



Essay

Københavns Internationale Teater –
en banebryder for scenekunst

Ndere Dance Troupe 1993
Foto: KIT

Københavns Internationale Teater – en banebryder for scenekunst

Af Kathrine Winkelhorn

Den estimerede teaterforsker, Dragan Klaić (1950-91) der også var kulturanalytiker, kommentator og forfatter, specialiserede sig i moderne scenekunst, europæisk kulturpolitik, strategier for kulturel udvikling og internationalt kulturelt samarbejde. Klaić var dybt optaget af kulturelle samarbejder i Europa og var på alle måder en pioner på den internationale scene, og tog blandt andet initiativ til European Festival Research Project. Klaić så festivalen som en banebryder, der kunne bidrage kritisk og transformativt til en lokalitet. En festival kan stille grundlæggende spørgsmål til hverdagen og den politiske, kulturelle, sociale og økonomiske scene. Særligt den godt kuraterede kunsthøjsfest kan ifølge Klaić spille en særlig rolle for byen i forhold til at udvikle turisme, uddannelse og social inklusion. I et større perspektiv kan festivalen bidrage til kunstnerisk udvikling og til øget europæisk samarbejde med integration af lokale agendaer. Festivaler udspiller sig aldrig i et vakuum. En festival er et resultat af en række sociale, kulturelle, organisatoriske beslutninger og kunstneres og publikums forventninger.

I slutningen af 1960'erne var der opbrud i scenekunsten både i Europa, men særligt i USA. I Danmark var flere unge scenekunstnere i gang fra eksempelvis Solvognen, Billedstofteater, Odin Teatret og Husets Teater, mens de større teatre var præget af kunstnerisk stagnation. Jens Kistrup skrev i Berlingske Tidende i 1976 at, "(...) der er grænser for hvor længe man kan se roligt på at den ligegyldighed, der breder sig, æder teatret op indefra, mens publikum strømmer til det sceniske supermarked¹⁾". I den sammenhæng langede Kistrup også ud efter abonnementsordningen, der betød udsolgte huse til vitaminløse forestillinger. Kistrup slog fast, at det var de små scener, der eksperimenterede med at udvikle teatret og ikke "de landsdelsscener, hvor et større fast personale har engageret sig i et omfattende og alsidigt repertoire – Aarhus Teater og Aalborg Teater²⁾". Tendensen i 1980'ernes danske teater blev mere identitetssøgende og orienteret mod individet, og de små teatre gik i nye retninger med en udvidelse af det menneskelige univers og fantasi, der fandt andre udtryksformer. "Det var kroppen, der var hovedmidlet og målet for 1980'ernes teatereksperimenter" skrev Jens Kistrup i Berlingske Tidende 28. marts 1982.

Fools Festival

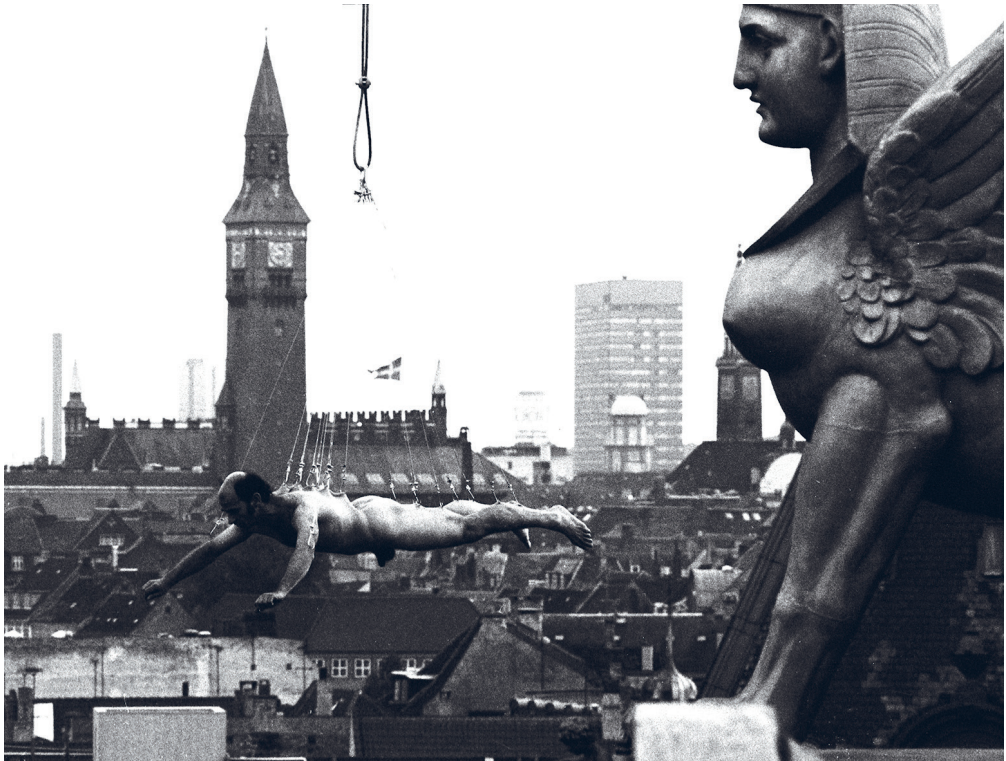
Den russiske filosof og litteraturkritiker, Mikhail Bakhtin (1895-1975) var stærkt optaget af karnevalet som potentiale for forandring, fordi det gennem sin midlertidige opløsning af konventioner kunne åbne for latteren, og normale hierarkier og værdier kunne brydes ned. Netop ved at sprænge teatrets rammer for en stund, blev der skabt en næsten karnevalistisk stemning under Fools.

