејност се концентрираа во Берлин, кој прераснува во седиште на комунистичкото движење. Неуспехот на бунтовниците да формират влада остава простор за Матијас Ерцбергер (Matthias Erzberger), да ја формира републиканската влада, која ќе ја преземе одговорноста за потпишување на мировниот договор во Париз. Средбата на Ерцбергер со Алијансата претставува безусловно прифаќање на условите со што Германија е приморана да направи разоружување кое го обележува крајот на војната.

Мировниот договор од Париз ја поставува Германија во потчинета улога, нејзиното учество на мировниот договор е само да ги прифати одлуките кои „големата четворка“ ќе ги скори согласно сопствените намери и политики. Со одлуките, германската република губи дел од териториите за сметка на Франција и Полска, се демилитаризира и воедно е наметнато да ја прифати вината за почетокот на војната, прогласувајќи се себе си за иницијатор на војната со што се обврзува да започне со исплата на репарации на земјите за нивните цивилни загуби.

Реконструкцијата на Империјата која ја започнува Вилхем 2 ќе се прслика и на уметничко ниво. Тој создава отворен простор за уметниците да развијат специфичен израз кој ќе кореспондира на развојниот стадиум на Империјата. Оттука архитектите кои дејствуваат на територијата на Империјата ќе го создадат специфичениот архитектонски дискурс кој ќе влезе во основата на европската модерна архитектура. Новиот архитектонски израз го репрезентира динамичниот карактер на нацијата која оди напред

маршот на нашата нација оди секогаш напред. Ние повеќе не живееме во светот на сонови и историја, нашите дејства и мисли се насочени кон она што не опкружува, во кое ние мора да заземеме активна улога и да ја одржиме нашата позиција. И кога ќе ја увидиме големината на нашиот народ како постојано активна, тогаш нашата уметност ќе биде модерна и само модерна (Cornelius Gustav Gurlitt во Mallgrave, 2005:181)

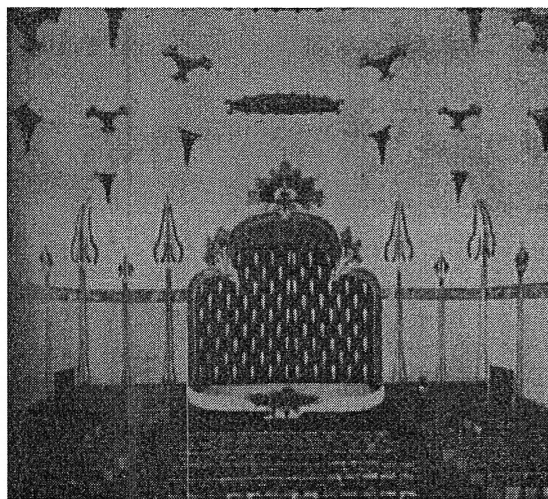
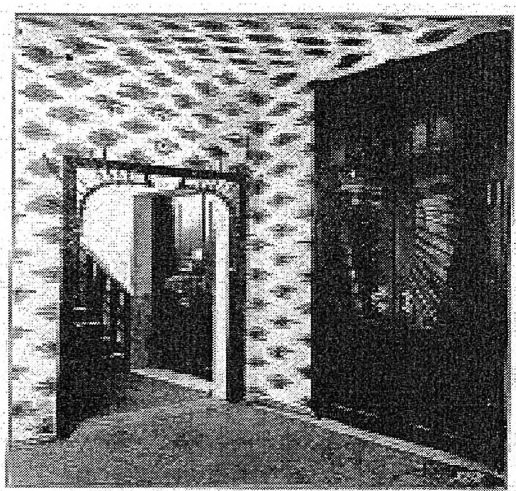
запишува Гурлит. Согласно исказот на Гурлит, германските архитекти ќе развијат сопствена верзија на доминантното декоративно движење кон крајот на 19 век кое во Германија ќе се именува како Југендстил. Југендстилот ќе ги постави основите на експресионистичката поетика која е иманентниот германски „- изам“ на модерната. Продукцијата на германските архитекти е соодветна на бурниот развој на индустријата, во еден краток временски период тие успеваат да развијат свои верзии на модерните движења во Европа. Додека Југендстилот е одговор на декоративните движења на копното, тогаш работата на групата Веркбунд е директен одговор на англиското движење на уметностите и занаетите, кои ја изедначуваат дејноста на занаетите со уметноста, правејќи рез кон декоративните уметности за високата класа и свртување кон дејноста на народот и создавање на градби за народот.

Огуст Ендел (August Endell) преку својата дејност (теоретска и практична) се јавува како иманентен претставник на Југендстилот. Тој успева да направи буквално пренесување на декоративните тенденции на Југендстилот во архитектурата, која пракса ја претставува на интернационална изложба за дизајн во Минхен од 1897г. Теоретски записи на Ендел ги поставуваат основните принципи на архитектонскиот стил кој е во создавање. Како главно тежиште на новите архитекти, Ендел ја поставува психолошката емпатија. Скелетот (формата) на објектот се дефинира со функцијата меѓутоа, компактната на објектот се

реализира низ низа на естетски чувства кои треба да бидат задоволени. Задоволувањето на естетските чувства се реализираат низ формата и бојата заклучувајќи *само уметноста со чиста форма може да го води патот кон новата архитектура* (Mallgrave, 2005:211) Притоа чистата форма (елементи кои ја даваат формата) не е соголена форма, секој елемент има функција да предизвикува соодветно чувство. Ваквата анализа дозволува апстрактно размислување за елементите на формата, како и целината која ја создаваат. Тие се перцепираат како експресија, која како израз е основата на „-измот“ кој ќе доминира во германската литературата на почетокот на 20 век. Теоретскиот запис на Ендел избобилува со анализи на линиите на формите, боите, пропорциите како и просторното врзување на елементите во целина. Поврзувањето на формите со емоциите дефинира специфична перцепција на елементите и компактната форма. Перцепцијата се фокусира на сензациите, импресиите, чувствата како и ефектите пред тие да поминат низ рационалното толкување и перцепирање на чисти форми. Ендел прави матрица, која го претставува поврзувањето на елементите на објектите со одредени чувства (дефинирани со придавки) притоа забележувајќи дека чувствата се менуваат во зависност од два фактори – тензијата и темпото на перцепција. Поврзувањето на две или повеќе различни сетилата за да се дофати и објасни сензацијата е дел од модерната поетика која се наметнува со појавата на симболизмот. Синезтезијата како изразно средство кај модерните поети се поставува на литературно ниво додека пак кај Ендел таа е основа за епистемолошки пристап на ефектите на архитектурата.

Практичната примена на теоријата може да се проследи во изведбата на Театарот Бунте (театар на боите). За реконструкцијата на Бунде театарот (1901), односно театарот на Ернст фон Волцоген (Ernst von Wolzogen) замислен како кабаре театар под импресија на француската традиција, Ендел е задолжен за решавање на ентериерот. Самиот објект е конструиран тргнувајќи од централниот елемент, аудиториумот. Доминацијата на овој структурален елемент се пресликува во силната сензација на декоративните образци кои го дофаќаат кабаретскиот дух на театарскиот простор. Просторот е решен како обоено небо. Односно на кафено и сивата основа, се нанесуваат точки (техника која ја позајмува на сликарите на своето време), наредени во констелација на кружни форми. Секоја

кружна форма е решена како концентрични кругови кои почнуваат од светло црвена точка и потоа преминуваат во пурпурна, светло зелена и темно зелена на крајот. Притоа овој дизајн го задржува како континуитет на таваницата и ѕидовите и единствената дистинкција помеѓу овие два структурални елемента се декорациите во вид на билки поставени во кошовите. Повторување на мотивот на билките (кои како доминантен мотив се јавуваат во „новата уметност“ како подржување на мотиви од природата) се наоѓа на рабовите на површините. (Слика 23)



Слика 23. Ентериерот на Бунте Театарот

Со истата прецизност на изразот Еднел работи на секој детал од објектот притоа создавајќи простор со Штимунг – импресивна атмосфера која влијае на нервите на посетителите. Оваа постапка тој ја објаснува согласно неговата идеја за агитација преку естетската перцепција. Овој тип на агитација, забележува Ендел не инсистира директно на есенцијата, туку се обидува преку појавноста да асоцира на таа есенцијата. Така формата директно без никаква медијација успева да ја направи асоцијацијата, односно да го предизвика чувството на есенцијата.

Анализите на Еднел за патогонијата на архитектурата се поврзува со новите трендови од областа на физиологијата, природните науки. Патогонијата дефинира дека одговорот

на емоциите доаѓа од надворешни дразби, дразби кои може да се тригираат, оттука тие се експреси на надворешната средина. Надворешната средина која може да има влијание на емоциите и перцепцијата на човекот во архитектурата се овозможува во рамениот простор. Рамениот простор, односно површините на тој простор, стануваат фокусна точка на модерната од почетокот на 20 век. Формата и просторот се доминантни поими во дискурсот на Ендел. Доминацијата на овие поими означува дивергирање од старите начини на решавање на архитектонските прашања, повеќе тоа не се правила кои треба да се следат, идеални пропорции кои ќе воспостават совршена симетрија, туку тоа се тригери кои треба да влијаат на физиолошките процеси на човековото тело, и да предизвикуваат експреси.

Надворешните тригери на кои луѓето, по крајот на Првата светска војна реагираат се разор, беда и сиромаштија. Оттука експресионизмот се свртува кон малиот човек, кој е заграбен за својата иднина и претставен во константна експресија на страв, згрченост. Експресија која е реална слика на секојдневниот живот во Германија, каде обичниот човек се обидува да се соочи со зголемувањето на цените на основните производи за живот, обезвреднувањето на германската марка, инфлацијата и зголемената невработеност која во следните години го задржува нивото на 10%.

Вајмарската република која започнува да се гради од 1919г. не добива поддршка од политичките субјекти во земјата како од комунистичката лева опција така и од националистичката десна опција. Оваа република се основа на следните принципи

Вајмарскиот устав ги содржеше универзалното право на глас, пропорционалната застапеност, народни избори, укинување на аристократските привилегии и основните човекови слободи. Ја довери владата на канцеларот на кој му е потребна мнозинска поддршка од Рајхстагот, но исто така создаде седум годишно претседателство со посебна моќ да го регулира уставот во време на кризи(Hause, Maliby, 2004:562)

Политичките несогласувања кулминираат во 20-тите години на 20 век, преку неколку пучеви на десното крило, меѓу кои пучот во Минхен од 1923г. може да се одвои како позначајна акција која ќе го претстави Хитлер (Adolf Hitler) на германската политичка сцена. Политичката нестабилност како и прелевањето на економската депресија од

Америка, влијае на зголемување на невработеноста во Германија која во 1932г. го доживуваат својот врв искачувајќи се на 30,1% од вкупното население. Економската криза која влијае на невработеноста заедно со скршената национална гордост по воениот неуспех, директно влијаат на појавата на фашизмот во Германија. Користејќи ги овие два елемента тие успеваат да ја земат власта во свои раце, да ја укинат демократијата и да се воведат диктаторство. Нацистичката партија во Германија функционира како мала партија за време на Вајмарската република, а најголемата поддршка партијата ја добива од ситните фармери и ниската средна класа, кои под налетот на економската депресија од 30 тите години на 20 век бараат силно водство. Под силна кампања и застрашување на изборите од 1930 година, комунистичката и нацистичката партија ја делат политичката моќ, Хитлер води група од 107 делегати во Рајхстагот. И покрај силната пропаганда (чив автор е Јозеф Гебелс) како и насилната акција на тајните воени служби, канцеларска функција на Хитлер е добиена со политичка поддршка од конзервативците предводени од Франц фон Папен (Franz von Papen). Оваа коалиција овозможува доминација на нацистичката партија во Рајхстагот со изборите до 1933г. Победата на изборите воедно му носи на Хитлер дозвола од Рајхстагот за примена на диктаторскиот режим, слобода да го менува уставот како и пролонгирање на закони донесени од парламенот. Позиционирањето на Хитлер го дефинира почетокот на доминацијата на фашистичкиот режим во европа. Само во првата година тој успева да ги укине сите демократски тела во државата, работни синдикати, сите политички партии, горниот дом на Парламентот, претседателството, а воедно и да го најави теророт на SS силите на Химлер (Heinrich Himmler).

Силната национална политика, која ќе прерасне во дискриминаторски однос на се што под стандардите, влијае и на подобрување на економската состојба. Нацистичката политика на подигнување на земјата вклучува планови за намалување на невработеноста која од 30/1 % во 1930г. веќе во 1937г. се симнува на 4.6%. Намалувањето на невработеноста се поттикнува со владини проекти кои се во согласност на идејата на Хитлер за планиран развој на економијата директно контролиран од државата. Покрај невработеноста, брзо подигнување се забележува и во индустријата така споредбените бројки покажуваат дека продукцијата на јаглен во 1933г. е 110 милиони тони во 1939г.-

188 тони, за истите години продукцијата на челик е 7.6 милиони тони и 23.7 милиони тони, соодветно.

Оваа продукција на јаглен и челик директно води кон градба на воена опрема и формирање на војска, што е кршење на Парискиот договор, согласно кој на Германија и е забрането формирање на војска и вооружување. Создавањето на војска, која ќе вклучи воени авиони, подморници и воени бродови, добива обучување со шпанската граѓанска војна, и воедно е првиот чекор кој го прави Хитлер за да го покаже своето мислење за мировниот договор од Париз. Следниот чекор е поврзување со истомисленици и формирање на оската, во која ќе влезат Италија и Јапонија. Пасивната реакција на победниците од Првата светска војна, Англија и Франција, му дозволува на Хитлер целосна негација на Парискиот договор и планирање на новата војна која Хитлер ја претставува на своите воени лидери во 1937 – Меморандумот Хосбах. Интервенцијата од Британија доаѓа откако Хитлер започнува поагресивно да ја води политката на поврзување на германците во една држава, решавачкиот момент се дефинира со прашањето за Чешка. Водени од идејата да се поништи секоја шанса за нова војна, Франција и Англија дозволуваат поништување на Чехословачка и поврзување на саканите територии со Германија, меѓутоа, мирот не го добиваат. Иницијативата за влегување на Германија во Полска, силно влијае на Русија, која не верува во крај на територијалното проширување на Германија. Недоразбирањата за Полска го носат светот во нова поразорна војна – Втората светска.

Контролата на Хитлер на сегментите на општествен живот во Германија дивергира во однос на праксата на Мусолини. Додека Мусолини се обидува да ја искористи уметноста и ја постави како дел од сопствената агенда, создавајќи општествено одговорна уметност, Хитлер применува политика на сила и моќ на контролирање, која се воспоставува со затварање на институции кои дивергираат, негирајќи ја неговата политика. Акциите на Хитлер може да се прочитаат како дел од традиционалната поделбата на поимите на цивилизација и култура, односно поделба на политичката активност со активната на уметничките и научните кругови. Дејноста на архитектите во периодот на мир и

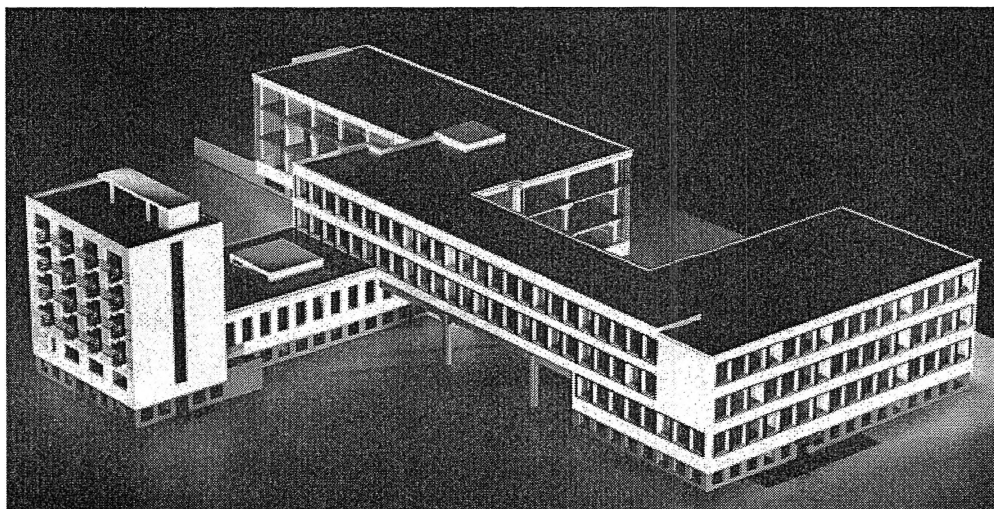
вооружување во Германија, добива боја на прагматизам, кој е мотивиран од обичниот човек на кој му треба засолниште под пресијата на сиромаштијата и теророт на партијата која е на власт. Оттука се проследува нагласено соголдување на формата и целосно потиснување под функцијата, која од своја страна се потпира на сопственото денотирачко значење. Прагматизмот и синкретизмот ќе се промовираат како специфични карактеристики на модерната архитектура во Германија преку дејноста на Баухаус школата и основачот –Валтер Гропиус (Walter Gropius). Гропиус се јавува како член на Веркбунд движењето каде започнува да ја гради идејта за нов синкретизам на уметностите. Во пост воениот период Гропиус се јавува како член на Независната социјално – демократска партија. Партијата учествува во револуционерната 1918 година и активно се залага за промена на власт во Германија (монархистичка кон демократска со Вајмарската република). Во периодот на поставување на републиката, активноста на архитектите се врзува со формирање на работни групи, кои како советодавни тела треба да учествуваат во изградбата на земјата. Со падот на републиката ги распуштаат архитектонските групи, по што Гропиус се насочува кон реализација својата повеќе годишна идеја за создавање на училиште кое ќе ја имплементира неговата идеја за архитектурата на новото време. Програмата за ова училиште кое ќе биде познато како Баухаус (во буквален превод - градба на куќа) тој ќе ја постави на „Изложбата на непознатите архитекти“ април 1919г. Програмата заговара ново поврзување на скулптурата, сликарството и архитектурата

Ајде заедно да ја посакуваме, замислуваме и создадеме новата структура на иднината, која ќе ги поврзе архитектурата и скулптурата и сликарството во едно единство и која еден ден ќе се издигне до рајот од рацете на милионите работници, како кристален симбол на новата вера (Gropius во Mallgrave.2005:252)

забележува Гропиус. Согласно целта на училиштето, тоа ги губи основните функции на образовна институција и се претвара во работилница, во која доведувањето на знаењето за одреден занает до завидно ниво е примарна функција. Под налетот на тејлоризмот и фордизмот како начин на брза изградба на земјата, Гропиус се концентрира на технологијата и можноста за масовна продукција. Оваа нова фасцинација ја имплементира во проектот за зградата, комплексот за Баухаус школата, која во 1925г. се

обновува, и пренесува во Десау, откако во 1924г. е прогласена за “катедра на социјализмот” од страна на новата влада. Решението е слика на новиот стил на архитектурата во Германија, иако додека Гропиус ја води, тоа е школа за дизајн, само година пред заминувањето од школата, во 1928г., кон курикулумот е додадена и архитектурата.

