

Historiens tyngde

Da Espen Gleditsch sommeren 2019 stilte ut fotografier fra den nordmakedonske hovedstaden Skopje i det kunstnerdrevne galleriet Podium i Oslo, skjedde noe som knapt kan kalles uventet, men som uansett var så relevant for prosjektet hans at sabotasjen for en sjelden gangs skyld må kunne sies å være et særlig heldig sammentreff: Anonyme spraymalere dekorerte den provisoriske fasaden kunstneren hadde hengt over Podiums murvegg ut mot den trafikkerte Hausmanns gate, med graffiti i slående farger. De klassiske søylene på banneret fikk en diger rød signatur og et budskap i svart over seg, den grønne døren på enden en rekke hvite bokstaver. «Who's Afraid of the Neo-Neo-Classical?» hadde Gleditsch spurt i prosjektittelen sin. Kan hende var det flere enn han ante.

Handlinger som i andre tilfeller utelukkende ville vært hærverk, ga i dette tilfellet prosjektet et konseptuelt ekstralag – etter alt å dømme helt tilfeldig. Årsaken er at graffitien kan sies å etterape et vesentlig trekk ved de Gleditsch-fotografiene som altså befant seg på den andre siden av samme vegg. Motivene deres er arkitektur preget av den klassiske tradisjonens monumentalitet, helt i tråd med søylene kunstneren hadde dekket bygningens utside med. Et vesentlig poeng med Gleditschs Skopje-motiver er imidlertid at fasadene til den nyklassisistiske arkitekturen i dem er kjennetegnet av nettopp den typen ureglementerte tillegg som også gallerifasaden i Oslo fikk – til og med i lignende rødfarger. I Nord-Makedonia var de imidlertid heller enn av spraybokser et resultat av at ballonger fylt med maling hadde gjort jobben sin.

Sammenhengene aksjonene pågikk i, kunne da heller ikke vært mer ulike. I Skopje er nemlig de fargerike, abstrakte motivene på de storslåtte bygningenes utsider spor av en langt mer presset og direkte form for politisk protest enn hva kunstneren selv opplevde i Oslo. Malingen er et visuelt brøl mot en av de mest oppsiktsvekkende arkitektonisk-politiske prosessene som har funnet sted i Øst-Europa etter Berlinmurens fall: den såkalte antikkifiseringen av Skopje.

Det seneste tiåret har nemlig konservative nordmakedonske politikere – etter at den revolusjonære politikken ble kastet på historiens skraphaug – sørget for å revolusjonere utseendet til sentrum av hovedstaden sin. Under den misvisende tittelen «Skopje 2014» -- prosjektet varte i realiteten mye lenger – har de omskapt den gamle kommunistiske regionhovedstaden i Jugoslavia til en by som skal knytte historiske bånd langt tilbake: til

Alexander den stores glansperiode på 300-tallet før Kristus. Jeg støtte selv, nokså uforvarende, på de outrerte endringene da jeg besøkte Skopje høsten 2017: Jeg så med egne øyne hvordan nye, «klassiske» fasader ble hengt utenpå eldre «kommunistiske» betongbygninger midt i sentrum. Snart stirret jeg opp på bronseskikkelsen som utgjorde den ideologiske nyorienteringens hjerte, en Alexander den store i et omfang som levde opp til tilnavnet hans, sittende høyt oppe i luften, på en hest på to bein. At det var denne krigeren som fikk dominere den såkalte Makedonia-plassen, forteller det meste om i hvilken retning nordmakedonske politikere ønsket at velgerne deres skulle vende blikket.

Da jeg fortsatte til fots gjennom byens konsentrerte sentrum, oppdaget jeg at Alexander den store var i upåklagelig – og overveldende -- selskap: Mindre, men like figurative og utidsmessige skulpturer av historiske helter dukket opp overalt. De eldre bygningene som var blitt «antikkifisert», hadde dessuten fått konkurranse av en gruppe nye monumentalbygninger – alle i det pompøse, nyklassisistiske formspråket som hadde fått medier den vestlige verden rundt til å trekke frem kitschbegrepet, peke på fenomener som Disney-universet og Las Vegas og stille spørsmål av typen «Is Macedonia's Capital Being Turned Into a Theme Park?» (CNN). Midt i byen oppdaget jeg Skopjes nyreiste triumfbue, som med sine relieffer og skulpturer var et særlig iøynefallende eksempel på denne kitschen. Min visitt i Skopje lignet ikke det jeg har opplevd i noen annen hovedstad. Kulissepreget gjorde det nærliggende å tenke på postmoderne arkitektur, endog på filmindustrien. Den blandingen av nytt og gammelt, på flere plan, «Skopje 2014» representerte, var likevel noe annet, noe som var vanskelig å få tak på.