På en tur til Amsterdam lykkedes det Trevor Davies og Torben Schipper at overtage navnet Fools Festival fra stifteren af Festival of Fools, den amerikanske klovn Janko Edwards. Med erfaringerne fra de to foregående års gæstespil (med bl.a. Odin Teatret, Tukak Teatret og Turnus Teatret og med

1) Berlingske Tidende 1.1.1976

2) Ibid.

forestillinger fra Frankrig, England og Argentina) gik de i gang med planlægningen af den første Fools i København. Her formulerede de nogle af de helt grundlæggende spørgsmål, som har været gennemgående for alle KIT's produktioner: Hvordan forholder vi os som mennesker til hinanden? Hvordan forholder vi os som mennesker til vore omgivelser og til samfundets strukturer? Hvordan kan kunsten påvirke disse relationer? Ambitionen var at inddrage nye rum i byen med gøgl, mime, teater og dans både ude og inde.



Stelarc. Foto: KIT

En af Fools' grundideer var at knytte bånd mellem teatre og publikum med workshops, natcaféer, kunstnersamtaler og konferencer samtidig med, at de enkelte værker inddrog tilskuerne og dermed opløste en traditionel tilskuerposition. Dramaturgierne var inspireret af andre kunstarter som filmens montageteknik, musikkens partiturer og billedkunst. Skuespillerens krop, koreografi, rytme, nærvær blev et materiale. Hierarkiet og arbejdsdelingen kunne forhandles, idet man anvendte en samarbejdende produktionsform. De klassiske prøveformer udvidedes med et væld af nye teknikker og træningsformer fra forskellige teatertraditioner, andre kunstarter, design, sport, religiøse og meditative former. Asiatiske træningsformer mødte dansetraditioner, musikalske traditioner, gamle gøglertiditioner. Fools præsenterede i stort omfang scenekunst fra ikke-europæiske lande som Afrika, Argentina, Australien, Columbia, Indien, Israel, Japan, Mexico, Peru, Senegal, USA m.fl., hvilket inspirerede til at udvikle nye måder at være scenekunstner på i en globaliseret teaterverden.

Ved at bruge byens små teatre og især ved at anvende byens torve, gader og pladser og sprede festivalens aktiviteter ud over hele byen og flere omegnskommuner, fik festivalen enorm genklang med et stort og forskelligartet – også ungt - publikum. Med det visuelle, fremmede og gøglende teater var der en stemning i byen under Fools 1 af, at noget banebrydende fandt sted. Unge strømmede til teatret. Café Teatret i Skindergade var festivalens hjerte med billetsalg, møder med grupperne og pressen, men også stedet for mindre forestillinger, mens Saltlageret var spillested for de større grupper. I Folkets Hus i Rømersgade var der hver aften improviseret natcabaret for publikum, både med de internationale grupper, men også de danske, som Anne-Marie Helger og Helle Ryslinge med den legendariske kønsrollecabaret, *Dameattraktioner*, der alle spillede for fulde huse.

