

*"Jo mere Dans fra de store Kulturcentre vi faar at se, jo bedre er det, idet vi hidtil har levet i den vistnok fejlagtige Forestilling, at vor kgl. danske Ballets Dansekunst er noget ganske fremragende. Den synes nærmest kun at bruge Benene til at danse med, hvorimod disse russiske Kunstnere danser med hele Legemet - hver en Muskel og Fiber er med i de bløde Bevægelser, de lette Drejninger og Spring..."*⁷

(Emma Gad, 1918)

2.0 Historisk baggrund

Interessen for den sceniske dans' historie i dansk sammenhæng har i overvejen-
de grad været koncentreret om Bournonville-traditionen og Den Kongelige
Ballets historie. Overfor balletten som finkultur tegner sig et bredere kropskul-
turelt felt i gymnastikken, der i politisk forstand har været opfattet som
hørende til en mere folkelig kultur. Både den klassiske ballets og gymnastik-
kens traditioner er igennem de senere år blevet uddybende beskrevet i deres
danske kontekst. I mellemrummet mellem disse to kropslige traditioner, der
samtidig kan betegnes som et politisk spændingsfelt, har al øvrig dans befun-
det sig - og været lidt i klemme. I hvert fald har den kulturpolitiske og den
forskningsmæssige bevågenhed hidtil været meget sporadisk.

Af samme grund er bevidstheden om de grundlæggende historiske
forudsætninger for dét, der i øjeblikket sker inden for dansen som kunstfelt,
meget spinkel. I det efterfølgende vil udviklingen igennem de senere år blive
ridset op på baggrund af en kort introduktion til den tidlige moderne dans i
Danmark.

2.1 Baggrunden for moderne dans i Danmark

Et 'moderne gennembrud' inden for scenisk dans i Danmark var forsinket i
forhold til f.eks. Tyskland, USA og Frankrig, hvor det var en kendsgerning
allerede i 1900-tallets første årtier. Herhjemme var det forrige århundredes
balletæstetik gældende norm for den sceniske dans til langt ind i 1900-tallet .

Alligevel viser ny dansehistorisk forskning, at der også i Dan-
mark har været tegn på udfordring af den klassiske ballets æstetik i begyndel-

⁷ I enquête om den russiske ballet, Politiken, 19. maj, 1918

sen af 1900-tallet og en gryende bevidsthed om, at dans og ballet på linie med moderne billedkunst og musik kunne afspejle samtiden i nye og anderledes udtryk.⁸

Gæstende artister og velbesøgte folkelivskaravaner i Cirkus, Tivoli og Zoologisk Have havde allerede ved århundredeskiftet introduceret Københavnerne for eksotisk dans fra fjerne egne på kloden. Senere kom turnerende danse- og skuespilsensembler fra de kejserlige hoffere i Japan og Rusland og gæstespil af eksperimenterende europæisk scenekunst. Også fremtrædende dansesolister fra udlandet gæstede København i 1900-tallets første årti, heriblandt danserinderne Isadora Duncan og Loïe Fuller, der betragtes som pionerer i den amerikanske 'modern dance'.

Scenekunsten, billedkunsten og musikken blev samtidig opsøgt dér, hvor de nye strømninger var mest fremtrædende. Danske iscenesættelse bragte inspiration hjem fra bl.a. de fantastiske iscenesættelser i Diaghilevs Ballets Russes i Paris, hvor moderne billedkunst, moderne musik og ny danskunst smeltede sammen i en højere enhed. Sideløbende med inspirationen fra den reformerede russiske dans på ballettens æstetik, smittede reformer inden for legemskultur og gymnastik af på den kropslige iscenesættelses æstetik i hverdagslivet.

I de første årtier af 1900-tallet har således også de tidligste ansatser til moderne dans i Danmark deres udspring. Moderne dans bruges her i den videste betydning af begrebet som dækkende for både moderne ballet, 'modern dance', moderne kropskultur og moderne selskabsdansen.

