



## Essay

”Hvad laver en festivalarrangør om vinteren?”

Archaos – Cirque de caractère (F).  
*The Last Show on Earth.*  
Teltpladsen v. Gimle Medborgerhus,  
Islands Brygge, 1989.

# ”Hvad laver en festivalarrangør om vinteren?”

*Af Lene Thiesen med Karen Vedel*

1980'erne og 1990'erne var en tid, hvor verden åbnede sig mere og mere, alt imens dansk kulturpolitik ligesom det etablerede teater fastholdt fokus på det hjemlige. I dette paradoks opstod Københavns Internationale Teater - næret af lige dele udsyn, ildhu og trods. Som arrangør af årligt tilbagevendende festivaler med nyskabende scenekunst fra udlandet var Københavns Internationale Teaters aktiviteter en saltvandsindsprøjtning til det hjemlige teater og dets publikum, som var sultne efter nye kunstneriske udtryk. Men hvordan var det at være del af institutionen i de tidlige år? Hvad skulle der til for at få store internationale navne til at optræde i København på en lille festival med stærkt begrænset økonomi? Og hvordan var forholdet til publikum og tilskudsgivere? Stemmen i det følgende tilhører Lene Thiesen, som var ansat på Københavns Internationale Teater fra 1983-1997, de sidste fire år som leder.<sup>1</sup>

## En arrangørs bekendelser

I begyndelsen af 1980'erne besluttede jeg at forlade franskundervisning og mit engagement i fransk feministisk psykoanalyse og satse helhjertet på teatret.

Jeg havde afsluttet teatervidenskabelige studier på Københavns Universitet og på Sorbonne Nouvelle i Paris foruden et længere forløb på Det Kongelige Teater. Jeg mente, jeg vidste, hvad jeg gik ind til, da jeg i 1983 tilbød min arbejdskraft til Fools festival 3, arrangeret af Københavns Internationale Teater (herefter KIT).

Produktionsselskabet bag Fools-festivalerne (1980-85) i København var drevet af Trevor Davies og Torben Schipper. Inspirationen kom fra Festival of Fools i Amsterdam, hvor den første fandt sted i 1975. Mange af de sjove og grænseoverskridende kunstnere, Schipper og Davies så i Amsterdam, fik vi også at se på gader, pladser og i usædvanlige bygninger i København. I de tidlige år havde festivalen fokus på comedy og gadeteater, hvor vanvid, humor og grænseløs fantasi førte publikum ind i det postmoderne kløvne-univers, der blev festivalernes varemærke. Allerede i Fools 1 tegnede der sig dog flere andre markante retninger: Det tredje Teater, det politiske teater og den ny dans. Alle med et nyt og stærkt kropsligt udtryk. En Fools-festival var andet end en række forestillinger. Den var en levende organisme, hvor dialogen med publikum, via kunstnersamtaler, seminarer, workshops, film og video og ikke mindst den populære Natcafé, var i centrum. KIT havde indtil 1990 base i Café Teatret (i Skindergade), som forblev en tæt samarbejdspartner frem til slutningen af Kulturbyåret 1996. Det økonomiske grundlag var sådan, at nogle gæstespil løb rundt i sig selv, andre gav overskud (Grand Magic Circus, Odin Teatret), andre igen blev støttet af deres respektive hjemlande eller via KIT's lille årlige bevilling, eller man spillede på døren og delte over/underskuddet. Kort sagt, de mange mulige finansieringskilder, der var i et samfund som det danske på den tid, blev godt udnyttet.

På den første arbejdsdag blev jeg sat til at lave pressemapper om kompagnierne i den forestående Fools-festival. De skulle være klar til den følgende dag. Efter 13 timer på kontoret gik vi ud for at få noget at spise. Ingen ytrede noget om lange arbejdsdage. Jeg konkluderede, at jeg nok hellere måtte gå hjem og tænke situationen igennem. Måske var jeg for træt til at tænke, og mapperne skulle jo

---

1) Dele af artiklen udkom i 1998 i *The Open Page no. 3, Theatre-Women-Politics*, Magdalena Projektets årlige tidsskrift, udgivet på Odin Teatrets Forlag.