Programmet for Fools 1 rummede forestillinger med 32 forskellige kompagnier inklusive dukketeater, børneteater og gadeteater, fra Canada, England, Frankrig, Spanien og Sverige. Fra Danmark deltog udover Anne-Marie Helger og Helle Ryslinge, Billedstofteater med *Blåt Optog* med Kirsten Dehlholm og Per Flink Basse, Kraka, Kaskade Teatret, Månegøgl og Tukak Teatret.

Efter den første Fools Festival skrev Flemming Behrendt i Berlingske Tidende 1980:

Det etablerede, offentlige, fuldt finansierede københavnske teater er ikke blot en økonomisk, administrativ ramme. Det er en sækkekasse, en gravko, et forgyldt fuglebur, der har afskåret teatrets iltforsyning, rodnet, vidsyn... Derfor har Festival of Fools været en sand lise.³

I Fools 2 voksede udenoms-aktiviteterne i omfang og betydning. Antallet af workshops blev firedoblet, et ambitiøst film- og videoprogram blev føjet til, samt et overdådigt program for børn i Gøglerbyen i Fælledparken. Større spillesteder blev inddraget, herunder Det Ny Teater.

Med Fools 3 havde festivalen fundet sin form og sit niveau med omkring 40 deltagende kompagnier, der spillede for ca. 34.000 tilskuere. Hertil skal lægges de 10-15.000 til udendørsforestillinger. Det var ikke mindst Kvinder på Scenen-festivalen, en 'festival i festivalen', hvor det første overvældende møde med butoh-dansen, Ariadone, Japans eneste kvindelige butoh-kompagni, blev en oplevelse, som 30 år senere stadig står prentet i folks bevidsthed. Så dramatisk bevægende kunne kroppen være.

I Fools 4 gik turen til Amagers Valseværk, en industriel 6.000 m² stor losseplads, hvor fire europæiske kompagnier samarbejdede under navnet *Together*: Divadlo Na Provazku, Tjekkoslavkiet, Cardiff Laboratory Theatre, Wales, Teatr 77, Polen samt Teaterværkstedet Den Blå Hest, Danmark. *Together* og instruktøren Hejduk Zdzislaw arbejdede i tre år på at skabe forestillingen *Verdens Labyrint og Hjertets Paradis*, af John Amos Kominski fra det tidligere Tjekkoslavkiet. Udover dette store europæiske samarbejdsprojekt var der fokus på performancegenren, en nyskabende cross-overkunststart, der var et kunstnerisk udtryk for det konfliktfyldte og problematiske samfund, der kendetegnede 1980'erne.

Fools 5 blev kulminationen på fem års arbejde. Et kunstnerisk udfordrende program med dans, et ambitiøst site specific projekt, *Den Levende Havn*, der bragte scene- og billedkunsten ud af de lukkede udstillings- og teaterrum og gjorde dem til en levende organisme i den havn, som ellers lå gemt væk. Som en helt ekstraordinær begivenhed lod den berømte australske performancekunstner, Stelarc, sig hænge op i 18 kødkroge, 60 meter op i en byggekran foran Det Kongelige Teater på Kongens Nytorv i en løbende udforskning af kroppens grænser.

Uden at tage munden for fuld bidrog Fools til at udvide, hvad vi i dag betragter som scenekunst

3) <https://www.metropolis.dk/fools-1-1980/>

med cirkus, dans, performance og en række tværkunstneriske discipliner. Det lykkedes i stort mål at tiltrække et stort ungt publikum, men også at skabe møder mellem kunstnere og tilskuere om aftenen til natcabarat.

Festivalbegrebet var imidlertid under forandring: fra at være en manifestation af impulser fra udlandet uden for det traditionelle teaterum, blev det en festival, der præsenterede teaterudviklingens fortræk. KIT's planlægningshorisont er normalt 5-8 år, hvorefter man har sadlet om og skabt et nyt program. En strategi, der løbende har været vigtig i en søgen efter at være på omgangshøjde med sin tid, og gribe fat i de tendenser, der kunne være inspirerende for scenekunsten. Efter Fools fulgte en række tematiske festivaler som Dancin' City og Images festivalerne, der viste de kulturelle brydningsflader med Afrika, Mellemøsten, Asien og Latinamerika, samt *Sommerscenen* med store gæstespil i starten af 2000-tallet. Nycirkus blev allerede introduceret i 1987 og kørte frem til 2007.