På det private marked for danseskoler blev de nye tendenser nemlig omsat i tilbud om undervisning. Både jazzen og dansen var i forgrunden af kulturlivet i de 'brølede tyvere' i byens selskabslokaler, på Skaarups Scala, i revyerne og i hovedstadens øvrige privatteatre.⁹ Det var en tid, hvor plys, pompomer og støvet lummer blev udfordret af nye demokratiske fordringer til arkitektur og indretning. Og en tid, hvor kvinderne ikke alene vandt politisk indflydelse, men også erobrede deres egne kroppe og blev selverhvervende. Nogle fandt en levevej i dansen som scenekunstnere, andre som lærere.

Funktionalismen, jazzen og dansen blev med støtte fra kulturradikale røster løftestang for frisindet og satte sig spor i bl.a. brugskunst,

⁸ Vedel, Idræthistorisk.p Årbog 1999

⁹ Vedel, Tidsskrift for Idræt, 2000

småbørnspædagogik og forlystelseslivet. Hvordan en af frisindet præget kropsudfoldelse overlevede Besættelsen, er et kapitel af dansk kulturhistorie, der ikke er skrevet endnu. Heller ikke efterkrigsfænomenerne swing og jazzballet, der fandt grobund i datidens ungdomskultur og satte sig spor i både showdans, ballet og gymnastik, er endnu blevet behandlet i en historisk diskussion af kroppens iscenesættelse.

I mellemkrigsårene kom den udenlandske inspiration til dansen fortrinsvis fra det europæiske kontinents hovedstæder mod syd. Men efter 2. Verdenskrig skiftede retningen for den kulturelle indflydelse til Marshallhjælpens donorland.

Filmen om West Side Story, som kom til Danmark i 1961, indledte en bølge af amerikanske musicals med show og jazzdans, der fængede an hos et stort dansk publikum. I biografer og på teaterscener fulgte en stribe af amerikanske musicals op gennem 60'erne. Når turnéen rejste videre, hændte det, at en eller et flere af danserne var 'hoppet af' for at etablere sig som danser eller underviser i Danmark, hvor der fandtes et betydeligt publikum til jazzdans og hermed også et grundlag for at oprette undervisning. Det var på den baggrund, at amerikanske dansere og pædagoger som Rikki Septimus, Doug Crutchfield, Henry Turner og George Mills etablerede sig i København. Især Dougs skole på Vimmelskaftet i København var i mange år et dynamisk mødested for såvel 'modern dance' som de i Danmark mere etablerede stilarter jazzdans og klassiske ballet.

På baggrund af de store huller i dansehistorien er det vanskeligt at begribe dansen i dag i sammenhæng med dansen for 100, 30, 15 eller bare 10 år siden, og det er de færreste, der har noget videre kendskab til de historiske forudsætninger for den udvikling, der er sket. Det vil imidlertid føre for vidt at forsøge at udfylde hullerne i dansk dansehistorie yderligere her. Som forståelsesramme for de efterfølgende kapitler, vil det meget korte rids af baggrunden for det, der dækkes af begrebet moderne scenisk dans i Danmark i dag, blive fulgt op af en gennemgang af udviklingen efter 1970 med angivelse af nogle af de væsentligste navne og begivenheder i den danske kontekst.

2.2 Udviklingen i 1970'erne

70'erne var græsrodsbevægelsernes og de kollektivt ledede grupperes årti.

Først til at etablere sig som fri dansegruppe med kulturministeriel støtte var The Creative Dance Theatre under ledelse af to amerikanske dansere Diane Black og Mardav, der bosatte sig i København i 1969, hvor de fandt både elever og et publikum til deres ofte humoristiske forestillinger, skabt på baggrund af kroppens ekspressive muligheder.

Blandt Diane Blacks elever var Jytte Kjøbek og Fran Turner, som efter initiativ af den norskfødte danser Randi Patterson i 1972 medvirkede til at grundlægge dansegruppen Living Movement. Gruppen, der etablerede sig med kollektiv ledelse, blev hurtigt udvidet med danserne Graziella Hsu og Nina Volteten. I et tidligere fabrikslokale på Amager, indrettede gruppen sig midt i 1970'erne med øverum, undervisningslokale og scene - alt-i-ét. På Åben Scene blev der skabt et dynamisk miljø for eksperimenterende moderne dans i dialog med andre kunstformer, og her underviste flere af de unge amerikanske dansere, der kom til København i 1970'erne. Scenen blev flittigt brugt både til Living Movements egne forestillinger og til optrædener af en lang række gæstekunstnere, der spillede for et beskedent, men levende interesseret dansepublikum, som i tidens ånd sad bænket på ølkasser.

