

VEILIGE EILANDEN MET OPEN DEUREN

VERSLAG VAN EEN VERKENNING VAN HET THEATERVELD TEN BEHOEVE VAN DE THEATEROPLEIDINGEN

*HET THEATER LIGT IN DE STAD EN DE STAD LIGT IN DE WERELD EN DE WANDEN ZIJN VAN HUID, ZE HEBBEN
PORIËN, ZE ADEMEN – MARIANNE VAN KERKHOVEN*

ROBBERT VAN HEUVEN, 12 NOVEMBER 2014

INHOUDSOPGAVE

VOORWOORD	P. 3
1. INLEIDING	P. 5
2. ONTWIKKELINGEN IN HET VELD	P. 9
2.1. MAATSCHAPPELIJKE ONTWIKKELINGEN	P. 9
2.2. ARTISTIEKE ONTWIKKELINGEN	P. 18
2.3. BEROEPSTECHNISCHE ONTWIKKELINGEN	P. 21
2.4. GEMEENSCHAPPELIJKE KENMERKEN	P. 24
3. OPLEIDINGEN EN COMPETENTIES	P. 25
3.1. DILEMMA'S	P. 26
3.2. DE COMPETENTIES	P. 34
4. OPLEIDINGEN EN VELD	P. 46
4.1. KOPPELING TALENT EN VELD	P. 46
4.2. MONITORING EN BEGELEIDING NA SCHOOL	P. 48
4.3. EXPERTISE-BEVORDERING	P. 49
5. CONCLUSIES EN AANBEVELINGEN	P. 50
GESPREKSPARTNERS	P. 54
LITERATUUR	P. 55

VOORWOORD

Het kunstvakonderwijs en de culturele arbeidsmarkt hebben een innige relatie. De kunstopleidingen bereiden talent voor op de beroepspraktijk. Het culturele werkveld neemt het talent op, biedt hen kansen en heeft zelf ook baat bij dit nieuwe talent. Het kunstonderwijs oriënteert zich steeds opnieuw op ontwikkelingen die invloed hebben op het gewenste beroepsprofiel en leidt daaruit nieuwe visie af op dat profiel. De opleidingen volgen daarbij niet simpelweg de vraag vanuit de praktijk. Ze hebben ook de opdracht nieuwe concepten te ontwikkelen waarmee ze soms op de praktijk vooruit lopen. Daarom is de relatie met het werkveld innig, maar ook een tikje ‘gestoord’.

Voor het herijken van de beroepsprofielen is een goed gesprek met het werkveld belangrijk. Om hieraan tegemoet te kunnen komen, stelt de Federatie Cultuur, koepel van brancheorganisaties in cultuur, zich als faciliterende partij op. Een bescheiden subsidie van het Ministerie van OCW maakt dat mogelijk. We zochten naar een nieuwe aanpak: niet de gebruikelijke zaaltjes met de gebruikelijke gespreksaanpak en het terugkerende patroon van bekritisieren (werkveld) en verdedigen (onderwijs). In goed overleg met de theaterscholen stuurden we theaterwetenschapper en journalist Robbert van Heuven op pad om individueel of in kleine kring gesprekken te voeren met partners uit het veld. Het was natuurlijk niet mogelijk iedereen te raadplegen van wie we een waardevolle inbreng konden verwachten. In gezamenlijk overleg maakten we een zo representatief mogelijke selectie. De opdracht was om op basis van de gesprekken een verslag te schrijven dat als advies vanuit de praktijk de theateropleidingen bij het herijken van de opleidingsprofielen houvast zou kunnen bieden.

Het zou fijn zijn als de lezers dit stuk ook zó willen lezen. Er is niet één waarheid te vertellen over de toekomst van het theatervak. Daarvoor is de praktijk te divers, is de ‘hybride’ ontwikkeling te weinig eenduidig. Maar al die verschillende meningen, die elkaar soms tegenspreken en vaker aanvullen, geven vaker wel dan niet een gezamenlijke richting aan. Zie bijvoorbeeld de conclusies over persoonlijke ondernemerschap en de hybride beroepspraktijk.

Laat de dialectiek van onze communicatie niet die van aanval en verdediging zijn, maar van vernieuwen en het goede behouden, van gemeenschappelijke patronen versus pluriformiteit, van zekerheden tegenover twijfels, van artisticeit naast ondernemerschap, van autonoom werken tegenover maatschappelijke verbinding. Gearriveerd talent zoekt mee naar de beste route voor de ontwikkeling van nieuw talent. We bieden dus geen rapport met onweerlegbare stellingen aan. Maar wel een schat aan ervaringen en eigenwijze visies. Vanuit onze wens constructief met elkaar in gesprek te blijven.

Erik Akkermans

Voorzitter Federatie Cultuur

1. INLEIDING

Het ging lekker met de carrière van regisseur Davy Pieters toen ik met haar sprak op een zonnig terras in Amsterdam-Noord. Haar voorstelling *The truth about Kate* stond op het Nederlandse Theaterfestival en was geselecteerd voor de Circuit X-tour in Vlaanderen. Met haar tweevrouws-performancecollectief Kobe liep het uitstekend. Toen ik haar vroeg hoe het kwam dat het haar en een aantal anderen zo voor de wind ging in een theaterveld waarin de kansen voor jonge mensen nogal dun gezaaid lijken, zei ze: “Wij denken makkelijker na over wat er in het veld nog meer allemaal kan en houden daarbij geen rekening met wat zou mogen of wat zou horen. (...) Toen we afstudeerden was het vooruitzicht dat er echt helemaal niets meer voor ons zou zijn. Daarom moesten we wel breder over het veld gaan nadenken. Dat is een hele goede ontwikkeling.”

Met die opmerking vatte Pieters vrij nauwkeurig samen wat ik in de weken daarna nog vaker zou horen: het werkveld is zoveel breder dan theater alleen. Je moet daar wel naar kijken als je wilt kunnen leven van een carrière als theaterprofessional, of dat nou acteur, maker, schrijver of vormgever is. En ook: de kunsten moeten opnieuw nadenken over hun verhouding ten opzichte van de samenleving en van het publiek. Het theater staat niet los van de wereld, maar vormt daarmee een organisch geheel, zoals het citaat van Marianne Van Kerkhoven op de eerste pagina al aangeeft. Scholen maken deel uit van dat theaterveld en ook hun wanden zouden van huid moeten zijn.

In drie maanden sprak ik in opdracht van de Federatie Cultuur en op verzoek van de vier Nederlandse theateropleidingen met 30 vertegenwoordigers uit het bredere theaterveld: van het hoofd drama van de NPS tot jonge theatermakers, en van acteursvakbond ACT tot festival- en gezelschapsdirecteuren. De gesprekken kwamen voort uit de behoefte van de opleidingen om het veld nauwer te betrekken bij het evalueren van de beroepsprofielen en de bijbehorende competenties. Drie vragen stonden in de gesprekken centraal: *Wat zijn de veranderingen in het brede theaterveld? Welke vaardigheden moeten afgestudeerden van een toneelschool hebben om zich in dat veld staande te houden? En: Welke rol kan het veld spelen in de ontwikkeling van theaterprofessionals?*

Dit verslag is een neerslag van die gesprekken waarin het veld zelf een beeld schetst van het werkveld waarin de mensen die van de theateropleidingen afstuderen terecht gaan komen en welke vaardigheden ze daarvoor nodig hebben. De bevindingen in deze verkenning kunnen de theateropleidingen gebruiken om hun beroepsprofielen en curricula tegen het licht houden en om daarover verder met het veld in gesprek te gaan.

Het zal niet verbazen dat de antwoorden uit het veld nauw aansloten bij eerdere publicaties die er over de veranderingen in het kunstenveld en de kunstvakopleidingen waren verschenen. Zo werd er veel gesproken over het breder worden van het veld. Je zou zelfs kunnen spreken van een hybride veld, al wijzen de auteurs van de publicatie *De hybride kunstenaar* op de meervoudige betekenis van die term.¹ Er moet volgens hen een onderscheid worden gemaakt tussen artistieke hybriditeit en sociale hybriditeit. Met het eerste wordt bedoeld dat kunstvormen vanuit artistieke noodzaak door elkaar gaan lopen. Met het tweede wordt bedoeld dat de kunstenaar naast zijn eigen vak nog andere vakken gaat uitoefenen, al dan niet binnen het eigen vakgebied. Van beiden is sprake in het huidige theaterveld. Theaterprofessionals leggen zich niet alleen maar toe op het maken van theater in de theaterzaal, maar zoeken de buitenwereld en andere kunstvormen op en organiseren net zo gemakkelijk een theatrale documentaire of een installatie en zijn op die manier artistiek hybride. Sociale hybriditeit betekent in het theaterveld dat dat veld wordt verbreed met andere ‘takken van sport’, zoals film en televisie of nieuwe media, maar ook dat theaterprofessionals naast hun artistieke werkzaamheden ook andere werkzaamheden gaan verrichten. Soms buiten de eigen praktijk (omdat ze in de kroeg moeten staan om hun huur te kunnen betalen), soms daarbinnen (omdat ze naast kunstenaar ook eigenaar zijn van hun eenmansbedrijfje). Al deze vormen van hybridisering vragen om bepaalde vaardigheden. Scholen moeten nadenken of ze die vaardigheden kunnen en willen aanbieden.

¹ Camiel van Winkel, Pascal Gielen en Koos Zwaan, *De hybride kunstenaar: De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk*, Expertisecentrum Kunst en Vormgeving, AKV|St.Joost (Avans Hogeschool), 2012

Dat een veranderend landschap gevolgen heeft voor de vaardigheden die kunstvakstudenten zouden moeten worden aangeleerd, concludeerde eerder al de commissie Dijkgraaf. De commissie schreef:

“[...] Multidisciplinariteit en competenties tot samenwerken, combineren, leiden en innoveren [zijn] cruciaal geworden voor het kunstenaarschap. Want dit is niet meer ambachtelijk in de oorspronkelijke betekenis van het woord, maar een professie met vele, hoogwaardige dimensies. Het KUO zal dan ook alleen vanuit een hoge, actuele ambachtelijke kwaliteit en eigentijdse competenties en kennisbases kunnen opleiden om het talent zijn weg en zijn plek te leren vinden op ‘duizend podia.’”²

Dat spanningsveld tussen traditioneel ambacht en eigentijdse competenties was ook een terugkerend thema in de verschillende gesprekken met het veld. Het opleiden van hoogwaardig artistiek talent zou op scholen centraal moeten staan, maar wat is in dit veld hoogwaardig artistiek eigenlijk? En hoe verhoudt het curriculum van de scholen zich tot een veld dat steeds grilliger en breder wordt, waar voor steeds minder mensen plek is en waarin ondernemerschap steeds belangrijker wordt?

De veranderingen in het veld en de daarmee samenhangende veranderende verhouding tussen veld en scholen vormen de rode draad door dit verslag dat, naast de inleiding, is opgedeeld in vier hoofdstukken. Het eerste probeert in kaart te brengen wat de belangrijkste veranderingen zijn in het veld: van brede maatschappelijke ontwikkelingen tot de ontwikkelingen in het repetitielokaal. Het volgende hoofdstuk gaat in op de vraag welke vaardigheden bij een dergelijk veld horen en welke dilemma's dat oplevert voor de theateropleidingen. In Hoofdstuk 4 wordt gekeken welke rol scholen en veld gezamenlijk kunnen spelen voor de afgestudeerde theaterprofessionals. Het laatste hoofdstuk benoemt de rode draden uit de gesprekken doet enkele aanbevelingen.

² Commissie Dijkgraaf, *Onderscheiden, verbinden, vernieuwen: de toekomst van het kunstvakonderwijs*, mei 2010, p. 21

Dit verslag gaat over alle afstuderenden van de theateropleidingen: acteurs, toneelschrijvers, makers, vormgevers en theaterdocenten. Voor een deel spelen in al deze vakgebieden dezelfde ontwikkelingen, in dat geval wordt de overkoepelende term 'theaterprofessional' gebruikt. Soms worden bepaalde beroepsgroepen wel specifiek benoemd.

De verslag geeft een beeld van hoe het veld zelf kijkt naar de beroepspraktijk, de scholen en de aansluiting tussen die twee. Dat zal ongetwijfeld niet altijd aansluiten bij het beeld dat de scholen van zichzelf of van het veld hebben. Omdat de scholen bijvoorbeeld al bezig zijn met het aanpassen van hun curriculum, of omdat bepaalde opmerkingen niet gelden voor de situatie op een specifieke school. Toch kunnen ook schijnbaar onjuiste observaties van het veld de scholen van nut zijn, omdat ze laten zien waar er gaten zitten in de kennis van het veld over de scholen. Dat beeld komt immers wel ergens vandaan. Scholen hebben daarmee een handvat om onjuiste beeldvorming recht te zetten.

Uiteraard verschillende specifieke situaties, curricula en omstandigheden op de verschillende scholen. Om de leesbaarheid te vergroten wordt er in dit verslag toch in algemene zin gesproken over 'de scholen' waar dat kan.

2. ONTWIKKELINGEN IN HET VELD

De verschillende ontwikkelingen die zich in het theaterlandschap voordoen en waarmee afgestudeerden na school te maken gaan krijgen, staan niet op zichzelf. Alles hangt op complexe wijze met alles samen. Veranderingen in de maatschappij hebben gevolgen voor het veld. Veranderingen in het veld en artistieke ontwikkelingen hebben gevolgen voor de praktische, dagelijkse werkzaamheden van theaterprofessionals. Daarom zoomt dit hoofdstuk in van de grote maatschappelijke ontwikkelingen naar de veranderingen in het repetitielokaal.