Индустрискиот град, во кој се сместени фабриките за авиони и мотори, се поклопуваат со новата фасцинација на Гропиус – технологија и продукција. Решението е заеднички труд на архитектите од канцеларијата на Гропиус, кое ќе ги дефинира насоките на модерната архитектура на 20 век. На отворањето на објектот од страна на критичарот на архитектура Адолф Бехне се обележува како – *импресивна манифестација на тенденциите кон кои модерните објекти се придвижуваат* (Behne во Lurfer, Sigel, 2006:42). За реализацијата на овој објект големо влијание има локацијата на која се поставува. Широкиот простор во близина на центарот на градот дозволува подигнување на серија на објекти со правилна геометриска форма на коцка. Поврзувањето на објектите ја следи тенденцијата на слободен дизајн на просторот, на тој начин ја поништува симетријата. (Слика 24)



Слика 24. Зградата на Баухаус школата (макета)

Дивергенцијата од симетрија е една од основите на кои се темели теоријата на Гропиус, која продолжува со негирање на хиерархијата како и доминантна фасада која ги

обединува објектите во едно. *Објектот кој е создаден согласно денешниот дух ја негираат импресивноста на симетричните фасади. Кога се поминува покрај тие објекти може да се разбере нивната материјалност и функцијата на нивните членови* (Gropius во Lupfer, Sigel, 2006:38) забележува Гропиус, оттука за комплексот не може да се дефинира една иманентна фасада која ќе дозволи референцирање на објектот кон одредена историската стилска тенденција или пак еден главен влез кој како референтна точка ќе го дефинира распоредот на просториите.

Објектите се конструирани согласно модерните техники на градба – железна конструкција која е поддржана од сидани тули. Меѓутоа изведбата е нова и ја изразува замислата на Гропиус на создавање на објекти кои лебдат и се безтежински, согласно фасцинацијата од авионите. За таа цел белите надворешни сидови истапуваат напред за разлика од темните основи. Надворешните сидови кои во простриите за предавање и работилниците се претворени во стакла кои се нижат во верига, ја губат примарната функција на потпорни сидови. Потпората на објектот доаѓа од таваниците кои се поставени на бетонски греди.

Задржувањето на правите линии кои прават совршени пресеци во ќошиња кои се специфични за изведбата и активноста на Гропиус, ја овозможуваат и рамните покриви со кои завршуваат групата на објекти. Групацијата е претставена на заемно поврзани објекти, чии фасади ги дефинираат нивните функции. Така одделно поставеното техничко училиште кое вклучува библиотека и административна зграда со двокатен мост се поврзува со објектот наменет за работилниците, додаден на оваа групација се наоѓат домот за студенти (прв објект со оваа функција). Декорацијата и мебелот на комплексот се дел од работата на студентите, помеѓу кои се издвојува Хинерк Шепер (Hinnerk Scheper) кој во духот на школата создаваат шема на бои наменети за сидовите и подовите, која функционира како легенда за ориентација низ врамениот простор на објектот *бојата не треба да служи за да ги покрие сидовите, таа треба да го изразува карактерот на архитектурата* (Scheper во Lupfer, Sigel, 2006:37) забележува Шепер.

Школата ја доживува истата судбина на сопствената предходна манифестација, во 1932 година таа е затворена од страна на веќе развиениот нацистички режим во земјата, која гледа политичка дивергенција од наметната пропаганда.

5.2.3. Франција

Конституирањето на Француската република започнува со падот на Втората француска империја во 1870г., меѓутоа заокружувањето може да се проследи со сетот на закони донесени во 1875г. познати како Француските уставни закони. Сетот на закони ја дава правната основа на Кабинетот на заменици (Парламент), Сенатот(како законодавно тело) и Претседателот (Adolphe Thier како прв претседател)како водач на државата. Иако формирањето на републиката од политичките елити во Франција се смета како преодна фаза која треба да води кон враќање на монархијата, сепак недоразбирањето околу кој треба да го наследи тронот во Франција, ги остава монархистите како политичко крило во Франција на страна. Во 1877г. мнозинството во Парламентот е републиканско, а веќе следната година победата на републиканците води кој откажување од претседателското место на МакМахон (Patrice de Mac - Mahon), монархист по убедување, со што започнува период во кој републиканските преставници ќе доминираат на позициите Претседател и Премиер. Стабилизирањето на републиканската влада кон 1880г. дозволува следните две декади да се период на зацврстување на републиката и водење на активна политика на колонизација.

Француската колонизација и империјалистички дух е обележан со идејата на француската дефиниција за цивилизација која ја теоретизира Елијас, односно како ширење на високите квалитети на цивилизираниот човек или согласно зборовите на Жил Фери (Jules Ferry) *1. Супериорните раси имаат право над пониските 2. Тие (супериорните) ја имаат задачата да им помагаат на „позаостанатите“ раси*(Hause, Malibu, 2004:534). Историчарите запишуваат дека почетокот на империјалистичкиот дух во европа започнува со окупацијата на Тунис од страна на Франција во 1881г. Ова освојување

е чекор на Франција за докажување дека е сеуште моќна, по не славниот крај на војната со Прусија и губењето на Суецкиот канал за сметка на Англија. Ова преземање поттикнува заостреност на односите помеѓу Англија и Франција, но воедно е и причина европските сили да почнат со надавање и преземање на земји од Африка.

Маркирањето на националните територии на копното на Европа кон крајот на 19 век, претпоставува и време на воен мир и време на нацијата да се изгради одвнатре. Мирот на копното овозможува услови за индустриски развој, кој под влијание на константни воени активности помеѓу копнените земји во Европа, задоцнува споредбено со Англија. Бурниот индустриски развој во време на мир дозволува промена на општествената структура. Водечката класа повеќе не се дефинира како аристократија која живее на теретот на народот, туку тоа е класа на бизнисмени и претприемачи кои создаваат, на чии фабрики, индустриски погони и фирми се базира економијата. Резот поставен во однос на општествените класи се поврзува и со уредувањето на општеството, кое под влијание на силната масовна продукција се поставува како потрошувачко општество. Масовната продукција има за цел да одговори соодветно на различните потреби на општествените класи, оттука самото општество создава нов дух на живеење кон кој и уметниците се придржуваат и активно го создаваат. Временскиот период кој започнува со годината 1890 е наречен *La Belle Époque* означувајќи го животот во Франција (и пошироко во Европа) како период на слободно живеење кое под предизвикот на Првата светска војна целосно ќе го изгуби значењето и постави во константна несигурност и страв. Слободното живеење во Париз, Франција се обележува со обоен живот, доминација на бои кои симболизираат веселост, подржана со појавата на бурлеската, кабаре институциите како и казината. Доминацијата на бои е дел од поетиката на новиот стил во уметноста, кој заборава на историјата и се фокусира на сегашноста. Оттука појавата на „Новата Уметност“ доминира во архитектонскиот израз стремејќи се до го наметни сопствениот концепт како начин на живот. Фокусот на архитектурата на „Новата Уметност“ не е само да даде решение, форма за одредена функција, туку на таа форма да и дадат дух кој дефинира специфичен начин на живеење, оттука дизајнот на мебел, керамика, декоративни

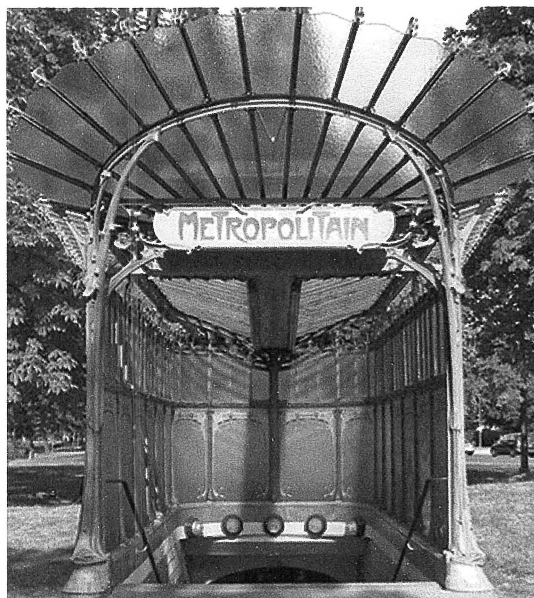
елементи се интегрираат во решението за просторот и стануваат есенцијален сегмент од архитектонскиот израз.

Сублимирани, основните принципи на „Новата уметност“ се дефинираат како напуштање на историските стилови како и доминацијата на академските принципи на поделба на уметностите, поставувајќи ги сликарството и вајарството како високи уметности наспроти занаетите кои ги продуцираат декоративните елементи. Во услови на силно изразен декоративен вкус, поделбата ја губи основата на постоење, со што се најавува поврзување на уметностите и занаетите. Идејата дека решението за објектот треба да дефинира специфичен начин на живот, ја дава и следната карактеристика на стилот, функцијата ја диктира формата.

Дел од карактеристиките на стилот се преземаат од уметничкиот израз на Истокот, пред сè Јапонија, кој под влијание на силната колонизаторска политика, станува пристапен до уметниците на „Новата уметност“. Поврзувањето на двата уметнички изрази може да се проследи во доминантните декоративни мотиви.

Мотивите го делат стилот на две варијанти. Првата варијанта е израз на допирот со јапонската уметност и се реализира низ доминантни цветни мотиви како дел од поврзување на уметноста со природата. Другата варијанта се реализира низ доминација на геометриски форми. Следењето на природните мотиви ги ублажуваат правите линии и агли, заменувајќи ги со кружни, заоблени линии кои даваат мекост и пријатност на амбиентот. Помеѓу основните декоративни елементи, покрај бојата, се вбројуваат стаклото на кое се нанесуваат обоени декорации, дрвото како доминантен материјал за изведба на ентериери како и железото во изведбата на структурата на објектите.

Производството на декоративни елементи станува дел од масовната продукција и потрошувачкото општество. Уметниците/занаетчиите продуцираат продукти кои ги класифицираат согласно куповната моќ на класата, така што концептот на живот навлегува во домовите на секоја класа, дефинирајќи еден општ стил односно начин на живот.

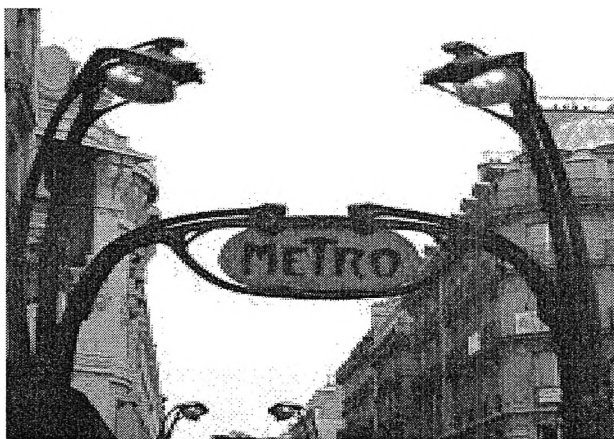


Слика 25. Влезните порти на париското метро (со цветен дизајн)

„Начинот на живот“ на општествено ниво го обележува втората индустриска револуција, која ги заменува „старите“ изуми на првата револуција, и отвора можности кон нови достигнувања и поместувања во светот. Краткиот временски период потребно да се направи оваа замена, ја дефинира брзината, динамиката на технолошкиот развој кој ќе стане *differentia specifica* за модерното општество. Достигнувањата на новата револуција се фокус на Универзалната изложба од 1900 година во Париз. „Универзалниот“ карактер на оваа изложба се дефинира со присуството на претставници од различни земји но и со мноштвото на области низ кои се проследуваат парадигматските промени. Така експонати на изложбата се дела од уметноста, автомобилската индустрија, архитектура, изуми поврзани со нови типови на машини. Парадигматските промени поставени како тема на изложбата се поврзува со индикативноста на годината кога истата се организира. 1900 година го претставува преминот во новиот век со тоа е премин кон нов живот. За потребите на изложбата во Париз се поставува метро поврзување. Покрај прагматичната функција на метрото, тоа е експонат со кој компанијата која го изведува учествува на изложбата. Маркирањето на „изложбените поставки“ се изведува со надземни ознаки, кои се решение на Ектор Гимар

(Hector Guimard). Гимар е директен претставник на „Новата уметност“ неговата фасцинација од новиот израз го бутка да изрази силен револт кон идеологијата на престижната „Школата за убави уметности“. Поврзувајќи се со изразот на белгискиот архитект Виктор Орта (Victor Horta), Гимар развива сопствен стил реализиран во влезните порти на париското метро. (Слика 25)

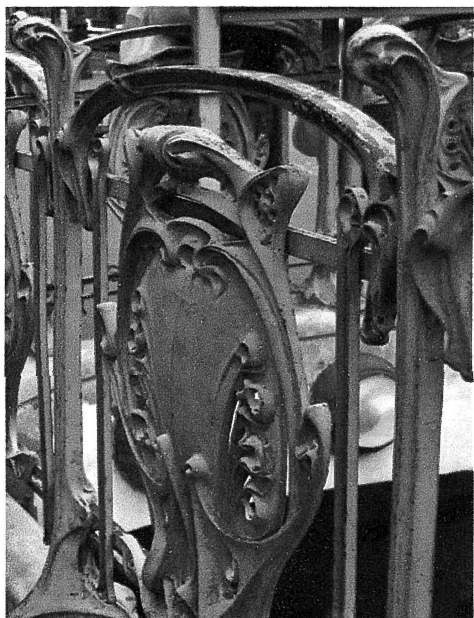
Метрот како индустриска иновација се обележува во Англија, меѓутоа изведбата на париското метро маркира иновација во архитектонскиот дискурс. Поставувањето на надземните ознаки го диференцираат париското метро, како индустриски производ кој се преосмислува низ архитектурата. Ознаките имаат двојна функција, тие ги маркираат влезовите на метрот дозволувајќи подобра ориентација, но низ декоративноста на формата се јавуваат како соодветни простори за рекламирање на компанијата. Изведбата на портите поставени на влезовите на метрот, ја подржуваат поетиката на новата уметност. Материјалите кои се употребуваат се дел од масовната продукција, нивниот бронзен изглед е во основа боја која е нанесена на железните конструкции. Железните конструкции се комбинираат со стакло, правејќи совршени покривни форми кои покрај својата декоративност, промовираат нов начин на испуштање на водата од покривите, нагласувајќи ја при тоа заштитната функција на решението. Две од трите порти/влезови кои ги дизајнира Гимар добиваат покривна конструкција (Слика 25) изведена во комбинација на панели од стакло и железо.



Слика 26. Влезна порта на париското метро

Комбинацијата е стилизирана во форма која асоцира на цвет, кој нема референца во природата и припаѓа на фантастичниот свет од поетиката на Гимар. Имагинарните цветови како мотиви се повторуваат во железните резби аплицирани на столбовите од поставките и оградните конструкции на влезовите.

Фантастичниот свет на Гимар кој егзистира паралелно со реалниот, секојдневен свет е исполнет и со зооморфни форми. Имагинарните бубачки се метаморфозата на третата порта/влез решена со две стилизирани светилки (Слика 26). Светилките се декорирани со цветни резби на долниот дел од столбовите, кои продолжуваат во стаклени светилки со боја на килибар. Комбинацијата на двата столба кои го држат рекламниот елемент и околната ограда со цветни резби создаваат „чудна“ градина која како лирски израз ќе најде свое место во надреалистичката творба. Лирскиот копнеж на надреалистите кои се појавуваат по војната е единствениот израз на „фантастичниот“ свет од почетокот на 20 век. (Слика 26)



Слика 27. Детали од влезните порти на париското метро

Почетокот на Првата светска војна ја поставува Франција во состојба на бранење. Брзото навлегување на германската војска на територијата на Франција, најавува повторување на историјата од 1870г. Меѓутоа обединувањето на силите на Атантата создаваат нова историја, во која Франција излегува како победничка од војната и креатор на новите политики во Европа.

Воените активности постфестум го зема својот замав, воените и цивилните жртви, чив број се зголемува како последица на пандемијата кон крајот на војната, ја намалуваат работната сила, што влијае на изградувањето на економската моќ на Франција која со воените издатоците се повеќе тоне, бројките покажуваат дека Франција после војната има прихот од 5.1 милјарди долари, а расход од 32.9 милјарди. Економијата добива нов удар со прелевањето на Американската економска депресија од 1929-30г. Ударот најмногу се изразува во зголемувањето на невработеноста како и нестабилноста на владата.