Nycirkus

I løbet af 1980'erne etablerede nycirkus sig som en selvstændig cirkusform, særlig i Frankrig med rødder i både klassisk artistkunst, i gruppeteater og performance og med inspiration fra fjerne landes traditioner, ritualer og kunstformer. Den franske stat så bevægelsens potentiale med generøs turnéstøtte til de unge cirkustrupper og med oprettelsen af en cirkusskole (Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne). Den blev en udklækningsanstalt for nye talenter og dermed en forudsætning for nycirkus' fortsatte blomstrende kreativitet. Situationen i Danmark var en ganske anden; for det første var nycirkus ikke støtteberettiget, og dermed blev det en permanent kamp om, hvorvidt der kunne ydes rabat til billetterne, så de ikke blev for dyre. For det andet havde København ikke en passende teltplads, - hvilket København i øvrigt stadig ikke har.

Zingaro Théâtre Equestre et Musicale fra Frankrig ankom i 1987 med 14 heste til Københavns Hovedbanegård, mens alle artisterne kom i cirkusvogne, som de boede i. Et smukt telt blev sat op på området omkring Gimle Medborgerhus i Thorshavnsgade på Amager, og blev rammen om en mageløs smuk, forførende og sanselig *Cabaret équestre* i mødet mellem hest og menneske med svingende, levende sigøjnermusik.

I 1989 repræsenterede det franske cirkus Archaos en helt anden strømning i en skøn blanding af Monty Python komik og virtuose cirkusnumre med artister på gravko og traktor. Et fandenivoldsk cirkus, der med lune vendte en tradition på vrangen. Det var både skræmmende og fascinerende. Manden bag Archaos, Pierrot Bidon, vendte siden tilbage til København med Circus Baobab fra Guinea i vellykket forsøg på at krydse nycirkus med den afrikanske fortælling og musik.

Le Cirque Invisible med Victoria Chaplin og Jean-Baptiste Thierrée spillede for fulde huse i Kanonhallen over flere omgange. De var kun de to på scenen plus 5-7 gæs og skabte i en række underfundige og poetiske scenebilleder med ganske små virkemidler en poetisk rejse ind i fantasiens verden.

Over årene har KIT præsenteret ca. 320 vidt forskellige cirkusforestillinger hvor Zingaro, Els Comediants midt i Københavns Havn, og Fura dels Baus fra Barcelona står tilbage som de mest spektakulære. Og som alt andet KIT sætter i værk, bliver der sørget for, at det får et efterliv. Derfor blev der udviklet et undervisningsprogram for nycirkus rettet mod skoler og understøttet af Nordea Fonden, med henblik på at støtte det spirende cirkusmiljø i Danmark. Fra 2014-2019 blev 8000 elever således undervist i nycirkus som en kunstart af 400 lærere over hele landet.

Samtidsdans – Dancin' City

Dancin' City blev lanceret i 1990 som den første internationale dansefestival for ny dans i Norden. Siden fulgte tre Dancin' City-festivaler og den sidste kulminerede i Kulturbýåret i 1996. De fire festivaler blev en nyskabelse i det københavnske kulturliv og fik i stigende grad nordisk og international opmærksomhed. Op gennem 1980'erne havde en række udenlandske koreografer bosat sig i Danmark, heriblandt Randi Patterson, Nanna Nilson, Rhea Leman, Cher Guertze, Ann Crosset og Marie Lalander, og de bidrog i høj grad til det, man i dag kalder samtidsdans. Randi Patterson grundlagde sammen med Anette Abildgaard Nyt Dansk Danseteater i 1981, der nu hedder Dansk Danseteater. Det var Dancin' Citys ambition at have den skabende fornyelse i centrum og alligevel favne bredt, fra traditionel etnisk dans til den nyeste avantgarde, fra de skelsættende gamle pionerer til de unge på vej.