2.1. Maatschappelijke ontwikkelingen

De belangrijkste maatschappelijke ontwikkeling die in de gesprekken werd genoemd als van invloed op het veld is natuurlijk de economische crisis en daaraan gekoppeld de bezuinigingen die de verschillende overheden doorvoerden op de cultuurbudgetten. Hoewel menigeen opmerkt dat het veld enkele decennia geleden ook met weinig geld (en met minder structuren) functioneerde, neemt het niet weg dat het wegvallen van middelen het speelveld van pasafgestudeerden wel degelijk wezenlijk beïnvloedt. Uiteraard zijn er ook ontwikkelingen in het veld die slechts zijdelings of zelfs helemaal niets met de bezuinigingen te maken hebben

2.1.1. Bezuinigingen en legitimatie

Het wegvallen van een kwart van de Rijksfinanciën bestemd voor cultuur en de bezuinigingen op provinciaal en gemeentelijk niveau hebben op diverse plekken in het veld gaten geslagen. Het meeste aandacht krijgt op dit moment het wegvallen van de productiehuizen en daarmee de mogelijkheid voor pas-afgestudeerden om na hun opleiding een langer ontwikkelingstraject te volgen. Maar ook podia en producenten merken de gevolgen van wegvallende gelden, zeker in combinatie met een economische crisis waardoor andere geldbronnen moeilijk te vinden zijn. Podia en producenten nemen daarom minder risico.

Door de crisis en de bezuinigingen is de maatschappelijke discussie over de legitimatie van kunstsubsidies aangewakkerd. Het kunstenveld zag en ziet zich tegenover een kritische samenleving geplaatst die zich afvraagt waarom het allemaal zoveel geld moest kosten. Er is heel goed uit te leggen waarom het belangrijk is dat een samenleving investeert in de kunsten. Maar omdat het kunstenveld dat voor 2010 nauwelijks had hoeven te doen, ging en gaat dat niet altijd even makkelijk. Een conservatoriumstudente die werd geïnterviewd door EenVandaag meldde dat er niet bezuinigd kon worden, omdat ze anders geen baan zou hebben. Dat soort antwoorden doen de sector weinig goed.

Hoewel het veld van alles kan vinden van de anti-elitaire tendens in de samenleving, heeft het er wel een antwoord op te formuleren. De autonome kunstenaar kan niet meer rekenen op automatisch respect, als dat ooit al het geval was. Een steeds grotere groep kunstenaars voelt daarom de behoefte om aan hun publiek te tonen dat hun werk er *wel* toe doet en gaan voor, tijdens en na de voorstelling open het gesprek aan met dat publiek. De dialoog met de samenleving wordt dan ook steeds belangrijker. Veel mensen zijn best geïnteresseerd in moeilijkere kunst, maar ze hebben ook de behoefte daarover het gesprek aan te gaan met de kunstenaar. De kunstconsument (die in een donkere zaal consumeert wat hem wordt voorgezet), ontwikkelt zich tot culturele gesprekspartner. Theaterwetenschapper Christopher Balme noemde dat in een recente lezing “de trend naar *intermediation*”: een andere, actievere verhouding tussen kunst en samenleving waarin intermediairs, zoals podia en makers, belangrijker worden om dat gesprek te helpen voeren.³

Een groeiende groep theatermakers ziet de waarde van de dialoog die kunst met de samenleving kan hebben en probeert daarom hun werk in te bedden in een groter maatschappelijk kader, waarbij er met diverse maatschappelijke partners wordt samengewerkt: van zorginstellingen tot architectenbureaus en van wijkverenigingen tot de plaatselijke horeca. Niet alleen levert dat logistieke en financiële voordelen op, het maakt ook een breder publiek nieuwsgierig naar het werk van de kunstenaar en het maakproces van waaruit dat werk voortkomt.

³ Christopher Balme, *Theatre in Crisis?*, lezing 24 oktober 2014, Universiteit van Amsterdam.

2.1.2. Ontwikkelingstrajecten

Het was altijd al lastig om de overgang te maken van de kunstvakopleiding naar het werkveld en het was ook nooit eenvoudig om je als theaterprofessional duurzaam te ontwikkelen na je afstuderen. Door de bezuinigingen zijn de structuren die er waren om die overgang en die ontwikkeling te vergemakkelijken echter in de kern aangetast en er is nog geen goede manier gevonden om daarmee om te gaan. Het resulterende veld werd door een gesprekspartner treffend beschreven als “grillig en anarchistisch”.

Hoewel minister Bussemaker in de Kamerbrief van 1 november 2013 anders beweert⁴, zijn er van de productiehuizen nog maar een handjevol over. Het aantal plekken dat er is voor jong talent, is niet groot genoeg voor alle makers en acteurs die afstuderen, ook niet in combinatie met de mogelijkheden die de jonge-makersregeling bij het Fonds Podiumkunsten biedt.

Veel makers geven aan dat er wel behoefte is aan een plek waar je in relatieve rust kunt ontdekken wat je artistieke signatuur is, wie je publiek is en op welke manier je het liefste werkt. Na vier jaar kunstvakopleiding heb je wel enige ambacht in de vingers, maar dat wil nog niet zeggen dat je dan ook een kunstenaar met een visie en een trefzekere zeggingskracht bent. Zoals iemand in de gesprekken opmerkte: “Als je een rijbewijs hebt, ben je veilig genoeg voor het verkeer. Maar het betekent nog niet dat je een goede chauffeur bent. Daarvoor moet je eerst veel autorijden”. Hoe de recente nieuwe plannen van de minister om die duurzame ontwikkeling te stimuleren zullen uitpakken, is nog niet te zeggen, maar ze zijn een stap in de goede richting.

Feit blijft dat er voor makers weinig plekken (meer) zijn waar langere artistieke lijnen kunnen worden ontwikkeld en waar er wordt meegedacht over die lijnen. Een zorgelijke ontwikkeling is ook dat de productiehuizen die er nog zijn, aangeven dat ze minder risico nemen en dus kiezen voor de allergrootste talenten, waardoor er een grote middengroep op zichzelf is aangewezen als het gaat om verdere artistieke ontwikkeling. Datzelfde geldt voor acteurs, waarvan de grootste talenten wel door gezelschappen en

⁴ Kamerbrief Cultuurstelsel 2017-2020, Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, 1 november 2013, p. 5.

producenten worden opgepikt. De rest moet daardoor veel pro-actiever zelf op zoek naar werk. Afwachten tot je gebeld wordt door het castingbureau is geen optie, als dat al ooit een optie was.

Hoewel de grote gezelschappen van minister Bussemaker een specifieke opdracht hebben gekregen om aan talentontwikkeling te doen, gaven zij zelf al aan dat de mogelijkheden die zij daarvoor hebben beperkt zijn.⁵ Niet alleen qua budget, maar ook, omdat een groot gezelschap een bepaalde signatuur heeft waar een maker wel bij moet passen. Bovendien willen ook gezelschappen weinig risico lopen. Vandaar dat alle 'jonge' makers die op dit moment bij een BIS-gezelschap werken eerder bij een productiehuis een traject doorliepen of dat alsnog doen in samenwerking met het BIS-gezelschap (bijvoorbeeld via TA-2). Voor jonge acteurs is er bij de twee grote gezelschappen met een eigen ensemble (Toneelgroep Amsterdam en het Nationale Toneel) slechts beperkt ruimte.

Om toch aan het werk te komen, begint een groot aantal afgestudeerden zijn eigen groep of collectief of werkt op adhoc-basis aan voorstellingen in de hoop dat die ergens getoond kunnen worden. Daarbij zijn veel afgestudeerden van harte bereid om voor weinig geld of voor niets te werken en daarbij een bijbaantje te zoeken.

Ondernemerschap en doorzettingsvermogen kan de jonge groep afgestudeerden niet worden ontzegd, maar die praktijk heeft artistiek ook nadelen. Doordat theaterprofessionals vooral bezig zijn om die ene voorstelling productioneel en financieel van de grond te krijgen, blijft er weinig tijd en geld over voor het artistieke proces dat eigenlijk de kern zou moeten zijn. Het aaneenschakelen van dit soort adhoc-producties is nauwelijks als een duurzame ontwikkeling te beschrijven.

Er wordt door afgestudeerden een grote druk gevoeld om gezien en op die manier 'ontdekt' te worden, maar het aantal plekken om jezelf te tonen is beperkt. Het zogenaamde Derde Circuit, waarin semiprofessionele voorstellingen in (buurt)theaters getoond werden, bestaat door bezuinigingen nauwelijks meer. Om tot het beperkte aantal toonplekken toegang te krijgen is er een levendige wildgroei aan *pitches* en

⁵ Brief NAPK aan de cultuurwoordvoerders van de Tweede Kamer, 6 november 2013

wedstrijden ontstaan waarbij je een dergelijke plek of een klein beetje financiering kunt 'winnen'.

Festivals en hun groeiende populariteit bij het publiek spelen in deze ontwikkeling een belangrijke rol. Zij bieden jonge kunstenaars de mogelijkheid om tijdens een festival hun productie te laten zien en geven hen zo de kans om zich aan een groter publiek en aan programmeurs, regisseurs en castingbureaus te tonen. Festivals spelen daarmee aan de ene kant een belangrijke rol in talentontwikkeling. Aan de andere kant zijn festivals per definitie tijdelijke structuren die vaak ook geen artistieke begeleiding bieden. Van duurzame ontwikkelingsmogelijkheden is ook bij festivals dus geen sprake.

Een bijzonder geval is het ITS-festival. Afgestudeerden hebben het idee dat ze daar *moeten* staan om enig toekomstperspectief te hebben. Makers voelen dat ze de Ton Lutz-prijs *moeten* winnen om bij een productiehuis of gezelschap binnen te komen. Omdat niet alle afstudeerprojecten op het festival worden getoond, ontstaat in afstudeerklassen al concurrentie, waarvan een deel van het veld zich afvraagt of dat gezond is. Een aantal mensen in het veld geeft toe daarover een dubbel gevoel te hebben, omdat scholen en veld het belang van het ITS zelf aanwakkeren doordat er speelbeurten en prijzen te winnen zijn en castingbureaus en gezelschappen op de eerste rij zitten.

De druk om iets te tonen en de angst om de boot te missen leveren niet alleen adhoc-producties op, maar resulteren ook in veilige artistieke keuzes bij studenten. In het laatste jaar en vlak na het afstuderen staat immers het gezien worden voorop, waardoor voorstellingen worden gemaakt waarvan de afgestudeerden vermoeden dat ze potentie hebben om op te vallen. De hoop op een hype staat dan de artistieke keuze van de jonge kunstenaars in de weg. Mocht de voorstelling eenmaal succes hebben en er wordt voorzichtig aan een carrière begonnen, dan is het gevaar groot dat dat 'trucje' wordt herhaald. Waar je bij een productiehuis nog wel eens plat op je neus kon gaan, is falen nu geen optie meer. Jonge kunstenaars worden bijna gedwongen in succes op de korte termijn te denken en dat komt een duurzame artistieke ontwikkeling op de lange termijn niet ten goede.

In het verlengde daarvan: hoewel talentontwikkeling inmiddels een modewoord is geworden en er (onder andere in de vorm van festivals en *pitches*) veel aandacht is voor de eerste voorstellingen van jong talent, is er minder aandacht voor de stap daarna. Hoe hou je je carrière op gang na die eerste voorstelling? Zoals de Raad voor Cultuur in zijn verkenning al aangaf, blijkt het *midcareer*-probleem net zo urgent te zijn als dat van beginnend talent.⁶ Bij het Fonds Podiumkunsten en de gezelschappen is weinig ruimte. Nog minder ruimte is er om los van gezelschappen en Fonds een duurzame carrière op te zetten.

2.1.3. Minder risico op de podia, minder geld voor producties

Niet alleen productiehuizen en gezelschappen nemen minder artistieke risico's. Dat geldt ook voor podia. Doordat er ook bij gemeenten wordt bezuinigd en de wethouder cultuur meer ondernemerschap verwacht, is er bijna geen ruimte meer voor moeilijkere voorstellingen in de kleine en middenzaal, hoewel er gelukkig programmeurs en directeurs zijn die die producties blijven programmeren. Door deze ontwikkelingen worden speelbeurten in het kleine circuit schaarser, de tournees korter en de gages kleiner. Zeker voor kleinere producties kunnen de makers niet altijd meer rekenen op hulp van de publiciteitsafdeling van het lokale theater.

Omdat theaters minder risico nemen, gaan producenten dat ook doen, met gevolgen voor de afgestudeerden. Theaterdirecteurs en producenten, zeker die in het vrije circuit, hebben een grote behoefte aan bekende namen om zo publiek te trekken. Hoe bekender je gezicht is bij een groot publiek, hoe groter de kans dat je in een productie terecht kunt. Producties hebben kleinere casts en als het gaat om de rollen voor jonge mensen kiezen producenten liever voor een getalenteerde stagiair dan voor getalenteerde pasafgestudeerde. De stagiair is immers goedkoper. Om de kosten te drukken worden repetitietijden korter.