”Hvad laver en festivalarrangør om vinteren?”

også ud, så jeg troppede op næste dag, og snart mødtes jeg også med en af festivalens ledere, Trevor Davies. Siden fulgte 14 år med Københavns Internationale Teater – og et ægteskab.



Jordcirkus (S). Parade på Strøget i København. Fools 1 (1980) Foto: Jan Rütz ©

Jeg avancerede fra pressesekretær til presse- og PR-sekretær, så til presse-, PR- og programsekretær etc. Når først man havde en funktion, var det svært at komme af med den igen. Fra 1986 blev jeg assisterende teaterleder, og fra 1993 teaterleder – en position jeg bestred frem til 1997, hvor jeg valgte at forlade KIT.

### **En tjener for fire ’herrer’**

Jeg var med andre ord blevet arrangør.<sup>2</sup> Som sådan interagerede jeg i de første år med både kunstnerne, publikum og medierne og senere også med de offentlige myndigheder.

Fools-festivalerne var kunstnernes og publikums festival. Målet lå lige for: Ukendt land skulle indtages, nye former inden for scenekunsten skulle udvikles, barrierer var til for at blive brudt ned – både de geografiske, de genremæssige og de kønspolitiske. Jeg tjente med ildhu publikum og kunstnerne. Vi var jo alle på vej det samme sted hen. At være arrangør var tilsyneladende at arbejde i en større sags tjeneste!

2) Betegnelsen ’arrangør’ dækkede i 1980’erne både kuratorens, producerens og producentens arbejde. I dag bruger man betegnelserne ’direktør’ og/eller ’producent’.

Euforien og glæden var nærværende, ligesom den intuitive fornemmelse af, at vi faktisk nåede nye horisonter. Alle kastede deres liv ind i arbejdet, fra kunstnerne, teknikerne, billetselgerne til publikum, der hver aften tog chancen og så forestillinger, de aldrig havde drømt om, de skulle se. Der var en stor følelse af tillid mellem os. Tillid, overarbejde og stress var den periodes givne betingelser.

### **Kunstnerne: Nærkontakt af tredje grad**

Selvom der hverken var høje honorarer eller luksushoteller, var kunstnerne lette at lokke til København. Det var der flere grunde til: et påfaldende generøst publikum, mange jobs (især for gadeteatrene), mulighed for at blive anmeldt, dygtige, loyale teknikere og det vilde sociale samvær i Natcaféen og senere i Spejlteltet.

Forholdet til kunstnerne var hjerteligt, men også – med få bemærkelsesværdige undtagelser – distant. Der var ganske enkelt ikke tid. Det var teknikerne, der havde den tætte relation, især i 1980'erne, hvor det var almindeligt, at et kompagni ankom uden egen tekniker.

Kontakten til kunstnerne blev tættere, da jeg begyndte at arbejde med programlægningen, men allerede i slutningen af 1980'erne talte man ikke længere med et kompagnis kunstneriske leder, men med en nyansat administrator eller turnéleder. I 1990'erne var det de førende koreografer og instruktører i især USA, Canada, Frankrig, Tyskland og Belgien, som blev kanoniseret. Lange turnéer i Europa gav kompagnierne forholdsvis store indtægter, men skabte ikke noget forhold til hverken os, arrangørerne eller til publikum. Igen var der undtagelser. Jeg husker især det sublime, beskedne makkerpar Merce Cunningham og John Cage, det milde, underspillede Royal Shakespeare Company, den flamboyante Gerald Thomas, den karismatiske Lloyd Newson fra DV8, den altid nærværende Alain Platel fra Les Ballets C de la B, den uimodståelige Simon McBurney fra Theatre Complicité, den intense Ariane Mnouchkine og ikke mindst Pina Bausch, som med sin karismatiske personlighed gjorde sit besøg i Kulturbyåret 1996 til en euforisk oplevelse for alle foran og bag scenen. De store kunstnere syntes også at være generøse personligheder. Men på det hektiske festivalkontor kunne vi til tider savne Fools-festivalernes anarkistiske cirkuskunstnere og gadeklovne og deres improviserede gags på kontoret.