Den første Dancin' City åbnede med Marathon Dans, koordineret af Randi Patterson med 800 medvirkede, der kom fra Tai Chi skoler, folkedansere, indvandrergrupper, standarddance, unge nyskabende koreografer. De optrådte i parker, på gader og pladser i den indre by, hvilket skabte en formidabel kontakt til publikum. Dansen søgte ikke bare sin samtids udtryk, men udforskede også sine rødder. Den traditionelle dans og musik fra Indien, Afrika, Latinamerika og Japan blev en anden inspirationskilde. En næsten omkalfattende danseoplevelse var det japanske butoh ensemble Sankai Juku på Det Ny Teater i 1990. Den japanske butoh dans var avantgarde fra 1960'erne og refererede indirekte til virkningerne af atombomberne over Hiroshima og Nagasaki: Sankai Juku's dansere havde barberede hoveder, og bare overkroppe dækket af hvidt porcelænsler. Kun seks dansere var på scenen og langsomt og meditativt bevægede de sig rundt i et 30m2 vandbassin med forvredne kroppe på Det Ny Teater. En forestilling, hvor man næsten kom i en slags trance med føddernes trampen som eneste lyd.

Erik Aschengreen skrev i Berlingske Tidende i 1994: "Dancin' City har sat niveau og vist, hvordan dans kan fortælle os om tilværelsen lige nu. Om dens smerte og elendighed, men også med dans som udtryk for livskraft, overlevelse og humor."⁴

Images of Africa 1991, 1993 & 1996

Med Images festivalerne udvidedes festivalen ikke kun kunstnerisk, men også med en stærk kulturel dimension fra et helt kontinent. I 1989 tog KIT de første skridt til Images of Africa. Grundtanken bag festivalen var at skabe levende modbilleder til det sultende og fattige Afrika og igangsætte en kulturel dialog, der kunne styrke den generelle interesse for Afrikas kulturelle mangfoldighed. I 1989 havde KIT haft flere drøftelser med Udenrigsministeriet og Danida om kulturelt samarbejde med udviklingslandene. Det betød et krav om at gøre festivalen landsdækkende, og at programmet skulle rumme en aktiv oplysningsdel. Sammen med ARTEs programtjeneste og Fagligt Forum fra 24 forskellige ulandsorganisationer og samarbejdet med Danida, gik forberedelserne i gang med Mellemløst Samvirke, Dansk Ungdoms Fællesråd og Arbejderbevægelsens Internationale Forum og, senere, i 1996, suppleret af Kulturbý '96 og Folkekirkens Nødhjælp.

København var centrum for programlægning og policy, mens både Aarhus og Odense fra starten havde selvstændige sekretariater med egne programmer. Efter to års omfattende planlægning, præsenterede KIT i sommeren 1991 Images of Africa i København, Aarhus og Odense som et resultat af et tæt samarbejde med en række organisationer i både ind- og udland. Det var første gang et større kulturarrangement fra den tredje verden fandt sted i Danmark. Festivalen blev

4) <https://www.metropolis.dk/dancin-city-1994/>

en overvældende succes og bragte euforien fra den første Fools-festival i erindring. De i alt tre festivaler omfattede dans, musik, teater, bildende kunst, fotografi, aktiviteter for børn og unge, film, markeder, medieprojekter, og en lang række dialogaktiviteter i form af møder og konferencer med inviterede forfattere og journalister. Festivalerne var geografisk og tematisk forskellige. I 1993 blev yderligere 18 byer, herunder Aalborg, Sønderborg, Næstved og Rønne, involveret med en eller flere dages arrangementer. I Kulturbyåret 1996 kulminerede Images of Africa med deltagelse af 45 byer i landet, og dermed var Images of Africa vokset til verdens største samlede præsentation af kunst og kultur fra Afrika.



