

Ruinens genkomst.

- Af Maibritt Borgen

“Træerne stod hele vejen rundt om parken [for at] lukke det virkelige liv ude. Indenfor disse rammer plantede man sjældne træer, der som kulisser skulle skabe en stemning af mystik.”

Forbi den bølgende kornmark og efter at have passeret skoven, der omgiver slotsparken, krydser det imaginære ”jeg” grænsen til stedets særlige univers. Naturen fremstår her vild og magisk som billede på tankerne hos de mennesker, der engang befolkede det. Skridt for skridt sammenstykker det gående ”jeg” i *Som Jeg Går Gennem Parken* historien om kunstcenteret Decenter på Marienborg Gods på Møn. Titlen peger på én gang mod det jeg, der læser bogen, og mod kunstneren Bettina Camilla H. Vestergaards (f. 1975) jeg. For det er hendes trin, vi følger gennem parken.

Decenter var drevet af debattøren og forfatteren Elsa Gress (1919-1988) og hendes mand den amerikanske kunstner Clifford Wright. Værket kredser omkring godsets hovedbygning, som sammen med skovriderboligen (hvor Elsa Gress og hendes familie boede) og andre af godsets tomme bygninger husede Decenter. Hovedbygningen, et slot i italiensk stil, blev under stor polemik revet ned i 1984, hvilket markerede Decenters endeligt.

I *Som Jeg Går Gennem Parken* kolliderer skellene mellem dengang og nu. Fotografier af slotsparken repræsenterer et ”nu,” mens en række udsagn Vestergaard har skrevet på baggrund af samtaler med nulevende ”Decentrister” tegner omridset af de aktiviteter og det liv, som ikke længere foregår. Billederne afspejler en dobbelttydig følelse af forfald: mindernes langsomme falmen og den vildtvoksende naturs overtagelse af parkens oprindelige anlæg.

Den serielle montage af tekst og billeder fremmaner gradvist parkens historie. Udsagnene fremstiller centeret som et forsvundet sagnrige, hvor glitter og forfald eksisterede i smuk samhörighed, og denne fortælling skaber kontrast til billedernes tomhed. Vi hører om mennesker, der opsøgte spøgelse i sommernatten, som genopdagede for længst forsvundne hulveje, og dansede mellem træerne.

Samspillet mellem tekst og billeder nedbryder grænsen mellem nutid og fortid, og det synes som om jeget, på turen gennem parken, også går gennem ruinen af det slot, der ikke længere eksisterer. Decenter genopstår som en ramme, eller en imaginær scenografi til en film, hvor læseren bliver agenten. For hvad var Decenter egentlig, og hvor skal vi placere historien om Decenter i dag?

Decentreret

Vestergaards undersøgelse af Decenter begyndte i 2009, da hun i lagerrummene under museet Kunsten i Aalborg opdagede et maleri af en kvinde i en blå kjole og med en papegøje på skulderen. Maleriet var et portræt af forfatteren og debattøren Elsa Gress og overrasket over at hun aldrig havde hørt om Gress, besluttede Vestergaard sig for at undersøge historien nærmere. Det var igennem denne proces, hun lærte om Decenter.¹

Gress var en forbløffende og en i dag overset ener i dansk kulturliv: debattør, dramatiker, kronikør, romanforfatter, oversætter og essayist. Hun analyserede sin samtids politiske konsensus, gode smag og dens definition af det moralsk tilladelige fra en position hun definerede som ”seende outsider.” På grund af sine skarpe holdninger blev hun både kaldt ”rappenskralde” og ”Danmarks eneste vrede unge mand.”²

Gress forsvarede individets absolutte frihed fremfor alt, en holdning der var præget af hendes egne oplevelser. I årene før 2. Verdenskrig havde Gress rejst rundt i Tyskland, hvor hun selv havde oplevet nazismens opståen.³ I 1950erne rejste hun til USA på et arbejdsstipendium, hvor hun både blev konfronteret med McCarthyismens kommunistforskrækkelse og måske selv offer for den, da hun af uforklarlige årsager blev nægtet at blive i landet.⁴

I 1959 flyttede Elsa Gress, Clifford Wright, Elsas ældste søn David og deres to fælles børn, Barbara og Jonathan, fra Amager til en nedlagt skole i Åsø på Vestsjælland hvor de oprettede det første Decenter. I 1972, truet af økonomiske

¹ Portrættet af Elsa Gress er malet af hendes datter Barbara Gress (1957-2001).

² Hun bruger betegnelsen ”seende outsider” i teksten ”Det begynder i sproget,” i *Fanden Til Forskel*, 1979, s. 8. Det var forfatteren Klaus Rifbjerg der gav Elsa Gress titlen som ”vred ung mand.”

