

Meesters

livinghumantreasures.be

Antoine Van Lookke

Chris Van Goethem

Christian Bincquet

Danny Ronaldo

Dirk Strobbe

Frank Degruyter

Frank Panesi

Geert Opsomer

Geneviève Van Quaquebeke

Grégoire Vandersmissen

Hedwig Albert Degelaen

Jan Camps

Karel Goetghebeur

Katrien Van Craenenbroeck

Kobe Van Herwegen

Marc Crauwels

Mark Elst

Nick Vanhaute

Ronny Delusinne

Silvia León

<i>Antoine Van Loocke</i>	3
<i>Chris Van Goethem</i>	6
<i>Christian Bincquet</i>	9
<i>Danny Ronaldo</i>	12
<i>Dirk Strobbe</i>	15
<i>Frank Degruyter</i>	18
<i>Frank Panesi</i>	21
<i>Geert Opsomer</i>	24
<i>Geneviève Van Quaquebeke</i>	27
<i>Grégoire Vandersmissen</i>	30
<i>Hedwig Albert Degelaen</i>	33
<i>Jan Camps</i>	36
<i>Karel Goetghebeur</i>	39
<i>Katrien Van Craenenbroeck</i>	42
<i>Kobe Van Herwegen</i>	45
<i>Marc Crauwels</i>	48
<i>Mark Elst</i>	51
<i>Nick Vanhaute</i>	54
<i>Ronny Delusinne</i>	57
<i>Silvia León</i>	60

Antoine Van Loocke



Antoine Van Loocke is messenmaker in bijberoep, met een achtergrond in de schilder- en beeldhouwkunst. Als hoofdberoep onderhoudt hij een tuin van tien hectare. Dit contact met de natuur deed hem nadenken over de ecologische voetafdruk van zijn bijberoep: hij maakte kunstmessen in damaststaal, wat enorm vervuילend is voor het milieu. Geïnspireerd door zijn omgeving, bedacht hij een uniek concept: messen ontwerpen uit afval. Op die manier stapte hij mee in de productie van recyclage en ecologisch verantwoorde producten. Intussen ontwerpt hij messen van topkwaliteit voor gewaardeerde chefs zoals Kobe Desramaults en Peter Goossens.

EEN UNIEK GEGEVEN BINNEN DE MESSENMARKT IN BELGIË EN EUROPA

Van Loocke was van kinds af aan gepassioneerd door alles wat met messen te maken had. Na een bezoek aan een winkel die handgemaakte messen verkocht, besloot hij zich te wagen aan het maken van zo'n exemplaar. Diezelfde winkel kocht in de jaren die volgden af en toe enkele messen van Van Loocke. In 2005 stopte de winkel met de aankoop van handgemaakte messen, omdat de verkoop gekelderd was: verzamelaars werden te oud om nog zelf aan te kopen en jongeren waren niet erg geïnteresseerd. Sinds 2006 maakt Van Loocke messen uit recuperatiemateriaal: zijn passie bestaat erin iets waardevols te creëren met waardeloze materialen zoals rot hout en verroest staal. Van Loocke combineert een traditionele ambacht met zeer moderne technieken: hij impregneert rot hout met plexiglas, en maakt er zo een hightechmateriaal van dat ook nog eens kwaliteitsvol is. "Dat bestaat uit twee delen, dat mes. Rot hout dat aangevreten is door wormen en een ander deel, een stuk roest waar niemand nog wat aan had. Dat wordt weggesmeten." Voor Van Loocke is de praktische functie van zijn kunst belangrijk: met een mes kan je snijden, terwijl je naar een

schilderij of een beeldhouwwerk enkel kan kijken. Van Loocke heeft naar eigen zeggen niet veel collega-messenontwerpers in België, wat aantoont dat messen tegenwoordig een massaproduct zijn. Bonpertuis, Zwillingen en Solingen zijn grote industriële bedrijven die onder andere messen maken. Dat laatste merk is in Chinese handen terechtgekomen, wat de kwaliteit van de producten niet ten goede komt, meent Van Loocke. Er bestaan in Frankrijk wel nog grootmeesters van het mesontwerp zoals Mongin en Hemonnot, maar dat zijn eerder uitzonderingen, doordat het productieproces naar lagelonenlanden verhuist.

“... kennisoverdracht geeft zin aan mijn werk. De ivoeren-toren-filosofie waar vele ambachtslui zich in wentelen is niet aan mij besteed. Mijn doel is om mijn talenten aan zoveel mogelijk mensen door te geven.”

PERSOONLIJKE AANPAK

Voor Van Loocke is zijn carrière geslaagd. Het enige wat hem nog rest is het uitpuren van de vaardigheid om messen te maken en kennisoverdracht te faciliteren: “Die erkenning is er. Het is een ander niveau geworden. Nu is het delen”. Hij leidt verschillende stagiaires op in zijn atelier en toont hen de basistechnieken om messen te maken. Zelf heeft hij erg lang gezocht naar de juiste methodes: “Ik heb dat moeten ontdekken. Maar nu dat het ontdekt is, kan je gewoon rechtstreeks die informatie doorgeven. Als mijn stagiaires één dag geweest zijn, gaan ze met een mes naar huis. Ik heb daar vijftien jaar over moeten doen”. Voor Van Loocke geeft die kennisoverdracht zin aan het werk dat hij doet. De ivoeren-toren-filosofie waar vele ambachtslui zich in wentelen is niet aan hem besteed. Zijn doel is om zijn talenten aan zoveel mogelijk mensen door te geven. De aanpak die hij hanteert is informeel: als een stagiaire zich aanbiedt, dan neemt hij haar al dan niet onder zijn hoede na een kennismaking.

Hij werkt met één stagiaire tegelijk, omdat hij een zeer persoonlijke en gerichte aanpak verkiest. Vervolgens legt hij de basistechnieken uit, maar ook technieken van externe ateliers zoals graveren via elektrolyse, booglassen en houtdraaien. Hij past zijn tempo aan naargelang de leerling die voor hem staat, maar meestal worden ze op korte tijd opgeleerd. Naast zijn opleidingen, steunt Van Loocke andere projecten. Zo geeft hij designcentra en musea kortingen en schenkt hij regelmatig messen voor een goed doel.

BELEID

Van Loocke vraagt intussen geen subsidies meer aan. Enerzijds omdat hij het simpelweg niet nodig heeft en anderzijds omdat hij vindt dat dat geld besteed moet worden aan jong geweld. Hij is over het algemeen tevreden over de ondersteuning die hij kreeg van de overheid. Destijds heeft Design Vlaanderen hem het nodige platform aangeboden, zodat hij zijn carrière heeft kunnen uitbouwen. Design Vlaanderen vormt een forum dat vraag en aanbod verbindt: ze stuurt werkaanbiedingen door naar designers zodat deze zich kunnen inschrijven en zo hun eigen netwerk kunnen uitbreiden. Daarnaast adviseren ze designers op zakelijk en commercieel vlak. Een artiest heeft recht op een half uur bijstand door een boekhouder en een advocaat, maar die dienst zou flexibeler moeten verlopen volgens Van

Loocke. De mensen die informatie verstrekken zouden eigenlijk een basiskennis moeten hebben van het ambacht en de ateliers. Voor Van Loocke mag de focus meer liggen op jongeren, omdat zij minder kansen krijgen dan gevestigde namen. Design Vlaanderen reikt labels uit om designers een officiële erkenning te geven, maar de organisatie moet volgens Van Loocke uitgebreid en nog professioneler worden. Nu komt de uitreiking van dergelijk label amper in het nieuws, terwijl de media zoveel meer zouden kunnen betekenen voor de sector. Van Loocke vreest niet dat zijn ambacht zal uitsterven, maar het is wel een vuur dat warm gehouden moet worden. De overheid heeft daar ook een rol in te spelen door de regelgeving rond ambachten te versoepelen en meer erkenning te geven aan bepaalde disciplines. Het zou bijvoorbeeld nuttig zijn om een basislijst op te stellen, waar erkende ambachtsmensen in vermeld worden. "Grootmeesters zouden moeten gekoesterd worden. Daar zou ruimte voor gecreëerd moeten worden. Niet opsluiten dus in een harnas van regelgeving."

Chris Van Goethem



Chris Van Goethem is docent aan het RITS in Brussel en eveneens coördinator van het Kenniscentrum Podiumtechnieken dat er gevestigd is. Hij geeft les in lichttechnieken en special effects, doet aan scriptiebegeleiding en voert onder meer onderzoek naar de geschiedenis van de podiumtechnieken. Duurzaamheid en coöperatief ondernemen liggen hem nauw aan het hart, omdat het middelen zijn om kennisoverdracht tussen ervaren technici en jongere collega's te bevorderen.

DIPLOMA VERSUS ERVARING

"Ik heb zelf geen diploma podiumtechnieken," weet Van Goethem te vertellen. Zijn laatste jaar op de middelbare school deed hij vier keer over, telkens in een andere technische afstudeerrichting: "Eigenlijk de ideale basis voor een podiumtechnicus," volgens Van Goethem, "want daardoor heb ik kennis van elektronica, van pneumatica, van elektriciteit en kan ik zowat overal over meepraten." Sinds een vijftiental jaar bestaan er in Vlaanderen specifieke opleidingen tot podiumtechnicus. Voordien had het merendeel van de podiumtechnici geen diploma, maar wel ervaring: "Daarom hebben we zo hard geijverd om kennis en competenties ook te kunnen valideren met een Ervaringsbewijs: een officieel bewijs van bekwaamheid dat je verkrijgt na het afleggen van een gestandaardiseerde test." Want het is niet zozeer het diploma dat voor een podiumtechnicus van belang is, maar wel zijn vaardigheden en ervaring. Het is om die reden dat in diverse opleidingen podiumtechniek vandaag zo veel belang gehecht wordt aan stages, ook in het buitenland. Een opleiding moet volgens Van Goethem in de sector geïntegreerd zijn en niet ergens erbuiten staan. Het opstellen van dergelijke competenties is niet eenvoudig. Naast een technische, is er een (veel moeilijker te meten) artistieke kant. Podiumtechniek is niet

zomaar wat op knoppen duwen, het is ook interactie met tekst en personen, creatief zijn om een probleem op te lossen of een dimensie extra te realiseren.

SENSIBILISEREN

Technologie evolueert vandaag zo snel dat materiaal en technieken na tien à vijftien jaar al tot de geschiedenis behoren. Daarom is er volgens Van Goethem nood aan sensibilisering, zowel naar de overheid en de podiumgezelschappen toe, als naar de mensen of instellingen die weten hoe podiumtechnisch materiaal werkt of die het in hun bezit hebben. De materialen en vaardigheden rond podiumtechnieken zouden meer naar waarde moeten worden geschat. Het gaat dan over de bewaring en ontsluiting van technisch materiaal, want hierover bestaan geen richtlijnen vanuit het beleid. "Het bewaren van brochures en handleidingen van technisch materiaal kan nuttig zijn. Maar louter opslag ervan zou niet zinvol zijn: de verhalen van technici moeten worden opgetekend." Zo wordt de kennis om de techniek te gebruiken geborgd en kan bovendien het leven achter de schermen van het podium mee in beeld worden gebracht. Mondelinge getuigenissen kunnen ook helpen bij het documenteren van voorstellingen: er wordt tot op heden heel weinig bewaard over de manier waarop een voorstelling tot stand is gekomen en hoe de relatie tussen technici en acteurs mettertijd is geëvolueerd. Er kan volgens Van Goethem nog gewerkt worden aan methodes of aan een leidraad om dat op een gestructureerde manier te doen. En er is nood aan een organisatie die dat alles coördineert, stockeert en archiveert. "Waarom niet meteen combineren met een groot (transit)depot waar beheerders van ander erfgoed met grote formaten heen kunnen om hun materiaal te laten fotograferen, beschrijven, behandelen... al dan niet door vrijwilligers onder coördinatie van een professionele kracht?"

"Ik hoop voor de toekomst op een plek – een hybride labo, een ontmoetingscentrum – waar onderwijs, onderzoek, makers en erfgoedmensen met elkaar in dialoog kunnen treden en kennis kunnen uitwisselen. Een soort dynamisch museum, waar oude en nieuwe technieken een plaats vinden en hun pedagogisch nut kunnen bewijzen."