En markant skikkelse i dét, der blev kaldt 'det alternative' dansemiljø i 1970'erne var tidl. solodanser Eske Holm. Allerede midt i 60'erne forlod Eske Holm trygheden på Den Kongelige Ballet. Skridtet blev taget under stor mediebevågenhed og af pressen udråbt som en protesthandling mod den klassiske ballet som kunstart. Eske Holm, som forlængst havde bevist sine koreografiske evner, fortsatte som koreograf og iscenesætter blandt andet med en række produktioner af dans for Danmarks Radios TV. Små ti år senere samlede han en gruppe dansere i Ny Dansk Balletgruppe, hvoraf nogle var udlånt fra Det Kongelige Teater, mens andre havde deres dansefaglige baggrund i private danseinstitutter og rytmisk gymnastik. Forestillingerne, der ofte havde et eksplicit politisk indhold, blev i de første år vist i 'Pakhus 13' på Langeliniekaen, et centralt beliggende og meget velegnet scenerum for dans, der imidlertid blev ofret i byfornyelsens navn i 1977. Samme skæbne fik nogle år senere et andet meget velegnet og ofte benyttet scenerum for danseforestillinger, 'Saltlageret', der lå på grunden for det Københavns nuværende Planetarium.

Flere af de amerikanskfødte dansere, der bosatte sig i Danmark i 1970'erne kom i kraft af deres rolle som undervisere til at præge en stor gruppe danseinteresserede unge i Danmark. Blandt denne generation af dansere og koreografer tænkes bl.a. på Isabel Eisen, Rhea Leman, Cher Geurtze og Ann Crosset, der hver for sig fortsat er aktive i teater- og danse miljøet i dag.

I 1980 tog Randi Patterson, født i Norge, uddannet i England, ildsjæl i en mangeårig kamp for nutidig moderne dans i Danmark, sammen med bl.a. Anette Abildgaard initiativ til at danne Nyt Dansk Danseteater.

2.3 Fra græsrods miljø til kunstfelt

Fra de første spæde tiltag i begyndelsen af 1970'erne til langt ind i 80'erne blev den dans, der her er tale om, betragtet som subkultur, som 'alternativ', som dansen 'uden for' (læs: uden for Det Kongelige Teater).

Miljøet, der eksisterede omkring og imellem de få eksisterende grupper, havde karakter af et løst forbundet netværk af danseinteresserede, halv- og helprofessionelle dansere og koreografer. Informationer blev bl.a. formidlet af foreningen Ny Dans, der blev stiftet i 1982. Foreningen udgav fra 1982 - 1988 Dansens Blad, der fungerede som platform for annoncering af kurser, forestillinger og som forum for anmeldelser, rejsebrev m.v. De spredte aktiviteter i danse miljøet blev holdt sammen af græsrodsånd, aktivisme og nogle få ildsjæle.

Altimens voksede interessen for kroppen som udtryks potentiale, hvilket bl.a. kom til udtryk i stigende efterspørgsel efter danse kurser under fritidsloven, på seminarier og højskoler. Antallet af unge, der rejste ud for at få en egentlig uddannelse i udlandet voksede sideløbende. Af interesse var i begyndelsen af 1980'erne fortrinsvis danseuddannelser i USA og England, senere blev Holland et af de foretrukne mål for de uddannelsessøgende.

Trods mangelen på formelt uddannede dansere var der i begyndelsen af 80'erne et varieret udbud af danse forestillinger. De udenlandske koreografer dominerede billedet. Randi Patterson arbejdede nu sammen med Warren Spears og Anette Abildgård på Nyt Dansk Danseteater. Rhea Leman etablerede sig først med Second Story Dance Theatre, senere gruppen The Ladies, der i de sidste år hed Teater Tango; Ann Crosset og Cher Geurtze formaliserede deres samarbejde i Uppercut Danseteater: svenskfødte Marie

Lalander stiftede Corona Danseteater og Nanna Nilsson: N.N. New Now Dancers. Også columbianeren Jorge Holguin, som kom til Danmark efter uddannelse i Canada, etablerede sig med et danseteater i eget navn.