Denne prosessen har altså Espen Gleditsch nærmet seg i bildene sine fra den nordmakedonske hovedstaden. Han reiste til byen våren 2019, og i løpet av noen dagers intenst arbeid tidlig om morgenen fanget han det «antikkifiserte» sentrumets unike preg. I tråd med tidspunktet på døgnet er det en mennesketom by han viser frem for betrakteren – men også en by hvor historiens tyngde, i mer enn én forstand, trer desto tydeligere frem. Det forholdet til tid og historie disse bildene antyder, er noe av det mest fascinerende med dem: For mitt blikk fremstår en arkitekturtradisjon med antikke røtter som gjennom historien igjen og igjen er blitt mobilisert for å fremvise makt, i Skopje, og i Gleditschs bilder, som skjærende ny og, i sine iøynefallende ambisjoner, som vulgær og «billig», nærmest. Kategorier som «nytt» og «gammelt» blir bokstavelig talt ikke til å kjenne igjen. «Skopje 2014» gir ganske andre svar på det utfordrende spørsmålet om hva et monument er i 2019, enn de senere årenes

internasjonale kunstdebatt har gjort. Eldre senmodernistiske bygninger, med sine ganske andre og fremtidsrettede idealer, blir bokstavelig talt overmannet av en arkitektur hvis mål er å peke over 2000 år tilbake.

En forretningsbygning fra kommunisttiden som bare var delvis endret da jeg besøkte Skopje, for eksempel, viser Gleditsch at nå er blitt fullstendig dekket av søyler. Andre bilder dokumenterer at den brutalistiske arkitekturen kommunistregimene ble kjent for, likevel ikke er helt overvunnet. Det høye, monumentale telekommunikasjonsenteret som den makedonske arkitekten Janko Konstantinov tegnet på 1960-tallet, har Gleditsch portrettert i Skopjes varme morgenlys. Sammen med det blomsterlignende postkontoret vegg i vegg er anlegget et eksempel på en skulpturell, ekspressiv brutalisme.

I tråd med søylens form og eleganse er det tale om sikkert komponerte fotografier som lar seg lese og nyte også helt uavhengig av den oppsiktsvekkende sammenhengen de er tatt i. For den som gir seg tid til å se etter, er de rike på artige detaljer. Horisontale, vertikale og diagonale linjer skifter på å dominere, i bilder som skriver seg inn i den lange historien for arkitekturfotografi, en billedsjanger som i senere år har fått mer oppmerksomhet, også i Norge. Dette er i høy grad bilder av bygninger, og av byrommene de inngår i, selv om de befinner seg langt unna tradisjonelle dokumentasjonsfotografier. Det Gleditsch viser frem i prosjektet sitt, er noe langt mer enn husene som faller betrakteren i øynene.

Restene av protester er nemlig ikke til å ta feil av, noe som lader disse bildene politisk på en måte som står i kontrast til de rolige, tilsynelatende heller tause overflatene: På et vindu ved siden av en diger søyle har rød og grønn maling flytt utover. Også søylen selv har måttet ta støytten. Spor av farger preger altså flere av motivene – kan hende har ikke myndighetene rukket å fjerne dem, eller kan hende har aksjonene vært så mange at de har gitt opp. Søyler er imidlertid det historiske fenomenet som for alvor forener disse bildene: Selve symbolet på den klassiske arkitekturen går igjen i nesten alle fotografiene i serien. På ett ruver fire av bygningselementene i et særegent, blått lys som understreker det utpreget kunstige ved denne arkitekturen. På et annet danner en serie søyler en liten paviljong. I nok et bilde utgjør tre av dem, mørklagt, inngangen til et større rom, som med sine betongfasader paradoksalt nok ser nyere ut.

«Skopje 2014» har en forhistorie som legger nok et interessant lag til både prosjektet og Gleditschs fotografier av det. I 1963 ble nemlig Skopje rammet av en naturkatastrofe. Et

jordskjelv ødela store deler av byen, og tusenvis av innbyggere døde eller mistet hjemmene sine. Den dag i dag står Skopjes jernbanestasjon igjen som et minne om det fryktelige som hendte. Katastrofen fikk stor internasjonal oppmerksomhet, og den toneangivende japanske arkitekten Kenzo Tange vant en konkurranse om ny byplan. Jordskjelvet ga kommunistene mulighet til å skape store deler av Skopje på nytt, og byen ble på tidstypisk vis formet av senmodernistiske ideer og den karakteristiske betongarkitekturen som preger så mange større steder i Øst-Europa.