Позиционирањето на Франција како една од двете сили кои доминираат на Мировниот договор во Париз од 1919г., доаѓа со активноста на премиерот Клеменко. Како дел од десно ориентираните национален блок во франција тој добива два премиерски мандата. Заедно со претседателот Рејмон Поенкар (Raymond Poincare) тие го формираат конзервативниот „син хоризонт“ односно кабинет на заменици кои се ветерани, со што успеваат во годините непосредно по војната да воспостават стабилност на земјата и вербата во моќта и доминацијата на сопствената нација. Стабилноста на францускиот франк како и зголемување на индустриското производство се дел од успешната работа на конзервативната влада. Воспоставената економска стабилност започнува да се менува со депресијата од 30 – тите години на 20 век. невработеноста се искачува на 1.5 милиони а конзервативната влада доживува константни падови и промени на кабинетот. Така во 1930г. се менуваат 4 различни постави на владата, овој тренд ќе се задржи и во 1931г. – со три постави, 32г. – пет различни поставим 33г. – четири, 34г. – четири постави. Зацврстување на владата, како и на третта француска република, се проследува со формирањето на лево ориентираните Националниот фронт (популарниот фронт) 1936-38г. Националниот фронт претставува коалиција од радикалната партија, демократските

социјалисти, трговските сендикати и комунистите водени од Леон Блум (Leon Blum). Ова поврзување, покрај тоа што ќе даде одговор на депресијата, носејќи сетови на закони кои ги регулираат работните односи, причината зад формирањето е стравот од фашистичкото движење во Франција. Владата на Блум нема да се одржи долго на власт меѓутоа создава стабилизирање во индустријата и економијата во земјата.

Поствоените услови за живот го менуваат курсот на секојдневното живеење во Франција од почетокот на 20 век, слободата се заменува во константен страв за утрешноста, а разорувањето на земјата бара нова изградба, која ги напушта цветните мотиви на декорациите и се препушта на доминацијата на геометриските форми. Кубизмот во сликарството ќе ја најави доминацијата на геометриски форми во уметноста која своја варијанта во архитектурата добива преку теоретскиот запис и изведба на Ле Корбизје (Charles Edouard Jeanneret – Le Corbusier). Пуризмот ја задржува пластичноста на формата, тие ја одобруваат зголемената присутност на математиката во уметноста, како можност да им се даде подобар израз на линиите, нагласена волуменозност на објектот како и прецизност која може да се реализира само доколку се користи картезијанската рационалост. Движењето се формира под влијане на активноста на Ле Корбизје во списанието *L' Esprit Nouveau* а објавените текстови се основата на книгата, која воедно е првиот манифест на модерната архитектура, „Кон архитектурата “(1923)

Архитектот, теоретизира Ле Корбизје, е создавач на форма и како таков тој е во мисија да го промени светот, промена која ќе се однесува на архитектурата, а таа како функционален дел од општеството неминувано ќе ја прелее и на целосниот општествен систем.

Ние треба да бидеме сожалувани што живееме во безвредни куќи, бидејќи тие ни го уништија нашето здравје и морал...нашите куќи ни предизвикуваат гадење, ние излетуваме од нив и се движиме низ ресторани и ноќни клубови или пак се собираме во нашите куќи безнадежно и скришно како мизерни животни, ние постануваме деморализирани (Le Corbusier, 1986:14)

критиката која ја упатува Ле Корбизје се однесува на условите на живот кој се воспоставуваат после војната која целосно го оптоварува духот на човекот. Оттука

неговиот фокус е поставен на создавање на простор кој ќе го дефинира модерниот начин на живеење поврзан со индустриските достигнувања и динамиката, односно „куќата е машина за живеење“.

Овој концепт е основата на теоретскиот запис, кој преку дијалектичкиот пристап на Хегел го разработува во „Кон Архитектурата“. Тој спротивставува два различни концепта. Концептот на класичната архитектура, која е израз на неговата фасцинација на хармонијата и пропорции на елементите кои создаваат компактна целина која е во хармоничен однос и со светот/универзумот. Вториот концепт се врзува за машините како израз на прецизност и брзина и воедно го поставува како човек на своето време. Во синтезата на овие два концепта тој го наоѓа идеалниот израз/стил на изведба на просторот за живеење.

Архитектот, низ начинот на кои ги поставува формите/елементите, создава ред кој е чиста креација на неговиот дух, со формите и фигурите тој изразува сензибилитети до највисок степен и поттикнува пластични емоции, со врските кои ги создава тој пробудува длабоки ехоа во нас, тој ни дава мерки за ред кој ни дозволуваат чувство на согласност со нашиот свет, тој ги одредува различните движења на нашите срца и на нашето разбирање, тоа е моментот кога ја искусуваме убавината (Le Corbusier, 1986:24)

Разбирањето за архитектурата кај Ле Корбизје има феноменолошки призив и се поврзува со емоциите кои ги предизвикува. Таа е активен елемент од универзумот кој чија хармонија сите се придржуваме. Хармонијата се поставува во основата на естетиката на градбата, која априори ги прифаќа правилата на универзумот, кои се дефинираат преку совршените пропорции, оттука произлегува неговата фасцинација од коренот на сите големи системи – математиката.

Хармонијата, визуелно се перцепира затоа, масивноста, линиите на регулација и планот се основните сегменти на кои треба да се базира решението за нагласување на хармонијата. Масивноста, согласно Ле Корбизје се добива преку користење на примарните форми на коцка, конуси, сфери, цилиндри или пирамиди. Кога овие форми се комбинираат со светлината и сенките тогаш масивноста на објектот излегува на површина и ја покажува својата усогласеност. Поставувањето на формите ги следат

пропорциите поставени во линиите за регулација, кои ги дефинираат поврзувањата и позициите, односно тие ја дефинираат *потребата до ред, регулаторните линии се гаранција за потиснување на самоиницијативноста/самоволие (слободно редување на формите)*(Le Corbusier,1986:26)

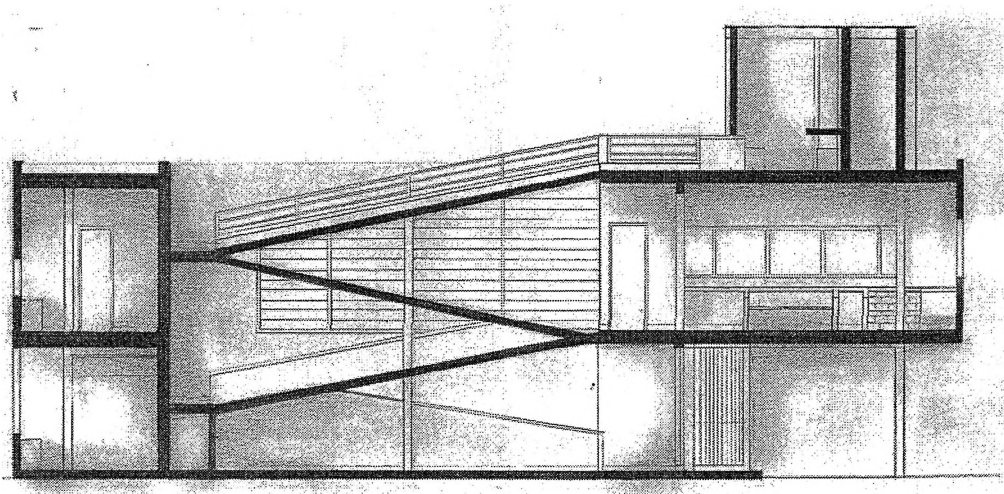
Примарните форми и регулаторните линии се дел од планот, кој ја дава есенцијата на сензацијата. Планот го дефинира редот кој ќе ја даде основната структура на објектот. Самиот ред, и воедно планот кој го дефинира Ле Корбизје ги поврзува елементите во содавање на единство, компактност, ритам, кои се основните принципи за градење на куќи и урбано планирање.

Редувањето на елементите се дефинираат преку ритамот кој се создава со повторувањето на елементите, позициите кои ги добиваат, користењето на образци. Внесувањето на ритамот се поврзува со доминацијата на брзината која го дефинира духот на времето.

Во втората половина на 20 години од 20 век фокусот на архитектонската продукција на Ле Корбизје се поставува на изведба на вили. Изведбата на вилите покрај тоа што ќе ја следат поетиката и принципите изнесени во „Кон архитектура“ за нив Ле Корбизје специфицира „пет точки на новата архитектура“ кои ќе создадат прототип за понатамошна масовна продукција. Вилата Савој ги имплементира овие основни принципи и иако е приватен објект, ја добива формата која ја подржува основната функција на „модерно живеење“ која Ле Корбизје сака да го омасовни.

Петте точки ги дефинираат основите елементи на структурата/формата на објектите. Всушност, елементите добиваат средишно место во специфицирањето на изведбата на објекти кои ќе се обележуваат како модерни, односно изведени во интернационален стил. Модерните објекти, за кои Вилата Савој претставува парадигматски пример, се решени со потпорни столбови, слободен дизајн на основниот план (основата на објектот), слободен дизајн на фасада, хоризонтални прозорци и градини поставени на покривите.

Формата на објектот- правилна коцка, го имплементира принципот на постигнување на масивност на градбата преку употреба на едноставни геометриски форми. Внатрешноста на објектот ја крие композицијата на елементи, кои освен основната форма на коцка, се комбинираат со замислениот цилиндар кој ја дава формата на спиралните скали, како и косите линии на рампата која со сидовите формира тријаголници. Овие форми создаваат простории, чија ритмика може да се почувствува преку движењето низ објектот и редувањето на мали и големи простории и нивно балансирање на различните нивоа. Ритамот ја подржува динамиката на живеењето во објектот на микро ниво но и динамиката на индустриското општество на макро ниво. Подражавањето се реализира со внесување на структурален елемент кој е директно преземен од индустриската продукција на автомобили (фасцинацијата од оваа индустрија кај Ле Корбизје ја забележува со посетата на ФИАТ центарот на Труко), рампата. Додека скалите кои не ја пополнуваат формата на цилиндар, прават поделба помеѓу двете нивоа на објектот, рампата со својата полна линија која континуирано се движи од гражата до градините прави вертикално поврзување на објектот. (Слика 28)



Слика 28. Вилата Савој (графички пресек)

Дефинирањето на просториите го следи принципот на слободен дизајн. Слободниот дизајн за Ле Корбизје означува укинување на диференцијалната функција на сидовите.

Всушност, функцијата на ѕидот како граница помеѓу структурните единици на објектот се предефинира во екран кој може слободно да се движи низ просторот. Дефинирањето на просториите, структуралните единици на објектот доаѓа со подовите, подот ја дефинира границата и преминот од една просторија во друга. Покрај губењето на диференцијалната функција, внатрешните ѕидови повеќе не се користат за потпора на објектот (карактеристика која ќе се види и кај Гропиус). Употребата на потпорни столбови како специфика на модерните објекти за инхабитација, во Савој Вилата се дел од ентериерот, посебно доминантен на првото ниво, со што се овозможува отварање на просторот. Меѓутоа специфичната функција на столбовите се дефинира со надворешните, кои го подигнуваат основното ниво на објектот, на тој начин заштитувајќи ги просториите од влагата на земјата и ги отвораат светлина и воздух. Подигнувањето на основното ниво и застаклениот простор видлив помеѓу столбовите, го доловува чувството на лебдење на објектот.(Слика 29)



Слика 29. Вилата Савој

Решението ја имплементира идејата за хармоничност на Ле Корбизје на објектот со светот/универзумот. Подигнувањето дозволува одделување од земјата и укинување на старите парадигми, кои во врската ја дефинираат стабилноста и цврстината на објектот. Одделувањето од земјата го менува фокусот, кој сега е поставен на куќата како одделена церебрална целина, која функционира самостојно но преку столбовите таа останува поврзана со земјата, дефинирајќи два света кои се во констатна врска, или според

научниот дикурс поставување на споени садови. Во оваа линија може да се толкува и одделувањето на градината, таа не е на земјата туку поставена на покривот. Ефектот на споени садови, помеѓу светот на објектот и природата/универзумот се постигнува со имплементација на принципот на хоризонтални прозорци. Поставени како грид тие ја надополнуваат фасадата и ја подржуваат модерната поетиката на укинување на функцијата на ѕидовите како структурни елементи. Транспарентноста на прозорците дозволува отварање на внатрешниот простор на објектот нанадвор како и влез на надворешниот, природата навнатре, со што тие добиваат функција на тенка мембрана помеѓу двата света кои се поставени во константна комуникација.

Хоризонталните прозорци како интегрален сегмент на фасадата е реализација на слободниот дизајн на фасада, кој согласно бунтовната природа на модерниот дискурс се спротивставува на доминантната поделба на фасадата согласно страната на која се поставува, добивајќи иста форма на четирите страни на коцката, фасадата ја дефинира рамната површина на објектот.



Слика 30. Вилата Савој – покривните градини

Одделеноста на објектот од земјата се балансира со поставувањето на градини на покривите. Рамните покриви добиваат иманентно место во поетиката на модерната, интернационалната пракса дизајнирање, тие се дел од Баухаус движењето како и од изведбата на италијанските модернисти, диференецијалната разлика се поставува во

нивната пренамена кај Ле Корбизје. Рамните покриви тој ги користи за градини кои се компензација за попречениот допир со природата во долната зона на објектот.(Слика 30)

5.2.4. Италија

Обединувањето на Италија е само формално поврзување на регионите кои се економски различно развиени, меѓутоа поврзувањето во еден ентитет и дозволува на италија да започне политика која ќе ја постави на големата политичка арена во Европа. Оттука приклучувањето кон договорот на трите императори (Германија, Австро – Унгарија и Русија) и подоцна кон двојната, односно тројната Алијанса и обезбедува заштитен простор за колонијално проширување што согласно политиката на германскиот канцелар Бизмарк - да се биде секогаш кон страната која брои повеќе, Италија се позиционира себе си на безбедната страна.

Напуштањето на Алијансата, следува по потпишувањето на Лондонскиот договор со кој Италија добива ветување на територијално проширување. Крајот на војната и мировниот договор во Париз, иако ја позиционира помеѓу четворката која ја крои новата политика во Европа, сепак носи и разочарувања, од ветените територии и се вратени само дел, кои ја губат пропорционалноста во однос на вложувањата кои земјата ги прави за директно учество во војната. Економските вложувања во војната директно влијаат на зголемување на националната задолженост, инфлацијата од 400% како и зголемената невработеност.

Консолидирањето на територијата и градењето на парламентарна демократија која својот поредок го гради на уставот од Пиемонте, дозволува отворен простор за дефинирање на специфичен уметнички стил, кој најдобро ќе го одрази духот на нацијата согласно новите околности. „Идниот стил на Италијанската архитектура“ на Камилио Боито (Camillo Boito) го обележува почетокот на дискусијата. Во неговиот дискурс очигледни се познавањата од новите тенденции карактеристични за крајот на векот и во нив тој заговара напуштање на историцизмот како постапка на романтизмот. За Боито

стилот на кој треба да се основа новата национална архитектура е базиран на рационалните принципи.

Запознавањето со новите тенденции во архитектурата на Европскиот континент и различните реализации кај нациите се овозможува преку годишните изложбени саеми. На почетокот на 20 век Италија станува активен партиципиент на овие саеми а во 1902г. се јавува како организатор на Изложбата во Торино. Изложбата на декоративните уметности во Торино ја акцентираат потребата од проследување и прокомуницирање на знаењето/состојбата во која се наоѓаат уметностите, и воедно ја покажува доминацијата на архитектите кои се преставници „Новата уметност“. Всушност, од оваа уметност се очекува да го направи резот со историцизмот кој организаторите на Изложбата го потенцираат како основна цел на изложбата *Ништо друго нема да биде прифатено освен оригинална работа која покажува решителен обид за реновирање на формата...Репродукцијата на историските стилови ќе биде ригорозно одбиена* (Kirk,2005,vol.2:15). Агенда на организаторите добива практична изведба со дизајнот на просториите за изложбата. Решението на Раимондо Томазо Д’Аронко (Raimondo Tommaso D’Aronco) ќе ги наметне новите правила на движењето, за кои присутните на изложбата немаат референтен поим и едноставно ќе го наречат нов, односно „Слободен стил“. „Слободниот стил“ се карактеризира со користење на заоблени линии наместо прави, бојата ја потиснува формата, а симетријата се поништува. Принципите на „Слободниот стил“ се во линија на декоративните тенденции на „Новата уметност“ и „Југендстил“, што го докажува инфилтрирањето на Италија на уметничката сцена на Европа.

Немирниот дух на 20 век, кој е во потрага на откривање на нови непознати територии се врежува и во уметничкиот израз, така секоја нова стилска тенденција се менува со друга дефинирајќи го периодот како константно „модерен“. Праксата на континуирано редесфинирање на „модерното“, „новото“ во Италија, доаѓа само неколку години по етаблираната фасцинација на „Слободниот стил“ и преминува во дефинирање на „Футуризмот“.

„Футуризмот“ е дел од специфичните „- изми“ развиени со модерната и иманентен за Италија. Дефинирањето на стилот доаѓа преку манифестот на Томасо Маринети (Filippo Tommaso Marinetti). Манифестот излегува во 1909г. давајќи ја иделистичката основа на движењето. Маринети е фасциниран од можностите на новата индустриска продукција, пред се превозните средства кои ја отелотворуваат идејата за брзина, автомобилите, авионите, производните центри, фабриките се слика на општеството кое одамна заборавило да гледа наназад и се движи со полна пареа нанапред. Иако манифестот се однесува на книжевноста пред се, формулиран преку репетитивни формулации – „да пееме/пишуваме за“ сепак Маринети се залага за стресување на основите на сите уметности. Дефинирање на стилот, неговите основни принципи може да се проследат во следнава формулација

Ќе ги опеете ноќните вибрации на арсеналите и бродоградилиштата пламнати под насилните електрични месечини, ненаситните железнички станици исполнети со јаглени змии, фабриките кои со сопствените конци од чад висат на облаците, мостовите кои се наведнуваат над реките како спретни гимнастичари, блескајќи на сонцето со сјајот на ножевите, авантуристичките бродови кои душкаат на хоризонтот, локомотивите со широки гради чии тркала го обележуваат патот како копита на огромни челични коњи зауздени со цевки и лесните летови на авионите чии пропелери се развиорени како знамиња и изгледаат како возбудлива маса на луѓе која аплаудира (Marinetti во Kirk, 2005, vol. 2: 51).