Scenekunsten blomstrede i Vesteuropa i de år. Verden var i 1980'erne fuld af interessante teater- og dansekompagnier, mente vi. Derfor havde vi dengang et princip om ikke at invitere de samme kompagnier tilbage. Set i bakspejlet var det et princip, der mere var til glæde for publikum end for os arrangører, for hvem manglen på kontinuitet og samhørighed i arbejdet blev tiltagende tydelig. Der var, heldigvis, undtagelser. Vi så altid frem til Odin Teatrets regelmæssige besøg: toptjekkede, var de, og med en særlig evne til at skabe en atmosfære af fokuseret samhørighed.

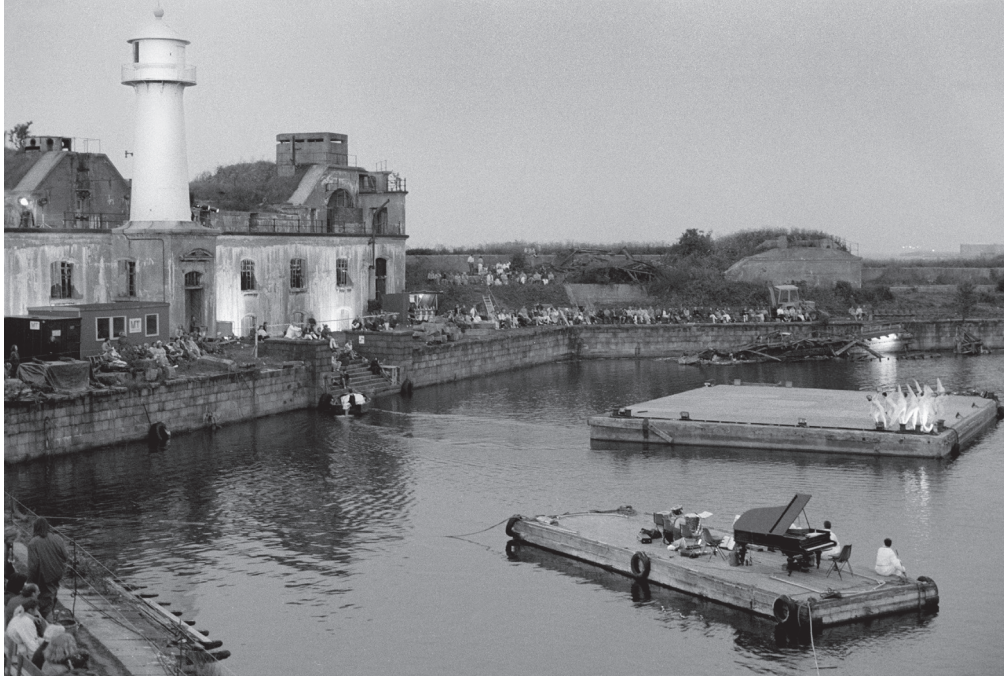
### **Publikum: Fra entusiasme til eftertænkning**

Med Fools-festivalerne fulgte et optimistisk, tillidsfuldt og åbent publikum. Det kan af og til have følt sig skuffet, men det har altid syntes at have en intuitiv fornemmelse for, når noget sensationelt nyt var på vej: Butoh dans fra Japan, amerikansk kvindeteater, belgisk performance, fransk nycirkus.

Festivalernes store geografiske spredning, der også inkluderede en halv snes omegnskommuner, var ikke mindst en forklaring på, at Fools blev et begreb, som de fleste havde hørt om, og mange havde haft den glæde at stifte bekendtskab med. Allerede i Fools 1 var der ikke mindre end 15 gadeforestillinger i København og 35 i omegnskommunerne.

