

voor is een dure aangelegenheid. Theater heeft een veel langere traditie in Vlaanderen dan hedendaagse dans en heeft een publiek kunnen opbouwen. Ieder cultureel centrum dat zich in Vlaanderen aan een hedendaagse danspromotie waagt, moet voor elke toeschouwer nog een hard gevecht voeren.

De evolutie van dansgezelschappen in Vlaanderen getuigt dus van een *Mattheuseffect*. Terwijl een klein aantal hedendaagse dansgezelschappen tussen 1980 en 1995 werd opgenomen in een accumulatieve spiraal van symbolische en economische erkenning, bleef de rest ter plaatse trappelen. De internationale erkenning van choreografen speelde hierbij als belangrijkste distinctiemiddel. En dit om vier redenen. Op de eerste plaats betekenen internationale tournees een eenvoudig kwantitatief voordeel van meer speelplaatsen, wat zich op zijn beurt vertaalt in meer inkomsten van uitkoopsommen. Buitenlandse zichtbaarheid werd vervolgens gevalideerd met een belangrijke input van internationale coproductenten. Buitenlandse schouwburgen, theaters en festivals compenseerden voor een groot deel het ontbreken van een Vlaams dansbeleid. Wanneer we de financiering van gezelschappen als Rosas, Ultima Vez en Troubleyn in de beginjaren bekijken, zien we dat zij in grote mate steunden op dit buitenlandse draagvlak. De eerste grote voorstellingen van Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus en Jan Fabre konden alleen maar tot stand komen via coproducties met bijvoorbeeld het Théâtre de la Ville in Parijs, het Holland Festival in Amsterdam of het Theater am Turm in Frankfurt. Ze staken miljoenen in de Vlaamse hedendaagse dans, vb. Holland Festival: 3.000.000 fr. voor *Toccata van Rosas*, Théâtre de la Ville: 2.000.000 fr. voor *Amor Constante van Rosas* en 450.000 fr. voor *Immer das selbe gelogen van Ultima Vez*.

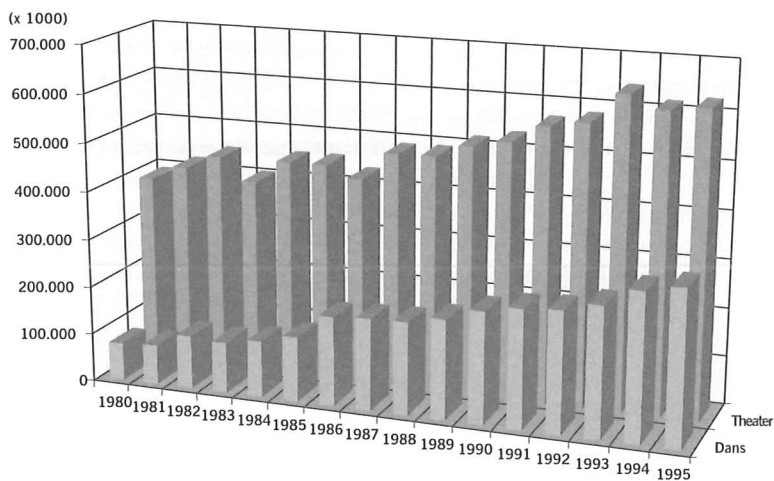
In het programmaboek van het Kaaitheater voor het seizoen 1989-1990 stelde Hugo De Greef het volgende: 'Er moet geld gezocht worden om dat wat kunstenaars willen creëren, ook te betalen. In het verleden heeft Kaaitheater de meeste financieringen kunnen realiseren, voornamelijk door het aanspreken van heel wat coproductenten en collega's, meestal uit het buitenland.' Hij geeft hierbij enkele saillante voorbeelden waarvan ik er één van wil vermelden: '*Ottone, Ottone van Rosas* vroeg, voor de jaren 1988 en 1989, een totaal budget van 31,5 miljoen. De inkomsten werden geleverd door 9 miljoen toelagen, 1 miljoen Lotto-sponsoring, 10 miljoen coproductie-inbreng (De Munt, Théâtre de la Ville, Parijs, Rotterdam'88 en Danse à Aix, Festival International, Aix-en Provence) en 11 miljoen aan uitkoopsommen.'

De buitenlandse financiële input maakte de producten van Vlaamse choreografen ook meer zichtbaar in het binnenland. Het vormde een hard argument naar een ontbrekend Vlaams dansbeleid met een minimale financiering. De buitenlandse financiële validatie werd aangewend als een symbolisch strijdmiddel om binnenlandse subsidies te verwerven. Deze subsidies werden aanvankelijk geput uit alternatieve budgetten bij gebrek aan een geïnstitutionaliseerd dansbeleid. Zo zien we dat het Commissariaat Generaal voor Internationale

Culturele Samenwerking een belangrijk *compensatiebeleid* voerde voor een gebrekkig dansbeleid. Een sprekend voorbeeld hierbij is hoe de producties van Wim Vandekeybus in de eerste jaren volledig steunden op internationale kredieten (grafiek 7).

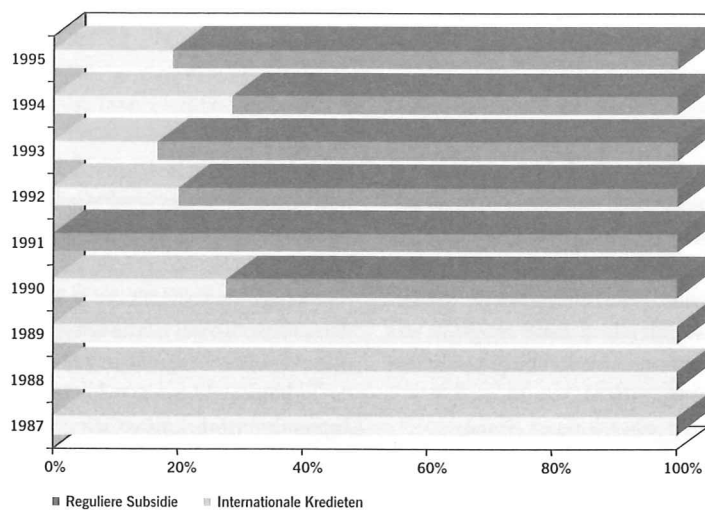
Vandekeybus kende met zijn eerste avondvullende voorstelling *What the body does not remember* (1987) een onmiddellijke internationale doorbraak. De productie toerde langs de grote schouwburgen in Milaan, Hamburg, Salz-

GRAFIEK 6. Subsidies Ministerie van Cultuur: dans versus theater (1980-1995)



Bron: Vlaams Theater Instituut

GRAFIEK 7. Ultima Vez, verhouding reguliere subsidies versus internationale kredieten



Bron: boekhouding Ultima Vez