Les Ballets Africains. Foto: KIT

Den første festival i 1991 fokuserede på Afrika syd for Sahara, den anden i 1993 inddrog det arabiske Nordafrika, mens temaet for den tredje i 1996 havde Afrika og Verden med den afrikanske diaspora som omdrejningspunkt. Den afrikanske dansescene havde tidligt været inspireret af den moderne dans, særligt via Frankrig, men også tyske, svenske og danske udvekslinger, der blev fusioneret med den mere traditionelle og smittende afrikanske dans. De populære og dygtige Ballets Africains fra Guinea tegnede et andet billede af afrikansk dans, virtuost ledsaget af komplekse rytmer, i en imponerende koreografi og skønne kostumer. Samme dynamik havde Tambours de Brazza fra Congo. Festivalen blev et gennembrud i Danmark for Verdensmusikken, som en

crossover mellem vestlig populærmusik og traditionelle, ikke-vestlige musikformer. Fra Vestafrika kom store afro-popstjerner, som Youssou N'dour og Salif Keita, der gav en uforglemmelig koncert i Pumpehuset, og Angélique Kidjo, der siden har besøgt Danmark mange gange. Fokuseringen på Nordafrika i *Images 1993* bragte koncerter, der spændte fra traditionel musik med Master Musicians of the Nile, Ali Hassan Kubans nubiske sang og dans, og ikke mindst raïmusikkeren, Cheb Mami, samt kongen af Raï, Khaled.

I forhold til de første festivaler blev dialogprogrammet, ligesom børne- og udstillingsprogrammet, opprioriteret i 1996. Prominente forfatternavne som Nobelpristageren Wole Soyinka, Chinweizu, Sony Labou Tansi, Henri Lopez, Buchi Emecheta, Tahar Bekri, Werewere Liking, Nuruddin Farah, m.fl. bidrog til at gøre de mange seminarer og konferencer til vægtige debatter. I alt 17 afrikanske journalister blev over tre uger i hhv. 1993 og 1996 tilknyttet danske dagblade og radio- og tv-stationer. Dialogprogrammet i 1993 blev udgivet som en rapport, der blev sendt til den af UNESCO nedsatte Verdenskommission for Kultur og Udvikling. Festivalerne bidrog således med at vise et anderledes billede af super dygtige dansere, musikere, kunstnere, fotografer fra et kontinent, som danskere indtil da kun havde meget begrænset kundskab om.

Herbert Pundik, Chefredaktør på Politiken skrev i 1991:

Virkelighedens Afrika er så overvældende, at det skygger for resten af kontinentet med dets rige kulturer, som Vesten altid har haft svært ved at anerkende, fordi de gik på tværs af vore fordomme... De afrikanere, der kæmper for at få kontinentet på benene, har ikke blot brug for vor hjælp, men også for vor respekt for deres kulturer. Images of Africa-festivalens arrangører har forstået det. Heri ligger festivalens sande værdi.⁵

Kulturby '96 og Sommerscenen 1995-2005

Under Kulturby '96 var det KIT's *Sommerscenen*, der stod for en række betydelige gæstespil med de store mestre i centrum. Det lykkedes at få tilladelse fra Forsvaret til at anvende den enorme Torpedohal på Holmen, som, ombygget til teater, kunne rumme de helt store forestillinger, bl.a. Ariane Mnouchkines Théâtre du Soleil med forestillingen *Le Tartuffe* af Molière, fortolket som 'sataniske vers' i et opgør med en intolerant fundamentalisme. Her præsenteredes også Robert Lepage og hans kompagni Ex Machina med *Hiroshima – The Seven Streams of the River Ota*, en billedrig saga om menneskeheden i sidste halvdel af det 20. århundrede i skyggen af to af vor tids katastrofer: Holocaust og Hiroshima. Den japanske instruktør Tadashi Suzukis skuespillere kom med en *Elektra*, hvor vestlige myter og østlige teaterformer smeltede sammen, mens Peter Stein med The Russian Theatre Confederation viste Aiskylos' *Orestien* i en frysende og sanselig opsætning. Og endelig kom Pina Bausch med danseforestillingen *Nelken* fra 1982, en nærmest genial forestilling, hvor ensemblet i et kæmpe felt af 8.000 nelliker udfoldede årtiderne med barndommens frygt og drømme i en voldsom og til tider melankolsk koreografi, som samtidig var rørende og poetisk. Mesterinstruktører som Ariane Mnouchkine, Peter Stein, Tadashi Suzuki er alle vidt forskellige i udtryk og virkemidler, men deler en fælles reference med afsæt i gamle myter om vanvid fundamentalisme om hævn og straf.