Hoewel er zeker in de musical wel sprake is van verdringing door afgestudeerden van mbo-scholen en de concurrentie tussen de acteurs hard is, is het goede nieuws dat

⁶ Raad voor Cultuur, *De cultuurverkenning, ontwikkelingen en trends in het culturele leven in Nederland*, Den Haag, juni 2014, p. 29

producenten vaak toch het liefst werken met goed opgeleide acteurs. Er wordt dan misschien meer gemaakt op de verwachte smaak van het publiek, er wordt ook een zekere artistieke kwaliteit verwacht. Voorstellingen als *Zij gelooft in mij* en *Soldaat van Oranje* spreken juist zo'n groot publiek aan, omdat ze naast een zekere showfactor, ook een zekere artistieke kwaliteit hebben die mede wordt ingebracht door de hoogopgeleide acteurs, vormgevers en makers.

2.1.4. Een breder speelveld

Het werkveld buiten het theater is de laatste jaren veel breder geworden. Het aantal Nederlandse televisiedramaproducties neemt nog steeds toe, hetzelfde geldt voor de Nederlandse films, al komen ook hier de budgetten onder druk te staan. Dat vertaalt zich negatief door in de gages. Er zijn nieuwe media als games, er zijn mogelijkheden om als stemacteur of trainingsacteur je brood te verdienen. Hoewel er op een aantal van deze plekken concurrentiedruk is van acteurs zonder opleiding, is er ook in een breder veld behoefte aan hoogopgeleide acteurs. Zoals Marc van Warmerdam zegt: "In Goede Tijden Slechte Tijden zijn ze de afgelopen tien jaar een stuk beter gaan acteren".

Acteurs kunnen alleen nog in hun onderhoud voorzien als ze verschillende soorten werkzaamheden te verrichten. Slechts een paar grote talenten vinden nog onderdak bij de weinig ensembles die er nog zijn. Juist omdat de werkpraktijk zo is versnipperd, is het voor acteurs lastig om zich na hun afstuderen duurzaam verder te ontwikkelen. Aan de andere kant biedt het groeiende aanbod aan commerciële werkzaamheden voor sommigen de financiële ruimte om ook nog die dingen te doen die ze het liefste zouden doen.

Dezelfde geldt in mindere mate voor makers en docenten (zie 2.1.5.) die ook steeds vaker via verschillende soorten werk op verschillende plekken in hun onderhoud zullen moeten voorzien. Steeds meer theaterprofessionals zijn freelancer met verschillende opdrachtgevers. Ze werken in kortere trajecten en in steeds wisselende, losse verbanden met elkaar samen. Met anderen een gezamenlijk artistieke ontwikkeling doorlopen is daardoor lastig, maar er is ook steeds vaker sprake van los-

vast-verbanden van freelancers die het fijn vinden om samen te werken en elkaar opzoeken als dat kan.

2.1.5. Educatie

Ook op het gebied van cultuureducatie – zowel binnenschools als buitenschools – is (nog) werk te vinden. Wel verschuift de nadruk van aanbodgericht (cliënten nemen af wat een educatie-instelling toevallig aanbiedt) naar vraaggericht (educatie-instellingen bieden aan wat zij denken dat cliënten willen). Dat betekent dat docenten actiever mee moeten denken over welke cursussen zouden kunnen verkopen, maar ook dat ze makkelijker de kans krijgen om nieuwe ‘producten’ in te brengen als instellingen denken dat daar vraag naar is. Door gebrek aan kennis over cultuureducatie binnen het basis- en voorgezet onderwijs worden vragen aan docenten minder gericht: “Doe maar iets met toneel”. Ook dat levert uiteindelijk meer vrijheid aan de docenten, maar vraagt wel een andere manier van samenwerken met een opdrachtgever. Educatieprojecten zijn vaak korter en er is minder geld voor beschikbaar. Docenten moeten dus meer projecten doen om rond te komen en doen vrijwel altijd verschillende klussen naast elkaar.

De nadruk van de Rijksoverheid op de ontwikkeling van creativiteit en *21st-century skills* bij kinderen en jongeren en het verbinden van cultuur met andere sectoren biedt extra kansen voor docenten die de vaardigheid hebben om buiten een onderwijsinstelling projecten op te zetten. Welzijnsorganisaties, jongerencentra, buurthuizen, zorginstellingen, buitenschoolse opvang: het zijn allemaal instellingen die allemaal potentieel zijn te interesseren voor een cultureel educatieproject. Daarvoor zijn ook nog wel fondsen beschikbaar.

2.1.6. Internationalisering

De markt voor theaterprofessionals is groter dan die in Nederland alleen, maar dat wordt nog te weinig gezien. Hoewel er steeds hechtere internationale netwerken ontstaan, waarin ook Nederlandse festivals voor internationaal werk participeren, wordt er door Nederlandse makers nog te weinig gebruik van gemaakt om ook buiten Nederland carrière te maken.

Dat lijkt te komen doordat er in Nederland bij scholen, pers en publiek weinig aandacht is voor buitenlandse producties en projecten. Er zijn maar zelden buitenlandse theatergrootheden te zien, waardoor er weinig reflectie is op hoe het Nederlandse theaterlandschap zich verhoudt tot het buitenlandse. Er wordt daardoor nog vaak gedacht dat Nederland nog voorop loopt als het gaat om de podiumkunsten, maar dat is allang niet meer zo. Daardoor worden er door theaterprofessionals internationale kansen misgelopen.

2.1.7. Culturele diversiteit

De Nederlandse samenleving is een cultureel diverse samenleving. Op de een of andere manier is dat echter nog nauwelijks terug te zien op de Nederlandse podia. De verhalen die getoond worden zijn vooral die van de blanke, Westerse canon en ook de samenstelling van casts is nog overwegend wit. Dat is vreemd als het publiek langzaam aan het verkleuren is, zeker het jonge publiek bij jeugdvoorstellingen. (Potentieel) publiek herkent zich dan ook niet altijd in de getoonde verhalen en de personages. Het theaterveld zal dus na moeten denken hoe gestimuleerd kan worden dat de getoonde verhalen en achtergronden van de spelers net zo divers kan worden gemaakt als het (potentiële) theaterpubliek.

2.2. Artistieke ontwikkelingen

Een deel van de artistieke ontwikkelingen in het theaterveld hangt uiteraard samen met de hierboven geschetste maatschappelijke ontwikkelingen. Maar er zijn ook veranderingen aan te wijzen die samenhangen met veranderende ideeën over wat theater is, die voortkomen uit nieuwe inspiratiebronnen of uit de behoefte om op andere manieren verhalen te vertellen.

2.2.1. Minder risico, meer kwaliteit

Zoals al werd geschetst nemen podia en producenten steeds minder risico. Dat geldt niet alleen voor commerciële producenten, maar ook voor gesubsidieerde gezelschappen en zelfs voor producenten voor de kleine zaal. De grote podia worden daardoor gevuld met boek- en filmbewerkingen en bekende namen, de kleine podia worden – door gemeentebezuinigingen – schaarser en minder experimenteel. Voor vormonderzoek, experimenten en hyperautonome producties is steeds minder ruimte, in ieder geval binnen de gevestigde structuren.

Desondanks is er bij publiek, podia en producenten behoefte aan goed opgeleide theaterprofessionals. De voorstellingen bij DeLaMar of producties als *Anne* of *Soldaat van Oranje* zijn dan wel gemaakt voor een groot publiek, er wordt ook gezocht naar een artistieke meerwaarde en er wordt dan ook actief samengewerkt met makers, acteurs en vormgevers die hun sporen hebben verdiend in het gesubsidieerde theaterveld.

In navolging van populaire Amerikaanse televisieseries als *Breaking Bad* en *Mad Men* weet ook het Nederlandse kwaliteitsdrama een steeds breder publiek aan zich te binden. Om deze producties te kunnen maken zijn er hoogopgeleide acteurs nodig. Met de bezuinigingen op het Mediafonds en op de omroepen zijn er wat zwarte wolken aan de horizon, maar de verwachting blijft ook in dit deel van het veld dat kwaliteit op de lange termijn loont.

Tegelijkertijd zijn podia op zoek naar nieuwe manieren om het publiek te interesseren voor moeilijkere producties. Ze organiseren festivals, etentjes met de makers en voor-

en nagesprekken om het publiek nauwer bij producties te betrekken. Ze zijn zo eerder een intermediair of een culturele gesprekspartner dan alleen een plek waar wordt getoond.

Een interessante ontwikkeling is dat een aantal podia de marketing- en programmeringsafdeling hebben samengevoegd. Het idee is dat de programmeur het beste aan het publiek kan vertellen wat er zo uniek is aan een voorstelling. Hij of zij heeft hem immers geboekt.

2.2.2. Nieuwe verhalen, nieuwe vormen en nieuwe plekken

Een groeiende groep (hoofdzakelijk maar niet exclusief) jonge theatermakers kiest door een samenloop van omstandigheden voor nieuwe verhalen, nieuwe vormen en nieuwe plekken.

Voor deel houdt die ontwikkeling verband met het gebrek aan speelmogelijkheden. Als die er niet zijn, dan werken de makers wel tussen de vaste structuren door om hun eigen producties te maken. En als het even kan zonder subsidie, want er worden voor weinig geld veel te veel eisen aan ze gesteld. Maar het zoeken naar nieuwe plekken en verhalen komt vooral ook voort uit de behoefte om aan de samenleving te laten zien dat kunst er *wel* toe doet. Dat kun je het beste tonen door het publiek actief bij het maakproces van de voorstelling te betrekken, of door aan te sluiten bij de verhalen die zij kennen.

Mensen zitten niet (meer) te wachten op het geniale inzicht dat een kunstenaar kan verschaffen – als dat ooit al zo was -, maar ze willen over de samenleving of over kunst in gesprek met het kunstwerk als aanleiding. Daarvoor zijn andere plekken en andere vormen soms geschikter dan de repertoirevoorstelling in de theaterzaal. Theatermakers organiseren stadswandelingen, acts op feesten, radiovoorstellingen, netwerkborrels, installaties en tentoonstellingen. Ze kiezen hun canvas al naar gelang het uitkomt met wat ze willen vertellen. Ze gaan langs bij bedrijven en maatschappelijke instellingen of interviewen experts en andere betrokkenen bij het onderwerp dat hen interesseert.

Een andere oorzaak voor de nieuwe vormen en verhalen is de afname van de dominantie van de klassieke, culturele canon. Een jongere generatie kunstenaars is zijn

hele bewuste leven al omringd door beeldschermen, wat niet alleen een meer visuele beeldtaal met zich meebrengt, maar ook een andere schat aan verhalen. *Star Wars*, Quentin Tarantino en het internet zijn voor een groeiende groep kunstenaars en toeschouwers belangrijkere referenties dan Goethe of Aeschylus.

Niet alleen de beeldcultuur, ook de culturele diversiteit heeft invloed op de veranderende culturele referenties. Een steeds grotere groep kunstenaars heeft culturele wortels die gevoed worden door andere verhalen dan die uit de westerse canon.

2.2.3. Hier en nu

De dominantie van het beeldscherm heeft nog een artistiek gevolg. In het theater speelt het 'hier-en-nu' een steeds belangrijker rol. Dat past in een langere traditie van het Nederlands theater om het onechte karakter van het medium theater te benadrukken. Waarom zou je een illusie van een andere werkelijkheid in stand willen houden als film, televisie en games dat veel beter kunnen? Gekoppeld aan de behoefte om het publiek actief bij het kunstwerk te betrekken, ligt daardoor steeds vaker de nadruk op de theatervoorstelling als ontmoeting tussen maker en publiek in een en dezelfde ruimte. Die ontmoeting stelt makers in staat andersoortige, soms meer autobiografische of documentaire-achtige verhalen te vertellen. Maar het leidt ook tot een andere speelstijl, waarin de acteurs eerder 'zijn' dan 'spelen'. Dat konden Nederlandse acteurs al heel aardig – hoewel sommigen in het veld menen dat acteurs te vaak alleen nog maar in staat zijn om 'met-je-handen-in-je-zakken-niet-te-spelen' -, maar het verklaart ook de populariteit van mimespelers onder een jongere generatie regisseurs.

2.3. Beroepstechnische ontwikkelingen

2.3.1. Combineren van werkzaamheden

De meeste theaterprofessionals hebben een werkpraktijk van verschillende soorten werkzaamheden en voeren die werkzaamheden uit als zelfstandige. Contracten worden steeds zeldzamer. Vaak betekent dat, dat er op ieder moment verschillende projecten door elkaar lopen. Producenten proberen acteurs nog wel eens contractueel te verbieden om tijdens de repetities van een productie ook nog andere dingen te doen, maar als de voorstelling eenmaal speelt, wordt er vaak alweer gerepeteerd voor de volgende productie, wordt er gefilmd of worden andere werkzaamheden opgestart. Ook docenten, productieleders, vormgevers en regisseurs doen vaak verschillende dingen naast elkaar.

Dat betekent dat je als cultureel ondernemer de zaken zakelijk en artistiek-organisatorisch goed op orde moet hebben en in staat moet zijn snel te schakelen van het ene proces naar het andere. Voor alle theaterprofessionals geldt dat het door die veelheid aan werkzaamheden nog ingewikkelder wordt om je eigen ontwikkelingslijn uit te stippelen. De korte termijn is vaak belangrijker dan de langere en dat is logisch, want de huur moet betaald.

Veel acteurs, ook beginnende, laten zich vertegenwoordigen door agenten, maar de vraag is of dat zo verstandig is, zeker in het begin van een acteurscarrière. Agenten zijn duur en dat ze hun gage er wel bij zullen onderhandelen is een fabeltje, zeker in deze financieel krappe tijden. Nog belangrijker is dat acteurs zo nauwelijks zicht en invloed hebben op hun waarde in de markt en minder greep hebben op de keuzes die van belang zouden kunnen zijn voor hun artistieke ontwikkeling. Wat dat eerste betreft: doordat acteurs tevreden zijn met steeds lagere gages (werk is immers werk), hollen zij de markt voor zichzelf en voor hun collega's uit.