³ Under den tyske besættelse af Danmark var hun aktiv i modstandsbevægelsen.

⁴ Hun beskrev selv, at hun, på trods af ikke selv at være kommunist, måske havde været ”guilty by association” i forhold til sin omgangskreds.

problemer og tvangsauktion, flyttede familien og Decenter til Marienborg Gods på Møn. Greven på godset, Peter Moltke, havde været flittig gæst i Åsø. Han var selv en boheme, der elskede at omgive sig med kunstnere, og fordi han gav dem lov til at bo på Marienborg gratis uden at betale husleje, blev han den nok vigtigste mæcen for parrets aktiviteter. På deres første aften overrakte han symbolsk Elsa Gress nøglen til slottet på en rød velourpude som tegn på, at hun frit kunne bevæge sig rundt på slottet uden hans tilsagn.

Ligesom Gress insisterede på en intellektuel position som ”seende outsider” etablerede hun Decenter som et kulturcentrum med betydelig fysisk og mental afstand til det etablerede kulturmiljø i København. Gress og Wright havde mødt hinanden i kunstnerkolonien Yaddo i New York State, og Decenter trak i høj grad på deres internationale netværk. Decenter dannede ramme om både koncerter, teateropførelser, filmproduktioner, kunstudstillinger og litterære symposier med internationalt tilsnit, og på Marienborg blev godsets mange ubrugte bygninger til kunstneratelierer for gæster på længere eller kortere ophold.⁵ På slottet og i skovriderboligen var der timelange fællesspisninger og diskussioner, hvor Gress’ skarpe holdninger både dominerede og til dels kontrollerede diskussioner om kunst, politik, filosofi og litteratur.

Afstanden til det etablerede bragte for mange af godsets gæster en kreativ frihed med sig. Stedet kunne, hvad enten de tilbragte længere eller kortere tid der, ”decentrere” dem og rive dem ud af deres faste rammer.⁶ Elsa Gress kaldte Decenter en “kunstnerisk leg med indhold,” der foregik ”uden for de specialistbokse, der også præger kunstlivet.”⁷ Decenter står derfor som et slags Gesamtkunstwerk for 1960erne og 1970erne, hvor kunst og liv overskred alle skillelinjer mellem de kunstneriske professioner. Denne rolle gør det blot endnu mere bemærkelsesværdigt, at stedet er forsvundet ud af de etablerede narrativer om perioden.⁸

⁵ Gæsterne talte så forskellige folk som forfatteren Henrik Stangerup og den eksperimenterende teatertrup La Mama fra New York, og selv Dronning Margrethe og Prins Henrik.

⁶ Komponisten og pianisten Ilja Bergh beskriver mødet med Decenter som hans redning fra både en snigende depression og fra at blive fanget ind af den danske jantelov. Teaterkvinden Jytte Abildstrøm beskriver i samme toner Decenter som et fristed hvor hun kunne dyrke sit fabulerende eventyrteater uden at skulle leve op til andres krav om en æstetik, hun anså som en trist og rigid socialrealisme.

⁷ Gress, Elsa, *Compañia II*, 1976, s.73

⁸ Decenter figurerer for eksempel ikke i hovedværket omkring perioden Tania Ørums *De Eksperimenterende 60ere* (København: Gyldendal), 2009

Elsa Gress og Peter Moltke drømte om at gøre slottet til permanent kulturcentrum på Møn. Grevens plan var at omdanne godset til en fond og bruge overskuddet fra godsets landbrug til at støtte billedkunsten, men planen mislykkedes på grund af lovgivningsmæssige og arveretslige forhold efter grevens tidlige død i 1984.⁹ Da Gress døde i 1988, fire år efter slottets nedrivning, forsvandt yderligere det, der forankrede Decenter, og følelsen af fiasko over ikke at kunne forhindre slotsbygningens nedrivning kom på mange måder til at dominere stedets eftermæle.

Utilstrækkelige systemer

Vestergaard fremhæver i *Som Jeg Går Gennem Parken* tekst og billede som to systemer, der gensidigt forankrer hinanden i hver deres tolkning af virkeligheden. Projektet trækker en linje til den amerikanske kunstner Martha Roslers værk *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974-75), hvor Rosler udstiller fotos af tomme butiksfacader fra gaden Bowery i New York. Bowery var berøgt for sine bumser, alkoholikere og slumhoteller og blev ofte fotograferet af journalister og andre, der ledte efter billeder af socialt forfald. Ved siden af hvert billede har Rosler opregnet en række slangudtryk, der alle beskriver fuldskab. Titlens ”utilstrækkelige systemer” henviser til, at hverken tekst eller billede på tilstrækkelig vis kan beskrive gaden som sted eller de sociale virkninger, som alkoholisme bringer med sig.¹⁰ På samme måde kan man spørge, om hverken den tekst eller de billeder, læseren præsenteres for, kan nærme sig historien om Decenter.