MUSEALISEREN EN INTERNATIONALISEREN

Van Goethem hoopt in de toekomst een plek gerealiseerd te zien – een hybride labo, een ontmoetingscentrum – waar onderwijs, onderzoek, makers en erfgoedmensen met elkaar in dialoog kunnen treden en kennis kunnen uitwisselen. Een soort dynamisch museum, waar oude en nieuwe technieken een plaats vinden en een pedagogisch nut kunnen bewijzen. Er zou bovendien een collectie van podiumtechniek (licht-, geluid- en beeldtechniek) kunnen worden gehuisvest, waarbij moet worden gekeken naar de inhoud van bestaande collecties en op een internationaal niveau naar complementariteit moet worden gestreefd.

In het buitenland zijn er een aantal musea die theatermateriaal stockeren, zoals het lichtmuseum in Tel Aviv, opgezet door een lichtbedrijf in samenwerking met de Universiteit van Tel Aviv. Ook tussen collectiebeheerders in verschillende landen zouden er best afspraken gemaakt worden. "Het heeft geen zin om hier alles van het merk Strand bij te houden, als ze dat in Engeland al doen. Dan zouden wij ons beter bezighouden met een van oorsprong Belgisch merk als ADB bijvoorbeeld". Overzicht krijgen op en de uitbouw van

(internationale) netwerken vragen eveneens een investering van middelen en tijd. Van Goethem is zelf actief betrokken bij OISTAT, *International Organisation of Scenographers, Theatre Architects and Technicians*, en heeft van daaruit goede contacten met *Theatre Trust* in Engeland en de historische commissie van ABTT (*Association of British Theatre Technicians*). Samenwerkingen opgehangen aan concrete acties zijn hiervoor een goede opstap. Zo is de *Theatre Trust* bezig met het opzetten van *Theatre Tours* in verschillende Europese landen. Er worden contacten gelegd tussen verschillende theaters die een boeiend verhaal te vertellen hebben op het vlak van architectuur, (theater)geschiedenis en aanwezige techniek en die verknoopt zijn met de geschiedenis van het land, zoals de Bourlaschouwburg in Antwerpen.

De situatie daar is trouwens heel dubbel. Vanuit het standpunt van het residerende gezelschap is het heel begrijpelijk dat zij het gebouw en de techniek willen aanpassen aan hedendaagse noden. Vanuit een erfgoedperspectief is dat evenwel iets “wat je niet kan maken”. Voor zover geweten is het in Europa de enige schouwburg van die schaal die nog beschikt over de originele technische installaties. Andere (kasteel)theaters zijn veel kleiner en minder relevant. Doordat de Bourla vrij laat is gebouwd, zijn alle technische elementen die in eerdere periodes werden gebruikt, er in een min of meer geperfectioneerde vorm te zien. Op die manier kan de werking van een hele generatie van schouwburgen er geïllustreerd en begrepen worden. In 1993 is de Bourla gerestaureerd en aangepast, met behoud van de oude voorzieningen naast nieuwe techniek. Intussen functioneert de oude noch de nieuwe techniek, die op haar beurt alweer wat achterhaald is, optimaal. Als de originele techniek wordt ontmanteld en naar een magazijn wordt overgeheveld, dan verliest ze haar historische en pedagogische waarde: je moet de apparatuur kunnen gebruiken om de effecten ervan te horen, te zien en te begrijpen. Sommige dingen kan je alleen zo inzetten voor kennisoverdracht (maquettes en technische tekeningen volstaan niet). Ook de kennis over het gebruik van de technische apparatuur verdwijnt. Snel zijn met het documenteren is dus de boodschap. Want pas dan wordt het interessant: als je de infrastructuur kan combineren met verhalen over hoe de techniek dan werd gebruikt en in welke voorstellingen dan werd toegepast. De oude techniek inzetten bij hedendaagse voorstellingen is heel moeilijk, aangezien ze niet beantwoordt aan de actuele veiligheidsnormen.

Christian Bincquet



Christian Bincquet uit Izegem ontwerpt en modelleert schoenen, gradeert patronen en maakt orthopedische schachten. Het verval van de Izegemse schoenindustrie maakte hij in de jaren 1990 van dichtbij mee. Die slechte herinneringen maken dat hij een haat-liefdeverhouding heeft met het ambacht. "Ik zeg het, het is een rotte job in feite. Je hebt zodanig veel materialen nodig en er komt van alles bij kijken. En het kan op ieder moment mislukken. Dat je iedere keer helemaal opnieuw moet herbeginnen. Maar het totaalpakket is, ja, verslavend."

LEERTRAJECT

"Eigenlijk was het niet mijn ambitie om bij *Pinco*, de schoenenfabriek van mijn vader en grootvader, aan de slag te gaan," weet Bincquet te vertellen. Maar toen hij zijn opleiding public relations stopzette, begon Bincquet alsnog in het familiebedrijf. Hij leerde er patroontekenen van de vaste patroontekenaar. "Van die man heb ik bijzonder veel geleerd. Hij deed niets anders dan ontwerpen omzetten in patronen en maakte proefmodellen. Telkens ging het om twee collecties in één jaar: de zomer- en de wintercollectie. Eerst wordt een studie gemaakt over wat in de mode zal zijn. Dan worden de beurzen gedaan en de leesten aangekocht, waarop een hele hoop modellen worden gemaakt. Zo krijg je de stalen en kan je met de collectie beginnen. Alleen al met dit werk was je makkelijk twee tot drie maanden bezig."

Zijn creativiteit kon hij kwijt in het ontwerpen van de collecties. Later zou Bincquet verschillende kortere en langere opleidingen volgen om zich verder te bekwamen in het schoenenontwerp, zowel via formele kanalen als bij oud-leraren, voormalige medewerkers van schoenenfabriek en binnen de bedrijven waar hij voor werkte. Zijn job bij *Pinco* combineerde hij met een functie als leerkracht schoenmaken in het beroepsonderwijs.

“Een van de knelpunten in de kennisoverdracht van het schoenmaken is de beperkte mogelijkheid om in Vlaanderen stages te volgen. Studenten moeten echt de mogelijkheid krijgen om ergens te kunnen werken. Ik krijg ook wel aanvragen van stagiairs die een tijdje willen meedraaien. Ik werk veel op verplaatsing, dus ik ben niet altijd in mijn atelier aanwezig. Praktisch gezien is dat eigenlijk heel moeilijk te organiseren.”

IZEGEM, SCHOENENSTAD

Net als het merendeel van de schoenenfabrieken in die periode ging de familiezaak aan het begin van de jaren negentig overkop. “Geluk bij een ongeluk was dat ik bij de verschillende faillissementen machines heb kunnen kopen. In bijberoep produceerde ik kleine series damesschoenen en pantoffels, en al die tijd bleef ik deeltijds aan de slag in het onderwijs.” Regelmatig kreeg Bincquet de vraag om schachten te maken voor orthopedische schoenen, maar hij hield de boot een beetje af. “Men was echter zo tevreden over mijn werk, dat ik alsnog besloot een opleiding orthopedische schoentechniek te gaan volgen en om voltijds als zelfstandige aan de slag te gaan.” Omdat Bincquet een van de weinigen in België is die weet hoe schachten voor orthopedische schoenen gemaakt moeten worden, heeft hij een goedgevuld orderboek.

OPLEIDING EN TRANSMISSIE

“De opleiding in het beroepsonderwijs is inmiddels opgeheven, maar in het volwassenenonderwijs geef ik nu ook les in de opleiding schoendesign.” De aankoop van vele machines die nodig zijn voor de productie van schoenen, is een investering die studenten ontmoedigt om zelf aan de slag te gaan. “Vaak hebben studenten een heel ander beeld over wat er bij schoenontwerp allemaal komt kijken: veel rekenwerk !” Voor lang niet alle studenten is er bovendien plaats op de arbeidsmarkt. “Voor velen blijft het een hobby, anderen schakelen over op marokijnwerk omdat je daar veel minder materiaal voor nodig hebt. Buiten een uitgebreid machinepark, beschik ik zelf nog over een computer, plotter en printer.” Bincquet werkt voor het orthopedische schoenontwerp met gespecialiseerde software, die erg duur is om aan te kopen en daarom niet wordt gebruikt in de opleiding. Een van de knelpunten in de kennisoverdracht van het schoenmaken is de beperkte mogelijkheid om in Vlaanderen stages te volgen. “Studenten moeten echt de mogelijkheid krijgen om ergens te kunnen werken. Ik krijg ook wel aanvragen van stagiairs die een tijdje willen meedraaien. Ik werk veel op verplaatsing, dus ik ben niet altijd in mijn atelier aanwezig. Praktisch gezien is dat eigenlijk heel moeilijk te organiseren. Of de stagiairs zouden thuis moeten willen werken, maar ja, dan moeten ze veel investeren in materiaal. Het liefst van al zou ik een hele dag één persoon bij me hebben, bijvoorbeeld een bepaalde dag in de week. Misschien doe ik dat binnenkort wel. Maar voor het ogenblik is het nog iets te hectisch om dat georganiseerd te krijgen.”

CONCURRENTIE EN SPECIALISMEN

Hoewel het belangrijk is om diverse technieken te beheersen, stelt Bincquet vast dat er ook in grotere bedrijven meer en meer gespecialiseerd wordt. Dit brengt natuurlijk risico's met

zich mee als individuele specialisten plots wegvallen. Zelf heeft hij in orthopedie een boeiende uitdaging gevonden. "Op gebied van creativiteit kan ik me meer uitleven in de orthopedie dan in de schoenenfabriek. Daar mocht er niet te veel werk aan de schoenen zijn: ze moesten er goed uitzien, liefst met zo weinig mogelijk stikwerk aan." Want aan stiksters is er een groot tekort in België en veel van het stikwerk wordt uitbesteed aan het buitenland, aan stiksters in China of de Filippijnen bijvoorbeeld, waar de lonen veel lager liggen. "Ten eerste is het daar goedkoper en ten tweede is de kennis hier stilaan verdwenen. Mochten er meer patroonmakers en stiksters zijn, dan zouden er misschien wel meer bedrijven bereid zijn om in België te blijven en te investeren." In Nederland bijvoorbeeld hebben ze niet noodzakelijk meer kennis over schoenmaken, maar zijn ze commerciëler ingesteld. Daar groeien kleine spelers uit tot grote bedrijven, die veel uitbesteden.

Danny Ronaldo



Ronaldo heeft reeds een lange weg afgelegd binnen het circusgebeuren: hij maakt deel uit van de zesde generatie van een familie van circus- en theatermakers. Zijn passie is mensen verwonderen met het magische en het mystieke dat een circusvoorstelling met zich meebrengt. De eerste generaties creëerden nog traditionele circusacts, maar Ronaldo en zijn broer kozen ervoor om een andere weg in te slaan met Circus Ronaldo. In tegenstelling tot de geïsoleerde acts van het traditionele circus maken ze voorstellingen die een mix vormen tussen circus en theater, met één centraal verhaal.