2.3.2. Snellere processen in lossere verbanden

Ensembles en vaste groepen zijn zeldzamer geworden en theaterprofessionals werken dus steeds vaker samen in gelegenheidsverbanden. Tegelijkertijd worden om kosten te besparen de repetitieperiodes korter. Dat betekent dat theaterprofessionals in staat moeten zijn om sneller een proces te 'lezen' en met dat proces mee te denken.

Regisseurs en docenten moeten in staat zijn wisselende groepen in wisselende groepen te leiden en de artistieke keuzes aan die omstandigheden aan te passen. Voor acteurs betekent het een groter bewustzijn van de vorm en om welke speelstijl die vorm vraagt. Ze zullen verstand moeten hebben van meerdere speelstijlen. Er moet zelfstandig en actiever worden meegedacht met de regisseur en er moet meer aan die regisseur worden aangeboden. Dat je als acteur kunt wachten tot de regisseur precies zegt wat je moet doen, komt nauwelijks nog voor. Ook ontwerpers, productieleiders en technici zullen in kortere processen pro-actiever moeten zijn.

Elke theaterprofessional heeft tijdens het proces een 'gebruiksaanwijzing' die mensen die langer met hem of haar werken kennen. In kortere repetitieperiodes met wisselende groepen is het belangrijk dat mensen open zijn over wat ze in een proces fijn vinden en vervelend en over wat ze kunnen of wat ze juist moeilijk vinden. Dat voorkomt tijdrovende communicatiestoornissen, ergernissen en conflicten.

Een dergelijke openheid vraagt in processen onder hoge (tijds)druk om grote sociale vaardigheden. Daarom wordt door sommige producenten soms eerder gekozen voor iemand die aardig en sociaal vaardig is.

2.3.3. Makende spelers / Spelende makers

Zoals eerder beschreven, beginnen veel jonge makers en acteurs zelf producties te maken om op die manier toonmomenten te creëren. Het komt daarom steeds vaker voor dat acteurs eigen projecten opzetten en daarbij een regisseur en andere spelers vragen, wat om weer andere vaardigheden vraagt dan het acteren alleen. Maar er zijn ook steeds meer acteurs en theaterdocenten die zich als

maker profileren. Hoewel het in een krap werkveld een logische ontwikkeling is dat mensen hun eigen werk creëren, is het de vraag of zij daar altijd de vaardigheden voor in huis hebben of in huis zouden moeten hebben.

2.3.4. Ondernemerschap

Het feit dat bijna alle afstuderende theaterprofessionals als zelfstandige aan de slag gaan, betekent dat ze over ondernemersvaardigheden moeten beschikken die verder gaan dan het aanvragen van een subsidie. Hoe kom ik aan werk? Hoe benader ik potentiële opdrachtgevers? Hoe profileer ik me ten opzichte van anderen in het veld? Welke inkomstenbronnen zijn er naast subsidie? Het zijn vragen die steeds belangrijker worden. Idealiter weten afgestudeerden een balans te vinden tussen een artistieke noodzaak en een zakelijke noodzaak. Zo zijn er makers die met het zoeken naar nieuwe plekken en verhalen een artistiek onderzoek weten te koppelen aan onderzoek naar nieuw publiek en nieuwe inkomstenbronnen.

Breder geformuleerd: ondernemerschap is steeds vaker gegrond in het kunstenaarschap. Als je weet wat je artistiek wilt, welke kant je je op wilt ontwikkelen, wat je kunt en niet kunt, dan maakt dat het makkelijker om zakelijke keuzes te maken. Zelfreflectie is dus een zeer belangrijk aspect van het artistiek ondernemerschap. Walter Ligthart, zakelijk directeur van het Nationale Toneel, spreekt dan ook niet voor niets van “persoonlijk ondernemerschap”.

2.4. Gemeenschappelijke kenmerken

Geen theaterprofessional is hetzelfde en elk carrière-pad neemt een andere route.

Mensen bij wie het talent uit de oren spuit, zoals Cees Debets van Theater aan het Spui het formuleert, worden vrijwel altijd opgemerkt en voor een grote groep anderen speelt geluk een grote rol. Toch zijn er een aantal gemeenschappelijke kenmerken die de jonge theaterprofessionals die op dit moment succesvol zijn met elkaar delen.

Degenen die succesvol zijn, zijn nieuwsgierig naar nieuwe wegen en zien zakelijke en artistieke keuzes in elkaars verlengde. Ze kijken naar ontwikkelingen en kansen buiten het theater en zijn in staat om aan verschillende gesprekspartners te communiceren wat ze willen. Ze hebben een grote mate tot zelfreflectie en kijken kritisch naar zichzelf en hun rol in het veld. Ze zijn sterk in het opbouwen van netwerken en organiseren hulp bij die dingen waar ze minder goed in zijn. Voor acteurs komt daar bij dat ze pro-actief zijn en in vorm en inhoud kunnen meedenken tijdens het repetitieproces en daarbuiten. Ze weten wat ze willen, met wie en waarom en schromen niet anderen voor hun eigen plannen te interesseren.

3. OPLEIDINGEN EN COMPETENTIES

De belangrijkste bindende factor tussen de theaterprofessionals die op dit moment een duurzame carrière hebben, is dat er sprake is van een grote mate van zelfreflectie op het eigen kunnen, op de eigen artistieke noodzaak en op de eigen positie in het veld. De vaardigheden waaraan volgens het veld behoefte is bij afstuderende theaterprofessionals, zijn voor een groot deel terug te voeren op die zelfreflectie.

Er zijn meer aandachtspunten die door de gesprekspartners werden ingebracht die niet keurig vallen in te passen in de competenties zoals de scholen die zelf eerder hebben verwoord. Ze hebben vaak betrekking op meerdere competenties.⁷ Ondernemerschap is daarvan een voorbeeld. Het is opvallend hoe in het Opleidingsprofiel uit 2002 de competentie Ondernemerschap volgens de opstellers volledig losstond van de artistieke en ambachtelijke competenties van de studenten. Die losse benadering van ondernemerschap is in 2014 niet meer houdbaar. Ondernemerschap is net als zelfreflectie iets wat gerelateerd zou moeten zijn aan alle andere vaardigheden van de jonge kunstenaar.

Om enige ordening aan te brengen is desondanks geprobeerd om het hoofdstuk te structureren volgens de verschillende competenties uit 2007. In de paragrafen daarvoor worden een aantal door het veld veelgenoemde dilemma's geschetst die zo breed zijn dat ze niet in die structurering passen.

⁷ Werkgroep Opleidingsprofiel Theater, *Opleidingsprofiel Theater*, oktober 2002 en Netwerk theater, *Herziening Opleidingsprofiel Theater*, maart 2007

3.1. Dilemma's

3.1.1. De Autonome Kunstenaar

In de gesprekken werd, vooral door nog niet zo lang afgestudeerden, beschreven hoe binnen de scholen de legitimatie van de autonome positie van de kunstenaar nauwelijks wordt bevraagd. Natuurlijk ben je een bevoorrecht mens als je na je audities in staat wordt gesteld om elke dag met kunst bezig te zijn. Iets anders is het als – gechargeerd gezegd - scholen eilandjes zijn waar niet wordt nagedacht over de veranderende maatschappelijke positie van de kunstenaar. Eenmaal buiten komen de jongeren er namelijk achter dat er de Nederlandse samenleving niet per se op kunstenaars zit te wachten. Het schort volgens het veld, kortom, nog al eens op de reflectie op de positie van kunst en van de kunstenaar in de samenleving. Jonge kunstenaars moeten echter in staat zijn om de kunsten, hun eigen werk en hun relatie tot het publiek te legitimeren.

Het veld is zich er echter van bewust dat de school tegelijkertijd ook *wel* een eiland zou moeten zijn, waar je zonder druk van buiten kunt nadenken over wie je als kunstenaar eigenlijk bent, zonder de druk van een wantrouwende samenleving in je nek. Voor zelfreflectie is ook rust nodig.

In het verlengde daarvan kwam regelmatig de vraag terug of scholen niet realistischer moeten zijn naar hun studenten als gaat om hun talent en hun mogelijkheden in het toekomstige werkveld. Uitzonderlijk talent is zeldzaam en de meeste studenten zijn dat ook niet. Vrijwel niemand van de afgestudeerden komt terecht bij Toneelgroep Amsterdam. De meeste acteurs zullen bijvoorbeeld genoeg moeten nemen met een meer bescheiden carrière van bijrollen en andere werkzaamheden. Dat is een werkelijkheid waarvan studenten al best binnen school bewust mogen worden gemaakt.

Iedereen in het veld is het er over eens dat de scholen het allerbeste uit de studenten moeten halen. Maar door in de opleiding te suggereren dat iedereen wordt opgeleid voor de top ontstaan bij studenten blinde vlekken voor bepaalde plekken in de markt, of worden bepaalde werkzaamheden of producenten als minderwaardig gezien. Dat werkt belemmerend als na het afstuderen blijkt dat die top slechts voor een klein percentage is

weggelegd. Er is ook buiten die top en op andersoortige plekken behoefte aan hoogopgeleide theaterprofessionals, maar dan moeten zij die kansen wel benutten.

3.1.2. De rol van de productiehuizen

Tot voor kort boden productiehuizen aan makers een plek om zich na hun opleiding verder artistiek te ontwikkelen. Nu dat aantal plekken aanzienlijk is gekrompen, moeten scholen overwegen hoe ze met dat gat omgaan. Moeten zij bijvoorbeeld overwegen om (nog) meer aandacht te besteden aan het ontwikkelen van het kunstenaarschap dan ze al deden, om zo een deel van de taken van de productiehuizen op zich te nemen? Zij zullen in dat geval meer ruimte in moeten bouwen voor (zelf)reflectie, het verder ontwikkelen van het makerschap en het ontwikkelen van een artistieke signatuur. Daarbij is een bredere blik op het veld nodig dan nu soms nog het geval is, zowel artistiek (welke canvassen wil deze maker gebruiken?) als praktisch (welke werkvelden zijn er naast het theater nog meer?)

3.1.2. De invloed van de buitenwereld en de invloed van docenten

Er wordt weinig (internationaal) werk van theatermakers buiten school bekeken en op sommige scholen werken makers alleen maar samen met acteurs van dezelfde school, in plaats van met acteurs van buiten. Dat alles beperkt de blik van studenten op het veld. Veel gesprekspartners hadden het idee dat afgestudeerden eigenlijk geen idee hebben in wat voor een veld ze terecht gekomen zijn, nadat ze hun diploma hebben gehaald.

Een andere verklaring die in de gesprekken werd gegeven voor de relatief beperkte blik die afgestudeerden van het veld hebben, is dat die blik voor een groot deel wordt bepaald door de docenten. Een aantal van die docenten werkt zelf niet of nauwelijks in het theaterveld of is van een oudere generatie met een ander idee over de rol van de kunstenaar. Zoals een van de gesprekspartners het verwoordde: "Als je voor de Champions League traint, moet je een trainer hebben die dat niveau kent."

Er werden in de gesprekken verschillende suggesties gedaan om die blik op de buitenwereld te verbreden. Een daarvan was om alleen docenten les te laten geven die

zelf in het veld werkzaam zijn. Er werd ook gepleit voor meer ruimte voor gastdocenten – al dan niet zelf uit te nodigen door de studenten – om zo nieuwe visies op het theaterveld de school binnen te brengen. De meeste afgestudeerden vertelden dat ze aan de ontmoetingen met mensen van buiten school het meest hadden gehad, juist omdat die ze dwongen te reflecteren op wat zij binnen brachten: vind ik dit nu inspirerend of wil ik nooit op deze manier theater maken? Zo ontstaat bij studenten een betere reflectie op hun eigen positie in het actuele theaterlandschap en de mogelijkheden die er zijn om na je afstuderen aan de slag te gaan.

De invloed van buiten zou niet alleen artistiek hoeven zijn, maar zou ook de reflectie op bijvoorbeeld legitimatie en ondernemerschap aan kunnen wakkeren. Zo werd er geopperd om een klas vaker in discussie te laten gaan met een bankdirecteur of een politicus. Een ander idee was om studenten stage te laten lopen op een publiciteitsafdeling of bij een zakelijk leider. Enkele gesprekspartners hadden daar al goede ervaringen mee. Studenten beseffen zo dat ondernemerschap en kunstenaarschap nauw met elkaar verbonden zijn, in plaats van dat dat losstaande grootheden zijn.

3.1.3. Profilering van de opleidingen en specialisering

Er heersen in het veld verschillende opvattingen over de profilering van de vier verschillende theaterscholen en de verschillende opleidingen binnen die scholen. Een en ander hangt samen met de vraag die ook werd gesteld in 3.1.1.: waar leidt je precies voor en tot op?

Aan de ene kant is er de vraag of er in zo'n breed werkveld nog wel behoefte is aan verregaande specialisering of dat vooral acteurs – die waarschijnlijk een heleboel verschillende werkzaamheden zullen verrichten – misschien juist breder zouden moeten worden opgeleid. Ook werd er getwijfeld aan het nut van een aantal zeer specialistische opleidingen, omdat die specialisaties in het huidige veld nergens een plek hebben: in de zeer experimentele marges is nauwelijks nog ruimte en geld om een carrière te kunnen hebben.