Новиот центар треба да биде Милано, пишува Маринети, каде се наоѓа примерот за архитектурата на новото време, односно галеријата Виторио Емануеле. Маринети заговара пропаст на градовите кои се претворени во музеи, чувари на традицијата, и повикува на уништување на Венеција. Помеѓу уметниците кои успева да ги постави на своја страна се вборјуваат и архитектите, од кои значајно име е Сент Елиа, кој е потписник на футуристичкиот манифест за архитектура во Мај 1914 – *Messaggio* - Порака. Манифестот е под влијание на Маринети и согласно ја слави динамиката, која се референцира на новите енергетски станици, фабрики, силоси. Иако, Сент’елија (Antonio Sant’elia) нема да остави реализиран објект, неговите скици кои се реферираат на принципите поставени во манифестот се доволен пример за насоката во која се движи футуристичката архитектура на почетокот на 20 век во Италија. Динамиката е во основата на неговиот дизајн за *La città nuova* (новиот град). *Messaggio* повикува на отфрлање на

старите парадигми и задололување на потребите на новото, модерно време. Брзата продукција е насочена кон иднината, така што новиот град не може да биде создаден на основите од стариот, тој бара сопствени и иманентни само на него основи

Архитектура на основана на ладни пресметки, на бестрашна храброст и на едноставност, архитектура на зајакнат бетон, на челик, стакло, картон, текстил а сите сурогати добиени од дрво, камен и цигла, кои ни дозволуваат да ја задржиме максималната еластичност и светлост (Mallgrave,2005:226)

Првата светска војна не дозволува реализација на идејните решенија на Сент'елија, неговото трагично учество во војната го испразнува местото на архитект во футуристичкото движење на Маринети. Замената како и идеалното поврзување на футуристичкиот манифест со реална изведба на објект се проследува во решението дадено за Фабриката Лингото на ФИАТ во Торино. Торино на почетокот на 20 век започнува бурна индустријализација, која покрај фабриката за автомобили, вклучува и фабрика за авиони, високо развиена текстилна индустрија, со што привлекува работна сила и миграција од југот на Италија кон северот. Воедно со организацијата на Изложбата на декоративните уметности од 1902 година се поставува како уметнички центар паралелно со големите градови како Милано и Венеција.

Сопственикот и основач на фирмата Џовани Ањели (Giovanni Agnelli), кој со својата дејност е директен учесник во втората индустриска револуција во Европа е воедно и ученик на новиот систем на организација на производниот процес кој доаѓа од Америка и се врзува со имињата на Фредерик Тејлор и Хенри Форд. Побарувањата на Ањели се едноставни, да се создаде фабрика чив простор ќе го врами производниот процес даден од Форд, притоа репрезентирајќи ја брзината и ефикасноста на производниот процес кои кореспондираат на брзината на произведениот краен продукт. Задачата да се создаде соодветно решение му е доделена на Џакомо Мате Труко (Giacomo Matte Trucco), кој е дел од инженерскиот тим на ФИАТ. Изведбата започнува во 1914г. и се комплетира во 1923г.

Идеолошката заднина на објектот односно функцијата која ја вградува, се поврзува со футуризмот, тоа е фабрика која продуцира производи чија основна карактеристика е

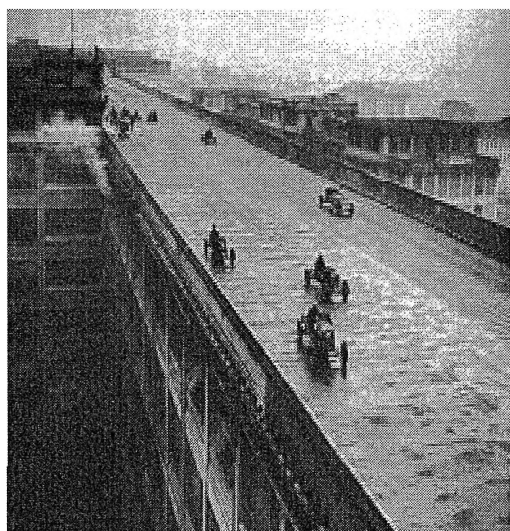
моќноста и брзината. Сепак формата, структурата референцира на модерната поетика на употреба геометриски форми кои го специфицираат модуларното решение на просторот. Објектот добива правоаголна форма која е долга 500м, правоаголникот се пресликува во средината на објектот овозможувајќи осветлување на внатрешноста и воедно отвора простор за поставување на напречни паралелни мостови кои се користат за лифтови. Конструкцијата е подигната на пет спрата за чија изградба се користат модерните материјали на бетон чија изработка го следи Хенебик системот и стакло. Праксата на следење на производствените трендовите и создавање на соодветен простор за нивна реализација, не дозволува да се говори за имитација на веќе постоечки стил за изведбата на објектот, тој се остварува како специфична градба чија форма/структура е во улога поддршка на функцијата на објектот – произведен капацитет на динамични производи.(Слика 27)



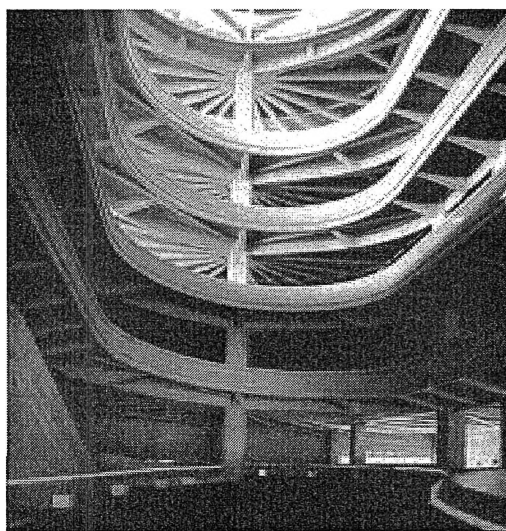
Слика 31. Фабриката на ФИАТ

Петкатната конструкција го дефинира производниот процес, кој се развива нагоре, односно секој повисок спрат е поблиску до крајната фаза на производот, чија ефикасност се тестира на кровот. Целата покривна површина решена во елипсовидна форма (која се поврзува со поетиката на модерната на рамни покриви) Труко ја користи за патека на која се прават тест возењата на возилата.(Слика 32)

Евалуацијата за ефикасноста на решението и исполнувањето на функционалноста говори зголеменото и подобро производство на фабриката. Набрзо, лифтовите кои се користат за пренесување на возилата до следниот кат, односно следната фаза на производствениот процес, се јавуваат како неефикасни. Замената на лифтовите се прави со две рампи. Решението за рампите дивергира од правите линии согласно кои е решен останатиот дел од објектот и добиваат форма на овална спирала која се движи во висина. Патеките на рампите се поставени на ребра кои гледани одоздола нагоре ја подржуваат динамиката на објектот. (Слика 33) Популарноста на објектот кој го посетуваат индустријалци од Америка, Франција, сепак најмногу се должи на посетата и фасцинантната критика на Ле Корбизје кој заклучува *Дефинитивно една од најимпресивните гледки во индустријата ...Фиренциски тип на работа, точна, незамаглена, чиста* (Terry,2005,vol.2:61)



Слика 32. Фабриката ФИАТ –патека за тест возења



Слика 33. Фабриката ФИАТ - рампа

Влезот во Првата светска војна влијае на економската нестабилност во Италија. Војната која се води на кредит придонесува за инфлацијата со која Италија во поствоениот период се соочува. Инфлацијата се движи паралелно со економската депресија прелеана од Америка, која ги зголемува процентите на невработеност. Во услови на економски пад,

европското тло се свртува кон конзервативни уредувања со цел ублажување на ударот. Конзервативизмот во Италија се реализира преку дејноста на католичката црква. Папата Пиј 9- преку *Casti connubii*, директно се инволвира во воспоставувањето на односите во семејството и дефинирањето на функциите на секој член. Во однос на политичкиот развој во текот на првата половина на 20 век Италија успева да ја задржи уставната монархија, со Виктор Емануеле 3 (Victor Emanuele III), како крал. Фашистичкото движење во Италија започнува во Милано 1919г., кога Бенито Мусолини (Benito Mussolini) успева да поврзе поголема група на невработени ветерани во организација која ќе се нарече – борбена група. Оваа група која е националистички обоена во 1921 ќе прерасне во партија, која се темели на фашистичката политика на активно спротивставување на кој било систем на политичка организација и водење на земјата. Тоталитаристичката тенденција на фашизмот, во комбинација на изразен национализам и милитаризам, Мусолини ги канализира во својата верзија на фашизам во Италија. Тој создава поблаг тоталитаризам, правејќи од себе *Il Duce* – лидерот, кој ветува дека ќе направи промени во однос на нерегуларностите на Парискиот мировниот договор од 1919г. како и извлекување од економската криза. Овие ветувања му го обезбедуваат местото во кабинетот на заменици во 1921г. и веќе во следната '22г. тој ја започнува примената на фашистичката политика. Под влијание на нередите од истата, 1922г. Кралот е принуден да го постави Мусолини, како премиер на владата. Позицијата на премиер му овозможува да наметне контрола на сите сегменти од државното уредување, што овозможува на изборите од 1924г. фашистите да се 2/3 од мнозинството во парламентот и владата. Користејќи го мнозинството останатите партии без разлика на нивната ориентација се поништени, со што во Италија се формира еднопартиски систем на владеење. Покрај наметнатата цензура, тајни воени служби, сепак Мусолини не воспоставува целосна диктатура во општеството, тој не навлегува во независната сила на армијата, католичката црква или пак богатата висока класа.

Како основач на националистичка партија Мусолини се обидува да ги исполни своите ветувања за подобрување на економската состојба на државата. Во таа линија се неговите чекори за укинување на капитализмот и спроведување на политика на државно

планирање и државна интервенција. Преку најразлични државни проекти тој ја намалува невработеноста, додека пак за контрола на економијата и нејзиното управување од страна на државата воспоставува нов систем на корпоративна држава. За сите вокации се создаваат синдикати, кои потоа се групираат и поврзуваат во корпорации. Преставници на овие корпорации се стретнуваат со националниот совет на корпорации, кој како државна институција заедно со министерството за корпорации ги кројат државните политики.

Фашистичката природа на диктаторството на Мусолини, како и неговото незадоволство од исходот од Првата светска војна, кое се врзува со изразениот националистички дух на Лидерот, се доволна причина за поврзување со нацистичката организација на Хитлер, која официјално се создава во 1936г. преку италијанско – германската алијанса.

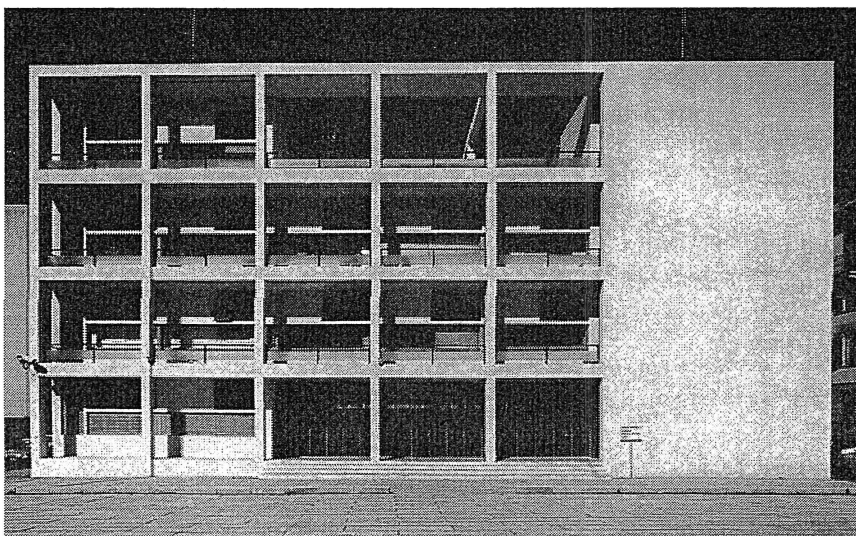
Како партија која самостојно ја води државата, фашистичкото раководство се инфилтрира во секој сегмент на општественото живеење, вклучително и уметноста. Националистичката идеолошка основа на партијата ја дефинира и основата на уметничкиот стил, кој тежнее кон претставување на нацијата преку активностите на доминатната политичка партија, со што изразот се реализира низ монументални дела. Токму во монументализмот, како и во праксата на користење на материјали и градежни техники кои се карактеристични за регионите на Италија, може да се анализира отстапката од принципите на модернизмот во Италија. Монументализмот е поврзан со помпезност. Насоченоста кон градење на стил кој ќе биде доминантно национален, ја поставува изградбата во рацете на водачот на нацијата – Мусолини.

Како објект кој ќе направи синтеза на елементите, монументализам, модернизам и воедно фашистичка политика, се јавива Куќата посветена на фашизмот (денес куќата на народот). Овој објект е изграден за потребите на фашистичката партија во северна Италија и е лоциран на местото Комо (проектирањето на овој објект во северниот дел на Италија како и фабриката на ФИАТ, само ја акцентира поделбата на Италија по север- југ вертикала, означувајќи двата региони како различни единици во однос на економскиот и општествен развој). Решението за објектот е дадено од Џузепе Терањи (Giuseppe

Terragni), реализацијата започнува во 1932г., додека пак 1936г. се обележува како година на завршување. Крајниот резултат се маркира во историјата на италијанската архитектура како првото мастер модернистичко решение.

Побарувањата на „клиентот“, Терањи ги диференцира од говорот на Мусолини, во кој Лидерот говори за идеалното решение на објект кој треба да биде отворен кон народот, соодветствувајќи на природата на самата партија *стаклена куќа низ која секој ќе може да сирне, каде водачите нема да можат за замислат специјални или тајни излези* (Mallgrave,2005:312).

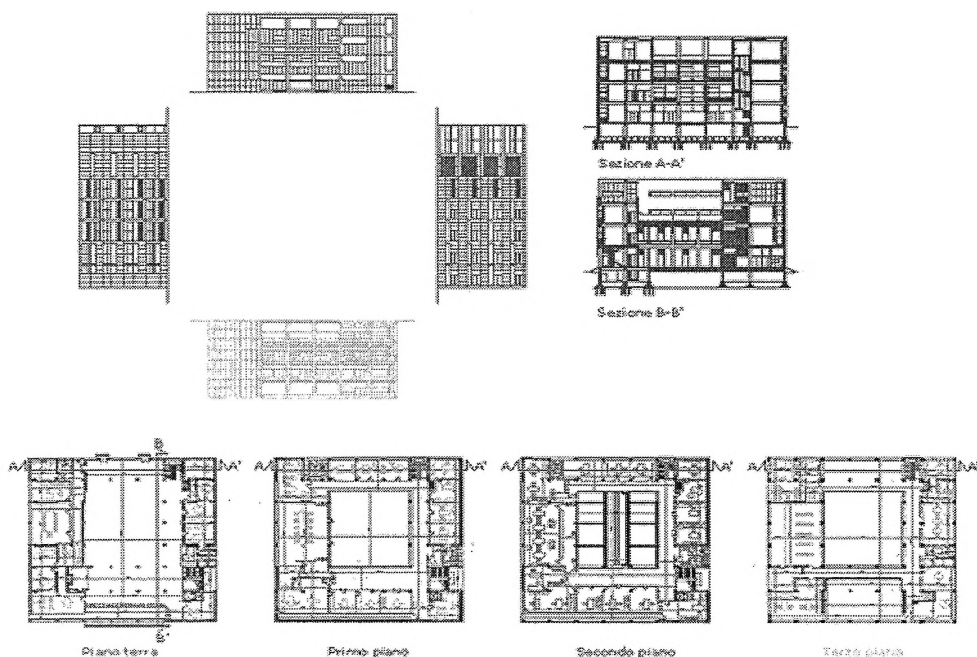
Квалитетот на градбата се состои во концептот и структурата, која ги следи во принцип основните канони на модерната, запишувајќи се на тој начин како специфична реализација на интернационализмот. Согласно поетиката на модерната, објектот е перфектна коцка, чии прави линии и страни не се попречени ни со терасите кои се инкорпорирани и претставуваат неделива целина со целата зграда. Рамните површини на семантичко ниво се поврзуваат со функцијата на објектот – штаб на фашистичката партија, која својата политика ја темели на принципот на ред, правила. (Слика 28)



Слика 34. Куќата на фашизмот

Декоративноста на модерната фасада се добива со ритмичката поставеност на прозорците и навнатре поставените тераси, овозможувајќи слободен дизајн на фасадата,

што како специфично правило на изведба ќе се прочита во теоретските записи и практични изведби на Ле Корбизје. Играта со прозорците го дефинира карактерот на објектот виден во доминатната светлина и транспарентност. Рамниот кров е уште еден елемент кој овој објект го маркира како дел од модерната пракса, меѓутоа доминатната фасцинација во изведбата на објектот е геометриски прецизно решениот простор. Перфектната коцка како специфична форма на објектот во целина се повторува во формата на внатрешните структурни елементи. Применувајќи ја постапката мизанабин овој објект дефинира и свој специфичен ритам, кој се дефинира со математичка правилност на изведба. Постапката на мизанабин го создава просторот, додека пак испуштањето на сидовите и потпирањето на столбови, кои како замислени точки ги создаваат визурите на граници помеѓу различните простории го отвораат просторот, како во внатрешноста така и кон надвор, со што се овозможува илузијата на поништување на границите помеѓу народот и партијата. (Слика 29)



Слика 35. Куќата на фашизмот – графички прикази

Реторичноста на објектот може да се најде во формата која е целосно потчинета на означената функцијата во говорот на Мусолини, но и во референтната функција, примарната употреба на објектот како штаб на политичка партија. Референтната функција

може да се прочита преку доминантните декорации, кои го губат симболичкото значење и се соголуваат на чисто денотативното основно значење. Така фотографиии од видните офицери и војници на партијата се доминатни декорации на ентериерот заедно со муријалот на Мусолини, додека пак екстериерот покрај играта со прозорците и терасите, создава совршена рамна површина на која се поставува слика на Лидерот. (Слика 30)



Слика 36. Куќата на фашизмот – користена за пропаганда на фашистичкиот систем

5.3. Постмодерната како споделен простор

Потрагата по потребниот простор каде германската раса ќе може да живее обединето, ја води прво Европа па потоа и Светот кон нова, поразорна војна. Втората светска војна, соодветно на Првата го репрезентира индустрискиот развој на земјите, пред се Германија и Америка. Употребата на авијацијата, подморниците, тешката артилерија кон крајот на војната ќе бидат заменети со атомските бомби, кои ќе постават баланс во однос на нехуманоста на двете завојувани страни (Алијансата и Оската).