THEATER VERSUS CIRCUS

De eerste generatie van de familie Ronaldo bestond uit diverse artiesten: Adolf Peter Van den Berghe was een circusartiest die trouwde met een toneelactrice. Hij was geen acteur en zij geen circusartieste, maar toch slaagden ze erin om samen een voorstelling te maken. Die voorstelling moet een mix geweest zijn van acrobatie te paard en pantomime, waarvan Ronaldo graag het resultaat gezien had. Voor hem leidden zaken die per toeval en wat ondoordacht ontstaan vaak tot de mooiste resultaten: "Als je dat nu vergelijkt met eten, zoals pizza in Italië: dat waren meestal arme mensen die nog een paar dingen liggen hadden, het enige wat ze hadden, en dat samen kletsten en ontdekten dat het ongelooflijk lekker was. Uiteindelijk is dat iets dat uit noodzaak ontstaan is". Na de eerste artiestengeneratie in de familie Ronaldo ontstond er een discrepantie in de evolutie van theater en circus. Theater werd gezien als de hoge kunstvorm en circus was met zijn "kunstjes" minderwaardig. De circusartiesten staken doorgaans de draak met het klassieke theater en wilden niets met die wereld te maken hebben, terwijl de theaterwereld vaak

neerkeek op het circusgebeuren. Deze tendens zette zich door tot in de jaren 1990, maar nu zoeken de twee kunstvormen weer toenadering tot elkaar. Zo ontstaan er samenwerkingen die de traditionele grenzen overschrijden. Volgens Ronaldo ligt het verschil tussen beide in het feit dat theater draait rond het doordacht inleven in bepaalde rollen en personages, terwijl het er in het circusgebeuren veel kinderlijker aan toe gaat. Elke circusartiest probeert een magisch beeld te creëren: “Dat de trapezeartieste achter het gordijn haar mooie schoentjes omwisselt voor klompen om in de modder terug naar haar woonwagen te lopen, dat zie je niet als publiek”. De illusie die de artiesten creëren, speelt een grote rol en het doel van een voorstelling is het publiek in een soort van droom te brengen. Desalniettemin inspireerde het theater Ronaldo reeds op jonge leeftijd om tot zijn huidige vorm van circus te komen: “Ik zag De Meeuw van Tsjechov door de Blauwe Maandag Compagnie en ik zag dat daar momenten in de zaal hingen van spanning, van stilte. Ik wilde ook zoiets doen.”

KENNIS DELEN EN DOORGEVEN

Vroeger was het niet evident om iets bij te leren buiten de grenzen van de familie. Er bestond een angst onder circusartiesten om kennis en ervaringen te delen: iedereen moest vechten om een originele act ineen te steken. Technieken en ideeën werden niet aan de grote klok gehangen. Circus was in die tijd zeer familiegebonden. De recepten waren geheim en werden angstvallig achter slot en grendel bewaard. Dat is volgens Ronaldo spectaculair veranderd doorheen de jaren. Nu kan je zowat alles kopen en te weten komen via het internet en circuswinkels: het is allemaal erg universeel geworden. Toch is het evenwicht tussen privé en openbaar een must voor Ronaldo. Hij vergelijkt het met zigeunermuziek: sommige families zijn zeer gesloten, wat leidt tot zuivere muziek, terwijl andere families meer een mengelmoes spelen door de beïnvloeding van buitenaf. Dat is ook zo bij circusfamilies. De beslotenheid zorgt voor het behoud van een kracht en eigenheid, maar aan de andere kant leeft het niet echt meer omdat het niet bevrucht wordt door nieuwe ideeën. Of zoals Ronaldo het zegt: “De grote kunst is je raam net zoveel open te zetten dat er nieuwe dingen binnenkomen, maar ook maar zover dat je ook nog je eigenheid behoudt”.

Archieven aanleggen en decors bewaren om aan de volgende generaties door te geven, is niet vanzelfsprekend. Aangezien zij constant rondreizen, is er snel plaatsgebrek in hun werk- en woonruimte. De kennis wordt binnen Ronaldo's familie vooral oraal doorgegeven: hij heeft honderden verhalen van zijn vader in zijn hoofd en hij vindt die kennis waardevoller dan decorstukken of documenten. Dit zorgt ervoor dat het circus niet veel bijhoudt: ze bewaren enkel bouwtekeningen en schetsen. Ze nemen wel de voorstellingen op, maar dat is vooral voor eigen gebruik. Er wordt door externen wel wat gedocumenteerd: er zijn enorm veel foto's terug te vinden van hun voorstellingen en André De Poorter schreef een boek over de familie. Een ander aspect dat de overdracht bemoeilijkt, is dat kennis doorgeven binnen de circuswereld sowieso niet vanzelfsprekend is. De volgende generatie wil zich vaak afzetten tegen de vorige, en iets nieuws creëren, wat duidelijk een andere situatie is dan bij traditionele ambachten. Dit was ook het geval bij Ronaldo, die samen met zijn broer een andere richting wilde inslaan dan zijn vader: “Dat was heel moeilijk. We hadden wel een vaag idee van wat we wilden doen, maar we waren nog heel jong. We wisten alleen dat we niet meer tegen dat gejoel in de tent konden, dat we stilte wilden”. Ze schrapten de spreekstalmeester en de popcorn tijdens de pauzes, wat ervoor zorgde dat het traditionele publiek wegbleef, tot grote ergernis van hun ouders. Uiteindelijk kwam er

een nieuw publiek op af en evolueerden hun voorstellingen tot wat ze nu zijn: een evenwichtsoefening tussen theater en circus.

“Het grootste gevaar voor het circusgebeuren schuilt in het feit dat alles te snel en te strak gemaakt wordt, waardoor een voorstelling niet meer op een organische manier kan groeien en tot stand komen. Om die reden zouden structurele subsidies een grote hulp zijn voor circusgezelschappen, aangezien projectsubsidies slechts de kost voor een afgebakende voorstelling dekken.”

BELEID

Ronaldo heeft er tien jaar over gedaan om de eerste voorstelling van Circus Ronaldo volledig op punt te stellen. Met het huidige beleid is dat geen optie meer: alles moet worden vastgelegd om een subsidie te bemachtigen. “Je moet nu gewoon constant presteren, op alle gebied. Dat is wel plezant, maar nu is dat zo heftig dat het een verarming zou kunnen veroorzaken. Je moet jonge mensen de boodschap kunnen geven van: kijk, je krijgt tijd, maar het zal ook veel inspanning vragen. Maar je hebt die tijd. Anders ga je die oude metiers nooit in leven kunnen houden”. Dat is volgens Ronaldo het grootste gevaar voor het circusgebeuren: het feit dat alles te snel en te strak gemaakt wordt, waardoor een voorstelling niet meer op een organische manier kan groeien en tot stand komen. Om die reden zouden structurele subsidies een grote hulp zijn voor circusgezelschappen, aangezien projectsubsidies slechts de kost voor een afgebakende voorstelling dekken. Volgens Ronaldo is met een circus rondtrekken veel meer dan een afgebakend idee: het is in feite een cultureel centrum en een gezelschap in één. Een circus heeft zijn eigen zaal bij, wat voor extra kosten zorgt zoals het onderhoud van vrachtwagens, de tent en de woonwagens. Die reële kosten zitten niet inbegrepen in een projectsubsidie. Voor Ronaldo zijn er twee belangrijke sleutelwoorden: toekomstplannen en vrijheid. Een circus kan wel vage omschrijvingen geven van komende projecten, maar geen gedetailleerd schema van wat er volgend jaar op de planning staat: “Ideeën rijpen, je kan dat niet altijd het komende jaar al uitvoeren. Er moet tijd zijn om te groeien. En als dat kan, denk ik dat we heel goed bezig zijn”.

Dirk Strobbe



Dirk Strobbe studeerde schoenontwerp aan het Vrij Technisch Instituut van Izegem. In de jaren 1970 nam hij de schoenmakerij van zijn familie over en kende zowel topjaren als moeilijkere tijden. Izegem was een metropool van de schoenmakerij van 1850 tot 1975. Daarna stortte de schoenenmarkt in door concurrentie uit lagelonenlanden en stijgende prijzen van grondstoffen, waardoor het steeds moeilijker werd om het hoofd boven water te houden. Strobbe deed zijn zaak van de hand en leidt momenteel een atelier in een werkplaats voor orthopedische schoenen. Daarnaast organiseert hij toonmomenten in het Nationaal Schoeiselmuseum in Izegem.

EVOLUTIE VAN DE OPLEIDING SCHOENMAKER

Voor Strobbe was zijn schoolcarrière aan het VTI een succes. Izegem was op dat moment het centrum van de schoenproductie, dus de opleiding schoenmaker was gegeerd. Strobbe was één van de twee studenten die afstudeerden van een groep van 600 leerlingen. De basisopleiding bedroeg vier jaren: je begon met de leersoorten te bestuderen, gevolgd door montage en afwerking. Na het vierde jaar had je voldoende basiskennis en kon je kiezen uit de specialisatie orthopedagogie of modeontwerp. In die tijd waren er in Izegem alleen al zo'n 260 schoenbedrijven, terwijl er op dit moment nog maar één te vinden is. In België zijn er nog een drietal bedrijven die alles zelf maken, de rest doet aan assemblage van stukken uit lagelonenlanden. Volgens Strobbe zijn die hedendaagse schoenen (die hij confectieschoenen noemt) zo goed als nooit naar de norm: ze zijn niet kwalitatief en zorgen voor een slechte lichaamshouding, wat tot gezondheidsproblemen kan leiden. Strobbe ziet de toekomst van de opleiding tot schoenmaker niet rooskleurig. Momenteel kan je enkel nog de opleiding schoenhersteller volgen in België. In de orthopedische sector zit nog potentieel, maar in de productie niet. Alles wordt nu geassembleerd in China, Vietnam of

India: "Er wordt nog weinig hier gemaakt, enkel exclusieve modellen. Dat is niet meer interessant voor leerlingen in de schoensector. Na België was Italië het productieland bij uitstek, maar ook daar is deze sector volledig aan het uitsterven."

ZELFSTANDIGE SCHOENMAKER

Strobbe werkte 32 jaar als zelfstandig schoenmaker. Volgens hem is er een groot verschil tussen een schoenmaker en een schoenhersteller. Om schoenen te maken, heb je een diploma en basiskennis nodig. Een schoenmaker maakt schoenen van A tot Z, terwijl een schoenhersteller iemand is die schoenen lapt: "En daarvoor heb je geen diploma nodig. Dat wordt vaak met elkaar vergeleken, maar dat is natuurlijk niet hetzelfde." Strobbe specialiseerde zich in verschillende types schoenen tijdens zijn jaren als zelfstandige. Hij begon met kinderschoenen, damesschoenen en herenschoenen, waarna hij zich in de jaren 1980 specialiseerde in (werk)sandalen en rustpantoffels. Zijn cliënteel bestond hoofdzakelijk uit groothandelaars. Strobbe deed alles zelf in zijn zaak: zowel grondstoffen aankopen als meewerken in de productie en de verkoop. Na 1996 ging het bergaf met de schoenindustrie: de productiekost steeg, de loonlasten waren niet meer te houden en de concurrentie uit lagelonenlanden was moordend. Momenteel is hij werknemer, maar hij is deels zelfstandig: hij leidt een atelier binnen een orthopedisch bedrijf. Als zelfstandige had hij zelden vrije tijd, terwijl hij nu klaar is op vrijdagnamiddag: "Ik heb veel meer verlof. Ik laat een beetje de stress achter. Ik leer nog iedere dag iets bij en het voornaamste is dat je de kennis kan doorgeven."

"De kennis over het ambacht kan het best overgebracht worden via een museum, aangezien ik het authentieke schoenmaken zelf niet meer zie heropleven."

KENNIS EN SCHOENEN IN HET MUSEUM

Strobbe schat dat iemand op drie jaar tijd de basiskennis voor schoenmaken onder de knie kan krijgen. Voor hem is het belangrijk om de authentieke kunst van het schoenmaken door te geven: "Omdat je van niets iets creëert." Izegem was tot in de jaren 1990 over de hele wereld gekend voor zijn schoenen, die 'Chaussures d'Izegem' werden genoemd. Het is van belang om dat erfgoed te bewaren: "Het is belangrijk voor de generaties die komen dat ze dat kunnen zien en leren kennen. De grootouders hebben hier nog gewerkt, en hebben deze stad mee groot gemaakt." Volgens Strobbe kan die kennis het best overgebracht worden met een museum, aangezien hij het authentiek schoenmaken zelf niet meer ziet heropleven. Enkel orthopedische schoenen liggen momenteel nog goed in de markt, maar dat gaat misschien ook niet lang meer duren, aangezien ze nu al een deel van het productieproces naar Colombia en Brazilië proberen te verhuizen. Strobbe werkt ook samen met opleidingscentrum Syntra Veurne om beginnende schoenherstellers bij te staan en op te leiden, aangezien schoenen herstellen wel nog economisch interessant is.