Voor het grootste deel, echter, is het veld blij met de heldere profilering van de vier theaterscholen en de opleidingen binnen die scholen. Die profilering stelt het veld in staat om heldere keuzes te maken als ze een bepaalde soort theaterprofessional nodig hebben. Verder wordt de mimeopleiding veel genoemd als een opleiding waaraan in een theaterveld dat zich steeds meer lijkt te richten op de hier-en-nu-ontmoeting met de toeschouwer behoefte is.

Veel gesprekspartners denken dat juist in een breed veld specialisatie nuttig is: hoe beter je iets specifiek kunt, hoe groter de kans is dat je om die vaardigheden wordt gevraagd. Er werd dan ook van verschillende kanten gepleit om in de eerste paar jaar een stevige en brede ambachtelijke basis te leggen om daarna een specialisatie te laten kiezen, al dan niet in de vorm van een duale Master. Zeker die specialisatie vraagt om maatwerk voor de student en een grote mate van zelfreflectie: wat vind ik leuk, waar ben ik goed in en hoe wil ik mijn carrière na school verder ontwikkelen? Een aantal specialismen missen nog op school, vinden sommigen, zoals bijvoorbeeld muziektheater en poppen- en objecttheater. Aan zulke specialismen is in het veld wel behoefte.

Voor sommigen ligt er teveel nadruk op het makerschap op plekken waar dat misschien niet zou moeten en dan wordt vooral aan acteurs en theaterdocenten gedacht. Als het gaat om acteurs, dan gaan zij na hun afstuderen, om toch aan het werk te komen, regelmatig als maker aan de slag. Daarbij leggen ze het kwalitatief vaak af tegen makers die daar wel voor zijn opgeleid. Volgens een deel van het veld is de oplossing niet om hen meer makers-vaardigheden mee te geven, wel om meer aandacht te geven aan het actief in vorm kunnen meedenken met degene met wie je werkt. Ook kunnen acteurs beter leren om eigen plannen te verwoorden en daarbij de juiste mensen te vinden die hen willen helpen bij de uitvoering daarvan. Regisseurs geven aan graag met acteurs te werken als ze met een goed plan komen. Dan moet je wel zo'n plan kunnen schrijven en verwoorden.

Als het gaat om docenten, dan is het idee dat de nadruk soms nog teveel op het (artistieke) makerschap ligt en te weinig op de pedagogische aspecten. Het gevaar is dat docenten zich teveel als autonome makers gaan zien die concurreren met de mensen van de makersopleidingen. Niet alleen is er in het veld geen ruimte voor al die makers,

er is juist wel een grote behoefte aan goede en creatieve docenten die de brug kunnen slaan tussen het theaterveld en het publiek en tussen het professionele en het amateurveld.

3.1.4. Maatwerk of voor iedereen hetzelfde pakket

Als het belangrijker wordt dat theaterprofessionals zich bewust zijn van hun plek in het veld, van hun sterktes en zwakten en dat ze zich naar vermogen specialiseren, is de vraag of er binnen scholen niet meer ruimte moet zijn voor maatwerk. Een aantal gesprekspartners – vooral pas afgestudeerden - hadden het gevoel dat die ruimte er op dit moment nog niet genoeg is. Scholen lijken hun studenten nog teveel in een voorgevormde mal te willen drukken en de vraag is of dat in deze tijd nog houdbaar is. Moet elke afstuderende aan alle competenties voldoen, of moeten sommigen – afhankelijk van de individuele student – zwaarder of minder zwaar tellen? Moet voor elke student precies hetzelfde curriculum gelden of mag de student dat curriculum zelf inrichten en zelf docenten of gastsprekers uitnodigen die hem of haar interesseren en hopelijk inspireren?

De indruk zou gewekt kunnen worden dat de nadruk op individueel maatwerk haaks staat op de vraag of scholen niet alleen voor de top, maar vooral voor het ‘middenveld’ moeten opleiden. Dat is echter geen tegenstelling. Toptalent wordt snel herkend en opgepikt. Juist op de plekken waar het ‘middentalent’ terecht komt, is de concurrentie groot. Vooral dan is het zaak je ten opzichte van anderen te profileren, bijvoorbeeld door een specialisme gebaseerd op een realistisch beeld van wat je wel en niet goed kunt.

Het bieden van maatwerk op individueel niveau is voor de scholen een grote, complexe en waarschijnlijk ook financieel ingewikkelde verantwoordelijkheid. Maar in een veld waarin succes lijkt af te hangen van het bewustzijn van de eigen, specifieke kwaliteiten, is maatwerk noodzakelijk.

3.1.5. Instroom en uitstroom

De eisen die scholen aan de uitstroomkant kunnen stellen, zijn uiteraard gerelateerd aan de capaciteiten die de beginnende studenten meebrengen. Die beginnerscapaciteiten zijn aan het veranderen, denkt het werkveld. Zo zijn de studenten die aan een kunstvakopleiding beginnen (en dus ook zij die vervolgens afstuderen) een stuk jonger dan een aantal jaar geleden. Door veranderde wetgeving kunnen jongeren nog maar één studie doen en waar vroeger de kunstvakopleiding werd gevolgd nadat een andere studie was afgerond, komen jongeren nu meteen na de middelbare school binnen. Daarmee missen ze zowel culturele bagage als levenservaring, wat het stimuleren van zelfreflectie, het ontwikkelen van een eigen signatuur en het bieden van maatwerk tijdens de opleiding niet gemakkelijker maakt. Er moet eerst nog een hoop worden bijgespijkerd.

Tegelijkertijd komen zeker beginnende acteurs niet de opleiding binnen met het idee om toneelacteur te worden. Film en televisie hebben misschien wel een veel grotere aantrekkingskracht op aspirant-acteurs dan het theater.

Een andere tendens die bij middelbare scholieren wordt gevoeld is de invloed van het studiehuis en het gebrekkig om kunnen gaan met kritiek. Studenten missen basiskennis, maar zijn wel handig in het vinden van informatie. Ze weten daardoor minder van meer, maar zijn slechts beperkt bekend met de culturele canon. Scholieren lijken moeite te hebben met kritiek, merkte onder andere Thibaud Delpout en claimen sneller hun rechten: "Studenten die op auditie kwamen [voor de regieopleiding] kwamen zonder voorbereiding binnen, als consumenten die met ons kwamen praten of de opleiding wel zinvol voor hen was. Ze waren er niet zo van gediend dat wij daar misschien anders over dachten."

Om de kloof tussen middelbare school en kunstvakopleiding kleiner te maken, zijn er op een aantal plekken in het veld vooropleidingen, waar jongeren kunnen kijken of een kunstvakopleiding geschikt voor hen is. Het gaat dan vaak niet zozeer om het trainen voor audities, maar meer om kennis over theater te verdiepen en om te zien of en welke

podiumkunstopleiding bij de scholieren zou kunnen passen. Scholen zouden actief met die vooropleidingen mee kunnen denken.

Als het gaat om de uitstroom van de theateropleidingen werd vaak opgemerkt dat er nog steeds teveel mensen van de scholen komen. Het tegengestelde geluid klonk echter ook: wil er op lange termijn voldoende en genoeg divers talent omhoog komen drijven, dan zul je misschien grotere aantallen mensen moeten opleiden. Hoe meer mensen je opleidt, hoe meer kans dat dat unieke talent daarbij zit.

De uitstroom wordt door het veld nog steeds ervaren als erg 'wit', hoewel daar langzaam verandering in aan het komen is. Het veld beseft ook dat de scholen als het gaat om de kleur van de klassen ook afhankelijk zijn van de aanmeldingen. De grootste slag als het gaat om culturele diversiteit valt daarom waarschijnlijk te maken in de cultuureducatie op het voortgezet en basisonderwijs. Toch zouden scholen kunnen nadenken hoe ze meer zouden kunnen aansluiten bij de belevingswereld van potentiële theaterprofessionals die niet met de Westerse canon zijn opgegroeid. Regisseurs hebben een grote behoefte aan cultureel diverse acteurs, zeker in het jeugdtheater, waar het voor het jonge publiek belangrijk is dat de spelersgroep even veelkleurig is als de klassen zelf.

3.1.6. Alles in vier jaar

Het veld verwacht veel van de scholen. Als alle individuele vragen vanuit het veld in de opleidingen werden geïntegreerd, dan zouden de opleidingen drie keer zo lang moeten duren. Men is zich er dus van bewust dat scholen keuzes moeten maken.

Wel is het idee dat, zoals eerder al even werd aangestipt, ambachtelijkheid en (zelf)reflectie op het kunstenaarschap beter met elkaar in balans kunnen worden gebracht. Bijvoorbeeld door de eerste jaren een stevige ambachtelijke basis te geven en daarna studenten via maatwerk te laten specialiseren.

Er werden ook enkele suggesties gedaan om de tijd die een student op de opleiding doorbrengt te verlengen. Ten eerste werd er geopperd om de mogelijkheid van

(meerdere) duale Masters te overwegen, waarin de student deels in het veld werkzaam is en deels zich op school verder kan ontwikkelen. Een andere suggestie was de stageperiode in te korten. Het grootste deel van het laatste jaar gaat nu op aan het lopen van stages, terwijl die tijd misschien ook gebruikt zou kunnen worden om op school extra vaardigheden op te doen.

3.2. De competenties

In 2007 werden in de herijking van de opleidingscompetenties voor de theateropleidingen tien competenties als kern van de opleidingen benoemd. In de volgende paragrafen wordt gekeken hoe die competenties zich verhouden tot de vaardigheden die het huidige werkveld van theaterprofessionals nodig heeft. (Zelf)reflectie en ondernemerschap lopen als rode draden door de verschillende competenties heen.

3.2.1. Creërend vermogen

Creërend vermogen wordt omschreven als de vaardigheid om waarnemingen, ervaringen en ideeën om te zetten in een theatrale vorm. Dit hangt uiteraard nauw samen met het ambachtelijk vermogen van de theaterprofessional, omdat dat hem of haar de instrumenten biedt om die ideeën artistiek te vertalen.

Een van de veranderingen in het veld is dat het aantal manieren waarop dat theatrale vorm kan krijgen steeds veelzijdiger wordt en dat afgestudeerden veel meer canvassen tot hun beschikking hebben om hun idee om te zetten in een kunstproduct. De technische mogelijkheden nemen toe om met beeld, geluid en nieuwe media te experimenteren, waardoor theaterprofessionals makkelijker hybride kunstvormen kunnen ontwikkelen: installaties, theatrale rondwandelingen, theatrale documentaires enzovoort. Die vormen sluiten soms meer aan bij de verhalen die de kunstenaars willen vertellen dan een repertoirestuk in een theaterzaal. Zeker voor hen die zijn opgegroeid met beeldschermen.

Het denken in meerdere canvassen heeft ook een zakelijke component. Hoe flexibeler je in staat bent om een vorm bij een inhoud te ontwikkelen, hoe meer mogelijkheden je voor jezelf creëert om dat werk ook daadwerkelijk geproduceerd te krijgen. Het aantal potentiële afnemers wordt dan immers groter. Afgestudeerden worden door het veld eigenlijk gedwongen om die verschillende canvassen te gebruiken, willen ze in hun levensonderhoud kunnen voorzien.

Dat vraagt om het vermogen om bij het bedenken van een artistiek concept niet per definitie de theaterzaal als uitgangspunt te nemen, maar meerdere artistieke mogelijkheden te overzien: welke vorm past het beste bij het verhaal dat ik wil vertellen? Daarom zouden nieuwe vormen en de vaardigheden die daarvoor nodig zijn aandacht kunnen krijgen binnen het curriculum.

3.2.2. Visie

Visie wordt omschreven als de vaardigheid om een eigen blik op het vakgebied te verwerven. In de eerste paragraaf van dit hoofdstuk is al uitgebreid ingegaan op de noodzaak om studenten te laten reflecteren op de legitimatie van kunst in het algemeen en hun eigen werk en positie in het bijzonder. Het veld zoekt bij theaterprofessionals naar een zekere 'eigenheid'. Die eigenheid bestaat voor een groot deel uit een zelfbewustzijn van de unieke positie die hij of zij in het veld inneemt.

Een van de belangrijkste veranderingen in de samenleving die effect heeft op het kunstenveld is de antiautoritaire en anti-elitaire benadering van kunst. Mensen willen niet van iemand anders horen wat goed voor hen is, of wat ze moeten denken. Ze willen graag in gesprek om hun eigen idee te toetsen aan dat van een ander. Dat betekent niet dat de kunstenaar of de kunsten in dat veld niet meer waardevol zijn, maar wel dat ze een andere functie en positie krijgen. De kunstenaar zal niet alleen maar kunnen 'zenden', maar zal ook moeten kunnen 'ontvangen'.

Een visie op het publiek zou daarom integraal deel uit moeten maken van een visie op het veld. Voor welk publiek je eigenlijk wilt maken en hoe je dat publiek bij je werk gaat betrekken, worden steeds belangrijker vragen. Cees Debets van Theater aan het Spui prikkelt makers daarom nog wel eens met de vraag: "Wie ben jij dat jij anderhalf uur van mijn tijd in beslag mag nemen?" Volgens sommigen ligt op school nog vaak de nadruk op het persoonlijk engagement: waarom wil ik dit maken? Een publiek heeft niet zo veel aan de persoonlijke zielenroerselen van een individuele kunstenaar, dus zou de volgende vraag op school meteen moeten zijn: en hoe ik kan dat persoonlijk engagement zo vertalen dat deze een groter maatschappelijk belang krijgt voor een publiek? Het

persoonlijke en het maatschappelijke engagement kunnen soms directer met elkaar in verbinding worden gebracht.