## ”Hvad laver en festivalarrangør om vinteren?”

Publikum fulgte også nysgerrigt med ud på KIT's stedsspecifikke scener. KIT's vigtigste by-geografiske træk var i årene 1985-1996 at sætte hele den københavnske havnefront i spil, hvilket skulle få stor betydning for københavnernes syn på deres egen havn.



New Now Dancers (DK) Trekroner Fortet. *Den Levende Havn*. Fools 5 (1985)  
Foto: Svend Sokkelund ©

Helt fra Fools 1 (1980) havde KIT en ambition om at inddrage byens rum, de forladte industriområder, militære arealer, kirker, *wastelands* – alle områder, der engang var centrale. Det skabte på én og samme tid nye rum omkring kunsten og en politisk uafhængighed af de institutionelle spillesteder (de fleste stod tomme om sommeren!). At arbejde med det stedsspecifikke gav tilmed kunstnerne nye kærkomne udfordringer. Fra Odin Teatret i Fordfabrikken i Sydhavnen i 1980, hvor siden Survival Research Laboratories' præsenterede deres ”robotteater” over Amagers Valseværk, der i en måned under Fools 4 husede Øst-Vest co-produktionen *Together* til Fools 5, som samlede sig om temaet *Den Levende Havn*. Med *Storbymatter* i 1988 blev en hel festival helliget den iscenesatte by, med bl.a. Hotel Pro Forma i Nationalmuseets søjlegang, inden der blev sat foreløbigt punktum med Torpedohallen på Holmen i Kulturby 96.

Med de mange tværfæstetiske performance-kunstnere, som var en del af bl.a. Det Europæiske Teater (1994-96)<sup>3</sup> voksede et andet – mindre – publikum frem, mere eftertænksomt og reflekterende.

3) Det Europæiske Teater, som fandt sted i samarbejde med Kanonhallen og Kulturby 96, inkluderede besøg af kunstnere som bl.a. Jan Fabre, Societas Raffaello Sanzio, BAK-truppen og *live-art* kunstneren Ron Athey, sekunderet af de danske kolleger Hotel Pro Forma, Cantabile 2, Kom De Bagfra, Von Heiduck, Tin Box, Metropole, Dance Lab m.fl.

De mange usædvanlige spillesteder og det generelt sprudlende anarki havde åbnet for, at arrangøren kunne spille en kreativ rolle. Men behovet for stadig mere kontrol voksede, og teatret blev tiltagende mindre en ”bærer af meninger”. Scenekunsten ændrede sig, og med den ændrede publikum sig også. Festen var på flere måder forbi.

De eneste, der formåede at forlænge festen, var de skæve og poetiske franske ny-cirkuskompagnier (Hestecabareten Zingaro, Archaos, Cirque O, Cirque Invisible (Chaplin & Thierrée)). De fik et kolossalt stort og entusiastisk publikum og blev som sådan et meget velkomment åndehul for os arrangører. Denne smittende entusiasme hos publikum genfandt vi senere i de tre Images of Africa-festivaler (1991, 1993, 1996).

Men forinden, i slut 1980'erne, var der sket en eksplosion i dansekunsten internationalt. Dansen var blevet den mest radikale kraft inden for scenekunsten. Med denne drejning kom der i højere grad fokus på æstetikken. Samtidig blev behovet for traditionelle scener mere reglen end undtagelsen. Merce Cunningham, Stephen Petronio og Trisha Brown var blandt de oversøiske gæster, men de egentlige frontløbere var de europæiske koreografer: Anne Teresa De Keersmaeker, DV8, Sasha Waltz, Wim Vandekeybus, Maguy Marin, Angelin Preljocaj, Philippe Decouflé, Alain Platel.

