

Van ontwikkelen naar selecteren

Theaterwerkplaats in beweging

Niek vom Bruch Theaterwerkplaatsen en productiehuizen hebben tot doel talent van de theateropleidingen te selecteren en te ondersteunen in hun ontwikkeling tot zelfstandige makers. Hoe succesvol zijn ze de afgelopen jaren geweest, en hoe ziet hun rol in de toekomst eruit?

De begrippen ‘doorstroming’ en ‘ontwikkeling’ staan weer volop in de belangstelling, nadat er in een reeks van publicaties aandacht aan is besteed. Belangrijkste aanleidingen tot discussie waren de toespraak *Staat van het Theater* van Ivo van Hove, de rapporten van de commissies D’Ancona en Alons, en het advies *Innoveren, participeren!* van de Raad voor Cultuur.

Die aandacht binnen het theaterveld is uiteraard niet nieuw. Ook de centrale rol die daarbij aan theaterwerkplaatsen en productiehuizen wordt toegeschreven, is dat niet. Omwille van een ‘aanbod (...) van nieuwe artistieke opvattingen van zowel startende theatermakers als gevestigde theatermakers’ komt de commissie-De Boer in mei 1984 tot het advies om theaterwerkplaatsen op te richten. Ook de ‘doorstroming naar het gezelschapsbudget’ vanuit het incidentele productiebudget speelde in het advies een rol (Boer 1984).

Toch is het overheidsbeleid in de beginjaren

van de werkplaatsen niet in eerste instantie gericht op de doorstroom van (beginnende) makers. In het advies *Werkplaatsen* van juli 1984 geeft de Raad voor de Kunst deze nieuwe beleidscategorie verder vorm. Daarbij ligt de nadruk op het mogelijk maken van tal van potentieel interessante ad-hocproducties, die vanuit de ‘artistieke sfeer’ en het ‘artistiek ondernemerschap’ bij werkplaatsen kunnen worden begeleid tot geslaagde producties (Raad voor de Kunst 1984). Het doel is een ‘broedplaats voor podiumkunstprojecten’ te zijn, waardoor er meer nadruk ligt op de projecten dan op de (beginnende) makers (Raad voor de Kunst 1985).

In de advisering over de aanvragen voor 1991 wijzigt de Raad de criteria, zonder dat te benadrukken. Het accent komt te liggen ‘bij de functie voor zich nieuw aandienend talent’ (Raad voor de Kunst 1991). Hier doet de focus op beginnende makers zijn intrede in het beleid. In de kanttekening bij de aanvragen van dat

jaar constateert de Raad namelijk dat er sprake is van ‘artistieke “verstopping”’. Nieuw talent blijft langer hangen en stroomt niet of onvoldoende door naar gezelschappen, voorzieningen of meerjarige projecten’ (ibid.).

Deze constatering was belangrijk in de ontwikkeling van de beleidscategorie ‘productiehuis’ in 1993. Met de meerjarig gesubsidieerde productiehuizen had de Raad voor de Kunst als hoofddoel de verbetering van de organisatorische professionaliteit in de ad-hocsector. Daarnaast zag hij in de productiehuizen een oplossing voor de moeilijke doorstroming van beginnende makers vanuit de werkplaatsen, een doel zoals dat voor de werkplaatsen zelf tot die tijd niet was geformuleerd.

Talent opsporen

De subsidiëring van de werkplaatsen blijft ook vanaf 1993 op incidentele basis en wordt overgeheveld naar het nieuw opgerichte Fonds voor de Podiumkunsten. Voor de werkplaatsen staat vanaf dat moment de ‘ontwikkel-functie’ centraal (Fonds voor de Podiumkunsten 1993). Het eerste beoordelingscriterium, ‘artistiek ondernemerschap’, verwoordt deze functie: ‘De mate waarin (de artistieke leiding van) een werkplaats

Werk-
plaatsen
moeten
een
broed-
plaats
voor
podium-
kunst-
projecten
zijn

talent weet op te sporen en voorwaarden kan scheppen, waaronder dat talent zich optimaal kan ontwikkelen’ (Fonds voor de Podiumkunsten 1994).