Den amerikanske teoretiker Rosalind Krauss skriver, at fotografiet fungerer som en referent til det virkelige, til en handling, der ikke kan fastholdes.¹¹ I Vestergaards projekt står udsagn og fotos tværtimod som to utilstrækkelige testamenter over muligheden for at dokumentere en historie, som ikke findes mere.

Vestergaard bruger sådanne greb til at trække det, man kan kalde for fotografiets skjulte autoritet, i forgrunden: Et fotografi reflekterer virkeligheden

⁹ Grevens plan blev begrænset af regulativer om, hvad man kan bruge landbrugsjord til, og muligheden for at gøre et gods til en fond. Grevens sygdom og tidlige død og efterfølgende forhold omkring arveafgiften for hans attenårige niece, der skulle arve godset, umuliggjorde endeligt projektet.

¹⁰ Rosler beskriver Bowery som et favoritemne for studerendes fotoprojekter under et tema hun kaldte ”find en bumser”

¹¹ Krauss, Rosalind ”Notes on the Index: Part 1” in *October, Vol. 3 (Spring, 1977)*, pp. 68-81.

subjektivt, men fremstiller den som objektiv.¹² Fotografiets overflade er, som Rosalind Krauss udtrykker det, et slags tomt rum, som teksten fylder med mening.¹³ Vestergaard skabte sideløbende med undersøgelsen af Decenter værket *Notes On the Most Beautiful* (2011), hvor tekst-billede relationen også undersøger Kairos offentlige rum. Kairo er en af verdens tættest befolkede byer, og under et længere ophold i byen oplevede Vestergaard, hvordan byens få grønne rum enten var indhegnet, bevogtet eller utilgængelige for offentligheden. Hun bad derfor beboere i byen beskrive, gennem ord, de offentlige steder, de fandt smukkeste. Værket sammenstiller udskrifterne af beboernes udsagn med fotografier, hun efterfølgende selv tog af hvert sted. Hvor teksterne fremhæver stedernes personlige betydning, dokumenterer fotografierne kunstnerens subjektive tolkning af den by, hun ikke kender. Dialogen om Kairos offentlige rum udspiller sig i et åbent felt imellem disse to utilstrækkelige systemer. Vestergaards billedserie *Fragments and Rearrangements (The Global Plant Elite for Public Spaces)* (2013) kommenterer på samme direkte vis fotografiets formelle egenskaber. I en række fotograferede opstillinger kortlægger Vestergaard en række prominente pryddplanter geopolitiske liv. Hun følger planterne på deres rejser fra oprindelseslande, hvor de har groet vildt, til kolonimagter, hvor de bliver solgt som frø og tilbage igen, hvor de bruges til at anlægge parker og haver efter europæisk forbillede. Nogle fotografier viser en række pryddplanter i forskellige konstellationer, andre sammenstykker hele planter fra forskellige fotografier, der viser hver deres udsnit. De kommenterer hver især den måde, hvorpå ethvert fotografi selekterer, udskiller enkeltheder, og reorganiserer visuelt materiale.

Decenter i historien.

Gress' eksperimenter udfoldede sig, som mange eksperimenter i 1960ernes og 1970ernes kunst, gennem fællesskabet, og Decenter var derfor både et barn af og en kontrast til sin tid. Stedet var præget af Elsa Gress' tro på fantasien, det skønne og kunsten i højsædet, holdninger, der blev anset for reaktionære og måske var

¹² Den amerikanske kunstner og teoretiker Alan Sekula formulerer synspunktet, at fotografiet fremstiller repræsentation af historien (fortolkning) som dokumentation af historien (sandhed.) Sekula, Allan *Photography Between Labor and Capital*, 447.