Også i Danmark var dansen i udbrud. En første vigtig platform for den ny dans i Danmark, udover Åben Scene i Hannovergade, blev Espace Danse (1983-1996) på Det franske Institut, ledet af Jean-Louis Badet. Med en særegen tæft for at spotte talent skabte Badet en vigtig *hotline* mellem det højprofilerede franske dansemiljø og den danske dansescene, som i mellemtiden var under etablering med tilblivelsen af Dansens Hus i 1986 og åbningen af Dansescenen på Øster Fælled Torv i København i 1993. Opblomstringen afspejlede sig i antallet af dansk-producerede forestillinger, der deltog i Fools, bl.a. Ann Crosset & Cher Geurtze Danseteater, Patterson Project, Living Movement, Rhea Leman's The Ladies, Corpus Mundus og New Now Dancers på Trekroner (i Fools 5). Siden fulgte en perlerække af stedsspecifikke danseforestillinger med bl.a. Holquin Danseteater (*Storbrynatter* 1988), Dance Lab (*Teknokunst* 1992), Kitt Johnson på Helgoland (*TransForm/Dancin' City* 1994), Randi Patterson åbnede den første Dancin' City-festival med *Marathon Dans* (med 800 medvirkende) og Rhea Lemans Teater Tango og Tango Orkestret iscenesatte indvielsen af M/F Kronborg i 1994.<sup>4</sup>

### Medierne: Forsider og kulturpolitik

Med til billedet af de boblende 1980'ere hører en presse, der stort set boblede med. ”Fools” betød jo ”fjols”, skrev de – så kan vi jo alle være med! Ikke desto mindre nåede budskabet ud til trods for, at ethvert pressemøde syntes at starte med ’sjove’ spørgsmål fra nyligt ansatte journalistelever. Efterhånden blev vi imidlertid fulgt af et mindre antal dedikerede journalister og anmeldere. De internationale kunstnerne var taknemmelige for, at der i Danmark var en fair chance for at blive anmeldt af vidende og engagerede kritikere. Anmelderne var generelt af stor betydning for KIT's arbejde.

Op igennem 1990'erne udvidede medierne deres dækning af kunst- og kulturstoffet i takt med at kulturpublikummet, kunderne, generelt *boomed*. Da kunst- og kulturjournalisme bevægede sig fra kultursektionen til forsiden, ændrede det imidlertid måden, man skrev på. Serióse kulturkritikere

---

4) I Dancin' City-festivalerne optrådte desuden Corona Danseteater, Granhøj Dans, Micado Dance Ensemble, Kim Brandstrup, Uppercut Danseteater, Jens Bjerregård, Kamilla Brekling, Lene Boel, Anne Katrine Kallmoes, Lene Østergaard, Tess de Quincey og Stuart Lynch.

## ”Hvad laver en festivalarrangør om vinteren?”

blev i et vist omfang erstattet af mere populistiske og hele tiden skiftende journalister, for hvem teater, dans, musik mere var et spørgsmål om at *frame* en ”god historie”. Denne nye måde at nærme sig kunsten på gav anledning til en del paranoia i de kunstneriske kredse – ofte velbegrundet. Kunsten skulle ikke behandles anderledes end politik og sport. Nu handlede det om personlige vinkler og konfrontationer.



Amakhosi Theatre (ZWE). *Sticha*. Kanonhallen (Kbh), Ridehuset (AAR), Rosenhaven (ODE). Images of Africa 1 (1991).  
Foto: Svend Erik Sokkelund ©

### Den fjerde ’herre’: De offentlige tilskudsgivere

Med årene blev de offentlige myndigheder både vigtigere og mere synlige partnere for dansk såvel som for europæisk scenekunst. I Danmark havde teaterstøtten til formål at støtte de skabende kunstnerne samt de etablerede institutioner. Derfor blev uafhængige producenter og festivalarrangører betragtet som et dyrt og ikke særligt relevant mellemlid. Det danske kulturstøttesystem var meget forskelligt fra fx den sydeuropæiske kulturstøtte, som også støttede formidlerne, og i særdeleshed forskelligt fra den franske kulturminister Jack Langs innovative og decentrale kulturpolitik i 1980’erne.