Vanaf de invoering van dit onderscheid tussen werkplaatsen en productiehuizen staat het belang ervan ter discussie. Tot de Cultuurnota 2001–2004 blijven de twee subsidietrajecten ook gescheiden: de productiehuizen worden meerjarig gesubsidieerd binnen de Cultuurnota, de werkplaatsen incidenteel via het Fonds. Ook nadat de werkplaatsen vanaf 2001 meerjarig in de Cultuurnota worden gesubsidieerd, blijft de Raad voor Cultuur het verschil in functies onderstrepen. Van aanvragers voor de periode 2005–2008 werd gevraagd duidelijk aan te geven voor welke functie(s) men koos.

In het *Vooradvies* werden de twee functies duidelijk van elkaar onderscheiden. Over de werkplaatsen schrijft de Raad: ‘Werkplaatsen [zijn] er vooral om beginnende theatermakers, die gewoonlijk net aan een van de opleidingen zijn afgestudeerd, de mogelijkheid tot praktijkonderzoek te bieden. Van de leiding van een werkplaats mag worden verwacht dat deze makers bovendien op weg worden geholpen naar zelfstandigheid: in de werkplaats kunnen ze leren wat het is om een productie op te zetten’ (Raad voor Cultuur 2003).

Productiehuizen staan volgens de Raad voor Cultuur ‘vooral ten dienste van zelfstandige theatermakers die om welke reden ook niet werken binnen een eigen, vaste structuur en die dus per productie een plek nodig hebben om te werken en op te treden alsmede aan productionele ondersteuning. Het kan daarbij gaan om jonge makers – waaronder diegenen die hun eerste stappen binnen de werkplaatsen hebben gezet – maar ook om mensen die al lang bezig zijn’ (ibid.).

De doorstroom naar zelfstandigheid binnen het theaterveld blijft een expliciet doel van de werkplaatsen, waarna de productiehuizen een logische vervolgstap zijn.

Inzicht in doorstroom

Om inzicht te krijgen in de doorstroom van beginnende makers vanuit de werkplaatsen en productiehuisen naar een zelfstandige positie, heb ik een uitgebreide data-analyse uitgevoerd, waarvoor de gegevens afkomstig waren uit de productiedatabase van het Theater Instituut Nederland.¹ Ook de productiehuisen heb ik in het onderzoek betrokken, omdat het onderscheid tussen de twee functies in de praktijk nog altijd ter discussie staat en in veel gevallen moeilijk te maken is. In de onderzoeksdata zijn alle makers (inclusief uitvoerenden) opgenomen die tussen 1993 en 2002 minimaal één keer hebben deelgenomen aan een productie van een werkplaats of productiehuis.² Van hen zijn alle productie-deelnames opgenomen, om zo de 'loopbaan' over meerdere seizoenen te kunnen volgen.

Centraal in het onderzoek staan beginnende makers, voor wie een werkplaats- of productiehuisproductie een van de eerste professionele producties was. Makers en uitvoerenden die vóór hun eerste werkplaats- of productiehuisproductie aan minder dan drie overige professionele producties hebben deelgenomen, zijn in het onderzoek beschouwd als beginnend. In de periode 1993–2002 waren dat 2143 makers, 42 procent van alle deelnemers.

Slechts één op de elf beginnende theatermakers stroomt structureel door

Opvallend veel mensen namen slechts aan één werkplaats- of productiehuisproductie deel: 1922 (59 procent); voor 1049 personen (32 procent) was deze productie ook de enige productie-deelname. Ongeveer eenderde van de beginnende makers stopte dus na één productie als maker of uitvoerende.

De totale doorstroom naar het professionele veld was in de onderzochte periode 27,2 procent (zie tabel 1). Van deze groep nam ongeveer tweederde deel aan één productie per seizoen of minder. Uiteindelijk stroomde één op de elf beginnende makers via de werkplaatsen en productiehuisen structureel door, met twee of meer productiedeelnames per seizoen (8,8 procent).

Het aantal beginnende makers dat doorstroomde verschilt aanzienlijk per seizoen, waarbij de cijfers in de tweede helft van de onderzochte periode hoger liggen. Met name de niet-structurele doorstroom neemt fors toe, terwijl de structurele doorstroom de laatste jaren weer langzaam afnam.