Спретноста во планирањето на војните напади овозможува Германија да направи интервенција на историските настани од Првата светска и реинтерпретирајќи ги во своја корист. Така во 1940г., Хитлер го прифаќа предавањето на Франција на истото место каде

Германија го признава поразот од Првата светска војна. Прославата низ улиците на Париз како и поставувањето на нацистичкото знаме на националниот симбол на градот – Ајфеловата кула, се само увертира на промените во Франција. Признавањето на поразот води кон пад на демократските процеси во Франција. Третата република се заменува со марионетска влада на нацистичкиот режим – Виши владата, која го укинува уставниот поредок во земјата. Борбата за враќање на демократскиот карактер на Франција се одвива надвор од територијалните граници на земјата и се поврзува со дејноста на Шарл де Гол (Charles de Gaulle) во Англија. Како отпор на случувањата во матичната држава, де Гол го организира движењето „Слободна Франција“.

Кон победата на Франција, Германија ја добива Италија на своја страна, што е доволна причина за Хитлер да и објави војна на индустрискиот конкурент – Англија. Предизвикот да се порази Англија е одлучувачки момент за развојот на Втората светска војна. Англија, под водство на Винстон Черчил и покрај големите човечки загуби како и материјални штети, успева да се спротивстави на нападите. Воедно, нападот на Англија го маркира поврзувањето на Черчил со американскиот претседател Френклин Рузвелт (Franklin Roosevelt). Врската Англија – Америка, односно Черчил и Рузвелт ќе ја дефинира стратегијата за крајниот исход на војната. Врската се воспоставува во 1941г. кога Рузвелт и Черчил се договараат за целите на војната и поствоените планови, кои кореспондираат на тие од мировниот договор во Париз од 1919г. Имплементација на воените цели од страна на Алијансата се забележуваат веќе следната година. Доминацијата во Северна Африка и влезот во Италија го обележуваат поместувањето на предноста во војната. Влезот на силите на Алијансата во Италија во 1943г. овозможуваат пад на Мусолини и крај на еднопартискиот систем во земјата. Воените трупи на Алијансата влегуваат во Франција во 1944г. и заедно со револуционерните активисти на отпорот успеваат да ја ослободат Франција, ослободувањето се бележи со признавањето на владата на де Гол. Ослободувањето на Франција отворапат за Алијансата кон западната територија на Германија. Успесите на руската црвена армија ги носи на источната германска граница така во 1945г. Германија се наоѓа во средината помеѓу војските на Алијансата. Позицијата овозможува пораз на Германија и нејзино капитулирање истата година.

Споредбено со Првата светска војна кога мирот во Париз 1919г. ги дефинира основните спогодбени одлуки, одлуките кои ќе го дефинираат крајот на Втората светска се случуваат во текот на последните години на војната. Како доминантни сили кои ќе ја кројат новата политика на Европа, вклучително и светот се Америка (Рузвелт/Труман-Harry Truman) Англија (Черчил) и Русија (Сталин-Иосиф Сталин). Фебруарската средба во 1945г. на тројцата државници во Јалта, ја дефинира стратегија која ќе го обележи крајот на војната и начинот на регулирање на Германија штом ќе биде победена. Средбата во Јалта или Кримскиот договор дефинира поделба на Германија на источен и западен блок, каде источниот ќе биде под директива на Русија а западниот ќе е поделен помеѓу Англија, Америка и Франција. Воедно, договорот инкорпорира одлука за целосно демилитаризирање, укинување на нацистичкото владеење како и испакнање на репарации. Капитулацијата на Германија и обележувањето на крајот на Втората светска војна ги имплементира поставените спогодби од Јалтската средба, меѓутоа во јули истата година државниците на трите сили се собираат во Потсдам каде се финализираат крајните детали за реперкусиите од војната. Измените во поставата на оваа средба доаѓаат со присуството на Клемент Етли (Clement Attlee), како новоизбран премиер на местото на Черчил, новиот претседател на Америка-Труман, оставајќи го Сталин единствен преставник од поставата на Јалтската средба. Деталите од овој договор се однесуваат на контролата која треба да се воспостави над Германија со цел да се регулира индустријата, посебно тешката индустрија. Одлуките од договорот ја основаат новата германска економија на земјоделството и развојот домашни индустрии кои немаат воена продукција. Воедно договорот пропишува гонење на нацистичките воени криминалци чии дела се дефинираат како злосторства против човештвото.

Поделбата на Германија на западна и источна ја дефинира политичката состојба во Европа по завршувањето на војната. Односно помеѓу двете страни се воспоставува политичка затегнатост, а линијата која поминува низ Берлин, се нарекува железната завеса која метафорички ја означува разликата помеѓу двете страни. Така земјите од источниот блок се ориентираат кон еднопартискиот комунистички систем на државно уредување, додека пак западот го обновува традиционалниот демократски систем.

Демократскиот систем на уредување по војната добива нова еволутивна форма која како парадигма се појавува во земјата која е колевка на демократските процеси – Англија. Поствоената состојба бара активна улога на државата во обновувањето на индустриските и производни капацитети како и поддршка на народот во изградувањето на сопствените животи. Оттука демократијата која ќе ја дефинира модерната, односно поствоената држава се обмислува низ социјалната политика. Конзервативната политика на Черчил при крајот на војната ја губи предност во Англија на сметка на лабуристите кои предводени од Клемент Атли ја формираат новата влада во 1945г. Основните принципи на кои се темели новоформираната влада се дефинираат како

Прифаќањето на социјалното законодавство со кое државата овозможува основни сервиси на сите граѓани „од колевка до гроб“; национализација на водечките елементи на Британската економија, што се основа на теоријата дека државните профити ќе се користат за исплата на социјалните сервиси (Hause, Maliby, 2004:625)

Национализацијата како приоритет на новата англиска влада се врзува со позитивните ефекти кои ги има за време на економската депресија по Првата светска војна, меѓутоа овој пат национализацијата добива поголеми размери. Така под државна заткрила влегуваат рудниците за јаглен, индустриите за челик и железо, англиската банка како и авио транспортот. Потребата од контрола на индустрискиот развој се поставува на прашање со враќањето на Черчил во 1951г., меѓутоа процесот на денационализација како и подкопувањето на основите на социјалната држава се маркираат со поставувањето на Маргарет Тачер (Margaret Thatcher) како премиер на Англија во 70 тите години на 20 век. Градењето на социјалната држава се прелева и на копното во Европа и доаѓа како замена на фашистички ориентираните влади. Социјалниот карактер како и постапката на национализација на државните енергетски капацитети се дел од политиката на де Гол чија влада ја заменува профашистичката Виши влада. Спроведената национализација во Франција овозможува во текот на 40 тите години на 20 век, 20% од француската економија да е во рацете на владата. Де Гол прави чекор напред во однос на организацијата на власта во Франција промовирајќи ја идејата за имплементирање на претседателски систем. Не прифаќањето на претседателскиот систем од страна на парламентарното мнозинство претставено од католичката партија, Социјалната и

комунистичката, води кон формирање на Четвртата француска република. Републиката поткликнува пред предизвикот на Алжирската војна и се распаѓа отворајќи пат за реализација на замислата на де Гол. Успешноста на де Гол како водач на француската Петта република е во стабилизацијата на економијата која се овозможува на принципот правилно планирање и поставување на цели. Принципот претставува поврзување на државата со приватните сектори, односно државата ги поставува целите кои во приоритетните сектори, како производството на челик и пченица, треба да се постигнат, а потоа доделува помош на приватните бизниси за истите да бидат достигнати. Ефектите од спроведената политика може да се оценат како позитивни имајќи во предвид дека набрзо Франција се поставува на врвот од листата за производство и извоз на земјоделски производи.

Поделената територија на Германија, се инкорпорира во два различни света поставени на две спротивставени идеологии. Федеративната република (Западна Германија) се формира во мај 1949г. од страна на трите сили на Антантата и се основа на устав кој ги гарантира основните човекови права. Источна Германија е дел од Советскиот Сојуз и со тоа воведува систем на еднoпартиска доминација на комунистичката партија.

Првиот лидер на Федеративната република е Конрад Аденауер (Konrad Adenauer). Тој е воедно лидер на конзервативната демо – христијанска партија која успева 14 години да одржи стабилно мнозинство во парламентот почнувајќи од првиот мандат во 1949г. Идеологијата на партијата се базира на антикомунизам, слободна економија и социјален конзервативизам. Врз основа на оваа идеологија владата успева економски да ја изгради Бонската република, (Федеративна Западна Германија) која го добива името според главниот град – Бон. Финансиската помош која доаѓа со Маршаловиот план овозможува реализација на монетарната политика и економија базирана на комодитети/сервиси во Германија. Министерот за финансии – Ерхард (Ludwig Erhard), верува во потрошувачко општество кое започнува да се гради на почетокот на векот а, чив развој е стопиран со војните. Меѓутоа во услови на кооперативност помеѓу европските земји, овој економски сектор започнува забрзано да се обновува и развива. Сигурниот развој се докажува и со

бројките, во 1960г. Германија/Западна Германија сама произведува 34.1 милиони тони на челик, истата година произведува 3 милиони автомобили, продукција која ја сведува невработеноста на 1%.

Крајот на 80 тите години на 20 век носи торбуленции кои доаѓаат од источна Европа. Распадот на источниот блок се рефлектира врз политиката на Западна Германија, односно се појавува историската можност на унификација на целата територија на Германија. Унификацијата на територијата симболички се поврзува со падот на Берлинскиот ѕид во 1989г. Историскиот моментум на поврзување на двете германии му припаѓа на канцеларот Хелмут Кол (Helmut Kohl), а истиот се бележи со ратификацијата на планот од десет точки за унификација во Бундестагот. Преговорите за унификацијата се завршуваат со интернационалното признавање на политичкиот ентитет од страна на четирите сили кои ја контролираа Германија по војната. Англија, Франција, Русија и Америка во мај 1990г. ја признаваат обединета Германија, притоа и се дозволува членство во НАТО под новата идентификација, меѓутоа за обединетата Германија членството не е безусловно. Во поставените услови *Да се намали војската на помалку од 400 000 трупи; да се откаже од целото нуклеарно, хемиско и биолошко оружје: да се даде финансиска поддршка на Русија за репарации за Советската војска* (Hause, Malibu, 2004:656) може да се прочита стравот од развојниот потенцијал на земјата.

Крајот на Втората светска војна во Италија носи намалување на угледот на кралот Емануел 3 и пад на монархистичката традиција како резултат од референдумот во 1946г. Две години подоцна Италија се конституира во република чија влада е водена од партијата на демокристијаните. Италија ја прифаќа помошта од Маршаловиот план, која успева да ја реализира за развој на економијата која во 60 –те години се окарактериза како „економско чудо“.

Разорноста на војната ја остава разрушена Европа, и повторно ги соочува главните учеснички со предизвикот на изградување на сопствените економии и обезбедување на стабилна финансиска состојба. Предизвикот е поголем ако се има во предвид дека искуството од Првата светска војна и економската депресија во која светот вклучително и

Европа се соочува. Два основни плана го дефинираат одговорот кон овој предизвик. Првиот се однесува на финансиската помош која доаѓа преку Маршаловиот план, изработен од Американскиот државен секретар Џорџ Маршал и наменет за европските земји меѓутоа под притисок на комунистичките партии земјите од источниот блок ја одбиваат финансиската помош, така најголем дел од финансиите кои се исплаќаат во периодот на 1948-52 година се наменети за развој западно европските земји. Воедно планот претполага задолжителна кооперација на билатерална основа со Америка и мултилатерална со другите европски земји. Овој услов овозможува реализација на вториот круцијален план, Шумановиот план, кој овозможува брзо консолидирање на европските земји. Шумановиот план ја инкорпорира долго антиципираната идеја за обединета Европа. Историскиот карактер зад оваа идеја може да се проследи низ записите на европските мислители Данте, Комениус, Кант, Иго. Обединувањето го дава примордијалниот карактер на Европа, функционирањето на целина во која различни етнички идентитети се во константна состојба на контакти и размена на вредности. Нациите ја анулираа оваа карактеристика преку процесот на маркирање на сопствена територија, дефинирање на вредности кои ќе стојат диференцијално наспроти другите создаваат свет на тензии кои неминовно водеа до две разорувачки војни. Обединувањето предвидено во Шумановиот план поставува основа за економска кооперација помеѓу шестте потписнички на Договорот за Европска заедница за јаглен и челик. Оваа заедница го претставува критичкото јадро околу кое во иднина ќе се развива и реализира идејата за обединета Европа.

Заедницата за јаглен и челик, како првиот чекор кон интегрирање на европа се инагурира во 1950-51г. Основите кои ги поставува за понатамошната интеграција се однесуваат на создавањето на слободна трговска зона, во тоа време за исклучително за сировините – јаглен, челик, железна руда и кокс, воспоставувањето на институции кои се поставуваат на супранационално ниво, што го маркира и почетокот на политичкото поврзување на европските земји. Бенефитите од соработката доведува до проширување на областите што резултира со формирање на Заедницата за атомска енергија и Европската економска заедница во Рим 1957г. Овие две заедници дефинираат повисоко

скало во однос на зацврстување на интегративните процеси. Повисокото скало означува формирање на заеднички пазар кој ќе ја интегрира целосната економска размена, која се основа на четирите слободи – слобода на движење на стоки, на луѓето(работната сила), услуги и капитал. Воедно Договорот од рим отвора пат за формирање на основните супранационални институции од 1965г. Институциите се формираат по пат на колизија на основните институции на трите заедници – за јаглен и челик, економската и за атомската енергија, создавајќи единствен Совет, Комисија и Парламент.

Економското и политичкото поврзување на шестте европски земји дефинираат процес кој ги насочуваат земјите кон внатре, односно разрешување на внатрешните проблеми и стабилизирање на сопствените држави, воедно овој процес се одвива паралелно со засилената политика на деколонизирање. Овие процеси дозволуваат раст на економиите и поставување на европските сили како водечки светски сили. Економската и политичката кооперација помеѓу европските земји во период на 60 -70 години од 20 век воспоставуваат добросостојбата во западна европа, а воедно и развој на една нова генерација која успева да ги осуди империјалистичките напори на Америка во однос на азискиот континент. Новата генерација на европејци, пред се студенти на високите универзитети во европа се греваат на бунт и демонстрации покажувајќи дека империјалистичката политика е далеку од моменталните и идните политика на европа, демонстрирајќи нова свесност помеѓу интелигенцијата на Европа, свесност која е чувствителна на разликите како основа за комуникација.

Свесноста дека нова парадигматска промена се случува во Европа која води кон се поголема меѓузависност и кооперативност води кон проширување на Европската заедница со нови членки. Првото проширување на Заедницата се случува во 1975г. кога како рамноправни членки се приклучуваат – Англија, Данска и Ирска. Понатамошното проширување ги опфаќа западно европските земји а веќе со почетокот на 90 тите години на 20 век и падот на комунистичкиот режим во источна Европа, Европската заедница престанува да го има ексклузивитетот на западно европски феномен, денес таа поврзува

27 европски земји (следната 2013 Хрватска ќе го добие статусот на полноправна членка со што тој број ќе се зголеми). Зголемувањето членството воедно носи и зголемен пазар за чие контролирање се потребни нови одредби. Белата книга на Жак Делор во кој документ тој говори за Европа без граници, ќе го дефинира заедничкиот внатрешен пазар и воедно е основа за нов Договор помеѓу членките кој е познат како Единствениот Европски Акт од 1986/7 година. Единствениот европски акт ги отстранува основните препреки кон достигнување на кохезивен заеднички пазар. Овие препреки се дефинираат како физички – поедноставување на процедурите за издавање на документи кои ќе го олеснат протокот на работна сила (што воедно бара и обезбедување на унифицирани образовни квалификации и усогласување на образовните курикулуми и воведување на европски систем на оценување – трансфер кредит системот) стоки, услуги и капитал, технички кои се однесуваат на стандардите и регулативите и фискални усогласување на даночните системи. Укинувањето на бариерите се овозможи со формирање на Европската унија од 1993 година (со Договорот од Мاستрихт). Со овој договор се дефинираат трите основни столба на која се базира евроинтеграцијата-првиот столб ја претставува европската заедница како збир на политики за развој на економијата, политиката и социјалата, вториот столб е политичката соработка која се однесува на надворешна и безбедносна политика и третиот се однесува на правосудство и внатрешни работи.

Мастрихтскиот договор воведува промени кои ќе ја зацврстат врската помеѓу земјите членки и воедно ќе го дефинираат заедничкото политичко и општествено дејствување. Така се воведува поимот субсидијарност кој ја дефинира моќта и влијанието европските органи со државните и локалните, се овозможува поголема политичка поврзаност и изедначеност во однос на градењето на политиките. Воедно се воведува категоријата на европско граѓанство кое треба да ги обедини европските жители под еден заеднички идентитет.

Зацврстување на демократскиот легитимитет на унијата доаѓа со новиот сет на правила и одлуки за функционирањето на институциите со договорот од Амстердам (1997-99), кој воедно го постави и акцентот на градење на општество кое ќе ги почитува

основните права на граѓаните и ќе работи на создавање на услови за нивно непречено реализирање. Градењето на заедничко општество е дел од политиките и грижите на Унијата. Европската Унија се дефинира како „општество базирано на знаење“ кое вложува во научните истражувања, за која цел формира и истражувачка рамка која ги специфицира областите за финансирање од кои се очекува иновативност, ефективност и прагматичност.