Stilmæssigt bar både træning og forestillinger præg af påvirkninger fra mange sider. I et baghus på Christianshavn underviste f.eks. Nanna Nilsson på grundlag af Merce Cunninghams abstrakte bevægelsessprog, der var blottet for føleri og historiefortælling. På etagen ovenover underviste Ralph Grant i klassisk ballet og skabte koreografi med inspiration fra Pina Bausch neo-ekspressionistiske danseteater. Et dynamisk og inspirerende miljø omkring dans var der i en lang årrække også omkring Institut Français, hvor Jean Luis Badet stod for programsætningen af workshops og mindre forestillinger i samarbejde med nogle af de dygtigste kunstnere inden for ny dans i Frankrig.

En af de få unge danske koreografer var Mikala Bjarnov Lage, der med en solidt funderet dansemæssig uddannelse i bl.a. jazzdans fra det familiedrevne Bjarnovs Danseinstitut og moderne dans fra Tyskland, samlede en trup dansere omkring sig i begyndelsen af 1980'erne. Truppen, der første gang modtog blåstempling i 1985, kaldte sig Bjarnovs Dance Company. I 1990 slog Mikala Bjarnov Lage kræfterne sammen med koreograf og danser Charlotte Rindom om gruppen Micado Danseteater, som er en af de grupper, der prægede billedet i de tidlige 90'ere.

De, der var rejst ud for at uddanne sig i udlandet, vendte efterhånden tilbage. Susanne Frederiksen og Christine Meldal gik efter endt uddannelse på London School of Contemporary Dance sammen om Danseensemblet Kompagni. Kim Brandstrup, der var blevet uddannet samme sted, valgte at blive i England som koreograf. Her så han nogle muligheder for at udvikle sit arbejde, der endnu ikke var tilstede i Danmark, bl.a. kunne han i London vælge mellem et stort antal meget dygtige og meget professionelle dansere.

Langsomt men støt voksede imidlertid også antallet af dansere herhjemme. Med omdrejningspunkt i bl.a. foreningen Ny Dans og Dansk Skuespillerforbund blev der blandt de professionelt aktive efterhånden samlet momentum til at foretage en målrettet politisk indsats til forbedring af dansens eksistensvilkår. Sideløbende samlede dansemiljøet sig i platforme, hvorfra de talte 'dansens sag' bl.a. Dansk Dansekomité 1989/1991; De frie Koreografer (1991) og Foreningen De Danske Danse Kompagnier (1993).

Endelig blev dansen styrket i Nordisk Teater og Dansekomité, der i 1990 bliver omdøbt til Teater og Dans i Norden.

På trods af alle odds lykkedes det gentagne gange at samle kræfterne om at synliggøre dansen i forskellige udadrettede tiltag. I 1987 blev den første Festival for Ny Dans afholdt på Folketeatret med forestillinger og bl.a. paneldiskussion om 'Dansens Fremtid... Fremtidens Dans'. I 1989 blev de aktuelle forestillinger præsenteret ved endnu en kraftindsats på en Festival for Ny Dans, der denne gang blev afholdt på Det Kongelige Teaters Ny Scene. Og i foråret 1992 fejrede Festival Ny Dans (på forskud) åbningen af Dansescenen med forestillinger i det midlertidige Kanontelt på en byggeplads ved Øster Fælled Torv.

2.4 Dansen på støttemæssigt vågeblus

Publikumstallet voksede langsomt men støt og sammen med danseområdets egne organisationer medvirkede kolleger fra teatrets verden til, at der efterhånden blev etableret et spinkelt økonomisk grundlag for danseområdets eksistens igennem Teaterloven.