Jeg husker forstemtheden efter de første møder med statens og kommunens embedsmænd, hvis hovedanliggende var at følge en ret restriktiv teaterlov (læs: støttesystem). Siden forligte jeg mig med de kulturbureaukratiske spilleregler og embedsmændenes generelle mangel på indsigt i og forståelse for det ikke-institutionelle kulturliv, fordi der altid var lykkelige undtagelser. En af de større var samarbejdet med Udenrigsministeriet omkring Images of Africa-festivalerne. Vi fik den

finansiering, vi ansøgte om, og ministeriet udtrykte sin store begejstring over de landsdækkende festivalers folkelige succes.

De danske støtteinstansers stedmoderlige holdning stod i kontrast til det forbilledlige samarbejde, vi havde med de internationale kulturinstitutioner i Danmark: The British Council (omkring The British Are Coming i 1987 og 1989 og New Words i 1988), Institut Français (omkring Espace Danse og Vive la Danse-festivalen i 1987), Goethe-Institut (omkring gæstespil bl.a. med Susanne Linke og Pina Bausch i 1996). Herudover var institutterne i nogen udstrækning behjælpelige med at dække deres respektive kunstneres internationale rejser.

Politisk lobbyarbejde blev nødvendigt. I 1988 lykkedes det os at sikre KIT et årligt tilskud takket været én folketingspolitikers indsats. En af vores åbenlyse svagheder var, at mens vores festivaler og projekter var velkendte, forblev organisationen Københavns Internationale Teater ret anonym. Uden noget teater, uden en entydig profil og med en mangfoldighed af projekter forblev vi en letvægter i det offentlige støttesystem.

Det blev også klart, at der ikke var forbundet nogen prestige med den kultur, vi repræsenterede. Dette overraskede mange udenlandske kollegaer, at Danmark, som de i mange henseender betragtede som et foregangsland, var regressivt og chauvinistisk, når det gjaldt kulturpolitikken.

Den internationale verden, som vi repræsenterede, blev mest anset for en trussel af det etablerede teaterliv, bl.a. af kunstneres egne organisationer, Skuespillerforbundet især og andre, der nu ønskede at komme ind på det internationale marked. Ikke kun var vi eksponenter for nye, måske farlige idéer, vi måtte følgelig også være imod alt, hvad der var dansk. Den manglende evne hos de bevillende myndigheder i 1980'erne til at optage nyt blod mærkede for altid KIT's status.

### **Fra anarki til kontrol**

Organisationen var presset fra flere sider. På den ene side var vi som festivalarrangører i fare for at blive usynlige, og på den anden side var vi tvunget til at sikre stadig større budgetter. Kunstnerne krævede større honorarer, koreograferne og instruktørerne krævede større scener (hvilket København ikke kunne levere), teknikerne ville have fast timeløn, færre frivillige dukkede op. De eneste, som syntes at befinde sig uden for den økonomiske spiral, var os selv.

I lyset af det tiltagende pres og krav fra kunstnere, medierne, agenterne og de offentlige myndigheder fik netværket The Informal European Theatre Meeting (I.E.T.M.) vital betydning. Etableret i 1981 havde netværket skabt et solidt fundament for en scenekunst i forandring til gavn for mange europæiske producenter bl.a. ved at muliggøre europæiske co-produktioner. Magten blev således i høj grad flyttet fra ensembleteatrene til netværkene. For en lang række kompagnier var denne styrkelse af leddet mellem dem selv og deres publikum dog et positivt og også nødvendigt skridt fremad.

### **”Hvad laver du egentligt om vinteren?”**

... var et spørgsmål, jeg ofte blev stillet. Men selv i de lange vintermåneder var der mere end livligt på KIT's og Images' kontor med en håndfuld medarbejdere samt jobtilbudsfolk og frivillige.