Året efter fik Sommerscenen besøg af endnu to mesterinstruktører: Peter Brook og hans ensemble Bouffes du Nord med en humoristisk og menneskelig fortolkning af Becketts *Oh les*

5) <https://www.metropolis.dk/images-of-africa/>

beaux jours, og Robert Wilson med Marguerite Duras' *La maladie de la mort* – en allegori over ensomhed og følelseskulde. Og endelig tegnede Tiger Lillies sig for en helt grotesk og musikalsk *Shockheaded Peter*, der bygger på *Den store Bastian*. Den blev vist flere gange i Kanonhallen i årene efter og demonstrerede et unikt greb på cabaretmusik indhyllet i magi fra førkrigstidens Berlin og tilsat en heftig kant af punk.

Over en periode på omkring 40 år har omkring 2 millioner mennesker set dans, cirkus, performance, teater og hørt musik - ja bogstaveligt talt scenekunst i alverdens afskyninger. KIT har mødt et stort og ikke mindst bredt publikum, fordi man både har præsenteret den mere folkelige scenekunst og det nye og eksperimenterende. Man har altid satset og haft modet til at vise det, som ingen andre gjorde. Gennem den praksis har KIT udvidet radiussen for, hvad scenekunst kan være. Det er svært at undervurdere den store indflydelse KIT har haft for scenekunst i Danmark.

Metropolis 2007

I 2007 satte KIT igen en ny retning, nu under overskriften *Metropolis Laboratory*. KIT satte sig for at videreudvikle sin virksomhed til et storbylaboratorium for, hvordan den performative kunst kan bidrage til at generere et levende, mangfoldigt og kreativt urbant landskab. Byen blev på én gang rammen, objektet og subjektet. Med den nye praksis arbejdedes der stedsspecifikt i det offentlige rum som en aktiv ramme, der forbinder værket med omverdenen – et krydsfelt mellem kunst og hverdag, mellem virkelighed og fiktion, mellem dokumentation og iscenesættelse og mellem det offentlige og private. ”I en position uden faste æstetiske normer eller praksis, og hvor ingen kunstart har monopol, kan kunsten træde ind og manifestere sig og samtidig afholde sig fra at blive reduceret til en social intervention eller integrationsindsats”, skriver KIT på hjemmesiden.⁶

Fra det faste - til det mobile

KIT trak scenekunsten ud af teatret i mere end én forstand, hvor byen blev både scene og bagtæppe. Dermed fik man et helt andet publikum i tale; ikke bare de, der havde orienteret sig på forhånd og præcis vidste, hvor og hvornår de skulle møde op – men i høj grad også tilfældigt forbipasserende.

Der går således en bevægelse gennem KIT's virke fra mere lukkede scener til forestillinger i det frie rum på pladser og i parker, til mobile forestillinger og helt ud til det åbne landskab. Det så man f.eks. med Rimini Protokol i 2009 med *Cargo Sofia-Copenhagen*, hvor man, i en konverteret bulgarsk lastbil kørte gennem København og blev vidne til et realityshow med kunstnere, der stod placeret på upåagtede steder. Eller *Blind Spot* af den sydafrikanske koreograf Jay Pather, hvor hundreder af tilskuere vandrede ned ad Nørrebrogade med en højttaler på ladcykel som vejviser og akkompagnement til seks sydafrikanske og fem danske dansere, hele vejen ned til Universitet på Frue Plads. Mere end halvdelen havde billetter, men mindst lige så mange gik undrende med. Her så man byen med et helt nyt blik og perspektiv.

Mellem bygninger – ud af byen

En del af Metropolis-projektet handler om at indtage byen og koreografere og iscenesætte den, for dermed at give borgerne et nyt syn på de omgivelser, der udgør deres hverdag. Med *DOMINOES* af Station House Opera trillede 7000 kæmpebrikker i 2013 gennem København som en hyldest til byen. De 50 cm høje dominobrikker blev sat nøjagtigt op efter hinanden på en 3 km lang strækning fra det yderste København, gennem byen og offentlige institutioner som Nationalmuseet, Vor Frue

6) <https://www.metropolis.dk/om-metropolis/>

Kirke og Rådhuset og sluttede på Rådhuspladsen. Den video, der fulgte projektet, gav kunsten sit helt eget globale liv, og den er indtil videre blevet set over 6 millioner gange på nettet.⁷