Nadenken over het publiek en de kunsten speelt een nog grotere rol in de werkpraktijk van theaterdocenten. Zij zullen niet alleen in staat moeten zijn te reflecteren op hun artistieke visie, maar ook op hun positie als pedagoog in het onderwijsveld en als brug tussen het amateurveld en het professionele veld.

Om een positie in een landschap te kunnen bepalen en om die positie te kunnen legitimeren, moet dat landschap wel bekend zijn. Volgens het veld ontbreekt het afgestudeerden nog wel eens aan die kennis van het veld en daarmee aan zelfreflectie op hun eigen positie. Er wordt weinig (internationaal) werk van buiten de school bekeken en geen 'kijkbiografie' opgebouwd, waartegen het eigen werk kan worden afgezet. Studenten lijken daarin te weinig worden begeleid: "Wist je dat deze of gene maker ook met jouw theatrale vragen is bezig geweest? Misschien moet je zijn/haar werk eens bekijken/lezen."

Het veld wordt door scholen en studenten ook nog teveel opgevat als het traditionele, gesubsidieerde theaterveld. Daardoor wordt de blik van studenten op het veld en hun positie daarin verengd. Aangezien de meeste theaterprofessionals vroeg of laat in aanraking zullen komen met commerciële opdrachtgevers, kan de positie in het veld niet in kaart worden gebracht zonder ook die carrièremogelijkheden te betrekken.

3.2.3. Ambachtelijk vermogen

Ambachtelijk vermogen wordt omschreven als het vermogen om een breed scala aan ambachtelijke kennis en vaardigheden toe te passen in het theatrale proces.

Zoals eerder al beschreven neemt het aantal mogelijke vormen toe, zeker als daarbij de mogelijke werkvelden buiten het theater worden betrokken (film en televisie, nieuwe media, stemmenwerk enzovoort) of het werken met andere publieken of maatschappelijke partners (woningbouwverenigingen, zorginstellingen, enzovoort). Het dilemma is of dat betekent dat opleidingen verder zouden moeten specialiseren of juist

breed zouden moeten opleiden. Een deel van het veld geeft de voorkeur aan professionals die een stevige algemene technische basis hebben, waarin wordt kennis gemaakt met verschillende vormen, waarna op basis van interesse en talent verder wordt gespecialiseerd.

Ook het theater zelf houdt zich, als gezegd, niet meer aan de traditionele vormen, waardoor acteurs en makers zich vaker buiten het theater zullen begeven. Dat vraagt van alle theaterprofessionals een basiskennis van andere technische vaardigheden, van het werken op locatie, het werken met andersoortige maatschappelijke partners, of het werken met andere kunstvormen dan theater alleen. Als in delen van het theater de ontmoeting met het publiek en het 'hier-en-nu' een belangrijkere rol gaat spelen, moeten ook tekstacteurs meer 'actueel zelfbewustzijn' meekrijgen die bijvoorbeeld mimers als vanzelf krijgen aangeleerd. Daar hoort ook bij: het kunnen loslaten van een logische psychologische ontwikkeling als leidend principe van je personage.

In de gesprekken kwam regelmatig het gebrek aan kennis van repertoire, kunstfilosofie en theatergeschiedenis ter sprake. Ook de spreekvaardigheid en de verstaanbaarheid van acteurs kwam regelmatig terug. Dat laatste is volgens sommigen de vloek van de zendermicrofoon, waarbij er vaak teveel 'in de geluidstechnicus gehangen wordt'.

3.2.4. Vermogen tot samenwerking

Vermogen tot samenwerken wordt omschreven als de vaardigheid om vanuit de eigen expertise een actieve bijdrage te leveren aan het productieproces en om samen te werken. In het vorige hoofdstuk werd al geschetst hoe maakprocessen vaak korter worden en werkrelaties lossen. Dat heeft effect op de manier waarop er door een team wordt samengewerkt. Mensen kennen elkaar vaak (nog) niet, maar er moet wel sneller worden gewerkt.

Ten eerste zal de theaterprofessional in staat moeten zijn sneller het proces te 'lezen'. Een regisseur zal sneller groepsdynamieken moeten doorzien, daar leidend in moeten optreden en inzicht moeten krijgen in de individuele behoeften van de medewerkers. Een acteur zal sneller en pro-actiever moeten uitvinden wat de specifieke vorm waarin

gewerkt wordt van hem of haar vraagt. Een acteur zal vaker zelfstandig materiaal aan moeten bieden, waarmee de regisseur weer verder kan. Zeker in de film- en televisiewereld is men zich niet altijd bewust welke mogelijkheden een acteur allemaal tot zijn beschikking heeft, dus die zal die mogelijkheden actief moeten tonen.

Een repetitieproces is een intiem en gevoelig proces en elke deelnemer heeft zijn eigen manier van werken, omstandigheden die hij prettig vindt werken en dingen waar hij allergisch voor is. Theaterprofessionals zullen in snellere processen met nieuwe mensen sneller in staat moeten zijn hun 'gebruiksaanwijzing' op tafel te leggen en om open te zijn over wat ze wel en niet kunnen en wat ze wel en niet prettig vinden werken.

Dat vraagt om een groot zelfbewustzijn. Niet alleen van de eigen sterktes en zwaktes, maar ook van het eigen 'jargon' dat men spreekt. Op scholen wordt vaak een bepaalde manier van praten over het vak aangeleerd die zelfreferentieel is: hij wordt alleen begrepen door mensen die aan dezelfde school hebben gestudeerd. Afgestudeerden moeten in staat zijn ook over het werk te communiceren met collega's die hun jargon niet delen. Daarom werd vanuit het veld de suggestie gedaan om theaterprofessionals van verschillende scholen al tijdens de opleiding met elkaar te laten samenwerken. Dan gaat het natuurlijk om de verschillende , maar de filmacademie zou daar ook bij betrokken kunnen worden. Jonge filmregisseurs moeten ook leren hoe ze met acteurs moeten samenwerken en vice versa.

Sociale vaardigheden zijn in een sneller werkend veld van groter belang. Mensen die 'aardig' zijn in een groep hebben soms de voorkeur boven een eigenzinnig talent.

3.2.5. Communicatief vermogen

Communicatief vermogen wordt omschreven als de vaardigheid om in verschillende beroepscontexten effectief en inspirerend te communiceren over ideeën en voorkeuren.

Om je eigen ideeën en voorkeuren te verwoorden, moet er eerst reflectie hebben plaats gevonden op de eigen eigenheid, op het veld, de plaats in het veld, de eigen sterke en zwakke punten en de richting waarin men zich wil ontwikkelen. Pas dan is er namelijk

iets om over te communiceren en een idee met wie er dan op welke manier gecommuniceerd moet worden. Natuurlijk moet er met de medewerkers aan een productie worden gecommuniceerd. Over het belang daarvan ging het al in de vorige paragraaf.

Om een rendabele werkpraktijk op te zetten in een versnipperd veld zijn er veel gesprekken nodig met veel verschillende mensen. Er wordt gesproken met productiehuzen, programmeurs, theater- en festivaldirecteuren, andere makers, educatie-instellingen, zakelijke en publiciteitsmedewerkers, agenten, filmproducenten enzovoort. Maar ook steeds vaker met andersoortige maatschappelijke instellingen, ambtenaren en politici. Al die verschillende belanghebbenden hebben een andere manier van communicatie nodig om hen van hetzelfde plan te overtuigen: een wethouder wil weten hoe zijn stad er aantrekkelijker van wordt en een marketingmedewerker wil weten bij welk publiek deze voorstelling moet aansluiten. Dat vraagt om een inzicht in wie waarom welke informatie nodig heeft. Hoe helderder het eigen beeld is dat de theaterprofessional van zichzelf heeft en van hoe zijn of haar project zich verhoudt tot de rest van het veld, hoe makkelijker het wordt dat verhaal over te brengen op de verschillende partners. Dat is des te belangrijker als het gaat om meer eigenzinnige vormen of ideeën die vaker een hogere initiële drempel kennen bij mensen die niet zelf uit de kunsten komen. Hoe beter het belang van dat experiment kan worden uitgelegd, hoe meer kans er in het veld blijft voor dat experiment.

Uit de gesprekken met het veld blijkt dat afgestudeerden het nog niet altijd even gemakkelijk vinden om over hun werk te praten en dat die vaardigheid dus aandacht behoeft. Ook het besef dat je met verschillende partners op verschillende manieren communiceert, is er nog niet altijd. Verschillende potentiële opdrachtgevers geven aan dat ze te vaak mailtjes van pas afgestudeerden krijgen die een 'send-to-all'-lijken, in plaats van dat de opdrachtgevers individueel worden benaderd. Ook worden regelmatig namen verkeerd geschreven of lijkt degene die een instelling benadert niet altijd goed op de hoogte wat die instelling precies doet. Het helpt, kortom, als je iets gezien hebt van het gezelschap waar je een open sollicitatiebrief of een verzoek tot een gesprek heen stuurt.

Het theaterpubliek lijkt steeds meer behoefte te hebben om met de kunstenaar in gesprek te gaan. Speciale aandacht zou er dus nog kunnen zijn voor de communicatie met het publiek, al zal niet iedere kunstenaar dat kunnen of daar behoefte aan hebben. Het gaat niet alleen om voor- of nagesprekken of om een dialoog met het publiek aan de theaterbar, maar ook om de vaardigheid om het publiek al voor de première bij het productieproces te betrekken, bijvoorbeeld tijdens openbare repetities of publieke workshops, aangezien deze vormen van publiekscommunicatie steeds belangrijker lijken te worden.

3.2.6. Ondernemerschap

Met ondernemerschap wordt bedoeld: de vaardigheid om zelfstandig vorm te geven aan een professioneel bestaan in theaterwerkveld. Eigenlijk zou deze vaardigheid verbonden moeten zijn met alle andere competenties. Ondernemerschap wordt nogal eens beschouwd als een vaardigheid die een kunstenaar 'erbij' zou moeten doen, maar die loskoppeling is in deze tijd onhoudbaar. In het meest ideale geval is het ondernemerschap van de theaterprofessional gegrond in zijn kunstenaarschap en de reflectie daarop: als je weet wat je wilt en kunt en je bewust bent van (de mogelijkheden in) het veld, dan wordt het makkelijker om keuzes te maken waarin zakelijke en artistieke belangen gelijk oplopen. 'Persoonlijk ondernemerschap' noemt Walter Lighthart dat. Een acteur kan ervoor kiezen reclames te doen om zo daarnaast de dingen te maken die hij echt wil maken. Een regisseur kan proberen maatschappelijke partners te inspireren om deel uit te maken van een project om dat project zowel inhoudelijk-artistiek als financieel te versterken. Een theaterdocent kan zijn pedagogisch-artistieke vaardigheden gebruiken om ook op onverwachte plekken kinderen en volwassenen met theater in aanraking te brengen, waarmee zowel het draagvlak voor het theater wordt vergroot als de eigen werkmogelijkheden. Zo zijn er nog honderd voorbeelden te bedenken, waarbij ondernemerschap en kunstenaarschap in elkaar overlopen.

Het is opvallend dat er in de omschrijving van de competentie wordt gesproken van alleen het theaterwerkveld. Zeker voor acteurs, maar ook voor andere theaterprofessionals, is dat werkveld veel breder. Vrijwel iedereen in het veld geeft aan dat het voor de meeste acteurs onmogelijk aan het worden is om alleen via toneelspelen

zijn brood te verdienen: televisie, film, stemmenwerk, nieuwe media, het maakt allemaal deel uit van de mogelijkheden.

Vrijwel elke theaterprofessional die nu afstudeert, gaat vroeger of later als zzp'er aan de slag. Dit in combinatie met het brede werkveld en de noodzaak om ondernemerschap verregaand te verbinden aan het kunstenaarschap betekent voor de scholen dat het ondernemerschap een meer ingebedde positie in het curriculum verdient.

Veel mensen in het veld – ook de pas afgestudeerden – hebben het idee dat ondernemerschap voor scholen nog te vaak betekent dat je leert een subsidieaanvraag te schrijven of een VAR-verklaring leert aan te vragen. Dat is niet meer genoeg. Een aantal mensen gaf aan dat het wenselijk zou zijn om acteurs en makers eens stage te laten lopen op een productiekantoor of op een zakelijke afdeling om hen zo te leren op welke manier artistieke keuzes en zakelijke keuzes in het veld in samenhang worden gemaakt.

Bij ondernemerschap hoort een gedegen kennis van het werkveld en van de spelers in dat veld gerelateerd aan je eigen kunnen. Acquisitie betekent dat je, zoals ook aangestipt in 3.2.5., potentiële opdrachtgevers op de juiste manier benadert en uit kunt leggen waarom precies jij op die plek het best zou passen. Het heeft geen zin om je aan te melden bij de Nieuwkomers van Orkater als je niets hebt met muziektheater of in gesprek te gaan bij Toneelgroep Oostpool als je nog nooit een voorstelling van Marcus Azzini hebt gezien.

Een ander belangrijk aspect dat vaak werd genoemd als het gaat om ondernemerschap is het vermogen om ondersteunende netwerken op te bouwen. Bij stagiairs lijkt er nog wel eens het idee te bestaan dat netwerken betekent dat je 'vriendjes maakt'. Veel belangrijker is echter dat potentiële netwerkpartners zien waar je goed in bent en op welk gebied zij iets aan je kunnen hebben. Het opbouwen van een netwerk hangt daarom erg nauw samen met een bewustzijn van vaardigheden: waar ben je goed in en waar minder goed in? Om succesvol te zijn hoef je niet alles (zelf) te kunnen. Maar je moet wel in staat zijn hulp om je heen te kunnen organiseren voor die dingen waar je niet zo goed in bent.