Voor een vergelijkende interpretatie van deze resultaten is weinig houvast; er zijn geen kwantitatieve standaarden of periodieke onderzoeksresultaten om naar te verwijzen. Het enige zinvolle vergelijkingsmateriaal levert een onderzoeksrapport dat in 1991 in opdracht van het toenmalige ministerie van WVC verscheen. In dit rapport presenteren de onderzoekers de resultaten van een kwantitatief doorstroomonderzoek, waarvan de opzet globaal overeenkomt met mijn onderzoek, zij het dat de omvang van de onderzochte data kleiner is. Zowel het aantal onderzochte seizoenen (1985 t/m 1991) als het aantal instellingen (twaalf) was kleiner. Uit dit onderzoek komt eveneens een structurele doorstroom van negen procent naar voren (Anthonissen 1991). Uit mijn resultaten blijkt dat het structurele doorstroompercentage tussen 1993 en 1998 lager is dan negen en daarna hoger. Het lijkt erop dat de structurele doorstroom rond die negen procent schommelt.

Tabel 1 Doorstroom 1993 t/m 2002

	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	totaal
totaal personen	435	438	367	429	453	589	557	616	625	610	5119
totaal beginnend	157	147	143	193	226	285	248	250	268	226	2143
structurele doorstroom absoluut	8	9	11	9	20	19	24	34	31	23	188
structurele doorstroom percentueel	5,1	6,1	7,7	4,7	8,8	6,7	9,7	13,6	11,6	10,2	8,8
totale doorstroom absoluut	33	30	38	35	40	65	76	77	106	83	58,3
totale doorstroom percentueel	21,0	20,4	26,6	18,1	17,7	22,8	30,6	30,8	39,6	36,7	27,2

De praktijk

In gesprek met artistiek leiders van werkplaatsen en productiehuisen heb ik geprobeerd de resultaten van mijn onderzoek te duiden en in de context van de praktijk te plaatsen.³ Ook zijn de factoren besproken die mogelijk invloed hebben op de (structurele) doorstroom.

De manier waarop de selectie van beginnende makers plaatsvindt, verschilt. Een aantal plekken biedt aan een groter aantal beginnende makers een eerste kans, waarna een strengere selectie volgt voor een meerjarige samenwerking. Achterliggend idee is dat beginnende makers enkele jaren nodig hebben om te leren omgaan met structuren rond theater maken, zoals het aansturen van een artistiek team, omgaan met productiebudgetten, arbeidsvoorwaarden en subsidieregels (zie ook Bruch 2006). In deze werkwijze – via een brede start meerjarig samenwerken met een selectie – ligt volgens de artistiek leiders ook een deel van de

verklaring voor de lage structurele doorstroom in het onderzoek; de uitval is daarbij immers altijd groot.

De aandacht van de rest van het veld voor de praktijk van de werkplaatsen en productiehuisen neemt volgens de artistiek leiders de laatste jaren toe, na lange tijd beperkt te zijn geweest. De afgelopen jaren gaven ook een verbreding van het veld te zien, met name bij de zomerfestivals en het jeugdtheater. Hierdoor ontstonden er volgens de artistiek leiders meer mogelijkheden voor makers om structureel door te stromen. Bij de bestaande (grote) gezelschappen was die ruimte volgens hen lange tijd gering. Deze verbreding van het veld sluit volgens de artistiek leiders goed aan bij de wens van veel beginnende makers om op verschillende plekken in het theaterveld te werken, en in verschillende rollen: zowel maken als spelen, jeugd- als volwassenentheater, bij gezelschappen en zelfstandig, kleinschalig en grootschalig.

De artistiek leiders plaatsen een kanttekening bij de keuze om zowel makers als uitvoerenden in het onderzoek te betrekken. Als alleen naar de makers zou zijn gekeken, op wie de werkplaatsen en productiehuizen zich het meest richten, verwachten zij een hogere structurele doorstroom. Uit de resultaten blijkt echter een beperkt verschil in doorstroom tussen personen die als maker, uitvoerende of maker/uitvoerende beginnen, ten opzichte van de totale uitkomst (respectievelijk 9,9 procent, 8,5 procent en 11,1 procent structurele doorstroom).

Eensgezind oordeel

De theaterwerkplaatsen en productiehuizen hebben binnen het overheidsbeleid een belangrijke functie gekregen om talent van de theateropleidingen te selecteren en te ondersteunen in hun ontwikkeling tot zelfstandige makers. Dit onderzoek naar de doorstroom vanuit werkplaatsen en productiehuizen is gericht op de kwantitatieve resultaten van dit beleid. Aan de hand van interviews plaats ik deze resultaten in de context van de praktijk binnen de werkplaatsen en productiehuizen.