In de museale context ziet Strobbe nog toekomst: door middel van stages en workshops kunnen mensen zien hoe het authentiek schoenen maken er vroeger aan toe ging. Om die reden werkt hij samen met het Nationaal Schoeiselmuseum in Izegem. Er wordt regelmatig een ambachtendag georganiseerd waarbij Strobbe, samen met twee collega's, de oude

manier van schoenen maken toont aan de bezoekers: "Ik vind dat heel leuk. Mensen zijn nieuwsgierig, zeker in Izegem. Daar zie je jongere en oudere generaties die nog eens komen kijken en de sfeer komen opsnuiven." Ook in Oostenrijk proberen ze het ambacht te bewaren door een jaarlijks evenement te organiseren: Crazy Shoe. Deelnemers vanuit heel Europa worden uitgenodigd om hun creaties in te zenden, waarna er drie winnaars uitgekozen worden die een geldprijs krijgen. De schoenen mogen gek en excentriek zijn, de enige voorwaarde is dat ze gedragen kunnen worden. Dit stimuleert de creativiteit van de overblijvende schoenmakers, en brengt de authentieke kunst nog eens onder de aandacht. Strobbe zou graag kindernamiddagen organiseren in het museum: tonen aan groepen uit de lagere school hoe een schoen in elkaar zit, en hen dan zelf iets laten knutselen "zodat ze het voelen".

Frank Degruyter



Frank Degruyter studeerde in Brussel regentaat Nederlands en volgde een opleiding Woord aan het conservatorium, waar hij in 1983 afzwaaide. Drie jaar later won hij zijn eerste prijs. Degruyter is bezig met theater in de brede zin van het woord. Hij maakt solovoorstellingen en evolueerde van poëzie naar het bewerken van theaterteksten en verhalen. Hij creëert zowel voorstellingen voor jongeren als voor volwassenen. Daarnaast geeft hij regelmatig workshops en werkt hij als coach in bibliotheken om mensen in het vertellen en voorlezen van verhalen te begeleiden. Al jaren werkt hij samen met het Europees Vertelfestival.

VERTELLEN ALS TAALGENRE

Voor Degruyter is het belangrijk dat bepaalde definities van 'vertellen' vermeden worden. Indien het vertellen als erfgoedmateriaal of amateurkunst beschouwd wordt, dan zorgt dat voor een verenging van de kunstvorm: "Voor mij is vertellen zeker niet te reduceren tot het oppikken van *vertellingskes* van vroeger, tot het volksverhaal. Mensen hebben het altijd over gedichtjes en verhaaltjes. Ze hebben de neiging om dat begrip heel klein te maken, terwijl ik zeg: gooi dat open". Degruyter vertelt onder andere Shakespeare. Hij noemt dit soort voorstellingen verteltheater: hij vertelt gedramatiseerd, gebruikt attributen en er is een decor aanwezig. Voor Degruyter hoeven er in verhalen geen heksen, gedaanteverwisselingen, sprekende dieren of verschijningen van Maria voor te komen. Dat soort van volks vertellen is volgens hem niet de juiste invalshoek: de literatuur mag niet ontbreken in een juiste definitie. Degruyter gebruikt een bestaande literaire tekst, zet die naar zijn hand en brengt die op zijn manier. In de opleidingen moet er een duidelijke definitie aangereikt worden. Er bestaan opleidingen zoals acteren en woordkunsten, maar toch worden afgestudeerde vertellers vaak als amateurs gezien in het professionele circuit.

Nochtans heeft vertellen een unieke waarde: de magie van de omweg. De verbeelding van de luisteraars wordt enorm geprikkeld en ze moeten zelf een universum creëren. Het is een alternatief voor de beeldcultuur die momenteel onze maatschappij beheerst en die mensen niet meer aanzet tot fantaseren.

“Er moet volgens mij dringend beslist worden of het vertellen als opleiding opgenomen wordt binnen een professioneel kader, zoals voor acteurs. Als Jan Decler Dario Fo vertelt, noemt men het acteren. Als een verteller Dario Fo vertelt, noemt men het vertellen. Waarom ? Ik zie niet goed waarom er een onderscheid is.”

IMMATERIEEL ERFGOED BORGEN

Degruyter kreeg vijf jaar geleden een opdracht van Erfgoed Vlaanderen om een voorstelling te maken rond Gogetama, een voormalige sigarenfabriek. Hij maakte een vertelvoorstelling op basis van het materiaal dat hij verzamelde uit gesprekken met mensen die daar gewerkt hadden. Hij hoopt in de toekomst gelijkaardige opdrachten te ontvangen, aangezien hij het zowel boeiend als leerrijk vond. Volgens hem is dit dan ook een goede techniek om aan publieksgeschiedenis te doen en om immaterieel erfgoed te borgen. Degruyter merkt op dat onze samenleving een eerder beperkte verhalencollectie bezit. Dit zou komen doordat de orale traditie hier veel langer geduurd heeft, waardoor pas later de dingen opgeschreven en bijgehouden werden. Er ontstond doorheen de jaren een kloof tussen enerzijds mensen die op een academische manier met geschiedenis bezig zijn en relevant onderzoek doen, maar door hun presentatie geen breed publiek kunnen bereiken, en anderzijds initiatieven bij musea of erfgoedcellen die dan in vraag gesteld worden voor hun wetenschappelijkheid. Het Instituut voor Publieksgeschiedenis doet een poging om beide elementen te combineren, om op die manier een droge, wetenschappelijke materie over te kunnen brengen naar een breed publiek. Degruyter zou hier een geschikt tussenpersoon voor zijn: “Ik denk dat de combinatie van die zaken belangrijk is. Geschiedenis, vertellen, erfgoed. En het vierde element is onderwijs”. Het zou interessant zijn om soortgelijke projecten zoals de voorstelling rond Cogetama te koppelen aan een universiteitsinitiatief, om op die manier het pedagogische aspect te integreren.

DE TOEKOMST VAN HET VERTELLEN

Degruyter stelt vast dat zijn metier nog steeds erg levendig is. Er worden vertelsessies georganiseerd in bibliotheken (bijvoorbeeld in Brussel) en zowel Degruyter als zijn collega's krijgen voldoende aanbiedingen. Verschillende organisaties promoten het vertellen als vak. Alden Biesen, een expertisecentrum voor vertelkunst in Vlaanderen en Europa, is bijvoorbeeld een website aan het maken waarop vertellers een pagina krijgen om zich voor te stellen. Ook de academische wereld zou haar steentje kunnen bijdragen. Degruyter vindt dat zijn discipline opgenomen zou moeten worden in de lerarenopleiding. Twee jaar geleden gaf hij een workshop aan laatstejaars van de lerarenopleiding aan de Artevelde Hogeschool. Daar constateerde hij dat de studenten nog nooit met vertellen als metier in aanraking gekomen waren. Volgens Degruyter zou dat een zeer waardevolle bijdrage kunnen betekenen voor toekomstige leraren en kleuterleiders: “Het cliché luidt: lesgeven is

een beetje toneel spelen". Er moet volgens Degruyter dringend beslist worden of het vertellen als opleiding opgenomen wordt binnen een professioneel kader, zoals voor acteurs: "Als Jan Decleir *Dario Fo* vertelt, noemt men het acteren. Als een verteller *Dario Fo* vertelt, noemt men het vertellen. Waarom ? Ik zie niet goed waarom er een onderscheid is". Hij richtte reeds een brief aan de voormalig schepen van Cultuur in Gent, met het voorstel om daar een vertelopleiding te starten. Degruyter beseft echter dat hij dit niet op zijn eentje kan: er is eerst omkadering nodig. Het idee is er, maar het moet opgenomen worden door een sterke koepelorganisatie. De discipline zou bijvoorbeeld een onderdeel kunnen vormen van de opleiding Dramatische Kunsten. Het beroep zou logistiek ondersteund kunnen worden, wat dan weer leidt tot het ontstaan van netwerken. Die erkenning als professioneel beroep zou een instroom van jong talent kunnen betekenen. "Als men deze stappen niet onderneemt, en men blijft mensen vertellen dat ze 'verteller' zijn wanneer ze gedurende één weekend een opleiding van Van Stoel tot Stoel gevolgd hebben, dan moet men achteraf niet komen klagen dat er ingeboet wordt aan structuur en instroom".

Frank Panesi



Frank Panesi is stichtend lid van vzw De Scute, een maritiem-erfgoedorganisatie. Daarvoor had hij nochtans een loopbaan die helemaal niets te maken had met de scheepvaart. Na een opleiding als maatschappelijk assistent werkte hij heel zijn carrière in de bijzondere jeugdzorg. De zeevaart zit wel in zijn genen: Panesi is de nazaat van Andreas Panesi, een scheepsbouwer van Italiaanse oorsprong die uiteindelijk in Oostende belandde en daar in 1823 een scheepswerf oprichtte. Ook de vader van Frank Panesi heeft altijd in het zeewezen in Oostende gewerkt. Panesi zeilt intussen 40 jaar en had altijd al een band met de zee en de scheepsbouw. Toen ze hem vroegen om deel te nemen aan de activiteiten van vzw De Scute, voelde het voor hem dan ook aan als een terugkeer naar zijn roots. Intussen is hij voorzitter en startte hij verschillende projecten op om het patrimonium van de scheepvaart te bewaren en levendig te houden.

WERKING EN VERWEZENLIJINGEN VAN DE VZW

vzw De Scute bestaat 22 jaar en werkt met meer dan 50 vrijwilligers van heel diverse beroepstakken. Bij de vereniging zitten onder andere timmerlui, werfleiders en zeilers, maar ook mensen die zorgen voor sponsoring, mensen uit het bedrijfsleven en uit de culturele wereld. Een voorbeeld uit die laatste categorie zijn de leden van folkgroep 't Klikske rond Herman Dewit, die mee media-aandacht trekken door op te treden op evenementen. Er zitten geen professionele scheepsbouwers bij de vzw, maar de timmerlui worden wel gecoacht door Jan Van Damme, een professioneel scheepsbouwer van de scheepswerf die zijn naam draagt. De voornaamste doelstelling van de vzw is het behoud van scheepsbouwkundige technieken zoals die in het verleden toegepast werden bij verloren gegane scheepstypes in Blankenberge en bij uitbreiding aan de hele Vlaamse kust. Bij de opstart van het project in 1992 bestond er al geen traditionele scheepswerf meer in Vlaanderen. Het eerste project van vzw De Scute was meteen ook het enige rond de

herbouw van een oud scheepsmodel: de bouw van Sint-Pieter, een authentieke Blankenbergse vissersschuit. Aangezien er geen bouwplannen bestonden van het authentieke model, heeft Ward Heineman aan de hand van een maquette de werkelijke afmetingen becijferd, waarna het zes jaar durende bouwproces kon beginnen. Na de tewaterlating in 1999 volgden anderen hun voorbeeld en ontstonden er nieuwe initiatieven. Aangezien de Sint-Pieter hoofdzakelijk een vissersschip is, begon vzw De Scute in 2002 aan de bouw van een loodskotter, om hun maritiem patrimonium te vertegenwoordigen op evenementen in Engeland, Frankrijk en Nederland. Die bouw werd on hold gezet door problemen met de beplanking van de Blankenbergse schuit. Deze werd volledig met authentieke materialen en technieken gebouwd: "Die planken werden allemaal geplooid zoals dat destijds ook gebeurde: buiten op een open vuur met gewichten. Urenlang vuur eronder en blijven nat spuiten, zodat het hout niet zou verbranden. Naargelang de kromming die we moesten bereiken, duurde dat tussen de vijf en de acht uur om een plank te plooiën. Ze gebruikten enkel olmenhout, maar door een ziekte sedert de jaren 1960 begon het hout van hun schuit na vijf jaar rottingsverschijnselen te vertonen. Bijgevolg heeft de vzw de schuit opnieuw moeten beplanken met eik, wat weer vijf jaar duurde. Daarnaast baat de vzw ook een schip uit: het wrak van een garnaalkotter – het voornaamste scheepstype aan de Belgische kust – die de stad Blankenberge volledig hersteld heeft en na de tewaterlating in 2006 aan de vereniging toevertrouwde. Intussen heeft de vzw twee schepen in uitbating, waarmee ze het maritiem erfgoed promoot. De bouw van de loodskotter is nog steeds niet herbegonnen: "Want subsidies, ja... Dat is allemaal niet meer zo evident."