Teaterrådet bemærkede (som den eneste tilskudsgivende institution for det professionelle danseområde uden for Den Kongelige Ballet) i redegørelsen for midlernes fordeling vedr. 1991/92, at Teaterlovrevisionen i 1990 havde medført en vis styrkelse af danseområdet. Der var nemlig sket en stigning af det hidtidige beløb, anvendt til turnerende danseforestillinger, som muliggjorde at tre danseteatre for første gang blev sikret 3-årige bevillinger i en ordning kaldet Det Rejsende Danseteater. Betingelsen for bevillingen var, at grupperne forpligtede sig til at udbyde en væsentlig del af deres produktion til turné. Grupperne var Nyt Dansk Danseteater, hvis forestillinger fortrinsvis henvendte sig til et voksent publikum i Danmarks Teaterforeninger, samt Corona og Uppercut Danseteater, hvis turnéforestillinger var målrettet til hhv. børn og unge.

I erkendelse af, at de meget ringe vilkår, der plagede danseområdet, betød talentflugt og svigtende entusiasme, hilste Teaterrådet merbevillingen velkommen med en kommentar om, at den var led i et helt nødvendigt tiltag i retning af en professionalisering af danseområdet. Rådet beklagede i samme forbindelse, at merbevillingen kun nødtørfigt sikrede en lille del af

danseområdet. I samme ånd hilste man Kulturministeriets oprettelse af en forsøgsuddannelse for moderne dans velkommen, idet man samtidig gør opmærksom på, at det bevilgede økonomiske grundlag for forsøget er så ringe, at det faglige niveau på uddannelsen på forhånd er truet.

I erkendelse af, at dansen i endnu højere grad end de øvrige teaterrådsstøttede områder fungerer under kummerlige vilkår, argumenterede Teater- rådet også i de efterfølgende år for merbevillinger til det producerende dansemiljø. I beretningen for sæson 1994/95 gør Teaterrådet endnu en gang opmærksom på ***“den helt utilstrækkelige økonomiske støtte, der afsættes til dans i Danmark.”***¹⁰

Nødhjælpsbevillinger i størrelsesordenen 2-3 mio. kr., som bevilges til Teaterrådets virksomhed fra tips- og lottomidlerne, sikrer en mindre stigning i tilskuddene til det producerende dansemiljø i sæsonerne 1993/94 og 1994/95. Først med det ekstraordinære tilskud på 10 mio. og et tilskud af de særlige Kulturby-midler i sæson 1995/96 sker der imidlertid en vækst i tilskuddet til de producerende dansekompanier, der for alvor batter. De ekstra 10 mio., er en fordobling af tilskuddet til danseområdet i forhold til den foregående sæson.

Teaterrådet skriver det år i sin beretning:

“Efter Teaterrådets opfattelse er det utroligt vigtigt, at tilførslen af de ekstra 10 mio. kr. ikke bare bliver gældende for sæson 1995/96. Der må tages initiativ til, at denne forøgelse af bevillingen bliver permanent og meget gerne, at den gradvis forøges yderligere til det dobbelte. - Fastholdes den forøgede bevilling ikke, vil det betyde, at dansemiljøet igen må skrue ned for blusset til det helt uantagelige niveau. Det vil i så fald atter blive nødvendigt at planlægge at koncentrere Teaterrådets midler om nogle færre støttemodtagere.”

I kapitel 3 om dansen i kulturpolitikken vil diskussionen om forholdet mellem udbud, efterspørgsel og tilskudsbevillingernes størrelse blive uddybet.

¹⁰ Beretning over Teaterrådets samlede fordeling af midlerne for sæson 1994/95 s. 6

2.5 Professionalisering og institutionalisering

Sideløbende med Teaterrådets bestræbelser på at sikre eksistensen af et professionelt dansemiljø gennem Teaterlovens midler, blev der fra anden side arbejdet på at etablere faciliteter for i første omgang dansernes uddannelse og træning. I det kulturpolitiske benarbejde for en fortsat kvalificering af dansefeltet, allierede danserne sig med deres faglige organisationer og interesse-sammenslutninger, først og fremmest Dansk Skuespillerforbund og Foreningen Ny Dans.

- **Dansens Hus**

Det første og meget afgørende skridt var etableringen af Dansens Hus i 1985. Med Dansens Hus blev der skabt et samlingspunkt for den voksende skare af freelance dansere i København, som mod brugerbetaling fik adgang til træning i lokaler, der samtidig dannede ramme om koreografernes og de teaterrådsstøttede grupperes prøver. Støtten til husets aktiviteter overgik fra Teaterrådet til en kulturministeriel bevilling i starten af 1990'erne .