¹³ "A meaningless surrounds [the photograph] which can only be filled in by the addition of a text." Krauss, Rosalind "Notes on the Index: Part 1" in *October, Vol. 3 (Spring, 1977)*, pp. 68-81.

medvirkende til, at Decenter fik en marginal position i kunsthistorien . I hendes øjne var den politisk motiverede socialrealisme, der prægede 1970ernes kunst, følelsesforladt og grå. Endnu vigtigere var den et brud på den seende outsiderposition, der ifølge hende var kunstnerens vigtigste funktion. Gress udtalte:

“Det eren vigtig form for radikalisme at slå bak mod de nye ortodoksier, før det hele forstener, og at vise sammenhænge - f. eks. mellem kunsthadet og skrækken for følelser, ideer og fantasi i det hele taget, derunder skrækken for følelser kønnene imellem (sex er fint, så længe det er følelsesfrit!) ... ørkesløse dogmer, antikunst, dårligt sprog og anti-tænkning såvel som anti-følelse.”¹⁴

Ortodoksier og –ismer skabte ifølge Gress hvad hun kaldte ”falske fællesskaber” eller ”små nationalismer,” der fastlåste deltagerne i en position som dem imod verden. I hendes øjne kunne ægte fællesskaber ikke brydes af grænser for eksempel mellem kønnene som ”må og skal finde ud af det sammen og ikke hver for sig.”¹⁵ Gress så sine holdninger i skarp opposition til sin tids feminisme, og hun følte sig anklaget for sin manglende lyst til at omstyrte det mandsdominerede samfund.

Gress’ insisteren på det radikale i, at individets lykke og fantasi er basis for fællesskabet åbner nye linjer i fortællingerne om 1960erne og 1970ernes kunst. I magasinet A+B, udgivet af en række kunstnere, der også havde været aktive omkring et andet fællesskab - Eks-skolen - kunne man i 1970 læse om det idehistoriske slægtskab mellem den tidlige anarkismes historie i Skandinavien og 1970ernes politiske fællesskaber. Anarkismens frihedstrang var ifølge magasinets forord i sig selv en kollektiv handling der rakte: “videre end til det enkelte individ, dets reaktioner og behov” til “et kollektivt behov, som går forud for al politisk handling.”¹⁶

¹⁴ Elsa Gress i Blykuglen fra 1984

¹⁵ Elsa Gress i *Fanden Til Forskel* (København: Gyldendal), 1979 p. 89

¹⁶ Troels Andersen ”Indledning: Hans Skjæbne er dig bekendt” i A+B No. 4, 1970, København. Redaktionen var Troels Andersen, Henning Christiansen, Poul Gernes, Per Kirkeby og Bjørn Nørgaard, alle aktive omkring Eks-skolen, og derudover Erik Hagens, Ole Strandberg og Allan de Waal. A+B blev udgivet mellem 1970 og 1972

At genskrive historien om Decenter er på en måde at genskrive historien om en stærk kvinde, der gik imod strømmen, men det er også en historie, der rører ved essentielle temaer omkring feminismens historie og fortsatte relevans. Hvis Decenter relaterer sig til en revolution, og til en vis type feminisme, så er det, på trods af at Gress selv ville have undsagt sig sammenligningen, den løsslupne revolution som den danseglade amerikanske anarkist Emma Goldman advokerede for. I sin selvbiografi *Living My Life* fra 1931 beskrev hun, hvordan en mandlig anarkist ved et selskab havde skoset hende for at danse løssluppet og havde påtalt, at en sådan opførsel ikke sømmede sig for en fremtidig leder i anarkistbevægelsen. Goldman svarede

“I told him to mind his own business, I was tired of having the Cause constantly thrown into my face. I did not believe that a Cause which stood for a beautiful ideal, for anarchism, for release and freedom from conventions and prejudice, should demand the denial of life and joy. ... ‘I want freedom, the right to self-expression, everybody's right to beautiful, radiant things.’ Anarchism meant that to me.”¹⁷

I Goldmans ord finder man den samme insisteren på det kropslige, på fest og kærlighed, som Gress insisterede på. I Vestergaards værk er feminismen ikke en betragtning om ”os” mod ”de andre.” Den er helt i Gress’ ånd en kritisk holdning til alle gældende hierarkier hvor de, der i dag er på den rigtige side af historien meget vel kan være på den anden i morgen. I Decenter byggede fællesskabet på en tillid til det frigørende potentiale i både det enkelte individ og i kunsten, en tillid, der kan være svær at fastholde i en tid hvor den globale kapitalisme sætter sådanne potentialer under konstant beskydning. Projektet resonerer i dag med en lige stor tiltro til det menneskelige som Gress var så optaget af. Decenter blev aldrig, som Moltke og Gress drømte om, et fast kulturcenter med programmer, budgetter og årsplaner. Hvem ved, om Decenters vilde energi i så fald havde kunnet fastholdes? Decenter lever i stedet videre i den fortælling, vi selv skaber i rummet mellem os og siderne i bogen.

¹⁷ Emma Goldman *Living My Life* (New York: Knopf, 1934), p. 56

Udgivet i Som Jeg Går Gennem Parken af Bettina Camilla H. Vestergaard,
Space Poetry, 2016