"Ik maak me geen zorgen over de toekomst van de scheepsbouw en het maritieme erfgoed, maar vind wel dat de huidige knelpunten structureel aangepakt moeten worden. De initiatieven die maritiem erfgoed bewaren moeten hogere subsidies ontvangen door een betere erkenning, wat zou kunnen leiden tot een instroom van jongeren."

KNELPUNTEN EN TOEKOMSTPLANNEN

De plannen voor toekomstige projecten van de vzw zijn er al, maar worden nog niet uitgevoerd, doordat ze niet voldoende subsidies ontvangen om hun herstellingen en bouwwerken voort te kunnen zetten: "Dat is dus één van de grote knelpunten, het vinden van voldoende financiële middelen om het herstel, het onderhoud of de herbouw van die schepen te financieren". Volgens Panesi staat Nederland op dat vlak al veel verder, ook al beseft hij dat dat te wijten is aan een grotere maritieme traditie. Het stadsbestuur van Blankenberge erkent De Scute voldoende, maar erkenning in een bredere context ontbreekt nog voor Panesi: "Ik denk dat heel ons maritiem erfgoed daar wat in het verdomhoekje zit. We krijgen niet de erkenning die men in Frankrijk, Nederland en Engeland krijgt". Toch vindt hij dat België een patrimonium heeft dat de moeite waard is en waar meer in geïnvesteerd zou moeten worden.

Een tweede knelpunt is de instroom van jongeren om de toekomst van de vzw te garanderen. Panesi beseft dat niet enkel zijn vzw dit probleem ondervindt: zowel in Frankrijk, Engeland als in Nederland is er weinig instroom van jonge geïnteresseerden: "Wie is geïnteresseerd in erfgoed? Mensen van een zekere leeftijd, die tijd hebben?" De

gemiddelde leeftijd van Panesi en zijn collega's bedraagt ongeveer 60 jaar. Er zijn wel enkele acties om de interactie met jongeren te vergroten. Zo werken ze samen met Vlaamse jeugdherbergen door de jongeren een zeetocht te laten doen. Er zijn scholen die jaarlijks een zeetocht boeken bij De Scute. Daarnaast zijn er plannen voor kleine projecten: enkele lichtere bootjes bouwen en daarmee zeilinitiaties geven. Voor de bouw van die bootjes zouden ze dan technische scholen aantrekken om praktijkervaring in de bouw aan te bieden aan de leerlingen. Voorts werkt de vzw samen met de Sea Scouts en zitten er intussen twee jongeren bij de bemanning van de vereniging. In Nederland zakt een jongere generatie af naar zeilwedstrijden, waardoor ze nu een hele ploeg jonge mensen in de bemanning hebben. De Scute organiseert ook jaarlijks een wedstrijd, maar Panesi beseft dat hun schepen hier niet voor zijn gemaakt, aangezien het zwaardere scheepstypes zijn dan die uit Nederland.

Een derde knelpunt, waar intussen aan gewerkt wordt, is een repertoire. Er is binnen het INTERREG-programma een project uitgewerkt, Maritime Skills, dat de scheepsambachten van Frankrijk, Engeland, Nederland en België bundelt. Alle aspecten worden gefilmd: het touwwerk, het bouwen van een schip, het beplanken, enzovoort. Panesi maakt zich geen zorgen over de toekomst van de scheepsbouw en het maritieme erfgoed, maar vindt wel dat de huidige knelpunten structureel aangepakt moeten worden. De initiatieven die maritiem erfgoed bewaren moeten hogere subsidies ontvangen door een betere erkenning, wat zou kunnen leiden tot een instroom van jongeren en wat het comfortabel voortbestaan van de initiatieven zou garanderen: "Wat betreft het verloren gaan van kennis, maak ik me niet veel zorgen. De werf Jan Van Damme is een professionele werf waar nog veel bedrijvigheid is. En die initiatieven hier, die zullen ook niet verdwijnen hoor. Maar het moet doorgegeven kunnen worden, en daar knelt het schoentje. Jonge mensen moeten gemobiliseerd worden".

Geert Opsomer



Geert Opsomer kan niet met één woord omschreven worden: theaterwetenschapper en –criticus, pedagoog, mentor, maatschappelijk werker, academicus en filosofische beleidsontwikkelaar. Opsomer werkte twintig jaar aan de universiteit, stichtte een nieuwe opleiding in Brussel en was gedurende acht jaar artistiek leider van het Nieuwpoorttheater. Momenteel is hij aan het RITS mentor van toekomstige theatermakers van het tweede en het derde jaar. Daarnaast volgt hij ook masterstudenten op en doceert hij cultuurgeschiedenis. Opsomer onderzoekt de toekomst van het theaterlandschap en focust op het doorgeven van erfgoed.

“EMANCIPERENDE RELATIE”

Opsomer hecht erg veel belang aan pedagogie. Hij omschrijft zijn taak als “mensen op hun eigen verhaal laten komen”. Voor hem telt niet zozeer een meester-leerlingsysteem. De term “emanciperende relatie” lijkt hem gepaster: hij luistert naar mensen en door te luisteren laat hij hen tot inzichten komen. Op die manier wordt er geen kennis overgedragen van de ene op de andere, maar komen ze samen tot een kennisverdeling. Voor Opsomer is het delen met anderen vanuit een passie om te leren, de kern van echt meesterschap: “Vanuit een maatschappelijke betrokkenheid bepaalde kennis durven delen met anderen, zonder erop uit te zijn om die kennis te kapitaliseren in een carrière of instituut”. Opsomer gelooft erg in een creatieve gemeenschap, waarbinnen iedereen elkaar inspireert en beïnvloedt, zonder concurrentie.

NEOLIBERALISME

Opsomer betreurt het feit dat we tegenwoordig een aantal dimensies verliezen door de

neoliberale druk op de samenleving. Mensen worden superindividueel benaderd, waardoor het collectieve, het duurzame, het maatschappelijke en het populaire teloorgaan. Hierdoor dreigt de toevoer van nieuwe ideeën stil te vallen. Tijdens zijn reizen naar het buitenland ziet Opsomer dat het ook anders kan: “Als je naar Brazilië gaat, dan zie je daar een hele populaire cultuur, die eigenlijk voortdurend dingen naar boven stuwt, zowel politiek als sociaal en cultureel”. Aan duurzaamheid hecht Opsomer veel belang: “We zien een evenement als een product, maar hoe dat daar komt en hoe dat ontstaan is en hoe dat ook verder kan gaan, daar is eigenlijk niemand mee bezig”. Mensen en instellingen maken een productmatige opvatting van de ruimte, maar houden geen rekening meer met het aspect van de tijd, dat een noodzakelijk deel uitmaakt van het geheel. Die duurzame cyclus die zich ontwikkelt, wordt niet meer onderzocht. Dat is een deskundigheid die moet opleveren: verder kijken dan het afgeleverde product en ook de weg naar het product in kaart kunnen brengen.

INSTELLINGEN

De aanpak van de cultuurinstellingen is volgens Opsomer de laatste twintig jaar erg veranderd. Ze behandelen de voorstellingen van jonge theatermakers als een product en halen de creatiecontext weg. Om die reden blijft Opsomer liefst altijd bij de basis van creativiteit: bij de mensen zelf. In de loop der jaren zijn de impulsen die het theater nieuw leven inblazen zo snel mogelijk gestructureerd en geïnstitutionaliseerd, om overzicht te creëren en om controle uit te oefenen vanuit de overheid. Op die manier dreigen nieuwe handelingen telkens stil te vallen. Volgens Opsomer zouden de instellingen niet volgens vastgelegde regels moeten werken, maar vanuit een buikgevoel of een basisethiek. Het defensieve van de sector moet doorbroken worden: “Die verbeelding, die rolmodellen moeten opnieuw voeding en lucht krijgen. Ik geloof in een conjuncturele beweging van de geschiedenis, dus binnen vijf, tien of twintig jaar zal dat wel omslaan. In die zin ben ik optimistisch, op lange termijn”.

“We zien een evenement als een product, maar hoe dat daar komt en hoe dat ontstaan is en hoe dat ook verder kan gaan, daar is eigenlijk niemand mee bezig. Dat is een deskundigheid die moet opleveren: verder kijken dan het afgeleverde product en ook de weg naar het product in kaart kunnen brengen.”

MAATSCHAPPELIJK ENGAGEMENT

Opsomer voert een aanhoudende denkoefening uit om te ontdekken hoe hij bepaalde groepen op theater kan betrekken, die er in de huidige omstandigheden geen toegang tot hebben. Hij ziet het publiek als een potentiële theatergemeenschap: iedereen kan, indien hij of zij er de passie voor heeft of er de kans toe krijgt, een kunstenaar zijn. Zo heeft hij verschillende openbare onderzoeken gedaan om mensen kunst te laten beoefenen. Zijn project in Schaarbeek is hier een voorbeeld van: hij werkt er met jonge mensen van Turkse, Maghrebijnse en Ghanese afkomst. Hoewel dit mensen zijn die, vaak door taalbarrières, niet meteen geneigd zijn om een theateropleiding te volgen, heeft Opsomer ze toch geïnspireerd, waardoor ze nu betrokken zijn bij het project. Die mensen hebben

verschillende achtergronden: dat gaat van circus over rap, beatbox en slam-poetry tot muziek en dans. Al die verschillende disciplines worden samengebracht tot wat Opsomer “een synthetische theatervorm” noemt. De Kuiperskaai in Gent in 1997 is nog zo’n voorbeeld: Opsomer en zijn collega’s zijn op onderzoek gegaan in de teloorgegangene uitgaansbuurt die intussen was vervangen door een winkelcentrum. Ze interviewden mensen en verzamelden materiaal en verhalen waarmee ze die site probeerden te reconstrueren. Rond dat thema werd een heus festival georganiseerd, met kunstenaars en theatermakers. Dit zorgde voor betrokkenheid bij de mensen uit de buurt, omdat het een deel van hun geschiedenis was dat ze herbeleefden.

De maatschappelijke projecten die Opsomer opricht, moeten volgens hem zo onbegrensd mogelijk zijn. Hij wil zoveel mogelijk kruisbestuiving tussen continenten uitlokken: “Er is daar zoveel te leren van elkaar, aan weerskanten. Het zou een mooi forum kunnen zijn om in contact te komen met mensen met een gelijkaardige deskundigheid en van verschillende achtergronden”. Er worden helaas te weinig middelen vrijgemaakt om dergelijke transnationale projecten te realiseren.

TOEKOMST

Voor Opsomer is het belangrijk dat het ontwikkelingsmodel losgekoppeld wordt van het economische groeimodel. Een instelling kan bijvoorbeeld niet onbeperkt groeien, aangezien dat vernieuwing en creativiteit beperkt. Het moet bekeken worden als een levenscyclus: er ontstaat een idee, vervolgens ontwikkelt er zich een instelling, die uiteindelijk uitsterft om weer plaats te maken voor nieuwe ideeën. In de praktijk is dat echter moeilijk aan de man te brengen, aangezien het als gevolg heeft dat mensen hun job verliezen. De huidige ondersteuning met projectsubsidies en ontwikkelingsbeurzen is onontbeerlijk, maar er moet een instrumentarium ontwikkeld worden om dat ontwikkelingsdenken te verdedigen. Voor Opsomer is er geen eenvoudige oplossing. Er is een conglomeraat nodig van mensen die samen nadenken over een mogelijke transitie naar dat ontwikkelingsmodel. Om dat te bereiken zal een duurzame en tegelijk radicale operatie nodig zijn: “Er moet eigenlijk een nieuw denken opgestart worden”. Opsomer ziet dat gebeuren als er gewerkt wordt met mensen die antropologisch, filosofisch of archeologisch zijn ingesteld. Een samenwerking vanuit die benaderingswijzen zou kunnen leiden tot een inspirerende nota, die op lange termijn werkt aan de vitaliteit van de sector.