I de år, jeg var leder af KIT, var fokus på udviklingen af to afgørende begivenheder: Dancin' City (1990, 1992, 1994, 1996) og Images of Africa (1991, 1993, 1996). En dansefestival for at give den ny dans sin egen platform i Danmark, primært ved at udvikle og styrke en ”ny” kunstart, der brød igennem overalt, stærkest i Europa, hvor man så at sige lagde den (hvide) amerikanske dans bag sig. Og en afrikansk festival for – med udgangspunkt i 1990'ernes spirende postkoloniale bevidsthed – at give stemme til et kontinents rige både nutidige og klassiske kunst.



## ”Hvad laver en festivalarrangør om vinteren?”

Så vi skrev vores årlige ansøgninger, besøgte kunstnere, forfattede rapporter, diskuterede pressestrategier, ledte efter spillesteder, lavede budgetter og formulerede kontrakter. Vi udsendte præ-programmer, bookede hoteller og fly og holdt hundreder af møder – nærmest uden ophør.

Telefonerne kimedede uafslædigt, alt imens en strøm af uanmeldte gæster, kunstnere, gamle medarbejdere og venner kiggede forbi. Støjniveauet nåede ofte et kritisk niveau, mens frustrationerne over vores generelt sparsomme midler alternerede med euforiske øjeblikke, når det umulige lykkedes.

I dette kaos trænede vi desuden en ny flok uerfarne projektassistenter og -sekretærer, som blev udlånt ”gratis” af arbejdsformidlingen. Med minimumsløn til kun tre ansatte var det nødvendigt at arbejde med de eksisterende ressourcer. I mine 15 år med KIT var der formentlig ansat (ikke nødvendigvis lønnet) flere end 500 medarbejdere i det lille kontor. Udskiftningen af medarbejdere var absurd høj, alt imens kontoret skulle vise sig at være en god og effektiv oplæringsplatform for mange og et tilflugtssted for enkelte.

### At arbejde internationalt i Danmark

Tempoet steg op igennem 1990’erne. Jeg fløj ud i weekender til europæiske danse- og teatermetropoler. Indimellem var der også længere rejser til det afrikanske kontinent, bl.a. til den nye og vigtige platform MASA (Marché des Arts du Spectacle Africain) i Abidjan. En 10-dages rejse til verdens første og eneste internationale voodoo festival i Benin i 1993 blev en absolut øjenåbnende oplevelse.

Beslutningerne blevet taget hurtigere og hurtigere. Jeg måtte i stigende grad stole på min ”intuition”, som flere hundrede forestillinger igennem mere end et årti da også havde skærpet betragteligt.

Jeg blev tiltagende bevidst om at være alene i Danmark, hvor så få faktisk arbejdede med international kultur. I de første år var Theatre Traffic og Nordisk Teaterlaboratorium blandt de få samarbejdspartnere, siden fulgte Århus Teaterakademi og i årene 1985-90 Aarhus Festuge. De få andre, der var, blev i stigende grad konkurrencefokuserede og opportunistiske. Tilmed var der få kvinder i festivalbranchen. Først med Images of Africa kom jeg til at arbejde sammen med dedikerede kvindelige kolleger. Eksterne fordringer blev stadig flere, alt imens internationale initiativer i Danmark ret pludseligt i løbet af 1990’erne blev *à la mode* og udvirkede, at man nu blev genstand for misundelse. Omgivelserne var deciderede ufrugtbare.