Интегративните процеси иманентни за економската обнова на европските земји се проследуваат и во новиот архитектонски дискурс кој почнува да се гради со поствоената дејноста на ЦИАМ. Првата поствоена конференција на ЦИАМ ја организира англискиот МАРС правејќи парадигматско поместување на центарот на архитектонските случувања од Германија пред војната, кон Англија. Новиот центар не дефинира дивергирање од предвоениот карактер на движењето. Како водечки членови се јавуваат архитектонските авторитети на почетокот на векот – Корбизје, Гропиус, Гидеон, чии конвергентни гледишта ја дефинираат основата на која треба да се гради новиот архитектонски дискурс

Да се работи на создавање на физичката средина која ќе ги задоволи емоционалните и материјалните потреби на човекот и ќе го стимулира неговиот духовен развој. Да се создаде средина со вакви квалитети ние треба да ги поврземе општествениот идеализам, научното планирање и во најголем степен да се искористат постоечките градежни техники. (Mallgrave, 2005:356).

Поставената основа се поврзува со тенденциите на модерната, кои се градат на теоретските записи и изведби на водечките членовите на движењето, меѓутоа потребата од еден нов израз кој ќе е во дослук со развиениот новиот дух во Европа ќе создаде раздор во поширокото членство на ЦИАМ. Најавата за новиот начин на размислување доаѓа со седмата конференција организирана од страна на движењето, кога Бруно Севи (Bruno Zevi) директно го изразува својот сомнеж дека „старите авторитети“ можат вистински да го изразат духот на новото време. Новото движење кое Севи го нарекува „органско“ односно „човечка архитектура“ најавува нов епиризам кој дивергира од рационализмот на модернистите. Крајната поделба ЦИАМ ја доживува со 10 конгрес во 1956 година и формирањето Тимот 10 (согласно бројот на членови). Новата група

концепциски го менува карактерот на конгресите на движењето, дебатните собирања на членовите се заменуваат во интерактивни настани. Поддршка Тимот добива и од италијанскиот весник *Casebell Continuita*, кој со своите компаративни анализи на делата на старите мајстори со активностите на новата италијанска генерација на архитекти успева да се наметне како авторитет во создавањето на новите архитектонски трендови.

Новиот емпиризам кој го заговара Бруно Севи го поставува архитектонскиот дискурс во комуникација со доминатните научни-филозофски дисциплини, што воедно овозможува ново ниво на развој на архитектурата без специфична референца во минатото. Во 60-70 години на 20 век научниот дискурс се отвора кон дисциплини и методи чиј основен фокус на интерес е човековата перцепција, дефинирана како партикуларна и единствена. Архитектурата како дејност чија основна функција е дизајнирање на простор во кој ќе се одвива, реализира одредена општествена функција се евалуира на основа на перцепцијата, прво од индивидуите кои ќе го користат просторот и низ нив ќе се реализира општествената функција, а потоа од перцепцијата на архитектонската фела. Оттука поврзувањето на архитектурата со феноменологијата, структурализмот и семиотиката се јавува како неминовен спој за израз на новиот дух, односно на новата општествена реалност.

Врската архитектура – феноменологија се реализира низ третманот на секој објект како посебен феномен, кој врамува одреден простор. Посебноста на објектот одбива да се подведе под генералните правила на оценување и перцепција кои вклучуваат прагматичност и ефикасност. Просторот се развива во еден поголем контекст (надворешен хоризонт) меѓутоа имплементираното искуство во него дефинира специфичен и само за него иманентен хоризонт. Низ слевањето на овие два хоризонта се проследува и перцепира значењето и воедно успешноста на еден објектот во реализација на сопствената функција. Двата хоризонта низ теоретскиот дискурс на архитектурата добиваат дефинирање согласно теоријата на структурализмот и диференцијација на јазик и говор. Структурализмот го дефинира јазикот како кодификуван говор кој следи генерални правила (правила кои го диференцираат архитектонскиот дискурс како

партикуларен и воедно ја даваат основата на која секоја поединечна изведба се изградува) во кој индивидуалните толкување се додека не поминат низ процесот на канонизирање и не станат скаменети правила се третираат како говор. Оттука говорот е варијабилен и партикуларен израз кој дозволува промени како одраз на индивидуалноста. Односот помеѓу јазикот и говорот во архитектурата може да се дефинира како *комплетен систем на врски, во кои елементите се менуваат, на таков начин што тие остануваат зависни од целината и го задржуваат значењето. Целината е независна нејзините врски со елементите* (Mallgrave, 2005:371). Семиотиката го дефинира знакот како својот домен на интерес. Основните елементи на знакот референт, ознака и означено ја дефинираат потентноста на знакот, односно неговото денотативно и конотативно значење. Влијанието на семиотиката врз архитектурата овозможува изделување на објектот како знак чие значење се перцепира низ системот на кој припаѓа и се референцира но и како дел од една физичка реалност, општествена средина во чие секојдневие активно учествува.

Овие инфилтрации во архитектонскиот дискурс отвораат пат за Чарлс Џенкс (Charles Jencks) (да ја дефинира архитектура како човеково искуство кое се организира преку перцепцијата и рефлексијата. Џенкс се поврзува со ставовите на Бруно Севи кога се спротивставува на активноста на ЦИАМ. Согласно теоретичарот новиот стил во архитектурата не може да се дефинира од старите мајстори кои веќе имаат зад себе прифатен стилски израз кој припаѓа на едно по различно време. Реализација на новиот стил, кој тој го дефинира како постмодерен, може да се развие од студентите кои во моментот на неговото пишување се наоѓаат на универзитетите. Џенкс се свртува кон нив, бидејќи во нив ја гледа отвореноста кон нови идеи. Студентите се слободни да се впуштат во нова авантура која дефинира нов еклектизам, експериментално играње со правила и мешање на стилови. „Новата авантура“ е израз на човековото искуство и дозволува архитектурата да се разгледува како „мултивалентна“ приближувајќи го на тој начин „говорот“ на архитектурата до поетскиот. Секој објект може да се разгледува како текст чие толкување дозволува да се преминува од едно на друго ниво, со цел да се откријат скриените значење на истиот.

Мултивалентната архитектура игра улога на каталист на умот, поттикнувајќи целосно нови интерпретации кои, и на колку мал начин, влијае 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 најмалку на две нивоа: со другите архитекти и засегнатите кои се грижат за архитектонското значење, како и со пошироката публика или локалните жители кои се грижат за други проблеми од областа на комфорот, традиционалното градење и начин на живот(Jencks во Hays,1998:306).

забележува Џенкс. Спрегата која се поставува помеѓу овие две нивоа ја дефинираа потентноста на значењата на објектот. Значења доаѓаат како дел од алузивниот израз на објектите кои формално се реализира преку „интертекстуалноста“. Оттука толкувањето, перцепцијата на објектот дозволува формирање на долги асоцијативни и парадигматски низи кои ја надополнуваат фразата „објектот изгледа како ...“.

Еклектичката градба видена како специфичен хибрид, покрај тоа што може да го вклучи целокупниот историски дискурс на архитектурата (различни елементи од различни историски периоди) во реализација на формата, на ниво на функција поттикнува спротивставени конотативни значења. Ваквиот хибрид заклучува Џенкс е израз на човековата личност која

Не ги менува неубавите аспекти на светот. Може да ги вклучи грдото, баналното, распадналото без да постане депресивен. Може да се соочи со лоши климатски непогоди или политики без репресија. Може да распознае блед метафизички поглед за човекот во грчката архитектура и во таа на Ле Корбизје, без криење (Jencks во Hays,1998:309)

Хибридниот производ бара и хибриден јазик за моделирање, јазик кој вклучува *Различни делови, стилови и под-системи (кои постоеле во предходни контексти) се користат сега во нови, креативни синтези. Радикалниот еклектизам ја нагласува потребата на овие делови да добијат семантичка оправданост* (Jencks во Hays,1998:310). При моделирањето архитектот прифаќа двоен пристап, едниот се однесува на традиционалните кодови и културната основа на заедницата каде се поставува објектот (односно етничките кодови кои не се менуваат туку само пренесуваат) додека другиот ги опфаќа динамичните кодови кои се менуваат согласно времето и

професионализмот (се врзуваат за архитектурата како засебен систем). Поврзувањето на кодовите дозволуваат архитектурата да го изрази духот на времето (кој воедно е компресирана секвенца на минато и сегашност и иднина) со тоа да се поврзе со човекот, врска на која модерната само бледо алудира. Модернизмот се одрекува од историцизмот за да го одрази духот на времето. Меѓутоа духот на времето дефиниран низ индустријализацијата, односно технологијата и строгото следење на правила овозможуваат реализација на објект со нагласена функцијата, но целосно потиснат дух на инхабитација, вживување на просторот. Тој се јавува како премногу грут, стерилен и без допир од човековата природа. Токму овие се точките каде постмодерната сака да интервенира со повторното поврзување на архитектурата со човекот. Постмодерната се отворакон историјата, меѓутоа само позајмува елементи кои и се потребни за да ја создаде соодветната структура и порака на објектот, без притоа да се врзува за правилата на парадигмата од која позајмува. Референцирањето кон одредена стилска тенденција не значи и неологизирање на истата, историјата преземена од постмодернистите ги губи за себе иманентните карактеристики на периодизација и податоци видени како факти. Преземените елементи од историските стилови не го денотираат референтот, доколку секој елемент се разгледува како засебен знак, тогаш врската означено и референт бледее, дозволувајќи на елементите да „лебдат“ и да се рedefинираат, односно да се преобмислат во новиот контекст со кој се поставени.

Постмодернизмот го поттикнува плурализмот, комплексноста, двојно кодирање и историска контекстуалност. И додека модернизмот се задржува на отуѓувањето кое доаѓа под налетот на брзиот равој на индустријата и технологијата, постмодерната се врзува за технологијата како средство на комуникација, која дозволува слободен протек на информации, пораки. Двојното кодирање се однесува на декодирање и читање на пораките внесени во објектот согласно разбирањето на објектот како дел од архитектонскиот дискурс и како дел од општествениот дискурс. Плурализмот, комплексноста на објектите се спротивставуваат на геометрискиот израз и оските на регулација канонизирани од Ле Корбизје. Постмодерната архитектура дозволува доминација на неконзистентни површини кои се дефинираат со различни бои и текстури

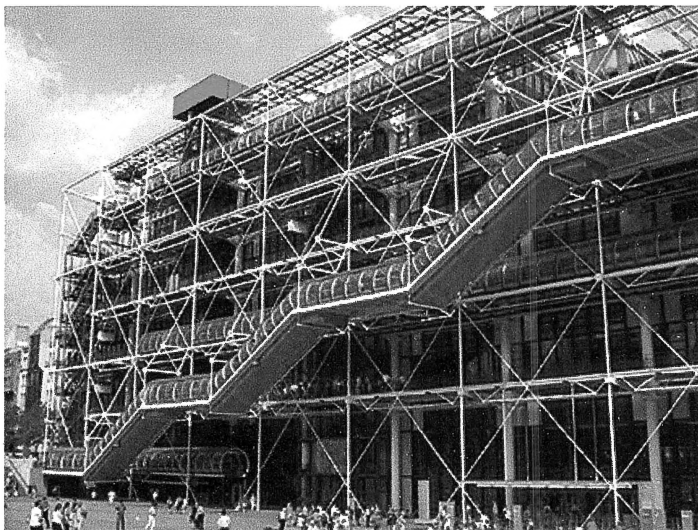
како и поништување на симетричноста и правилната форма на објектот која се заменува со заоблени линии и тродимензионални форми.

Објектот не се одвојува од средината, тој е составен дел од секојдневното, како физичка присутност која ја формира реалноста но и како симулакрум на популарната и масовната култура, медиумите, рекламите. Создадениот симулакрум овозможува архитектите да внесуваат забавни, неконвенционални елементи во своите решенија, кои се поврзуваат со културата и секојдневното општествено живеење. Елементите го привлекуваат вниманието на „корисниците“/„декодирачите“ кои ги препознаваат и согласно можат да направат асоцијативно поврзување. Недостигот од видлив образец кој ќе овозможи полесно декодирање на објектот ги поттикнува „корисниците“ /„декодирачите“ да се навратат уште еднаш на објектот, да го разгледаат и одново да го прочитаат. Токму во оваа постапка лежи изворот на значенската потентност на објектот кој како дел од постмодерната поетика инкорпорира елементи од различни стилови и периоди обидувајќи се да раскаже повеќе „мали приказни“ наспроти модернистичкиот „голем наратив“.

Помпиду центарот во Париз е подигнат во областа наречена Beaubourg Centre, решението е заеднички труд на Ренсо Пиано (Renzo Piano) и Ричард Роџерс (Richard Rogers) чија изведба е започната во 1971г. и се заокружува во 1977г. Името на објектот се врзува со францускиот претседател Жорж Помпиду (Georges Pompidou, наследник на де Гол) на чија иницијатива се распишува конкурс за решение на објект со полифункционален простор. Конкурсот кој има интернационален карактер ги поканува на учество лиценцираните светски архитекти, презентирајќи го отварањето на Франција кон сугестии од светот. Победата на конкурсот дефинира интеркултурна средба на Пиано, кој е италијанец и Роџерс кој е англичанец на тлото на светски културниот центар – Париз. Решението на објектот ја следи во детали поетиката на постмодерната архитектура, дефинирана од Џенкс.

Правилната геометриска форма на коцка, која се врзува со модернистичката пракса, е преосмислена со две интервенции во фасадата. Првата интервенција е поставувањето на

налик машинската конструкција, која ја обвиткува целата надворешност на објектот, другата се однесува на дијагоналната цик –цак, лифт конструкција поставена на предната страна од објектот која ја нарушува геометриската симетричност на објектот. Интервенциите ги менуваат рамните површини на коцка формата, внесувајќи нагласена текстура чија специфичност се дефинира низ боите. (Слика 31)



Слика 37. Центарот Помпиду

Овие „декоративни“ елементи на фасадата традиционално се внатрешните елементи, кои во Помпиду центарот се изнесуваат на надвор за да може внатрешниот простор целосно да се отвори. Поништувањето на сидовите оди заедно со елиминираниот потреба на носечки столбови, со што просторот сам се моделира согласно потребите на активностите кои се резлизираат. Активностите кои можат да се резлизираат низ објектот ја дефинираат неговата полифункционалниот односно мултивалантност. Тоа е простор кој се отворакон врамување и преврамување на различни функции. Така објектот е комбинација на модерен музеј, изложбен салон, јавна библиотека, студио и театар за екпериментална музика, кино. Стаклената конструкција овозможува комуникација на внатрешноста во надворешниот свет , притоа оваа комуникација може да се проследи низ просторот кој се отворананадвор, односно плоштадот кој структурално се поврзува со комплексот и на тој начин го прифаќа полифункционалниот карактер на објектот.

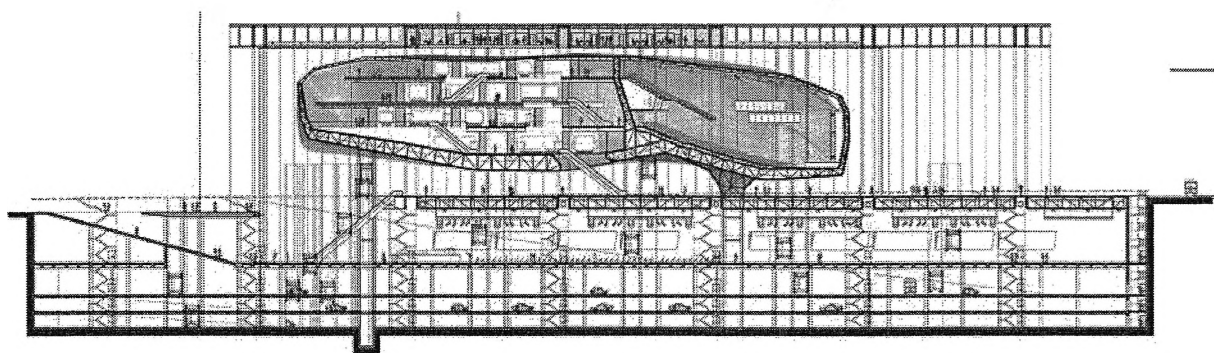
Машинската налик на фасадната структура е техничко решение со кое се подржува отвореноста на внатрешниот простор. Недостатокот на сидови, бара решение кое ќе ја постави инсталацијата надвор од објектот. Така во различно обоените цевки на конструкциската фасада се диференцираат различните инсталации на објектот, зелените цевки се водоводната инсталација, сините канали се инсталација за контрола на климата, жолтата боја ја дефинира електричната инсталација додека пак црвените се поврзуваат со апаратите за безбедност. (Слика 32)



Слика 38. Центарот Помпиду – надворешна конструкција

Фасадата која „изгледа како“ машина активно се вплотува во секојдневниот живот кој се одвива во околината каде што е поставен. Објектот преку фасадата инкорпорира двојна информативна функција. На фасадата која е гледа на улица можат да се најдат информации за сообраќајот (функција дозволува интервенција на објектот во секојдневниот живот која се врзува со традиционалните кодови, при тоа овозможува травестирање на објектот и соголугање на неговата високо уметничка функција на ниво на банален секојдневен објект/производ), додека пак страната на фасадата свртена кон плоштадот се користи како рекламен простор за самиот објект, односно се поставени информации за активности кои се одвиваат (што го врзува за неговата примарна функција на центар кој врамува високи културно уметнички активности)