Geneviève Van Quaakebeke



Geneviève Van Quaakebeke begon als vierjarige te dansen en combineerde dit met andere hobby's. De passie voor dans was groot en ze kwam terecht aan de Koninklijke Balletschool. Daar leerde ze naast ballet nog andere danstechnieken, van folklore en jazz tot pas de deux. Nadien groeide ze uit tot soliste van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen. Een periode van buitenlandse ervaringen volgde bij Les Ballets du Monte-Carlo. Ze keerde uiteindelijk terug naar België, omdat ze verlangde naar het klassiekere werk. Momenteel geeft ze les in Dansstudio Arabesque. In de toekomst zal Van Quaakebeke zich voornamelijk toespitsen op het doorgeven van wat ze de laatste vijftien jaar heeft opgebouwd.

ARCHIVERING EN DOCUMENTATIE

De moderne media laten een vlotte archivering van dansvoorstellingen en technieken toe, naast de gekende Labanteknik. Die is te vergelijken met muzieknotatie: door middel van codes op een balk geeft men de verschillende bewegingen weer. Balletgezelschappen kunnen vandaag een groot deel van het creatie- of aanleerproces filmen. Dit is eerder uitzonderlijk binnen de kunstdisciplines, aangezien er meestal met een archiveringstekort wordt gekampt. Dansgezelschappen zorgen ervoor dat bepaalde technieken of uitleg op beeld staan, zodat daar later geen discussie over mogelijk is. Van Quaakebeke vindt dit een goede zaak, omdat die vastgelegde choreografieën en technieken vlotter beschermd kunnen worden en het repertoire zo zonder problemen doorgegeven kan worden.

BELEID

Klassieke dans is eerder duur in opzet: vrachtwagens om het nodige gerief te vervoeren, decors, een spring floor (soort dansvloer om de gewrichten van dansers te beschermen), het verplaatsen van zo'n zeventigtal mensen, enzovoort. Volgens Van Quaquebeke beseffen veel mensen niet hoe duur die ondernemingen zijn, waardoor ze verontwaardigd zijn over de prijs van een toegangskaart. Om die reden vormt sensibilisering een belangrijke bijdrage aan de toekomst van het ballet. Mensen moeten begrijpen hoeveel organisatie en budget vereist zijn bij het maken van een klassieke, avondvullende productie. Het buitenland doet het tot nog toe beter dan België: het Nationaal Ballet in Nederland heeft zowat het driedubbele aan budget. Ook Engeland, Frankrijk en Oostenrijk reiken het ballet veel meer middelen aan. Van Quaquebeke stelt dat zij en haar collega-dansers bovendien onderbetaald zijn in vergelijking met buitenlandse dansers. Het grote verschil met andere kunstvormen zoals muziek of theater, is dat een danser moet stoppen rond zijn vijfendertigste. Om die reden trekken veel dansers naar het buitenland, wat voor een uitstroom aan talent in België zorgt. Een ander probleem is de ziektekost in België: een danser heeft vaak last van slijtage en chronische aandoeningen die niet geklasseerd kunnen worden als arbeidsongeval, hoewel ze rechtstreeks veroorzaakt worden door hun werk. Op die manier vallen dansers terug op eigen middelen om die blessures te financieren, terwijl dit eigenlijk onterecht is.

"In België is de mogelijkheid om een secundaire vorming te combineren met een dansopleiding een absolute troef. De Koninklijke Balletschool voorziet een opleiding, waar algemeen onderwijs onderricht wordt met dans als hoofdvak. Dit trekt veel buitenlanders aan, wat de diversiteit en onderlinge kruisbestuiving bevordert."

OPLEIDING

In België is de mogelijkheid om een secundaire vorming te combineren met een dansopleiding een absolute troef. De Koninklijke Balletschool voorziet een opleiding, waar algemeen onderwijs onderricht wordt met dans als hoofdvak. Dit trekt veel buitenlanders aan, van Amerikanen tot Russen en Japanners, wat de diversiteit en onderlinge kruisbestuiving bevordert. Aangezien dit initiatief erg veel positieve effecten heeft, vindt Van Quaquebeke het een verplichting om die school te beschermen en haar meer middelen aan te reiken om het voortbestaan van klassieke dans in Vlaanderen te garanderen. De focus op het individu is volgens Van Quaquebeke een tweede positief punt. Internationaal gezien staan dansscholen zoals de Koninklijke Balletschool en het voormalige Ballet van Vlaanderen zeer hoog aangeschreven. De opleidingen in België zetten erg in op het individuele talent en op het artistieke. Om die reden zijn de Belgen die het gemaakt hebben in het buitenland erg bekend: "Ze hebben net dat extraatje, die push om er te geraken; hard werken, net omdat je uit een kleiner iets komt. Vaak heb je al een stapje voor omdat je Belg bent, want dat zijn er die hard werken". Dit vormt een bijkomend argument om de dansopleidingen in België te koesteren en te investeren in de toekomst.

TOEKOMST

Volgens Van Quaakebeke is de constante eis om te vernieuwen een dooddoener voor het klassieke ballet. Een mogelijke oplossing zou zijn om een duidelijk beleid te creëren dat ervoor zorgt dat er een repertoire kan opgebouwd worden waar een gezelschap meermaals per jaar uit kan putten en waar middelen voor zijn: "Nu moet het altijd meer, het moet altijd anders, het moet altijd nieuwer. Dan kan je niet opbouwen". Van Quaakebeke hoopt dat de fusie tussen ballet en opera ervoor zal zorgen dat er in die richting gedacht kan worden, waardoor er een soort rust kan komen. Een vaste plek voor voorstellingen zou het organisatorische en het budgettaire ook ten goede komen. Het Ballet van Vlaanderen is steeds een toerend gezelschap geweest, wat van elke voorstelling een complexe en dure onderneming maakt. "Men kan niet verwachten dat we met hoogstaande producties, die veel geld kosten, het Vlaamse landschap blijven afschuimen. We hebben dat gedaan, omdat het verplicht werd". Een tweede belangrijk punt voor verbetering, is de uitbreiding van werkhuizen en theaterhuizen. Zij vormen een belangrijk platform voor de kleine kunstenaar. Van Quaakebeke stelt dat die werkhuizen meer ondersteund zouden moeten worden: "In Brussel hebben we er heel veel, maar bijvoorbeeld danscentrum Jette is moeten stoppen door een tekort aan middelen".

Los van deze toekomstprojecten, vreest Van Quaakebeke niet dat het ballet ooit zal verdwijnen: "Rubens verandert ook niet. Die smijt je ook niet weg, die laat je hangen en daar ga je ook af en toe naar kijken. Wel, dat is hetzelfde met ballet: dat bewaar je en dat laat je altijd weer opnieuw uitvoeren".

Grégoire Vandersmissen



Grégoire Vandersmissen hield zich tijdens zijn jeugd met verschillende hobby's bezig, waaronder piano. Op achttienjarige leeftijd besloot hij om klassieke dans te volgen in de school van Béjart. Vandersmissen moest op een bepaald moment enkele passen tapdans leren voor een hedendaagse choreografie, waardoor hij de smaak te pakken kreeg. Hij kon met tapdans zijn twee passies combineren: dans en muziek. Vandersmissen deed nadien een stage bij icoon Victor Cuno in Parijs. Hij bezocht geregeld het jaarlijkse tapdansfestival in New York, waar hij in 2010 uitgenodigd werd als solist: de ultieme erkenning van zijn vijftwintig jaar lange carrière. Voor tapdansers is het mogelijk om op late leeftijd te beginnen. Dit contrasteert met de klassieke dansers, die gemiddeld rond hun veertigste hun carrière moeten beëindigen. Vandersmissen stichtte zijn eigen dansschool in 1987: de Fred Academy, waar hij tot op heden zijn danservaring doorgeeft aan nieuwe generaties.

EVOLUTIE

Vandersmissen onderscheidt twee soorten tapdans: de Ierse en de Amerikaanse variant. Hijzelf focust op de Amerikaanse, omdat die veel rijker is, terwijl de Ierse een "folkloristisch" tintje bevat. Voor Vandersmissen is het belangrijk dat een dans zich blijft ontwikkelen: de Amerikaanse variant doet dat door op zoek te gaan naar kruisbestuivingen met hiphop en hedendaagse dans. Hoewel tapdans in Amerika voortdurend evolueert en hip blijft onder de jongeren, die het telkens op een andere manier gebruiken, blijft het in Europa eerder een bijzondere kunstvorm. Tapdans leeft ook in België, zij het op een bescheiden schaal: Vandersmissen heeft een tiental collega's in het land en er is nog een andere tapdansschool in Brussel: de *Tap Show Company*. In tegenstelling tot andere ambachten en disciplines, waarbij technieken en kennis angstvallig binnen de familie gehouden worden, gaan de

docenten geregeld bij elkaar over de vloer en wonen ze elkaars stages bij met hun studenten: "Dat werkt. De informatie circuleert en we respecteren elkaar".

DOORGEVEN VAN KENNIS VIA MEDIA

Vandersmissen ziet de ontwikkeling van het internet als een goede zaak voor de verspreiding van zijn technieken. Zelf geeft hij e-lessen, waardoor zo goed als al zijn materiaal online te vinden is. Hij ziet dit online-aanbod echter als een supplement, aangezien docenten toch altijd nodig zullen blijven voor het rechtstreekse contact en om bewegingen te corrigeren. Hij integreert ook moderne media in zijn projecten. Sinds drie jaar organiseert hij een internationaal festival in het kunstencentrum Bozar. Voor een bepaalde editie heeft hij alle uitgenodigde dansers via internet een choreografie aangeleerd, die ze in Bozar voor het eerst samen gedanst hebben. "Het is een middel om te communiceren en te leren. Dat is echt de toekomst. Het vermijdt ook verplaatsingen". Dat laatste vormt een belangrijk argument, aangezien reizen en repetities vaak een grote hap uit het budget betekenen. Sociale media zoals Facebook zijn een handig communicatiekanaal voor het internationaal netwerk van tapdansers. "Het is een klein milieu, dus als een internationaal docent naar België komt, dan stuurt hij me meteen een bericht met de vraag of het niet mogelijk is om een stage te geven". Momenteel is er in België nog geen formeel netwerk, maar in Amerika bestaat dit wel: *the International Tapdance Association*, waarvan Vandersmissen de contactpersoon is voor België.

"Ik zie de ontwikkeling van het internet als een goede zaak voor de verspreiding van mijn technieken. Zelf geef ik e-lessen, waardoor zo goed als al mijn materiaal online te vinden is. Dit onlineaanbod beschouw ik echter als een supplement, aangezien docenten toch altijd nodig zullen blijven voor het rechtstreekse contact en om bewegingen te corrigeren. Ik integreer ook moderne media in mijn projecten."

TAPDANS IN BELGIË

Hoewel er enkele collega's en tapdansscholen zijn in België, kampt het tapdansen toch nog met een hardnekkig imago probleem. Vandersmissen kreeg reeds erkenning voor zijn werk in New York, maar is in België nog steeds vrij onbekend: "Ik doe hier tapdans, maar niemand weet dat, tenzij er eens een artikel wordt geschreven. Ik word hier eigenlijk niet *au sérieux* genomen. Toen ik als solist was uitgenodigd in New York, heeft men er drie lijntjes over gepubliceerd in een magazine." Om die reden begreep Vandersmissen al snel dat hij zijn eigen boontjes zou moeten blijven doppen; temeer omdat hij niet overtuigd is dat de bestaande subsidiesystemen goed werken. De populariteit van tapdans begint de laatste tijd wel op gang te komen, met onder andere een nieuw tapdansfestival in Antwerpen onder leiding van Ronny Cuyt. Wat echter ontbreekt in het huidige landschap is een aanbod van plaatsen om spektakels te organiseren. Er is daarnaast geen publieksnetwerk waarlangs evenementen worden verspreid, waardoor de informatie het geïnteresseerde publiek vaak niet bereikt. Vandersmissen stelt dat er op zich genoeg zalen zijn, maar dat tapdans er simpelweg niet wordt geprogrammeerd. Het is dus van belang dat programmatoren zich openstellen voor tapdansvoorstellingen en ze opnemen in hun programma: "Er is erg veel

hedendaagse dans in België, maar er is echt een manco aan een klassiek en divers dansgezelschap.”