Den kollektive ånd fra 1970'erne levede videre i husets daglige drift og ledelse, der var baseret på brugerstyring. Det var på godt og ondt dansernes hus. Der eneste, der fik løn i de første år, var de skiftende pædagoger, der stod for morgentræningen. Beslutninger om, hvem der kunne blive medlem, hvem der skulle undervise, og hvem have adgang til studierne, blev truffet af en arbejdende bestyrelse. Kontorfunktionerne blev varetaget af personer på jobtilbud. En egentlig lønnet kontorfunktion fik man først efter 4 år, hvor der blev ansat en administrator på 1/2 tid.

Dansens Hus' primære funktion var dengang som i dag at fungere som daglig base for medlemmerne, der udover gruppen af freelance dansere består af koreografer med enkeltprojekter og kompagnier med produktionsstøtte fra Teaterrådet. Husets betingelser for herudover at virke til fremme af dansen som kunstform - hvilket også er en del af formålsparagraffen - har imidlertid længe været hæmmet af den 'nøjsomhedskultur', der i kraft af få støttekilder og små tilskud har hersket - og til nogen grad stadig hersker i miljøet.

I 1994 blev Dansens Hus' virkefelt udvidet til også at indeholde videre- og efteruddannelsesaktiviteter. Med tilbud til både dansere, koreografer og administratorer blev kursusprogrammet Dans i Dialog målrettet med henblik

på at åbne miljøet op mod omverdenen. Under Kulturbåret stod Dansens Hus for BySteps, en koreografisk platform for 5 unge koreografer, og det efterfølgende år blev Produktionskontoret¹¹ etableret som en administrativ ramme til støtte for koreografer, der ikke ønskede at etablere sig med eget kompagni og administration.

Professionaliseringen tog fart og har efterhånden også sat sig igennem i administrationen og en daglige ledelse af Dansens Hus. Dog har processen været forsinket betydeligt af alt for lave bevillinger i forhold til de funktioner, huset udfylder. Leder pr. efteråret 2000 er Benedikte Paaske.

- **Skolen for Moderne Dans i Danmark**

Efter faciliteter til træning og prøver blev behovet for dansere med en solid professionel uddannelse prioriteret som det vigtigste dansepolitiske satsningsområde. Efter tre år blev Forsøgsuddannelsen evalueret og Skolen for Moderne Dans i Danmark i Danmark blev etableret med statsanerkendelse i 1995. Uddannelsen, der er udvidet til at være fireårig, optager ca. 20 elever hvert andet år.

Efter at have delt adresse med Dansens Hus i Hørsholmsgade indgik Skolen for Moderne Dans i 1998 i en stærkt omdiskuteret sammenlægning af uddannelser under Statens Teaterskole og flyttede i 1998 til Holmen, hvor nyindrettede lokaler i den tidligere Gymnastik og Eksersitsbygning i dag fungerer som ramme om danseuddannelsen. I de resultatkontrakter, der det sidste år har været under udarbejdelse mellem Kulturministeriet og dets uddannelsesinstitutioner, forventes det, at linierne i forholdet mellem skolerne, som i den mellemliggende periode har fungeret med en relativ stor grad af autonomi, formaliseres. Med hensyn til skolens økonomi blev uddannelsesudgifterne pr. elev på Skolen for Moderne Dans i 1998 takseret som værende mindre end 1/3 af udgifterne til både skuespillerelever, instruktørelver og teaterteknikere. Sammenligningen antyder, at man forsøger at bygge en helt ny uddannelse op på et u hensigtsmæssigt lavt budget.

Skolen fik med Anna Grip en ny leder i efteråret 2000. I øjeblikket arbejdes der på planer om at videreudvikle skolen med mulighed for imødekomme ønsker om specialisering som hhv. danser, koreograf og pædagog.

¹¹ Produktionskontoret vil blive omtalt mere uddybende i kapitel 5 om dansens produktionsvilkår

- **Dansescenen**

1993 blev Dansescenen etableret som selvejende institution med forpligtelse som gæstespilsscene for det professionelle danse miljø, som også er stærkt repræsenteret i scenens bestyrelse. Med Louise Seibæk som nuværende teaterleder fungerer Dansescenen i dag i et vist omfang som producent og koproducent af danseforestillinger og festivals.