De betrokken artistiek leiders zijn vrijwel eensgezind in hun oordeel dat het algemene resultaat van negen procent structurele doorstroom te laag is. Hoewel het percentage totale doorstroom aanzienlijk hoger is, is voor hen de structurele doorstroom belangrijker. En die zou naar hun oordeel rond de twintig of dertig procent moeten uitkomen. Bij een dergelijk percentage zouden de werkplaatsen en productiehuizen een algemene selectie- en ontwikkelingsfunctie van talent kunnen waarmaken.

Tegelijkertijd laat dit onderzoek in absolute aantallen zien wat de doorstroom is geweest (zie tabel 1). Tussen 1993 en 2002 stroomden er gemiddeld negentien makers en uitvoerenden per jaar door – dit aantal lag in de laatste zes

jaar hoger. Deze aantallen geven een indruk van de doorstroomruimte die er binnen het theaterveld is.

Ondanks het grote belang dat de overheid, werkplaatsen en productiehuizen hechten aan doorstroom, is er nooit een duidelijke invulling aan dit begrip gegeven. Het is belangrijk dat er overeenstemming ontstaat over wat doorstroom is en wat doorstroom op moet leveren. Zeker bij een beperkte doorstroomruimte moeten de mogelijkheden en verwachtingen van beleid en veld realistisch worden beschouwd. Wanneer kan van beginnende makers gezegd worden dat zij succesvol zijn doorgestroomd en hoe vaak is dat te verwachten? Wat is een ‘zelfstandige positie’ en hoe verhoudt zich dat met de kwantitatieve resultaten die hiervoor zijn gepresenteerd?

Zelfstandige positie

In de data-analyse is doorstroom opgevat als het aantal productiedeelnames per seizoen. Uit de gesprekken met artistiek leiders blijkt dat daarmee een belangrijk aspect is onderzocht van wat in hun ogen succesvolle doorstroom bepaalt. Zichtbaarheid in het veld, met name als maker, is essentieel om te kunnen spreken van een zelfstandige positie in het veld. Daarvoor is volgens de artistiek leiders een deelnamefrequentie van één productie per seizoen een reële verwachting, met name voor beginnende regisseurs. Tegelijkertijd is dat onvoldoende om een persoonlijk inkomen mee te verdienen, waardoor aanvullende activiteiten noodzakelijk zijn. Sommige makers zijn mede daarom actief als uitvoerende, wat in dit onderzoek als productiedeelname meetelde.

Een tweede aspect in doorstroom naar een zelfstandige positie is volgens de artistiek leiders de continuïteit waarin makers werken. Naast het aantal producties per jaar speelt dan met name ook het werken met een vaste groep een rol. Dat kan door doorstroom naar een

(eigen) gezelschap, maar ook door ad-hocprojecten te maken met een (min of meer) vaste groep. De continuïteit is belangrijk voor de ontwikkeling van een eigen stijl en een vast publiek. Deze continuïteit is vooralsnog niet onderzocht, hoewel de data dit in principe mogelijk maken.

Een derde aspect van een geslaagde doorstroom is de tevredenheid van de makers zelf met hun positie in het veld. Dit element is in dit onderzoek niet expliciet meegenomen. Uit het *Onderzoeksrapport Rollen en Rolpatronen. Loopbanen van mannen en vrouwen in de podiumkunsten* van Inkie Struyk en Merijn Rengers blijkt wel dat de tevredenheid van de respondenten (van wie de meerderheid acteur was) over hun loopbaan in hoge mate wordt bepaald door het aantal uren dat zij binnen de podiumkunsten werkzaam zijn (Struyk 2000). Als makers aan meer producties deelnemen, dan zal dat ook tot hogere tevredenheid leiden.

Naar een nieuw bestel

Sinds de oprichting van de productiehuizen (naast de al bestaande werkplaatsen) is de doorstroom van nieuwe makers als doelstelling verankerd in het theaterbeleid. Om die doelstelling te realiseren, werden gunstige omstandigheden gecreëerd voor ad-hoc-

De strijd van beginnende theatermakers zorgt voor dynamiek en vernieuwing

producties van zowel beginnende als ervaren makers. Aan de ad-hocsector en de beginnende makers werd binnen het overheidsbeleid een belangrijke rol in de vernieuwing van het theater toegeschreven (zie bijvoorbeeld Maanen 1997). Vanuit een sterk en vernieuwend ad-hoc-circuit zou doorstroom ontstaan naar het meer structurele veld.