VISIE

Het platform voor tapdancers zou onder andere uitgebreid kunnen worden door een opleiding tapdans, die reeds op jonge leeftijd aangevangen kan worden. Een concreet plan zou zijn om tapdans te integreren in bestaande dansacademiën, door het als specialisatie aan te bieden na twee jaar. Volgens Vandersmissen kan de overheid het tapdansen met een eenvoudige oplossing ondersteunen: “Door de dingen die bestaan, ter beschikking te stellen van de mensen. Het kost niet veel, want het bestaat. Er zijn veel culturele centra in België die goed uitgerust zijn”. Vandersmissen organiseerde al drie keer een niet-gesubsidieerd evenement, waarbij hij de beste dansers van over heel de wereld uitnodigde. Het zou bijvoorbeeld al een grote hulp zijn om zalen en andere faciliteiten voordeliger ter beschikking te kunnen krijgen. Op die manier zouden soortgelijke initiatieven veel meer ademruimte krijgen en vaker voorkomen, wat het platform voor het tapdansen (en andere artistieke vormen) zou uitbreiden. Tapdans zou beschouwd moeten worden als een discipline op zichzelf en met een eigen netwerk, terwijl het nu vaak onder hedendaagse dans wordt geplaatst. Vandersmissen vreest nog niet voor de toekomst van de tapdans, aangezien het op dit moment zeer levendig is, vooral in Amerika. Ook in België zijn er steeds meer initiatieven, zoals het nieuwe festival dat nu in Antwerpen zal plaatsvinden. Deze uitbreiding van initiatieven samen met een uniforme notatietechniek, die nu nog in haar kinderschoenen staat, zouden er voor kunnen zorgen dat er een repertoire gevormd kan worden: “Gestandaardiseerde tapdansnotitie zou een stimulans kunnen betekenen voor de dans. Het is zoals muziek: dat is internationaal. Als je noten kan lezen, kan je alle muziekcomposities ter wereld lezen”.

Hedwig Albert Degelaen



Hedwig Albert Degelaen is al meer dan 34 jaar pruikenmaker. Na een kappersopleiding aan het Brusselse Institut des Arts et Métiers en een korte carrière als kapper, legde hij zich sinds 1979 toe op de vervaardiging van pruiken voor theater, opera en televisie, en dit zowel voor binnen- als buitenlandse producties. "De actrice Chris Lomme was klant in ons kapsalon in Brussel. Toen ik er begon, zei ik ooit tegen haar dat ik toch graag in het theater wou werken. Twee jaar later kwam ze daar binnen op een maandag en vroeg ze of ik nog altijd geïnteresseerd was om in het theater te werken, waarop ik prompt ja zei. 'Wel, kom dan maar eens bij Nand (Buyl)', zei ze. Een collega die op dezelfde school les had gevolgd, ging weg bij de Koninklijke Vlaamse Schouwburg. Zo ben ik begonnen."

OP DE WERKVLOER

"In Vlaanderen zijn vandaag bijna geen volwaardige pruikenmakers meer te vinden, slechts een drietal, waaronder ikzelf." Er bestaan enkele opleidingen tot pruikenmaker in het formele circuit, maar dat is volgens Degelaen niet de meest geschikte manier om het vak onder de knie te krijgen: "Idealiter word je op de werkvloer opgeleid, zoals ik destijds, om de kneepjes van het vak onder de knie te krijgen." Degelaen leerde pruiken maken bij de KVS. Tot op de dag van vandaag schaaft hij zijn kennis over techniek en materialen bij, onder meer op de Salzburger Festspiele in Oostenrijk. Als vaste medewerker van De Munt is hij één van de weinigen die zijn job in vast dienstverband bij een cultuurhuis uitoefent. Over het algemeen worden kappers, pruikenmakers en visagisten per productie als freelancers aangeworven. Zelf heeft hij veel geleerd van Peter Owen, één van de belangrijkste pruikenmakers in Groot-Brittannië: "Owen deed hier toen nog regelmatig producties. Hij

nam een productie volledig in de hand, kwam alle maten nemen, ging vervolgens naar Bristol en liet daar alle pruiken maken. Ik heb het geluk gehad die man te leren kennen, samen met mijn collega's. We hebben op basis van die ontmoetingen hier alles opgebouwd. Nadien kwam hij nog gedurende twee jaar geregeld langs. Nu werken we eigenlijk helemaal volgens het Engelse systeem."

DRIVE EN PASSIE

"Iemand opleiden tot volwaardig pruikenmaker vraagt veel tijd en toewijding van zowel leerling als leraar. De *implanteurs* weten wel hoe haren in een pruik moeten worden ingeplant, maar je moet de nodige drive en passie bezitten om te willen leren hoe je een pruik van A tot Z vervaardigt." Het beroep leren op vrijwillige basis – omwille van een bijzondere gedrevenheid – doet slechts een enkeling; de (financiële) tegemoetkoming of toekomstige werkzekerheid is dan ook erg beperkt. "Ik heb nog niet zo lang geleden een meubelmaker gevraagd om verfraaiingen te doen aan mijn huis. Dat was echt een heel goede meubelmaker, zoals je er nog weinig vindt. Hij zei dat hij blij was dat hij bij mij iets mocht maken, omdat ik zelf een passie voor vakwerk heb. Hij kon bij mij iets realiseren wat bij andere klanten nog zelden mogelijk is. Het mag tegenwoordig niet te veel geld kosten. Het moet allemaal praktisch triplex zijn. Bij mij mocht hij echter werken met degelijk hout. Het deed me dan ook plezier dat er nog mensen zijn die gepassioneerd geraken door het kunnen en het maken."

"Ik zou graag mijn expertise delen met gepassioneerde aspirant-pruikenmakers. Over negen jaar moet ik stoppen en ik zou toch graag mijn opvolging verzekerd zien. Het zou erg jammer zijn moest alle vakkennis uit België verdwijnen."

NAAR HET BUITENLAND

"Door de hoge kostprijs van op maat gemaakte pruiken, wordt er in veel producties gewerkt met gehuurde pruiken of zelfs helemaal zonder." Pruiken die hier worden gemaakt, kosten 2.500 tot 3.000 euro per stuk; filmpruiken zitten in een nog duurder segment. Het is allemaal handwerk en het kwaliteitsverschil met machinaal genaaide pruiken is zeer groot. Talent in Vlaanderen week de voorbije jaren uit naar het buitenland; naar Engeland bijvoorbeeld, waar productiehuzen grotere budgetten ter beschikking hebben en waar er meer vraag is naar pruiken. De afzetmarkt in Vlaanderen is, zeker in vergelijking met het buitenland, klein. Zelf heeft Degelaen door de jaren heen expertise opgedaan in het buitenland en knowhow vergaard via contacten met buitenlandse beroepsgenoten. Zijn collega's bij De Munt zou hij graag de vleugels zien uitslaan, via stages bij andere (buitenlandse) instellingen bijvoorbeeld. Maar de middelen zijn vaak niet toereikend voor langdurige stages en niet iedereen is ervoor te enthousiasmeren.

CREATIVITEIT EN TOEKOMST

Zowel het artistieke als het creatieve aspect dat eigen is aan het vak trekken Degelaen enorm aan. Hij is steeds op zoek naar oplossingen op maat en interpreteert diverse maquettes om tot het beste resultaat te komen. "Een ander aspect van de creativiteit bij het pruiken maken zijn de vragen: hoe ga ik te werk, hoe ga ik de pruik inplanten, welk haar ga

ik gebruiken, welke techniek en welke tule ga ik gebruiken, gebruik ik ook het eigen haar, enzovoort ? Haar kan bijvoorbeeld in drie verschillende richtingen op tule worden ingeplant. Dat is allemaal handwerk. Er moet op voorhand over deze richtingen worden nagedacht om ervoor te zorgen dat de pruik in een natuurlijke vorm valt.” Degelaen en zijn collega’s proberen regelmatig workshops te volgen, bijvoorbeeld over het onduleren (of krullen/golven) van haren of over historische kapsels. Maar niet voor alle specialisaties zijn workshops beschikbaar en niet iedereen is even bereid zijn kennis door te geven, zeker niet wanneer economische belangen spelen. Zelf zou Degelaen graag zijn expertise delen met gepassioneerde aspirant-pruikenmakers: “Over negen jaar moet ik stoppen en ik zou toch graag mijn opvolging verzekerd zien. Het zou erg jammer zijn moest alle vakkennis uit België verdwijnen, ondanks de kleine vraag naar theater- en filmpruiken.”

Jan Camps



Handboekbinderij J.-J. Camps is het atelier van de echtgenoten Jan Camps en Julia Van Mechelen. Vanuit hun atelier in het Begijnhof van Diest doen ze aan restauratie, handboekbinden en kunstboekbinden. "Voor mijn plechtige communie had mijn vader een geweldig cadeau. Hij zei: 'Ik leer jou de hoofdstad kennen, we gaan naar het Vossenplein'. Daar heb ik dan een boekje gekocht. Een kerkboekje, een gebedenboekje. Ik vond dat geweldig. En ik ben dat blijven kopen omdat – al besepte ik dat toen nog niet – de band mooi was."

EEN EIGEN ZAAK STARTEN

Camps volgde van 1985 tot 1990 een opleiding boekbinden aan het Instituut voor Kunst en Ambacht in Mechelen. Op hetzelfde ogenblik was hij onder leercontract werkzaam bij boekbinder Edgar Claes, die hem zijn atelier verkocht en hem bij zijn klanten had geïntroduceerd. Een echte buitenkans dus, want tot op vandaag is het voor starters in dit vak immers bijzonder moeilijk een cliënteel op te bouwen en opdrachten binnen te halen. Een grondige bibliofiele kennis bezitten en het volgen van een gespecialiseerde opleiding zijn slechts het begin van een hopelijk succesvolle carrière als boekbinderrestaurator.

"Sowieso was het eerste stuk in het leercontract bedoeld om je een bepaalde routine in je vingers te laten krijgen. De basis, het inbinden van tijdschriften, werd bijna in den treure herhaald. Het was de eerste maanden dat en niets anders, tot op het moment dat daar routine in kwam. Dan maakte ik duidelijk dat ik wilde restaureren en een oude bindwijze wilde proberen. Ik ging het archief van het klooster in, ze haalden daar een meter boeken uit en dan konden we beginnen met de kleinste dingen: een hoekje dat gebroken was, een kaftje dat los was, scharnierbreuken behandelen. Dat was het eigenlijk."

Julia Van Mechelen zette op haar beurt haar eerste stappen in de boekbinderswereld in

1995 in het atelier van Camps. Ze volgde eveneens een opleiding boekbinden tussen 1998 en 2003, meer bepaald de opleiding die haar man ondertussen uit de grond had gestampt aan de Stedelijke Academie voor Plastische Kunsten in Genk. "Kwalitatieve opleidingen zijn er ondertussen genoeg in België, maar de beroepsperspectieven voor boekbinders en - restauratoren blijven beperkt." Camps en Van Mechelen zien daarom wel heil in de formatie van regionale depots voor inventarisatie, conservatie en restauratie, waaraan telkens een boekbinder-restaurator is verbonden: "Zo creëer je én werk én het erfgoed wordt beter bewaard en verzorgd."

EEN BREED GAMMA

"Onze troef is dat wij een breed gamma kunnen aanbieden: het begint met het inbinden van notariële akten, van tijdschriften en naslagwerken. We gebruiken de gewone materialen zoals linnen, kunstleder en papier. Daarnaast gaan we klassiek werk afleveren: halfleer, volledig leer en perkament. We ontwerpen zelf boekbanden, in allerlei klassieke materialen: hout, papier, perkament en leder, naast de restauratie van papier, leder, en perkament. Wij reconstrueren de oude bindwijzen: we kunnen alle technieken leveren aan onze klant rond nieuwe boekbanden, omdat we restauraties gedaan hebben die deze technieken in zich hebben."

Het duo werkt voornamelijk in opdracht van particulieren en maakt eigen werk voor tentoonstellingen en wedstrijden. Meedingen bij overheidsaanbestedingen doen ze nog zelden: "De voorbereiding is tijdrovend en brengt een hele hoop administratie met zich mee en de kans dat je de opdracht uiteindelijk mag uitvoeren is erg klein, want ze worden doorgaans aan grote ateliers toegewezen."