Twee zaken kwamen in de gesprekken nog opvallend vaak naar boven als het gaat om ondernemerschap. Ten eerste komt het nog vaak voor dat mensen bij audities niets weten van het stuk of de rol waarvoor ze komen auditeren of dat regisseurs bij de sollicitatie voor een stageplek het stuk niet hebben gelezen waar ze stage willen lopen. Een tweede aandachtspunt is de positie van de agent, zoals in hoofdstuk 2 ook al even aangegeven. Het te snel leunen op een agent ontnemt het zicht van de jonge acteur op zijn eigen waarde en zijn positie in het veld. Scholen kunnen daar niet direct iets aan doen, maar kunnen het wel meenemen als ze studenten voorlichten over het zelfstandig ondernemerschap.

3.2.7. Omgevingsgerichtheid

Omgevingsgerichtheid wordt omschreven als de vaardigheid om maatschappelijke ontwikkelingen te verbinden met eigen ervaringen als een inspiratiebron voor het werk. Deze vaardigheid is uiteraard gekoppeld aan de legitimatie van de positie van de kunst en de kunstenaar, zoals al besproken in paragraaf 3.1.1. Daarvoor is als gezegd een grote mate van bewustzijn van en reflectie op het brede veld nodig. Datzelfde geldt als de theaterprofessional de (bredere) maatschappelijke ontwikkelingen wil betrekken bij het creëren van zijn werk.

De klassieke culturele canon en het theater zoals dat gemaakt wordt in de theaterzaal zijn nog steeds de belangrijkste referentiepunten in de opleidingen. De vraag is of dat houdbaar is in een multimediale en cultureel-diverse samenleving en een werkveld dat breder is dan theater alleen. De studenten die op dit moment op school zitten zijn hun hele leven omringd met televisieschermen, waardoor zij een totaal andere culturele canon hebben waaraan ze refereren. Voor die verbreedde culturele canon zou ruimte moeten zijn op school.

Dat geldt ook voor verhalen met een niet-Westerse oorsprong die nu nog buiten het culturele canon vallen. Door aandacht te besteden aan dergelijke verhalen kunnen studenten hun blik op het mogelijke publiek en op hun theatrale mogelijkheden

vergroten. Niet alleen spreken andere verhalen een breder publiek aan, maar andere verhaaltradities kunnen ook inspiratie bieden voor nieuwe vormen van dramaturgie.

3.2.8. Lerend vermogen en reflectief vermogen

Lerend vermogen wordt gezien als de vaardigheid van de theaterprofessional om zichzelf te blijven ontwikkelen, zowel artistiek als professioneel. Reflectief vermogen is de vaardigheid om te reflecteren op het eigen werk, het eigen handelen en de eigen ontwikkeling. Deze twee competenties worden tegelijkertijd behandeld, omdat ze met elkaar vervlochten zijn.

De meeste afstuderenden zullen niet meer terecht kunnen bij een productiehuis, waar ze langer de tijd krijgen om hun kunstenaarschap te ontwikkelen of een publiek op te bouwen. In een versnipperd veld prevaleert het korte termijnbelang nogal eens boven het lange termijnbelang: het is al fijn als je werk hebt. De vraag is: hoe houd je je eigen (artistieke) ontwikkeling in de gaten als je vooral bezig bent werk voor jezelf te organiseren en van project naar project hopt?

Het brede en versnipperde veld maakt een duurzame, geleidelijke ontwikkeling moeilijker (als die ooit al echt mogelijk was), maar het biedt ook kansen om jezelf breder te ontwikkelen dan in het theater alleen. Bovendien kan de keuze voor een televisieserie, een reclamespot of een commerciële productie ook betekenen dat er weer wat geld binnenkomt, waardoor de theaterprofessional in staat wordt gesteld zich daarna te richten op een eigen project. Een rol in een soap kan ervaring met camera-acteren opleveren waardoor een filmrol dichterbij komt. De eigen ontwikkeling vormgeven in het grillige veld is dus niet onmogelijk, al zal die ontwikkeling soms zijpaadjes nemen en door andersoortig terrein lopen.

Voor de makers geldt dat de zoektocht naar die ene hit die je *pitches* laat winnen of die je een plek op festivals garandeert op de korte termijn een zegen zou kunnen zijn en op de lange termijn een vloek. Het gevaar is dat makers niet maken wat ze willen maken, maar dat ze maken waarvan ze denken dat het scoort. Of dat ze na die hit volgens dezelfde formule blijven werken, omdat er, eenmaal ergens binnen, geen ruimte is voor falen. Om

die begrijpelijke korte termijnkeuzes te voorkomen is een grotere reflectie op het eigen kunstenaarschap en de gewenste ontwikkelingslijn van belang.

Bij het afstuderen zou er daarom idealiter al een bewust idee moeten zijn van het eigen kunstenaarschap, de sterke en zwakke punten, de richting waarin zich men wil ontwikkelen en hoe dat te organiseren. Bij elke loopbaankeuze zou de theaterprofessional in staat moet zijn om te bedenken wat deze keuze betekent in termen van de ontwikkeling van het kunstenaarschap en het ondernemerschap.

3.2.9. Innovatief vermogen

Innovatief vermogen is de vaardigheid om door onderzoek bij te dragen aan de ontwikkeling van het vakgebied.

Een unieke stem, eigenheid, persoonlijkheid. Het zijn termen die in de gesprekken met het veld door elkaar werden gebruikt, maar die eigenlijk allemaal gaan over deze vaardigheid: in staat zijn om een nieuw geluid te laten horen en daarmee het vakgebied verder te ontwikkelen. Hoe eigener de stem, hoe groter de kans dat talent opvalt in het veld.

De vaardigheid om innovatief te kunnen zijn, is van alle competenties misschien wel het meest verbonden met het talent en de creativiteit van een jonge kunstenaar. De vraag is uiteraard of je talent of eigenheid kunt aanleren op school. Maar je kunt het wel bewustmaken, uitdagen en opstoken. Scholen spelen een andere rol nu het aantal plekken dat de artistieke ontwikkelingstaak na het afstuderen op zich nam gekrompen is.

Gekoppeld aan het innovatief vermogen is de kennis van het veld. Je kunt je niet bewust zijn van de uniciteit van je eigen stem als je niet weet tot welke stemmen zich die van jou verhoudt. Misschien is het wel helemaal niet zo bijzonder wat jij hebt bedacht, iemand kan je al lang zijn voor geweest.

Dat bewustzijn kan worden gestimuleerd door het opbouwen van een stevige 'kijk- en leesbiografie', waarin de student kennis neemt van welke andere stemmen er in het

kunstenveld klinken en in het verleden geklonken hebben. Daarbij helpt een kritische stem vanuit school die door het veld nog wel eens gemist wordt. Als er op school gereflecteerd wordt op het werk van een student dan richt zich de kritiek op de esthetiek en artistieke waarde van de etude zelf en niet op hoe dat werk zich verhoudt tot de grotere wereld buiten school en tot al die andere kunstwerken die er al in die buitenwereld bestaan. Er wordt vaker de vraag gesteld “wat heb je gemaakt?”, terwijl de vraag “waarom heb je dat gemaakt en voor wie?” in het veld vaker zal worden gesteld en om een andere vorm van reflectie vraagt. Ivo van Hove sprak in dat verband van het ‘wieden van het tuintje van het talent.’ Door kritisch te bevragen kan een school het talent bij snoeien. Als je alle creatieve ideeën maar wild laat bloeien, wordt het tuintje een puinhoop.

De meeste alumni van kunstvakopleidingen in het veld gaven aan dat zij als het gaat om de ontwikkeling van hun eigen stem en hun eigen innovatief vermogen, misschien wel het meest hadden gehad aan gasten van buiten school die het nadenken over hun eigen kunstenaarschap veel meer uitdaagden dan de vaste docenten. Ook als je het verschrikkelijk vindt hoe de gastdocent werkt of wat hij maakt, dan helpt dat afzetten tegen een andere esthetiek je nog steeds om je eigen stem beter te begrijpen.

Gooi de deuren van de school wijd open voor geluiden van buiten is dan ook een veelgehoorde oproep uit het veld. Maar, voegen een aantal gesprekspartners daar in dit verband aan toe, zorg wel dat school een veilige plek blijft om in relatieve rust die eigen stem te zoeken. Daarom moeten scholen de balans vinden tussen het binnenhalen van de buitenwereld en het naar buiten brengen van studenten tijdens school. Daarmee wordt vooral ook het gevaar van de hype bedoeld en de druk van bijvoorbeeld het ITS-festival. De druk om op te vallen naar de buitenwereld toe wordt dan zo groot dat het ten koste gaat van de uniciteit en het innovatief vermogen van de afstuderenden.

4. OPLEIDINGEN EN VELD

Een van de vragen die de gesprekspartners ook werd gesteld, was welke rol het veld zou kunnen spelen voor de pasafgestudeerde theaterprofessionals. Die vraag heeft dus niet zozeer te maken met de competenties en onderstaand hoofdstuk gaat dan ook niet specifiek in op de beroepsprofielen of de opleidingsprofielen. Het gaat wel in op de gezamenlijke verantwoordelijkheid van veld en scholen voor de aansluiting tussen veld en school. Voor de gesprekken tussen opleidingen en werkveld kunnen deze gedachten vanuit het werkveld een goed handvat vormen.

Tijdens de gesprekken werd namelijk benadrukt dat er in het veld veel behoefte was aan een hecht en doorlopend contact met de scholen en daarom vond vrijwel iedereen het waardevol om aan deze verkenning mee te werken. Omdat het veld zo fluïde is en nog complexer dan voorheen is er behoefte aan een gesprek met de scholen dat nog intenser en meer continu is. Er werden bovendien een aantal gebieden aangegeven waarin het veld graag nauwer met de scholen wil samenwerken of waarin het veld zelf bij zou kunnen dragen aan de ontwikkeling van theatertalent.

4.1. Koppeling talent en veld

Een aantal samenhangende zaken zou kunnen helpen om de overstap tussen school en werkveld makkelijker te maken: meer aandacht van het veld voor de studenten die nog in opleiding zijn, betere profilering van de partners in het veld als het gaat om hun behoeften en het al vroegtijdig koppelen van studenten aan partners in het veld.

Een aantal instellingen in het veld stak meteen de hand in eigen boezem: wij houden de scholen ook niet altijd goed genoeg in de gaten. Maar er zijn ook instellingen die juist vinden dat de scholen te weinig oog voor hen hebben. Zo werd vanuit de commerciële producenten opgemerkt dat ook zij er belang bij hebben om al tijdens de opleiding kennis te maken met acteurs, maar dat ze bijvoorbeeld niet voor etudes worden uitgenodigd. Het is in ieder geval van belang dat er al vroegtijdig contact is over de specifieke talenten op school en dat partners in het veld die talenten ook kunnen zien. Dat heeft ook zijn gevaren, dat ziet het veld ook. De nadelen daarvan zijn eerder besproken. Scholen zijn, vaak terecht, huiverig om al vroegtijdig druk op de studenten te

leggen door het veld binnen te laten. Tegelijkertijd zou vroegtijdig contact met gasten uit het veld kunnen helpen om de reflectie op het eigen kunstenaarschap aan te scherpen (zie 2.2.9.).

Instellingen geven aan dat ze wellicht zelf ook helderder naar de scholen en naar afgestudeerden kunnen communiceren aan welke soort theaterprofessionals zij behoefte hebben. Juist in een versnipperd veld is ook een heldere profilering van de instellingen van belang, zodat talent weet waar het zich kan melden: als ik iets wil met de grote zaal, dan kan ik bij deze instelling terecht, als ik de autonome kant op wil, kan ik beter bij die andere instelling zijn.

Er zou in het verlengde van de vorige twee opmerkingen ook meer samengewerkt kunnen worden tussen scholen en veld als het gaat om het vroegtijdig koppelen van talent aan de juiste instelling. Scholen kennen hun studenten en hun behoeften het best en hebben hopelijk ook goed zicht op het veld. Zij zouden daarom al vroeger en actiever specifiek talent onder de aandacht kunnen brengen van instellingen waarvan zij denken dat die persoon goed zou passen. Het maakt de overgang van een student van school naar veld makkelijker als het gesprek met het veld met hulp van school al tijdens de opleiding is begonnen.

Daarin spelen stages een belangrijke rol. Meerdere gesprekspartners zeiden dat ze het idee hadden dat stages soms nogal willekeurig lijken gekozen, terwijl die juist specifiek aan zouden moeten sluiten bij de individuele student en diens idee over zijn of haar toekomstige loopbaan. Natuurlijk wil iedereen graag bij een groot gezelschap stage lopen, maar misschien is dat niet voor iedereen het meest verstandig gezien zijn specifieke ontwikkelingslijn of talenten. Overigens werd in de commerciële hoek gevoeld dat die producenten juist niet altijd als serieuze stageplek werden gezien, terwijl de stage-rollen daar over het algemeen groter zijn. In ieder geval zou in het gesprek tussen scholen en instellingen over stages de specifieke kwaliteiten en behoeften van het individuele talent centraal moeten staan.

Het is in het belang van veld en afstuderenden dat er nog eens goed wordt nagedacht over de druk die wordt uitgeoefend op studenten, bijvoorbeeld in de vorm van het ITS-festival. Is het mogelijk om gezamenlijk een einde te maken aan het hypen van talent?