Подржувајќи традицијата на создавање на објекти со полифункционални простори, Градот Рим распишува конкурс за Конгресен центар (Centro Congressi Roma). Реализацијата на конкурсот влегува во доменот на интеркултураната комуникација помеѓу европските земји. Победничкото решение иако е дадено од италијаниот архитект Масимилиано Фускас (Massimiliano Fuksas), сепак е избор на англискиот авторитативен архитект Норман Фостер (Norman Foster). Карактеристичното решение на Фускас за Конгресниот центар (2004г. започната е изведбата) ја дефинира неговата дејност за која Паоло Портофеси ќе забележи *Го користи своето постоење за да изрази налик на експлозивна порака која е покана за да се преобмисли светот низ архитектурата* (Kirk,2005:240). Понуденото решение претставува совршен правоаголник чии транспарентни рамни површини ја дефинираат тродимензијалноста на објектот која ќе се нагласи со облакот кој лебди во средината на просторот, во чија средина лебди облак. Освен правилната геометриска форма која референцира на модерната, која е блиско минато во однос на референтната изведба на објектот, секоја друга асоцијација со објектот која ја дефинира „изгледа како“ низата се врзува со визии и идеи кои се референтни на иднината, се дел од фантазијата која е создадена под дејство на фантастичната литература, филмската уметност, масовните медиуми.(Слика 33)

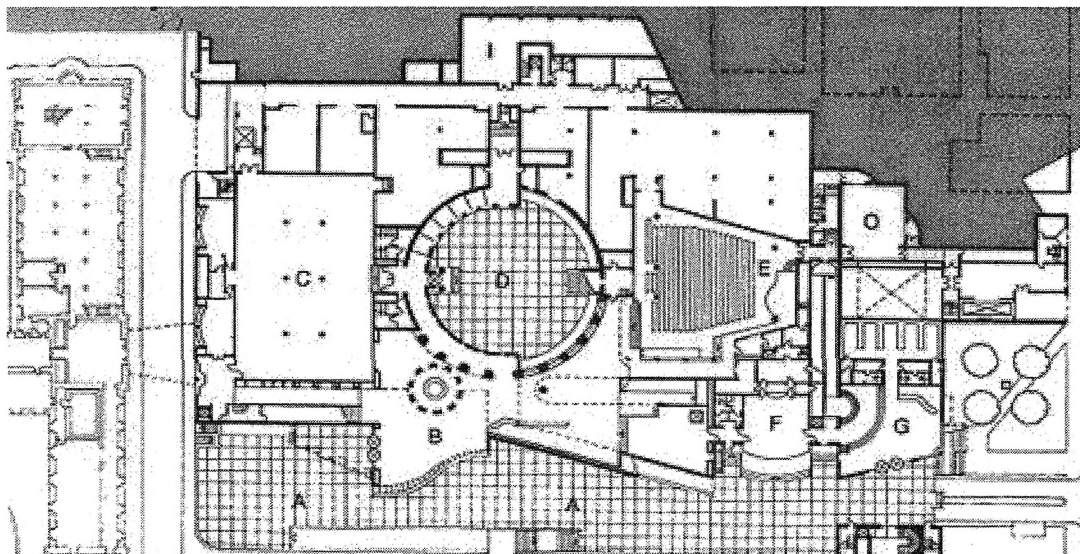


Слика 39. Конгресниот центар – графички пресек

Централниот елемент која ја поттикнува фантастичната асоцијативна низа е облакот, тој доминира како структурален елемент во формата на објектот, но и како функционален елемент кој го реализира полифункционалниот карактер на објектот. Просторот на облакот кој врамува аудиториум и конференциски сали, се наведнува над основното ниво

ширејќи се низ целата површина на објектот која без препреки во вид на сидови или столбови го дозволува. Облакот поставен во средината не дозволува ширење на објектот во висина но затоа тој се спушта надолу формирајќи ги нивоа кои се дел од конгресната функционалност и паркинзи. Во дефинираните граници на објектот (надворешност со внатрешност) се случуваат интерсекции низ чија слобода на пресекување се реализира дефинирањето на просториите со што објектот добива карактер на место за специфични и комуникациски случувања.

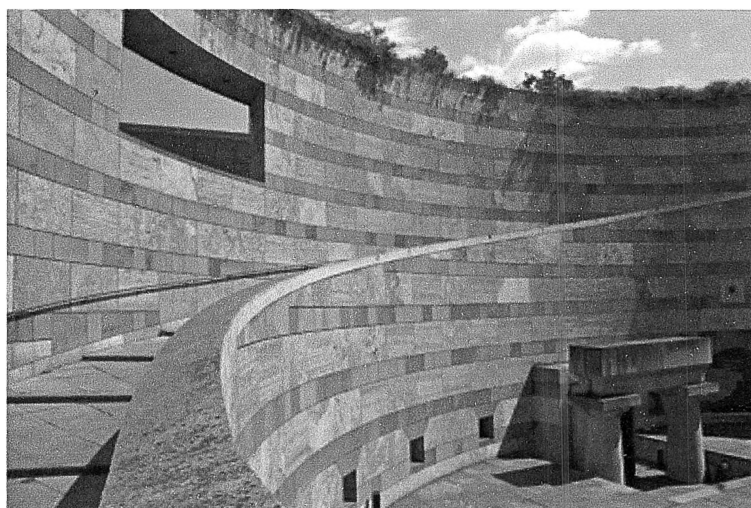
Интернационалниот конкурс распишан за потребите доизградба на Стариот музеј во Штудгарт (Neue Staatsgalerie) е во линија на интеркултурните контакти кои се резлизираат на ниво на Европа како и на ниво на архитектонската дејност. Објектот кој се реализира во периодот од 1977-1984г. е решение на лондонската фирма на Џејмс Стирлинг (James Stirling), Мичел Вилфорд (Michael Wilford) и соработниците. Решението нуди поврзување со стариот дел од музејот преку тераса со новиот простор, чија структура е симулакрум на совршен пејсаж. (Слика 34)



Слика 40. Стариот музеј во Штудгарт – графички приказ

Согласно поетика на постмодернизмот решението инкорпорира серија на елементи кои референцираат на различни периоди, како и објекти од националната архитектонска пракса. Карактеристичната U форма на објектот дозволува организација на галериите во

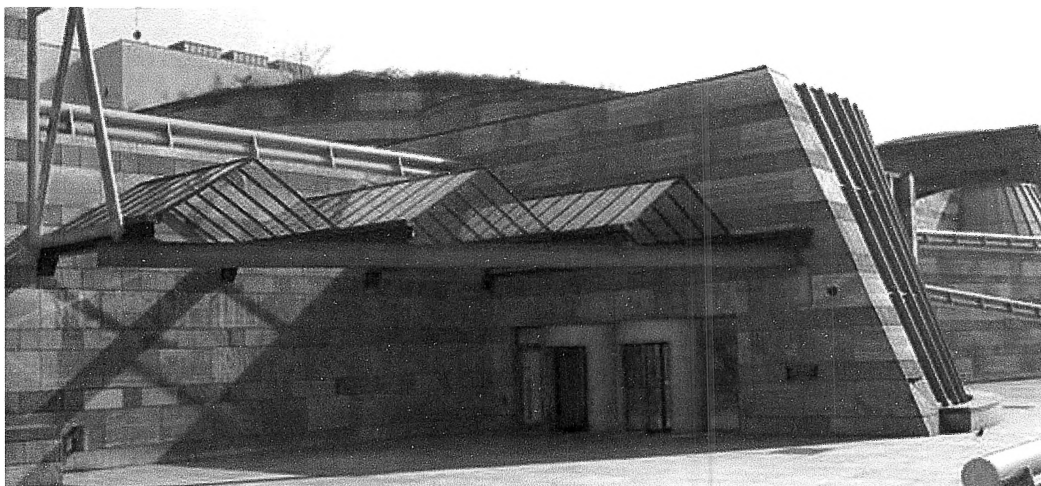
внатрешноста согласно 19 вековната музејска организациска пракса. У формата е само почетокот на низата „позајмени“ елементи кои се инкорпорираат во решението, серијата на елементи кои се поврзуваат со античката пракса на изведба на јавни објекти, ја продолжуваат низата. Помеѓу столбовите, тимпаниумите, камените блокови се издигнува ротундата која има двојна временска референца, едната се врзува со римско античката пракса додека другата со романтичарската дејност на Карл Шинкел. Историските референци се комбинираат со елементи од сегашноста, односно обоени железни структури, заоблени сегменти како и делови со видлив бетон. Амбивалентноста на формите како и повеќеслојноста го даваат динамизмот на просторот. (Слика 35)



Слика 41. Стариот музеј во Штудгарт – отворената ротунда

Традиционалната U форма заедно со двете високи згради на двата креви од објектот кои се направени од глинени тули, асоцираат на цврстината која е акцентирана со бетонските врвови на кулите. Конвенционалноста на овие два елемента се изделува во однос на решението на целокупниот објект кој е апстракција/асоцијација на пејсаж. Асоцијацијата започнува со заоблените прозорци обоени во зелено како и рампа (референца на модерната поетика) која асоцира на тенка патека која се протега низ рид. „Ридот“ виден во главниот дел на музејот има своја увертира со дворот на скулптурите кој е заокружен во отворениот простор на ротундата која пак е симулакрум на антички рушевини. Целата конструкција е симулација на минатото која треба да ја доживее поминувачот пред да дојде до периодот на кој припаѓа, на современото време, односно

до терасата. Влезот согласно поетиката на постмодерната е комбинација од материјали, во случајот железо и стакло кои го дофаќаат ефектот на забава и разиграност со комбинацијата на бои – сино железо и портокалови цилиндри кои ги прицврстуваат вратите. (Слика 36)



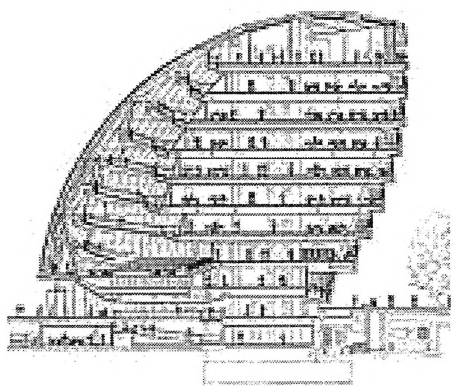
Слика 42. Стариот музеј во Штудгарт – влезната порта

Поврзувањето и симулацијата на природата продолжува и во внатрешноста на објектот со зеленото фоаје како и стаклените сидовите кои создаваат меѓупростор кој не се дефинира како целосно внатешен ниту како целосно надворешен. Меѓутоа внатрешноста прави парадигматски рез со надворешноста – правоаголните простории наменети за изложби ја прекинуваат бајковидноста на надворешноста, оставајќи тој свет да се креира преку изложбените екпонати.

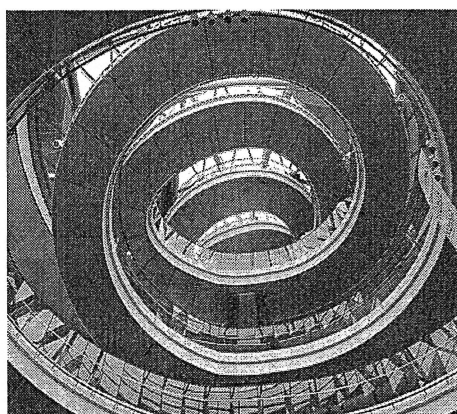
Инкорпорацијата на објектот со средината се овозможува со поставувањето на патека која ги поврзуваат двете паралелни улици и минува низ дворот на скулптури, односно ротундата, со што објектот добива функција на стилизиран премин кој својата уметничка вредност ја нуди на секој поминувач. Функцијата на премин објектот ја добива и со поврзувањето со стариот музеј, целата конструкција е комплекс кој може да се дефинира како споен сад, каде стариот музеј останува да постои без интервенција додека другиот е во комуникација, низ која ја реобмислува историјата и се отвора кон сегашноста како уметничка дејност и како секојдневно живеење на градот во кој е поставен.

Со актот за создавање на Поголемиот авторитет во Лондон од 1999г.(Greater London Authority – The city hall) како посебно административно тело во градот Лондон, се наметнува потребата за подигнување на објект кој ќе ја врами дејноста/функцијата на ова тело. Решението доаѓа од Норман Фостер, англиски архитект со интеркултурно искуство. Објектот кој изведен во 2002г. е сместен на јужниот брег на реката Темза како дел од нов развоен проект на архитектонската фирма Фостер, кој се нарекува „Лондон Повеќе“.

Изведбата на објектот ја следи постапката на целиот развоен проект и е комбинација стакло и железна конструкција. Карактеристичноста на објектот кој може да се реферира на постмодерната поетика е во формата. Кружната основа ја следи тенденцијата на напуштање на геометриските форми и овозможува поништување на традиционалната поделба на предна и задна страна на објектот. Кружната основа, задржувајќи го радиусот се повторува на секое од десетте нивоа од објектот, меѓутоа поставувањето на секое ниво повнатре во однос на предходното, овозможува поништување на рамната површина на објектот и создава специфична елипсовидна форма која е отворена на толкувања. Референцирањето на сопственото лично искуство при толкувањето на формата ја заменува референтноста на историски парадигми. (Слика 37)



Слика 43. Градското собрание –графички пресек



Слика 44. Градското собрание – рампата

Самата конструкција ја надминува историската „интертекстуалност“ на сметка на самореференцијалноста од архитектонскиот израз на архитектот. Така внатрешната кружна рампа која добива спирална форма е елементот околу кој е подигнат објектот. Рампата која дозволува движење низ внатрешниот простор дозволува поглед над просториите, со што функцијата/активноста која се одвива во просториите се отворакон набљудувачите. Изведбата како и функционалноста на рампата се јавува како карактеристична за авторот и се поврзува со решението кое архитектот го има дадено за реконструкција на куполата на берлинскиот Рајхстаг.(Слика 38)

Објектот прави исечок во однос на архитектонскиот дискурс и преосмислувањето на дефиницијата која Џенкс ја дава за постмодерната архитектура како архитектура која е поврзана со човекот. Решението е дефинирано како еколошко и технички дизајнирано за да заштеди енергија и самостојно да ја произведе. Дефинирајќи го на тој начин новиот еволутивен развој архитектурата во т.н. зелена архитектура, која го поставува човештвото и Земјата во центарот на внимание, обидувајќи се да даде свој придонес кон зачувување на природата и поставувајќи го човекот како свесен за своите постапки и сопствената околина.

6. Заклучок

Генералната дефиниција за културата како специфичен начин на живот развива сет на вредности кои диференцираат посебен идентитет кој е соодветен на времето во кое се обмислуваат вредностите. *Differentia specifica* на европскиот културен идентитет е плуралноста, која може да се проследи во една дијахрона анализа како и во еден специфичен исечок од историскиот развој. За развојот на оваа плуралност во процесите на антагонизам и дијалог помеѓу народите и нациите на европската територија, може да се најде референци во аналитичките пристапи на Морен (Moren,1989) и Доменак (Domenak,1991). Интеркултурната комуникација развиена како теоретска пракса од страна на Милтон Бенет (Bennett,1998) како и моделот предложен од Европската Унија на чија основа се градат интеркултурните политики на Унијата, создаваат образец согласно кој

може да се проследи дијахрониот развој на културниот идентитет на Европа. Секој споделен простор кој се развива низ уметничкиот израз на формата на објектите како и функциите кои ги конотираат, под дејство на општествените промени, станува колективен простор и место на средба на индивидуалните изрази на секоја земја од кој понатамусе формира нов споделен простор. Индивидуалните изрази го дефинираат првиот чекор на интеркултурната комуникација базирана на разлики, претпоставката за постоење на разлики. Секоја земја поединечно, го дефинира изразот, кој анализиран низ архитектонските објекти се реализира со диференцијација на специфични естетски вредности (со кои придонесуваат во развојот на варијации во стилскиот израз на времето) како и специфични денотативни и конотативни функции на објектот. Диференцијацијата го маркира вториот чекор на емпатичката комуникација и води кон третиот основен чекор низ кој се дефинира споделениот простор. Овие диференцијални изрази постојат паралелено, во исто време, во ист временски исечок на територијата на Европа, со што се прави квантитативно проширување на „содржините“ на културниот идентитет на Европа, односно проширување на границите (четвртиот чекор од дефинираниот процес на интеркултурна комуникација) со вклучување на нови изрази. Вклучувањето на нови изрази го дефинира споделениот простор, во кој разликите се воочуваат (водена фантазија) се дефинираат како карактеристични за тој временски исечок и кон нив културниот идентитет на Европа се адаптира.

Проследувањето на развојот на културниот идентитет на Европа во три различни историски и уметнички периода низ архитектурата, во полно светло го дефинира полихроматичниот карактер. Двојната функција на објектите, прво како дел од архитектонскиот систем/дискурс а потоа и како дел од општеството, дозволува анализа и поврзување на промените (видени како економски и политички) во општеството со промените во архитектурата (вклучително и уметничкиот систем).

Романтизмот во однос на развојот на архитектурата како специфичен систем ги носи одликите од ренесансата, односно таа е во тесна врска со научниот и уметничкиот систем, и архитектот како уметник има за цел да создава објекти кои ќе доминираат со своите

димензии и ќе се наметнуваат со функцијата за која се градат. Ваквата функција на архитектот и воедно на архитектурата е соодветна на едно од најважните политички случувања на 19 век (период на развој на романтизмот), градењето на нациите. Овој општествен процес поттикнува продукција/изградба на објекти кои ќе го носат белегот на нацијата на која ѝ припаѓаат и кои низ формата и функциите најдобро ќе го изразат култивирањето на секојдневниот живот. Доколу се искористат вредносните варијации поставени од Клакхон и Стродбек (Florence Kluckhohn, Fred Strodbeck, 1973) и преку формите и функциите на објектите се побараат одговорите, тогаш може да се дефинираат разликите во културните идентитети на земјите, кои придонесуваат кон продукција на различни уметнички изрази со тоа и ширење на „содржините“ на европскиот културен идентитет.