Denne arkitekturen er i senere år blitt møtt med en ny type oppmerksomhet, endog med sterk fascinasjon. Bygninger som i mange år er blitt avskrevet som kalde og menneskefiendtlige, har avfødt interesse både akademisk og kommersielt -- i den grad at det nå eksisterer byggesett av typen «Brutal East: Build Your Own Brutalist Eastern Bloc». Såkalt kommunistisk arkitektur har vist seg å være mye mer enn klisjeen om triste, endeløse boligblokker har gitt inntrykk av. Viktige deler av den tok utgangspunkt i idealer også arkitekter på jernteppets andre side holdt seg med under den kalde krigen. Betegnende for den brutalistiske renessansens mer «høykulturelle» ende er det at Museum of Modern Art på Manhattan i 2018 viste utstillingen «Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia 1948—1980». Selvsagt var Skopje og byens senmodernistiske avantgarde-arkitektur, som Kenzo Tange var med på å gjøre hovedstaden kjent for, inkludert.

Slik sett kan «Skopje 2014» også betraktes som en på alle måter kulturkonservativ protest mot denne etterkrigsavantgarden – en protest som beløper seg til et utall millioner euro, og som paradoksalt nok er kommet aggressivt til uttrykk akkurat da denne betongarkitekturen igjen er begynt å nyte respekt internasjonalt. I det fattige landets nye nasjonsbyggingsspross har man imidlertid foretrukket å se bakover og innover heller enn fremover og utover. Muligens kan prosjektet på den annen side også leses som en avvisning av det vesteuropeiske, dominerende blikket – som en protest mot dem som i mangt har satt premissene for utviklingen i det postkommunistiske Øst-Europa. «Skopje 2014» symboliserer på alle måter en annen vei.

Grunnlaget for «antikkifiseringen» fremstår da også som komplisert på grensen til det uforståelige. Landets langvarige navnekrangel med naboen Hellas, som resulterte i at Makedonia i 2019 ble omdøpt til Nord-Makedonia, er del av det. Også konflikter mellom makedonere og albanere, Nord-Makedonias dominerende grupper, må nevnes. I forholdet dem imellom finnes dessuten en religiøs motsetning – mellom ortodoks kristendom og islam.

At prosjektet skriver seg inn i en bredere østeuropeisk tendens av mer ytterliggående, autoritær politikk, kan det ikke herske tvil om. Hverken i Ungarn eller i Polen har imidlertid beslektede former for politikk manifestert seg i byrommet på noe i nærheten av like overveldende vis. Prosjektets fremtid er på den annen side høyst uklar: Endringer i Nord-Makedonias politiske ledelse, i mindre populistisk retning, har gjort at hva som kommer til å skje med det gigantiske byutviklingseksperimentet videre, og i hvilken grad og form det kommer til å overleve, gjenstår å se.

Alt dette er med på å gjøre Espen Gleditschs bilder til uvanlig rike kilder å grave i, enten betrakteren vil vite mer om arkitekturhistorie, om politisk historie eller om dagens aktuelle situasjon i Øst-Europa. For å komplisere bildet ytterligere kan man legge til at den såkalt kommunistiske arkitekturens historie lenge handlet om en kamp mellom klassisistiske impulser, som for eksempel Josef Stalin foretrakk, og mer moderne ideer. Om den skarpt politiske rammen fremstår som ny for Gleditsch, føyer Skopje-bildene seg samtidig inn i kunstnerskapet hans på ledig vis. Arkitektur, og særlig den modernistiske arkitekturen som «Skopje 2014» har forsøkt å fjerne fra bylandskapet, har han jobbet med gjennom mange år, og interessen har kommet til uttrykk både i utstillings- og i bokform. I det hele tatt har forholdet mellom arkitektur og billedkunst opptatt ham – slik historieskrivingen om disse institusjonene har gjort. Også antikke skulpturer har han arbeidet med.

Kunstnerens undersøkelser har resultert i estetisk tiltalende bilder som alltid rommer mye mer enn det øyet ser umiddelbart, og som har et klart konseptuelt preg. På finurlige måter har Gleditsch undersøkt de dominerende fortellingene om modernismen, enten det har handlet om dens ruvende skikkelser – fra Eileen Gray til Arne Korsmo – eller om denne arkitekturens fargebruk. Nettopp møtet mellom de nye hvite søylene i Skopje og sabotasjeaksjonenes frodige maling knytter an til spørsmål om farge som Gleditsch har jobbet med også tidligere. De modernistiske historiene kunstneren har gått nærmere etter i sømmene, har, blant mye annet, handlet om makt. Med bildene fra Skopje setter han i mine øyne spørsmål om forholdet mellom arkitektur og makt på spissen. Fotografiene hans viser hvor skremmende fort det går an å skape en helt ny by – og hvor uendelig sammensatte spørsmål om arkitektur, politikk og historie kan bli.