In een veld dat breed is en waarin jonge kunstenaars aan de slag willen gaan met diverse canvassen voor diverse publieken, zouden scholen bij het koppelen van talent aan instellingen buiten school verder kunnen kijken dan alleen het theaterveld, maar ook kunnen denken aan een breder maatschappelijk veld. Experts uit dat bredere maatschappelijke veld (of dat nou de zorg, het onderwijs of de financiële sector is) zouden ook al eerder de school binnen gehaald kunnen worden om expertise met studenten te delen en de blik van de studenten op het werkveld te vergroten.

Er zijn verschillende vooropleidingen waar middelbare scholieren kunnen uitvinden of het kunstvakonderwijs iets voor hen is. Scholen en vooropleidingen hebben in het ideale geval nauw contact over de aanstormende talenten en over hoe vooropleiding en scholen het beste op elkaar aan kunnen sluiten.

4.2. Monitoring en begeleiding na school

Opgenomen worden in een productiehuis of in een ensemble van een gezelschap geeft de beste kans op een duurzame ontwikkeling en begeleiding na school. Dat is niet voor iedereen weggelegd. Toch geven instellingen, of dat nou gezelschappen, festivals of productiehuizen zijn, aan dat ze altijd bereid zijn om het gesprek aan te gaan met afgestudeerden. Advies en ondersteuning kunnen en willen ze vaak geven, al geldt wel dat het eigen, in huis opgenomen, talent voorrang heeft.

Productiehuizen en festivals zouden naast een plek waar gemaakt en getoond wordt ook meer als *hub* kunnen functioneren waar talenten en instellingen elkaar ontmoeten en inspireren en waar een voortdurend gesprek wordt gevoerd over theater in de breedste zin van het woord. Omdat zij juist de plekken zijn waar afgestudeerden als eerste aankloppen, zouden festivals en huizen nauwer met elkaar kunnen samenwerken.

Veld en scholen zouden samen kunnen nadenken over hoe theaterprofessionals na hun afstuderen over een langere periode kunnen worden gevolgd. Zo kan worden voorkomen dat talent dat misschien een langere aanlooperperiode nodig heeft om tot bloei te komen in het kortademige veld tussen wal en schip belandt en letterlijk uit het gezichtsveld verdwijnt. Er zijn afspraken nodig over het 'eigenaarschap' van het talent: wie is wanneer voor wie verantwoordelijk? Scholen, veld en afstuderenden zelf hebben een gezamenlijke verantwoordelijkheid voor de aansluiting van opleidingen en veld, ook voor de mensen die niet meteen een hype weten te creëren, of die niet het door het grote gezelschap gezochte toptalent zijn. Productiehuizen, festivals, podia en gezelschappen kunnen nadenken hoe ze *gezamenlijk* langere ontwikkelingslijnen kunnen creëren waarin niet alleen plaats is voor pasafgestudeerden, maar vooral ook voor *midcareer*-talent dat al een aantal voorstellingen heeft gemaakt.

4.3. Expertise-bevordering

Scholen en veld dragen een gedeelde verantwoordelijkheid als het gaat om het bevorderen van expertise in het veld. Niet alleen als het gaat om het verder scholen van de afgestudeerde theaterprofessionals, maar bijvoorbeeld ook als het gaat om het (bij)scholen van docenten. Er heerst het idee, zoals eerder opgemerkt, dat niet alle docenten genoeg kennis hebben van het huidige (internationale en bredere) veld om studenten voor dat veld op te leiden. Door het binnenhalen van expertise vanuit het veld kan de kennis van zowel docenten als studenten worden bijgespijkerd.

Een andere vorm van expertise-bevordering waarin scholen en veld samen een rol zouden kunnen spelen, is de duale Master, waarin de student deels binnen een opleiding en deels in het werkveld aan de slag gaat. Zulke Masters zouden kunnen zorgen voor een langere, begeleide en duurzame ontwikkeling in de jaren na school, waaraan op dit moment grote behoefte is.

5. CONCLUSIES EN AANBEVELINGEN

In relatief korte tijd is het speelveld voor jonge theaterprofessionals behoorlijk veranderd. Dat heeft consequenties voor de scholen, zij leiden hun studenten immers op voor dat speelveld. Een van de meest opvallende, meest terugkerende en licht verontrustende opmerkingen in de gesprekken met het veld was dan ook dat men het idee heeft dat afgestudeerden niet echt een idee lijken te hebben in welk veld ze terecht gaan komen. Degenen die het meest succesvol zijn, zijn zij die snel in staat zijn om zich de werking van dat veld eigen te maken en daar kansen in te zien. Maar het zou voor het veld uitermate problematisch zijn als studenten die in artistiek opzicht enorme potentie hebben, maar minder brutaal zijn of minder snel in staat zijn zich tot een slimme cultureel ondernemer te ontwikkelen, in het “grillige en anarchistische” veld het onderspit delven.

Er is over alle competenties in relatie tot het veranderende veld iets te zeggen, maar die opmerkingen zijn vaak terug te voeren op dezelfde vaardigheid: het vermogen tot (zelf)reflectie: op de positie van de kunstenaar, op de (gewenste) positie in het veld, op de eigen sterke en zwakke plekken, op de eigen ontwikkeling.

Scholen moeten de tijd nemen om met de student uit te zoeken wat zijn positie in dat veld zou kunnen zijn, gezien zijn voorkeuren, talenten en artistieke signatuur. Zeker nu de functie van de productiehuizen grotendeels is weggevallen, is die taak voor de scholen belangrijker geworden. De eerder genoemde publicatie *De hybride kunstenaar* vat treffend samen wat in vrijwel elk gesprek met het theaterveld terugkwam:

“[De] opleiding zou reflectie en zelfreflectie centraal moeten stellen. Hoe beter kunstenaars in staat zijn een kritische visie te ontwikkelen op de artistieke en maatschappelijke aspecten van het kunstenaarschap, hoe beter het discursieve kader is waarin zij hun artistieke werkzaamheden kunnen plaatsen, des te meer

kans zij maken om een blijvend succesvolle beroepspraktijk op te zetten. Kunstenaars die over een reflectief instrumentarium beschikken om hun eigen positie in het sociale en culturele veld te analyseren, zullen strategischer kunnen opereren en daarmee een grotere kans hebben om niet ten onder te gaan aan de vele tegenstrijdige krachten die in de praktijk op hen inwerken.”⁸

Nauw daaraan verbonden is het cultureel ondernemerschap, of misschien beter gezegd: het persoonlijk ondernemerschap. Dat ondernemerschap gaat niet over buigen naar een groot publiek, hoe je flyers maakt of een VAR-verklaring aanvraagt. Persoonlijk ondernemerschap gaat over jezelf kansrijk positioneren in het werkveld, gebaseerd op een kritische reflectie van de eigen artistieke wensen en een realistische analyse van de eigen vaardigheden. In die positionering moet het hele veld in ogenschouw worden genomen en niet alleen de artistiek verantwoorde droombaan, waar helaas maar weinigen in terecht zullen komen.

Om studenten dat veld al vroeg te leren kennen en – net zo belangrijk – dat veld kennis te laten maken met de studenten, moeten de deuren van scholen meer open naar de buitenwereld. Tegelijkertijd moet de school de ideale omgeving vormen om je als student in alle rust artistiek en ambachtelijk te ontwikkelen en te ontdekken wat je wel en niet wilt. Maar dat kan ook, terwijl je af en toe al even door de deur naar buiten gluuert naar dat grillige veld waar je hoe dan ook, na die vier relatief veilige jaren, je slingerende weg in zal moeten vinden.

Vanuit deze gedachten en een aantal andere opmerkingen vanuit het veld zijn een aantal aanbevelingen te doen.

Open de blik op het veld van studenten en docenten

Wees een veilige plek, maar ook een die niet bang is om naar buiten te kijken. Daarin spelen de docenten een belangrijke rol. Zij zijn het immers die de blik van de studenten bepalen, dus zij moeten ook open staan voor veranderingen in het veld. Laat studenten

⁸ Camiel van Winkel, Pascal Gielen en Koos Zwaan, *De hybride kunstenaar: De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk*, Expertisecentrum Kunst en Vormgeving, AKV|St.Joost (Avans Hogeschool), 2012, p. 77

al vroeg zien hoe breed hun potentiële werkveld is en dat dat verder gaat dan theater. Haal gasten en docenten van buiten: (internationale) makers, dramaturgen, schrijvers, zakelijk leiders, maar ook politici, bankdirecteuren en filosofen. Laat studenten zelf gasten uitnodigen.

Leid eigenzinnig op, maar met aandacht voor het publiek en de veranderde rol van de kunstenaar

De positie van de kunstenaar is veranderd. Op een autonome eigenwijs die trots is op een lege zaal zit niemand te wachten. De samenleving is wel degelijk geïnteresseerd in creatieve en eigenzinnige ideeën, maar er is ook behoefte aan dialoog en aan meedenken. Communicatie buiten het kunstwerk om wordt dan ook steeds belangrijker en kunstenaars zullen dat moeten leren. Scholen zouden binnen de opleiding het publiek en de reflectie op de legitimatie van kunst meer ruimte kunnen geven.

Maatwerk

Elke student zal zich anders (willen) positioneren ten opzichte van het veld, heeft andere talenten en wensen en andere behoeften. Om een student zo goed mogelijk voor te bereiden op het diffuse veld, hem of haar zo goed mogelijk te laten reflecteren op zijn of haar positie en vermogens en om hem of haar zoveel mogelijk de vaardigheden mee te geven om zijn eigen weg te vinden in het veld is maatwerk nodig. Iedere kunstenaar maakt na zijn afstuderen een individueel traject door het kunstenveld door en heeft daar dus ook zeer specifieke bagage voor nodig. Hoe eigener een theaterprofessional is, hoe groter de kans is dat hij of zij wordt opgepikt. Tegelijkertijd moet die professional ook breed en flexibel inzetbaar zijn.

Speel koppelaar tussen student en veld en maak een strategisch plan

Als het goed is kent een school de talenten en behoeften van zijn studenten het beste en heeft de school veel kennis van het veld. Daarom zou de school actief studenten kunnen koppelen aan mensen of instellingen in het veld bij wie hij of zij zou kunnen passen. Laat hen al kennis met elkaar maken tijdens school, zodat dat gesprek na het afstuderen verder gevoerd kan worden en de student al een aantal 'kruiwagens' in het veld heeft die bij hem passen.

Maak samen met de studenten voor hun afstuderen een strategisch plan: tot wat voor een soort kunstenaar heb jij je de afgelopen vier jaar ontwikkeld en wat zouden de komende jaren de stappen kunnen zijn om je gewenste loopbaan of ontwikkelingslijn mogelijk te maken? De 'kruiwagens' in het veld en het strategisch plan samen zorgen ervoor dat een afgestudeerde met een gericht idee en met kennis van het veld de school verlaat.

LIJST MET GESPREKSPARTNERS

Lucas de Man (Het Zuidelijk Toneel / Stichting Nieuwe Helden)

Thibaud Delpout (De Utrechtse Spelen)

Jetse Batelaan (Artemis)

Ivo Van Hove en Wouter Van Ransbeek (Toneelgroep Amsterdam)

Jakop Ahlbom

Marina Blok (NPS Drama)

Marc van Bree (Kemna Casting)

Vincent Croiset (ACT)

Davy Pieters

Olivier Diepenhorst en Paul Knierim

Mark Timmer (Frascati), Eve Hopkins (Generale Oost) en Dave Schwab (Productiehuis Rotterdam)

Cees Debets (Theater aan het Spui)

Bas Schoonderwoerd (Parkstad Limburg Theaters)

Marcus Azzini, Bianca van der Schoot en Suzan Boogaardt (Toneelgroep Oostpool)

Jörgen Tjon A Fong (Urban Myth / Stadsschouwburg Amsterdam)

Anne Wallis de Vries en Pieter Rijser (Bos Theaterproducties)

Marie-Anne Rudolphi en Maarten van der Cammen (Via Rudolphi)

Theo Ham (Jeugdtheaterhuis, Rotterdam)

Casper Vandeputte en Walter Ligthart (Nationale Toneel)

Marc van Warmerdam (Orkater / De Nieuwkomers)

Leonie Clement (Festival Cement)

Mark Yeoman (Noorderzon Performing Arts Festival)

Met dank aan Thirsa van Til en Hanne Arendzen

LITERATUUR

- Balme, Christopher, *Theatre in Crisis?*, lezing 24 oktober 2014, Universiteit van Amsterdam.
- Commissie Dijkgraaf, *Onderscheiden, verbinden, vernieuwen: de toekomst van het kunstvakonderwijs*, mei 2010.
- Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, *Kamerbrief Cultuurstelsel 2017-2020*, 1 november 2013.
- NAPK, Brief aan de cultuurwoordvoerders van de Tweede Kamer, 6 november 2013.
- Netwerk theater, *Herziening Opleidingsprofiel Theater*, maart 2007.
- Raad voor Cultuur, *De cultuurverkenning, ontwikkelingen en trends in het culturele leven in Nederland*, Den Haag, juni 2014.
- Werkgroep Opleidingsprofiel Theater, *Opleidingsprofiel Theater*, oktober 2002.
- Winkel, Camiel van, Pascal Gielen en Koos Zwaan, *De hybride kunstenaar: De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk*, Expertisecentrum Kunst en Vormgeving, AKV|St.Joost (Avans Hogeschool), 2012.