Deze beleidsvisie lijkt ontleend aan de veldtheorie van Pierre Bourdieu, waarin de strijd van beginnende makers om een gevestigde positie te verwerven zorgt voor de dynamiek en vernieuwing in een artistiek veld. Ook de Raad voor Cultuur lijkt daarvan uit te gaan, getuige de Bourdieuaanse terminologie: ‘Wellicht duidt deze tendens [dat er tegenwoordig minder aandacht is voor het Nederlandse theater bij buitenlandse critici en (festival)programmeurs – NvB] erop dat de kwaliteit zich heeft bestendigd: er is de afgelopen jaren geen jonge generatie getalenteerde theatermakers vanuit de periferie naar het centrum doorgestoten, waardoor het Nederlandse theater een vernieuwende impuls mist’ (Raad voor Cultuur 2007, 165).

Tegen deze achtergrond schetst de Raad in zijn advies de contouren van een nieuw theaterbestel, waarin de banden tussen de periferie en het centrum van het theaterveld strak worden aangetrokken. In het centrum plaatst de Raad een beperkt aantal grote gezelschappen die ‘een sterke binding aangaan met de andere theaterinstellingen [waaronder productiehuizen – NvB] in de standplaats en/of regio’ (Raad voor Cultuur 2007). Door deze sterke binding zou de doorstroom naar het gevestigde deel van het veld moeten verbeteren.

Vanuit het perspectief van Bourdieus veldtheorie hebben de begrippen ‘doorstroom’ en ‘strijd’ een problematische verhouding tot elkaar: door georganiseerde doorstroom wordt de spanning tussen beginnende en gevestigde posities gereguleerd, waardoor de strijdkracht van beginnende makers sterk wordt ingeperkt.

Nieuwe ruimte

Vanuit dit perspectief kunnen twee opmerkingen worden gemaakt bij het Raadsadvies. Ten eerste wordt de positie van het meest gevestigde deel van het veld, de grote repertoiregezelschappen, aanzienlijk verder verstevigd. Door deze gezelschappen centraal te stellen binnen de zogenoemde ‘instandhoudingsfunctie’ worden ze min of meer onontkoombaar voor de rest van het veld. Dit zou de strijd tegen de gevestigde makers op termijn kunnen stimuleren.

Tegelijkertijd echter worden deze instituten in hoge mate medeverantwoordelijk gemaakt voor de ontwikkeling van beginnende makers: zij krijgen ‘een grote verantwoordelijkheid voor de doorstroming’, doordat zij ‘intensief gaan samenwerken met de productiehuisen om talent te ontwikkelen’ (Raad voor Cultuur 2007).

De Raad voor Cultuur onderneemt hiermee een serieuze poging om deze doorstroom naar de meer gevestigde theatergezelschappen te verbeteren. Gezien de resultaten van het onderzoek is hier reden toe. Beginnende makers die de ambitie hebben om in dit deel van het veld te werken, zullen van deze bestelwijziging kunnen profiteren: doordat de gezelschappen medeverant-

woordelijk worden voor de doorstroom kan daar ruimte ontstaan die er in het verleden minder was.

Het advies betekent echter ook een breuk met de beleidsuitgangspunten van de afgelopen decennia. De onafhankelijkheid van de beginnende makers, zoals die in het verleden binnen de werkplaatsen was voorzien, wordt losgelaten. Het huidige advies versterkt namelijk niet alleen de positie van de grote gezelschappen als

‘gevestigde keurmeesters’ (Walraven 2006), het plaatst de beginnende makers ook in een grote afhankelijkheid tot deze gezelschappen. Daarmee wordt het fundament van het huidige bestel ondergraven, dat lange tijd gericht was op de dynamiek van spanning tussen beginnende en gevestigde makers. Het ideaal van vernieuwing door jonge makers die ‘doorstoten naar het centrum’ wordt ingeruild voor een centrum dat zichzelf ververst.

Voor het functioneren van de toekomstige productiehuisen heeft dit grote gevolgen. Het gevaar bestaat dat deze verworden van plaatsen waar beginnende makers zich onafhankelijk kunnen ontwikkelen, tot plaatsen waar binnen strakke allianties beginnende makers voor gevestigde gezelschappen worden geselecteerd. Deze verandering zou de vernieuwingsbelofte van onafhankelijke beginnende makers sterk kunnen beperken.