Beliggenheden på Øster Fælled Torv på Østerbro vis a vis Kanonhallen gør faciliteterne meget velegnede til festivals, hvilket har været udnyttet især i de senere år i samarbejder med hhv. Dancin City og KIT. Imidlertid rummer hverken Kanonhallen eller Dansescenen en prøvesal, hvilket nødvendigvis gør, at forestillingernes produktion indtil få dage før premieren er henvist til at finde sted andre steder.

Både Dansescenen, Skolen for Moderne Dans og Dansens Hus har haft opstartsfasen, markeret af usikre tilskud og det medfølgende vilkår hele tiden at skulle vise sig berettiget til den næste bevilling. År for år at skulle kæmpe for bevillinger på eksistensminimum for 'sin' institution er opslidende, og der er mere end én gang sket udskiftninger i de respektive ledelser. Lidt efter lidt - i takt med den generelle forbedring af vilkårene og en almindelig modning af miljøet - er der blevet åbnet op for samarbejde på tværs af institutionerne, som finder sammen om initiativer, der tjener til at udvikle og kvalificere den sceniske dans som del af nutidigt dansk kulturliv.

En af måderne at gøre dette på, er ved at værne om og sikre dansens vækstlag og bl.a. tage godt imod de nyuddannede dansere fra Skolen for Moderne Dans. Et vigtigt initiativ i den forbindelse er Ung Dansescene, der under ledelse af koreograf og danseunderviser Susanne Frederiksen har sin base på Dansescenen. Ung Dansescenes aktiviteter består af undervisning i dans på folkeskoler, af Væksthuset for danseinteresserede unge mellem 11 og 16 og af Juniorkompagniet, hvis medlemmer, der er mellem 13 og 18 år, på forhånd skal have teknikken i orden. Juniorkompagniet arbejder med professionelle koreografer og spiller deres forestillinger ikke blot på Dansescenen, men også på turné i det øvrige Danmark og i udlandet.

- **Andre tiltag af betydning for dansens udvikling**

Fra den første Fools Festival i 1975 over årligt tilbagevendende teater og danse-festivals, Kulturbyårets overflødigshorn, de seneste par års Sommer-

scene og Images festivalerne, der kulminerede år 2000 med Images of the World, har danse og teaterpublikummet i København siden 1975 været forvænt med et udbud af det bedste inden for ny international scenekunst.

Med hensyn til en geografisk spredning af udbuddet af forestillinger og andre aktiviteter på danseområdet var aktiviteterne længe koncentreret omkring hovedstaden. I løbet af 80'erne voksede interessen for ny scenekunst, herunder dans imidlertid med rivende fart i Århus, hvor man faktisk lige siden har været på forkant med udviklingen. Ikke mindst fik dans en solid forankring med etableringen af Marie Brolin-Tani Danseteater som egnsteater i 1992. I de senere år er andre kommuner kommet 'med på vognen'. Især har Holstebro markeret sig stærkt ved sin satsning på moderne ballet, der bl.a. ses udmøntet i støtte til produktion af danseforestillinger i Peter Schaufuss Balletten og i oprettelsen af en lokal afdeling af Det Kongelige Teaters Balletskole. En mere ud-dybende fremstilling og diskussion af danseaktiviteterne på landsplan findes i kapitel 3 om dansen i kulturpolitikken.

Generation efter generation af dansere i Danmark - nogle med baggrund i den tidlige europæiske moderne dans, andre med baggrund i jazzballet, klassisk ballet, eller i modern dance, ny dans og releaseteknik - har haft oplevelsen af at starte fra et 0-punkt. Med vekslende gennemslagskraft er der fra en marginaliseret position i kulturlivet blevet stræbt efter anerkendelse. Konklusionen på de seneste 15 års udvikling må være, at der i kølvandet på de øgede bevillinger til danseområdet i 1995 er sket en udvikling, der gør det af stor betydning, at dansen sidestilles med andre af kulturens områder.

Hvordan det i øjeblikket forholder sig med dansen i kulturpolitisk henseende er emnet for næste kapitel.