Dominoes. Foto: Thomas Seests

Ligeledes fik Willi Dorner, med sit koreografiske stormløb gennem byen med smidige kroppe, *Bodies in Urban Spaces*, publikum til at spærre øjnene op, hvor kroppe kilede sig ind i byens oversete sprækker og mellemrum. Mere stationært, men lige så opsigtsvækkende brød Dries Verhoeven ind med konfronterende billeder midt på Strøget, der tog fat i tidens tabuer med *Ceci n'est pas*. Midt

7) <https://www.youtube.com/watch?v=HMc3fvm7m7s>

mellem butiksvinduernes stereotype udstillingsdukker, indtog levende mennesker hver dag i ti dage, en glasmontre, opstillet på Nytorv i København. Her blev de præsenteret som sjældne relikvier og kunstværker, inspireret af kolonitidens udstillinger af 'anderledes' mennesker, hvor tilskuerne både fascineres og væmmes og samtidig bestyrkes i sin egen normalitet.

Fremtidsperspektiver

På grund af corona var sommeren 2021 ikke en genåbning, men en *gentænkning* af Metropolis, og i erkendelse af, at i en forandret verden er der behov for andre værdier, blev kunstnerne tilskyndet til at finde nye sammenhænge, nye veje, nye muligheder under devisen "Hvor skal vi hen?". Så i 100 dage udforskede 100 kunstnere hver i 12 timer byen ved at vandre, opmåle, klatre, grave og helt fysisk gå i kropslig dialog med jorden, mens de hver time rapporterede over Facebook til os, som sad derhjemme.

Så hvor er vi på vej hen? Det afsøger KIT igen i sommeren 2022 med *Talking Landscapes* i samarbejde med 11 byer i Danmark. Som et omrejsende folkemøde og gennem iscenesatte samtaler i det danske landskab undersøger relationerne mellem mennesker, omverden og natur.

Hvem står bag KIT?

Trevor Davies er englænder, uddannet byplanlægger og har været den kunstneriske drivkraft bag KIT siden 1980 - først i samarbejde med Torben Schipper, siden med Lene Thiesen og fra 2001 med Katrien Verwilt. Davies er kunstneren og lederen, der med et seismografisk talent udfordrer den kunstneriske udvikling med et væld af nye ideer, som *Fools* 1980-85, *Dancin' City* 1987-96, *Images* 1991-2006, *Sommerscene* 1996-2005, *Nycirkus* 1987-2016, og senest *Metropolis Laboratory* fra 2016 og meget andet. Med Trevor Davies har KIT vist nye veje for scenekunsten, publikum og kunstnerne, og i kølvandet ligger et betydeligt fælles kulturelt erfaringsrum for byer, publikum og for kunstnere.

Kathrine Winkelhorn er uddannet lærer og har undervist i dansk, latin og engelsk. Hun har siden arbejdet på blandt andet Odin Teatret, Hotel Pro Forma og Kulturby 96. Fra 1999 til 2018 var hun ansvarlig for et kandidatprogram på Malmø Universitet i Kultur og Medieproduktion. Kathrine Winkelhorn er forkvinde for Københavns Internationale Teater.

Litteraturliste:

- Jürgensen, Knud Arne, 2013: *Teatrets fortællinger – Jens Kistrups teaterkritik. En antologi*. Syddansk Universitetsforlag.
- Reckwitz, Andreas, 2021: *Illusionernes Undergang, Politik, økonomi og kultur i senmoderiteten*. Hans Reitzels Forlag
- Thiesen, Lene (red.), 2004: *FOOLS 25*. Schönberg
- Winkelhorn Kathrine, 2015: *The enchanted City: Holstebro Festive Week, An Experimental og Social Cultural Space*. In: Newbold, Chris, Mangan, Christopher, Jordan, Jennie, Bianchini, Franco (red.): *Focus on Festivals*, Goodfellow Publishers
- Winkelhorn, Kathrine, 2012: *Festugen i Holstebro – Et kulturelt erfaringsrum*. In: Christoffersen, Erik Exe (red.) *Odin Teatret – Et dansk verdensteater*, Aarhus Universitetsforlag
- <https://www.metropolis.dk/arkiv/>