De positie van de grote repertoiregezelschappen wordt verstevigd

Niek vom Bruch

is freelance onderzoeker en redacteur. Hij werkt aan een promotieonderzoek naar de rol van theaterwerkplaatsen en productiehuisen voor de ontwikkeling van beginnende makers

Literatuur

- Anthonissen, A. en A. Lekkerkerker (1991) *Doorstroom theatermakers vanuit theaterwerkplaatsen 1985–1991*. Amsterdam/Utrecht: (s.n.).
- Boer, H.A. de (1984) *Eindrapport van de Commissie Landelijk Toneelbestel*. (Commissie De Boer). Rijswijk: Ministerie van WVC.
- Bourdieu, P. (1994) *De regels van de kunst. Wording en structuur van het literaire veld*. Amsterdam: Van Gennep.
- Bruch, N. vom (2006) ‘Onderzoek binnen de theaterwerkplaatsen’. In: *Theater Topics: De theatermaker als onderzoeker*, 93-106.
- Bruch, N. vom (2007) *Functie en ontwikkeling van de theaterwerkplaatsen en productiehuisen binnen het theaterbestel. Onderzoeksrapport ten behoeve van het Fonds voor Amateurkunst en Podiumkunsten*. [werktitel] Amsterdam: (s.n.).
- Fonds voor de Podiumkunsten (1993) *Beleidsplan 1994–1996*. Den Haag: Fonds voor de Podiumkunsten.
- Fonds voor de Podiumkunsten (1994) ‘Subsidieregeling werkplaatsen 1995–1996’. In: *Nieuwsbrief*, jrg. 2, nr. 2, 9.
- Maanen, H. van (1997) *Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ministerie van OC&W (1999) *Cultuur als confrontatie – Uitgangspunten voor het cultuurbeleid in de periode 2001–2004*. Zoetermeer: Ministerie van OC&W.
- Raad voor Cultuur (2003) *Cultuur, meer dan ooit: vooradvies 2005–2008: sector Theater*. Den Haag: Raad voor Cultuur.
- Raad voor Cultuur (2007) *Innoveren, participeren! Advies agenda cultuurbeleid en culturele basisinfrastructuur*. Den Haag: Raad voor Cultuur.
- Raad voor de Kunst (1984) ‘Werkplaatsen’. In: *Informatiebulletin Raad voor de Kunst*, nr. 4.
- Raad voor de Kunst (1985) ‘Werkplaatsen’. In: *Informatiebulletin Raad voor de Kunst*, nr. 4.
- Raad voor de Kunst (1991) ‘Theaterwerkplaatsen’. In: *Informatiebulletin Raad voor de Kunst*, nr. 2.
- Struyk, I. en M. Rengers (2000) *Onderzoeksrapport rollen en rolpatronen. Loopbanen van mannen en vrouwen in de podiumkunsten*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland.
- Walraven, E. (2006) *Als de kunst zichzelf niet helpt, doet niemand het*. www.barreland.nl/documenten/dramaturgie/pdf/Walraven.pdf

Noten

- ¹ Van dit onderzoek is een uitgebreide rapportage geschreven voor het Fonds voor Amateurkunst en Podiumkunsten, dat het met een werkbeurs heeft ondersteund.
- ² De onderzochte organisaties zijn: Amphitheater, Balie Producties, Bartje op Zuid, Bisproducties, Cosmic, FACT, Frascati, Gasthuis, Generale Oost, Grand Theatre, Huis aan de Werf, Huis van Bourgondië, InDependance, Het Lab Jeugdtheaterwerkplaats, Lantaren/Venster Producties, Los Bewegingstheaterwerkplaats, Melkweg Theater, Nationaal Fonds, Paradiso-Melkweg Productiehuis, Plaza Productie, Productiehuis Brabant, Productiehuis Rotterdam, Toneelschuur Producties, VBM-Productiehuis, hetveem, Theater Zeebelt.
- ³ Voor dit onderzoek heb ik gesproken met Marcel Bogers, Dorine Cremers, Anita van Dolen, Pietjan Dusee, Nan van Houte, Lucien Kempel, Frans Lommerse, Elly Ludenhof, Dennis Meyer, Dave Schwab, Talitha Stijnman, Mark Timmer, Maarten Verhoef en Dianne Zuidema.