Нео-готска тенденција искористена за изведба на парламентот во Англија, дефинира карактер на клтура која е насочена кон минатото и создавање на структура која ќе ја нагласи вредноста на почитување на авторитети. Распишаниот конкурс кој дефинира правила кои треба да се проследат во понуденото решение имплицира мотивација за делување која заедницата ја одобрува како специфична вредност. Кристалната палата во однос на изразот го менува тежиштето со насочување кон иднината и создавање на нови парадигми, нови форми, меѓутоа формата која ја добива ги нагласува промовирањето на култура базирана на почитување на авторитети како и авторитет кој сака да се наметне над светот. Од друга страна самостојноста на изразот на Паксон дефинира надворешна мотивација за создавања на дела кои се дотигнувања за авторот но и за заедницата. Германската еклектичката пракса изведена за реализација на двата објекта (Стариот музеј на Шинкел и Операта на Семпер) се однесува на култура која се концентрира на сегашноста и прави активна адаптација на минатите традиции во новонастанати услови. Концептуалната разлика во однос на германската дефиниција на култура и цивилизација, создава чувство на еднакви односи или пак сфери во кои секоја класа си наоѓа свој домен на израз, оттука јавниот карактер на музејот кој се отвора кон масите како и операта која низ травестијата на карневалот, дозволуваат изедначување на улогите. Очигледена е индивидуалната мотивираност во дејствувањето на индивидуата во германската култура на

19 век и двата објекта се израз на индивидуалниот дискурс на архитектите. Обновата на класицистичката тендеција во Франција, слично како во Англија го дефинира карактерот на култура која е насочено кон минатото, но поместувањето се движи во однос на организацијата на односите, нагласената функција на јавни објекти, со посебен акцент на отворање на образованието дефинира однос кој е насочен кон изедначување на односите помеѓу класите, иако вториот објект (Париската опера) го подржува елитистичкиот пристап на културата во Франција. Операта на Гарние е во линија со мотивацијата за делување со кое се обидува да се изрази естетиката и вредности кои се високо поставени од заедницата, што воедно ја акцентира француската идеја за цивилизација и цивилизиран човек кој треба да надвадее над другите. Еклектистички израз во Италија се реализира со преосмислување на минатите традиции во Кафето Педроки кои се ставаат во улога на дефинирање на конотативната функција на објектот, што дефинира култура која се врти кон сегашноста, тенденција која се нагласува во Галерија Виторио Емануел. Галеријата најавува нова вредност во културата која се означува со свртување кон иднината (видено со новата функција на трговски центар на објектот). Двата објекта се израз на индивидуалноста, која во првиот случај е внатрешно мотивирана додека во вториот е надворешно.

Романтизмот во потполност го дефинира европскиот културен идентитет како збир на разлики, различни изрази кон кои секоја земја подеднакво придонесува како во однос на формата така и во однос на функциите. Романтизмот воедно ги изедначува двата основни концепта на архитектурата – формата и функцијата, со што и двата добиваат специфични изрази кои може да се евалуираат како иновативни.

Модерната ја најавува архитектурата како самостоен систем, кој се одделува од науката и уметноста, и го мотивира архитектот да дизајнира простори, кои во исто време се однесуваат на внатрешните рамени со структурните елементи на објектот, како и надворешните односно поставувањето/местоположбата на објектот во специфична средина. Модерната го најави слободниот дух, дух кој гледа напред и не се свртува наназад. Овој третман на време е карактеристичен за четирите земји и соодветствува на

историскиот период на „мир“ односно, период кој пред да биде целосно потресен од Првата светска војна, е дефиниран со економско јакнење на земјите кои откако ги изцртуваат територијаните граници се свртуваат кон себе. Економското јакнење се поврзува со индустриската револуција која воедно ја претстави масовната продукција како нов феномен. Оттука мотивацијата за делување се поврзува со задоволување на индивидуалните потреби и организирање на односи кои ќе ја акцентираат еднаквоста. Декорациите на Ендел за Бунте театарот кои ги стресуваат сетилата го дефинира научно-рационалниот дух на германската култура, но и воедно дефинира отворање кон масите, што како тенденција ќе се забележи и во Италија. Преку конотативната функција на просторот на Фабриката на ФИАТ (зголемена продукција), се следи задоволување на масовните потреби. Декоративноста на изразот карактеристичен за „Слободниот стил“ во Франција и реализиран низ влезните порти на Метрото, алудира на култура која го облагородува секојдневниот живот. Користејќи ја позицијата на доминантна економска сила, Англија ги поттикнува знаетите за продукција на декорации за масовна употреба, но во однос на парадигматичен објект кој ќе ја дефинира културата, Англија прави исчекор. Исчекорот се однесува на отворање кон надворешни влијанија, „Новите начини“ на Бехренс, дефинираат нов стил во архитектурата кој ќе го определи изразот на модерната архитектурата во периодот по Првата светска војна. Фокусот на задоволување на индивидуалните потреби и одржување на еднакви односи може да се проследи како образец и во прериодот после војната, меѓутоа тој различно се контекстуализира. Луксузот се заменува со практичност, формата на објектот се потчинува на функцијата. Оттука формата на „Новите начини“ во Англија се задржува но сега задоволува потреба, односно извршува функција на колективен дом. Доминатните геометриски форми ја дефинираат прагматичноста, функционалноста на објектот која се акцентира со реализацијата на Баухаус школата, како и типизирањето на дом кој треба да стане масовен производ со објектот на Ле Корбизје (вилата Савој). Италија која отскокнува од дефинирањето на култура која воспоставува еднакви односи, создава цврста хиерархија и почитување на авторитети, кои ја користат архитектурата за промоција на сопствената идеологија.

Почетокот на модерната најавава нов период на производство на динамични разлики кон кои европскиот културен идентитет треба да се адаптира. Меѓутоа со Првата светска војна се чувствува губење на разликите, формата на објектот повеќе не учествува како активен партиципиент во промоцијата на разлики, функцијата се генерализира, давајќи генерички призив на разликите кои треба да ги прошират „содржините“ на европскиот идентитет.

Поголемо генерализирање на разликите може да се проследи со постмодерната. Изделувањето на архитектурата како специфичен систем со модерната во услови на постмодерна добива можност на проширување и нов еволутивен развој кој се концентрира во повторно поврзување со човекот и одговарање на неговите потреби. Компресирането на минатото како постапка на постмодерната дозволува одново „будење“ на формата, меѓутоа очигледна е постапката на реобмислување на образец кој како специфична матрица „наликува на...“ постои во основата на решенијата. Воедно, насочувањето кон задоволување на потребите на човекот, продуцира простори кои се полифункционални и оставени на желбата на поединецот за тоа како ќе ги искористи. Ваквата генерализација се поврзува со општествените поместувања на европското тло. Новиот идентитет на Европска Заедница, подоцна и Унија, ги насочува земјите кон формирање вредности кои дефинираат култура насочена кон иднината, во која единката го има фокусот во организација на општествените односи.

Генерализираните разлики создаваат матрици од формата и функцијата кои како такви се приклучуваат на европскиот идентитет, кој ја губи борбата во однос на навикнатата разноликост на сметка на претенциозната политика на Европската Унија за создавање на „национален“ културен идентитет.

7. Библиографија

- Adorno, W. Theodor. (1994). *The stars down to earth, and other essays on the irrational in culture*. London: Routledge
- Alexander, Zeynep Celik. 2010. Metrics of experience: August Endell's Phenomenology of architecture. *Gerry room and MIT Summer*, No. 40, pg. 50-83.
- Arts, Wil. Hagenars, Jacques. Halman, Loek. (2003). *The cultural diversity of European unity*. Leiden: Koninklijke Brill
- Bauman, Zygmunt. (2004). *Europe an unfinished adventure*. Cambridge: Polity Press
- Baumgart, Fritz. (1970). *A history of architectural styles*. New York: Praeger Publishers
- Бест, Стивен. Келнер, Даглас. (1996). *Постмодерна теорија*. Скопје: Култура
- Bennett, J. Milton. (1998). *Basic concepts of intercultural communication: Selected readings*. Yarmouth, ME: Intercultural Press
- Castex, Jean. (2008). *Architecture of Italy*. London: Greenwood Press
- Checkel, T. Jefferey. Katzenstein, J. Peter. (2009). *European Identity*. Cambridge: Cambridge University press
- Conwey, Hazel. Roenisch, Rowan. (2005). *Understanding architecture – An introduction to architecture and architectural theory*. London: Routledge
- Cumming, Robert. (2005). *Art*. London: Penguin Group
- Cushner, Kenneth. Brislin, W. Richard. (1997). *Improving intercultural communication*. SAGE Publications
- де Ружмон, Дени. (1997). *Дваесет и осум векови на Европа*. Скопје: Култура
- Davies, J. E. Penelope. Denny, B. Walter. Hofrichter, F. Frima. Jacobs, Joseph. Roberts, M. Ann. (2007). *Janson's history of art: The western tradition*. New York: Pearson
- Delanty, Gerard. Rumford, Chris. (2005). *Rethinking Europe: Social theory and the implications of Europeanization*. London: Routledge
- d'Entreves, P. Maurizio. Benhabib, Seyla. (1997). *Habermas and the Unfinished project of Modernity*. Cambridge: MIT Press
- Dewey, John. (1980). *Art as experience*. New York: Perigee Printing

- Domenak,Zan-Mari.(1991).*Evropa:Kulturni izazov*. Beograd: Biblioteka 20 vek
- Đordano, Kristijan.(2001). *Ogledi o interkulturnoj komunikaciji*. Beograd:XX vek
- Eco, Umberto.(2004). *On beauty: a history of a western idea*. London: Secker & Warburg
- Elijas, Norbert. (2001). *Proces civilizacije – sociogeneza i psihogenetička istraživanja*.
Novi Sad: IKZS, Sremski Karlovci
- Fligstein,Neil.(2008).*Euro-Clash:The EU, European Identity, and the future of Europe*. New York:
Oxford
- Geertz,Clifford.(1973). *Interpretations of cultures*. New York: Basic books, Inc., Publishers
- Goucher,L.Candice.LeGuin,A.Charles.Walton,A.Linda.(1998). *In the balance: Themes in Global history*. Boston: McGraw Hill
- Hale,Jonathan.(2000). *Building ideas: An introduction to architectural theory*. West Sussex: John Wiley & sons
- Hall,T.Edward. Hall,R.Mildred. (1995). *The fourth dimension in architecture: the impact of building on behavior*. Santa Fe: Sunstone Press
- Hall,T.Edward.Hall,R.Mildred.(1990). *Understanding cultural differences*. Boston: Nicholas Brealey Publishers
- Hall,T.Edward.(1976).*Beyond Culture*. New York: Anchor book
- Hall, Stuart. Du Gay, Paul.(1996). *Questions of cultural identity*. London: SAGE Publications
- Hanser, A. David. (2006). *Architecture of France*. London: Greenwood Press
- Hause, Stephen. Maliby, William.(2004). *Western Civilization: A history of European Society*. Boston: Wadsworth Publishing
- Hauser,Arnold. (1986). *Sociologija umetnosti*. Knjiga 1,2. Zagreb:Skolska knjiga
- Hauzer,Arnold. 1999. The social history of art.vol 1-4.London:Routledge
- Hays,K. Michael.(1998). *Architecture theory since 1968*.Cambridge:MIT Press
- Hearn,Fil.2003.Ideas that shaped buildings.Cambridge:MIT Press
- Hills,D.Michael.2002.Kluckhohn and Strodtbeck's values orientation theory.Online readings in Psychology and Culture, vol.4, issue4, article 3
- Hitchcock,H.Russell.Lojd,Sitn.Rajs,T.Devid.Linton,Norbert.Bold,Endrju.Karden,Endrju.
- Ronson,Filip.Jekobus,Jon.(1967). *Svetska arhitektura- Ilustrovana istorija*. Beograd:Agora

Hitchcock, Henry-Russell. Wurster, B. Catherine. (1937). *Modern architecture in England*. New York: The museum of Modern art

Хобсбаум, Ерик. (1993). *Нациите и национализмот*. Скопје: Култура

Hofstede, Geert. (2001). *Cultures and organizations: software of the mind*. New York: McGraw-Hill

Jenks, Chris. 1993. *Culture*. London: Routledge

Jodidio, Philip. *Architecture Now*. London: Taschen

Kirk, Terry. (2005). *The architecture of Modern Italy: The challenge of tradition, 1750-1900*. New York: Princeton architecture press

Kirk, Terry. (2005). *The architecture of Modern Italy: Visions of Utopia, 1900- present*. New York: Princeton architecture press

Kleiner, S. Fred. (2006). *Gardner's art through the ages*. Boston: Wadsworth cengage Learning

Коковић, Драган. (1997). *Пукотине културе*. Београд: Мидим Принт

Kluckhohn, Florence. Strodbeck, L. Fred. (1973). *Variations in value orientations*. London: Greenwood Press

Kostof, Spiro. (1977). *The Architect*. New York: Oxford University Press

Kramsch, Calire. (2001). *Intercultural communication*. Vo Carter, Ronald. 2001. *The Cambridge guide to teaching English to speakers of other languages*. Cambridge: Cambridge University Press

Le Corbusier. 1986. *Towards a new architecture*. New York: Dover Publication

Leach, Neil. (1997). *Rethinking architecture: a reader in cultural theory*. London: Routledge

Loudon, C. John. *The Architectural magazine*. 1836. London

Luhmann, Niklas. 2000. *Art as a Social system*. Stanford: Stanford University Press

Lupfer, Gilbert. Sigel, Paul. 2006. *Gropius*. Koln: Taschen

Lecher, J. Frenk. Boli, John. (2006). *Kultura sveta*. Beograd: Clio

Lyotard, Jean-Francois. (1984). *The Postmodern condition - A report of knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Mallgrave, Harry Francis. 2005. *Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673-1968*. Cambridge: Cambridge University Press

- Mody, Bella. Gudykunst, B. William. (2001). *Handbook of international and intercultural communication*. SAGE Publications
- Moren, Edgar. (1989). *Kako misliti Evropu*. Sarajevo: Svjetlost
- Neuman, W. Lawrence. (2007). *Basics of Social research*. Boston: Pearson Education, Inc.
- Palmer, Lee Alison. 2008. *Historical dictionary of architecture*. Lnnham: The Scarecrow press, inc.
- Payne, A. Alina. (1994). *Rudolf Wittkower and architectural principles in the age of Modernism*. Journal of the society of architectural historians, Vol.53, No.3 (Sep.1994), pp. 322-342
- Piggott, J. R. 2004. *Palace of the people: The Crystal palace at sydenham 1854-1936*. London: C. Hurst and Co
- Powers, Alan. (2007). *Britain: modern architecture in history*. London: Reaktion Books Ltd.
- Preziosi, Donald. 1979. *Architecure, language and meaning*. Hague: Mouton publishers
- Samovar, A. Larry. Porter, E. Richard. Mcdaniel, R. Edwin. (2007). *Communication between cultures*. Boston: Wadsworth, Cengage Learning
- Schumacher, Patrik. 2011. *The autopoiesis of architecture: a new framework for architectre*. West Sussex: John Wiley and sons ltd
- Sembach, Klaus -Jurgen. 2002. *Art Nouveau*. Koln: Taschen
- Semprini, Andrea. (2004). *Multikulturalizam*. Beograd: Clio
- Smith, Anthony. (1991). *Ntional identity*. London: Penguin books
- Steffens, Martin. 2003. *Schinkel*. Koln: Taschen
- Seton-Votson, Hju. (1980). *Nacije I drzave*. Zagreb: Globus
- Токарев, Михаил. (2004). *100 години Модерна архитектура: Достигнувања на одделни земји и новите мајстори на Модерната*. Скопје: Дата Понс
- Токарев, Михаил. (2004). *100 години Модерна архитектура: Големите движења и мајстори*. Скопје: Дата Понс
- Unwin, Simon. (2003). *Analyzing architecture*. London: Routledge
- Vandenabeele, Bart. (2004). "New" media, art, and intercultural communication. Journal of aesthetic education, vol.38, No.4, (winter, 2004), pp.1-9
- Vidler, Antony. (2008). *Histories of the immediate present: Inventing architectural Modernism*. Cambridge: MIT Press

Williams, Kim. (2010). Crossroads: History of science, history of art. Springer Publications

Вилијамс, Рејмонд. (1996). *Култура*. Скопје: Култура

Шешиќ, Д. Милена. Стојковиќ, Бранимир. (2003). *Култура: Анимација, Менаџмент, Маркетинг*. Скопје: Темплум

Интернет извори

„Intercultural dialogue in Europe” - Survey coordinated by the Directorate – General Communication (November/December 2007-Eurobarometar). Достапно на ec.europa.eu/public_opinion/flash/fl_217_sum_en.pdf

„Sharing Diversity: National approaches to Intercultural dialogue in Europe” – Study for the European Commission (March 2008 – European Institute for comparative cultural research). Достапно на www.interculturaldialogue.eu/.../Sharing_Diversity_Final_Report.pdf

„The Paris Opera: Charles Garnier’s Opulent Architectural Masterpiece” Достапно на <http://stephengiertsongalleries.com/?p=834>

„European Union and the Politics of culture” - Cris Shore Достапно на <http://www.brugesgroup.com/mediacentre/index.live?article=13#footnote13%20cris%20shore>

„What is Enlightenment?” - Immanuel Kant Достапно на <http://www.scribd.com/doc/99895607/What-is-Enlightenment-by-Immanuel-Kant>

Summaries of EU legislation
http://europa.eu/legislation_summaries/culture/index_en.htm

Declaration of European identity, Copenhagen, 14 December, 1973
http://www.cvce.eu/obj/Declaration_on_European_Identity_Copenhagen_14_December_1973-en-02798dc9-9c69-4b7d-b2c9-f03a8db7da32.html

Treaty on the European Union, Official Journal C 191, 29 July 1992)
<http://eur-lex.europa.eu/en/treaties/dat/11992M/htm/11992M.html>

Culture Programme (2007-2013)
http://ec.europa.eu/culture/our-programmes-and-actions/doc411_en.htm

A Chapter of European Identity
<http://www.eurit.it/Eurplace/diba/citta/cartaci.html>