Da jeg nåede til slutningen Kulturby 96’s maraton-år, satte udmattelsen ind. Det var derfor *sans regrets*, at jeg stod fast på min beslutning om at forlade Københavns Internationale Teater. Jeg havde mistet lysten til at kæmpe – i hvert fald på de givne præmisser, hvilket i 1997 ville være at vende tilbage til bevillingsniveauet fra 1994. I 1998 blev jeg koordinator af scenekunstdelen af Shuttle 99 – et kulturudvekslingsprojekt mellem de nordiske lande og Sydafrika, initieret af Nordisk Ministerråd. Som projektkoordinator betød det en mulighed for at fortsætte det inspirerende arbejde med scenekunst fra det afrikanske kontinent. Det betød også en tilbagevenden til et tættere samarbejde med kunstnerne – men denne gang uden ansvar for den overordnede økonomiske ramme.

### POSTSCRIPTUM

I forbindelse med KIT’s 25-års jubilæumssæson i 2004 redigerede jeg bogen *Fools 25 – 25 års teater, dans og performance med Københavns Internationale Teater*. I den anledning genså vi af flere af de kunstnere, vi havde haft besøg af både 10 og 20 år tidligere, og som stadig var helt aktuelle. Men der var også kunstnere, vi ikke genså. Faktorer som voldsomme honorarkrav, fortsatte vanskeligheder

med for små scener, og en tendens til at skabe stadig mere teknisk ambitiøse produktioner spillede ind. Let blev det aldrig at præsentere store internationale scenekunstforestillinger i København!

Med tiden blev det også mindre indlysende. Ikke kun havde de ”store gæstespil” ikke længere samme betydning for scenekunstens udvikling som i 1980’erne og 1990’erne. Men også de større europæiske producenter (festivaler, teatre, kulturhuse) begyndte i 2010’erne at sætte spørgsmålstegn ved vigtigheden af store internationale koproduktioner, som kunne turnere *ad infinitum*. Dét, sammen med en stigende ængstelse for klodens sårbare tilstand, fik mange kunstnere, festivaler og producenter til at begynde at overveje alternative formater.

Det er på denne baggrund, man skal forstå KIT’s skift ’væk fra scenen og ud i byen’, et skift, der også var motiveret i ønsket om et andet forhold til publikum. Med Metropolis i 2007 blev fokus således rettet mod performance i det offentlige rum. Og med *Walking Landscapes* og *Talking Landscapes*, de to seneste landsdækkende projekter, har KIT vist, at scenekunstens avantgarde ikke længere kun er i de sorte sale og hvide kuber, men søger ud i landskabet mod nye virkeligheder og med kroppen som afsøgende måleinstrument.

Den økonomiske krise i 2008 betød en nedskæring af offentlige kulturbudgetter i mange europæiske lande. I tillæg til en markant ’nedskalering’ og gentænkning af (scene)kunstnere aktiverede det en hyper kritisk generation af kunstnere, som tager informationsteknologiens nye muligheder til sig. De arbejder på tværs af både landegrænser, genrer og kunstarter og præsenterer - gerne i samarbejde med forskere og producenter - komplekse samfundsspørgsmål i nye kontekster, hvor den lokale og internationale virkelighed flettes sammen. Måske ses forestillingen kun af 150 mennesker, men 15.000 følger med på Instagram. Afstand i tid og rum har mistet betydning, men forudsætter en fælles relation til ”samtidighed”.

Scenekunsten i Europa indgår i dag i en mere direkte og relevant dialog med samfundet end tidligere. Den er mere aktivistisk, der er mere etik og mindre æstetik på spil - i hvert fald for den del af scenekunsten, som gerne vil se ind i vores komplekse fremtid. Set i dette perspektiv er KIT fortsat banebrydende – og ja, glansen *er* gået af det spektakulære.

---

**Lene Thiesen**, f. 1947. Cand.mag. Undervisning (fransk og teatervidenskab). 1983-1997: Københavns Internationale Teater (KIT). 1997-2003: Shuttle 99 – Et Nordisk Ministerråds Kulturudvekslingsprojekt mellem Sydafrika og de nordiske lande. Fundraising og projektsamarbejde m. bl.a. Aaben Dans (SWOP Festival), Batida, ASSITEJ. Initiativtager til *Hodja fra Danmark - Teater for asylbørn* (2015-18).

---