"Eigenlijk zou er op Europees niveau een leertraject moeten bestaan, waarbij studenten van het ene atelier naar het andere trekken en telkens andere specialisaties aangeleerd krijgen. Zo vorm je op één tot drie jaar een boekbinder van topkwaliteit ! Nu moet je vaak enorm lang en veel aan zelfstudie doen om bepaalde zaken onder de knie te krijgen die niet meer worden gedoceerd of die niet meer gekend zijn."

LEREN IN EUROPA

Een aspirant-boekbinder zou eigenlijk de kans moeten krijgen om in verschillende ateliers in de leer te gaan, maar Vlaanderen, en zelfs België, zijn eigenlijk te klein om er een dergelijk leertraject in te richten. Kwesties over vergoedingen, veiligheidsnormen en verzekeringen zouden bovendien voor vele ateliers wel eens een obstakel kunnen vormen. Camps en Van Mechelen zijn het erover eens: "Eigenlijk zou er op Europees niveau een leertraject moeten bestaan, waarbij studenten van het ene atelier naar het andere trekken en telkens andere specialisaties aangeleerd krijgen. Zo vorm je op één tot drie jaar een boekbinder van topkwaliteit ! Nu moet je vaak enorm lang en veel aan zelfstudie doen om bepaalde zaken onder de knie te krijgen die niet meer worden gedoceerd of die niet meer gekend zijn." Zelf organiseren Camps en Van Mechelen twee à drie intensieve workshops per jaar voor collega's en geïnteresseerden. Tijdens deze *Engramdagen* selecteren ze telkens één boekbindtechniek waar uitgebreid op ingegaan wordt. Ook staan ze open om van collega's

uit andere disciplines technieken te leren die voor het boekbinden interessant kunnen zijn (zadelmakers, schrijnwerkers of slotenmakers bijvoorbeeld). Maar zulke interdisciplinaire kennisoverdracht vindt eigenlijk niet vaak genoeg plaats.

MATERIAAL

Het bemachtigen van het geschikte werkmateriaal is geen sinecure: boekbinders werken met negentiende-eeuwse machinerie, die niet overal te verkrijgen is. Bovendien vraagt het materiaal tijd om perfect afgesteld te raken. De kwaliteit van de grondstoffen waar Camps en Van Mechelen mee werken, zoals karton, leder en perkament, is de voorbije jaren over het algemeen achteruit gegaan. Vaak moeten de grondstoffen ook in te grote loten bij de leveranciers worden aangekocht. Camps: "Waar zou ik als ambachtsman nu met een ton karton naartoe moeten?"

Karel Goetghebeur



Opnieuw saxofoons produceren in België, het land van Adolphe Sax: dat is de droom van saxofoonbouwer Karel Goetghebeur. Op jonge leeftijd is hij via een vriend van zijn ouders in contact gekomen met het instrument. "Hij had juist een altsax gekocht en kwam die thuis tonen. Hij duwde die toen in mijn handen en ik mocht er eens op blazen. Er kwam geluid uit ! Ik herinner me dat dat toen echt wel indruk gemaakt heeft op mij en op één of andere manier is dat blijven hangen." In afwachting van een volledige Belgische productie, assembleert Goetghebeur in zijn atelier in Brugge alvast saxofoons op maat van zijn klanten.

SELFMADE

Aan het begin van zijn carrière wees niets erop dat Goetghebeur saxofoonbouwer zou worden. Als kind was hij wel naar de muziekschool gegaan met als doel saxofoon, trompet en doedelzak te leren spelen, maar de klassieke notenleer en piano lagen hem niet. Toen hij 27 was, pikte hij de draad terug op en leerde hij zichzelf de basistechnieken. Op professioneel vlak ging hij eerst aan de slag bij een begrafenisondernemer, en nadien bij een farmabedrijf. In bijberoep was hij ondertussen al begonnen met de assemblage van saxofoons. Zo was hij tot de vaststelling gekomen dat daar zijn echte passie lag. "Ik was op zoek naar een geschikte merknaam die ik kon deponeren. Waarom niet Adolphe Sax gebruiken ? Ik was er evenwel rotsvast van overtuigd dat die naam gedeponeerd zou zijn door het bedrijf dat in de jaren 1929 alles van Sax had overgekocht. Maar wat bleek ? De merknaam was niet geregistreerd !" Toen is het snel gegaan voor Goetghebeur: hij had een afspraak met een Taiwanese producent van saxonderdelen en hij assembleerde die stukken in zijn atelier. Een opleiding heeft hij er niet voor gevolgd, want die bestaat in België niet. "Het probleem is dat je hier geen degelijke opleiding tot saxofoonbouwer vindt. Saxofoonhersteller kan je volgen in Engeland en in Frankrijk, maar nergens anders. In de

Verenigde Staten heb je natuurlijk wel experts, maar die richten zich vooral op het herstelproces. Het bouwen van een sax is nog een heel ander paar mouwen.”

LAND VAN SAX

Hoewel België een rijke saxofoontraditie kent, is sinds de jaren 1950 de productie van het instrument uit ons land verdwenen. “De saxofoons die onder Belgische naam werden gemaakt, kwamen grotendeels uit Duitsland en Frankrijk. Er is nooit een echte grote doorbraak geweest bij de Belgische bouwers. In Gent had je natuurlijk de familie Maheu, instrumentenbouwers, en Luc Deneys, gespecialiseerd in violen. Als je naar Rusland gaat, en je noemt die namen... Ze behoren tot de absolute wereldtop! In elke stad heb je daar bij wijze van spreken een vioolbouwer, maar mensen die op het niveau van Maheu zitten, die vind je niet zo snel. Hij heeft ook altijd gezegd dat hij betere resultaten behaalde door met de hand te werken.” Na de Tweede Wereldoorlog is de productie echter grotendeels naar Azië verhuisd, met China en Taiwan als speerpunten.

“Zoals dat bij elke branche het geval is, zijn er onder de saxofoonbouwers ook een aantal met vastgeroeste ideeën over hoe een sax eruit moet zien. Veel van die ideeën zijn instinctief, want die zijn nooit proefondervindelijk vastgesteld of onderbouwd. Naast technische verbeteringen ben ik ook voortdurend op zoek naar kleinere en meer speelse innovaties. Dat gaat soms heel ver.”

PASSIE VOOR HET INSTRUMENT

Goetghebeur heeft een grote passie voor het instrument. Hij vindt dat hij in een bevoorrechte positie zit, omdat hij saxofoonspelers kan faciliteren met het afleveren van een prachtig instrument. “Als je een saxofoon ziet, dat is een nogal overweldigend instrument, zeker als je er niet vertrouwd mee bent. Als je alleen al kijkt naar de hoeveelheid kleppen die op een sax zitten... en dat wordt allemaal bediend met twee handen. En dat is lang niet alles: doe je één klep dicht en ondertussen gaan er drie andere kleppen mee dicht, dan moeten die ook perfect op hetzelfde moment sluiten ... Als dat nog maar een kwart millimeter afwijkt, dan werkt uw instrument niet. Het is een absoluut precisie-instrument”. Om de saxofoon goed te begrijpen, moet je volgens Goetghebeur niet alleen feeling hebben met jazz en het typische geluid, je moet ook de materialen goed kennen. “Alles leeft. Een stuk hout leeft en is onderhevig aan temperatuur en vochtigheid. Met legeringen zoals koper en messing is dat juist hetzelfde. Je moet die kennis hebben, je moet dat snappen. Uitzettingscoëfficiënten onder een bepaalde temperatuur, dat moet je kunnen incalculeren. Dat vergt uiteraard enig technisch inzicht en als je dat niet hebt, dan moet je ervoor zorgen dat je mensen vindt die je dat kunnen leren. Dat is hetgeen ik tot nu toe al die jaren heb gedaan: als ik het niet wist, dan heb ik mensen opgezocht die het mij konden vertellen.”

ERFGOED EN INNOVATIE

Streven naar een goed evenwicht tussen enerzijds traditie en anderzijds innovatie, daar is Goetghebeur mee bezig. Saxofoons worden eigenlijk al 170 jaar op dezelfde manier gemaakt, dus er is respect nodig voor het ambacht en het artisanale karakter. Op een oude

sax uit de jaren 1920 kan je nog perfect spelen, als die goed onderhouden is en je restaureert hem een beetje. De levensduur van moderne saxofoons is veel korter. "Maar ik wil ook een stukje efficiëntie brengen in het ambacht. Dat is niet geheel onbelangrijk, want wil een ambacht overleven zonder steun, dan is dat absoluut nodig. Je moet kunnen en durven moderniseren, nieuwe technieken en nieuwe methoden onderzoeken en wetenschappelijk onderzoek erbij betrekken. Zo kan de stiel ook weer sexy gemaakt worden. Zoals dat bij elke branche het geval is, zijn er onder de saxofoonbouwers ook een aantal met vastgeroeste ideeën over hoe een sax eruit moet zien. Veel van die ideeën zijn instinctief, want die zijn nooit proefondervindelijk vastgesteld of onderbouwd." Om zijn ideeën af te toetsen, doet Goetghebeur een beroep op de KU Leuven. Hij heeft ook een technisch comité samengesteld met experts zoals Leo Van Oostrom, met wie hij ideeën in de praktijk probeert om te zetten. Het gaat zowel om technische verbeteringen als om kleinere en meer speelse innovaties: "Dat gaat soms heel ver. De toetsen op een sax zijn traditioneel van parelmoer en ik zou dat willen veranderen. Ik ben het idee aan het uitwerken om parels te maken van Belgische grond, zodat er letterlijk een stukje Belgische grond aan die sax plakt. Dat is natuurlijk sentiment, maar sentiment is bij dat soort zaken ook zeer belangrijk."

Katrien Van Craenenbroeck



Katrien Van Craenenbroeck begon reeds op zeer jonge leeftijd te dansen. Haar vader Renaat was een fervent volksdanser en hij betrok daar graag zijn gezin bij. Tijdens Van Craenenbroeck's kinderjaren werd de living 's avonds vaak ontruimd zodat haar vader nieuwe danspassen kon inoefenen. Hij onderzocht de traditionele technieken van de West-Europese baldansen van de periode tussen 1830-1900 en gaf cursussen over deze stijl met zijn dansgroep Lange Wapper. Die danssoorten berusten vooral op spontaneïteit en improvisatie, waarbij de dansers met enkele vaste figuren telkens een nieuwe dans creëren op specifieke muziek. Katrien gaf vervolgens samen met haar vader enkele jaren les. Na zijn overlijden nam ze zijn cursussen over en zette ze de familietraditie voort. Van Craenenbroeck geeft momenteel nog steeds dansles in bijberoep onder de originele naam Lange Wapper. Haar specialiteiten zijn onder andere polka, wals, mazurka en scottish.

MUZIEK, THEATER EN INFRASTRUCTUUR

Van Craenenbroeck werkt steeds met een muzikant tijdens haar cursussen; dit vergroot de interactie tussen de dansers en de muziek. Het belang van de melodie mag zeker niet onderschat worden. Van Craenenbroeck gebruikt vooral muziek van de periode tussen 1830-1900, omdat de melodie daarin zeer beschrijvend is. Dansers die zich verder dan het Boombal willen begeven, komen bij Van Craenenbroeck terecht, waar ze effectief naar de muziek leren luisteren: "Boombal is het begin. Ze werken met hun basisfiguren, maar heel dikwijls luisteren ze niet naar wat de muziek te vertellen heeft. Je hoort bijna aan de muziek wat je moet doen". Naast het muzikale aspect, is ook het theatrale van groot belang tijdens de performance. Danspunt, het Vlaamse steunpunt voor Amateurdans, vraagt Van

Craenenbroeck vaak om dansbeschrijvingen te maken voor hun organisatie. Voor haar is dans een totaalbeweging, die een theatraliteit bevat en die niet zomaar omschreven kan worden volgens stappen. Dat maakt het doorgeven, via andere kanalen dan dansles zelf, erg moeilijk. Naast muziek en theatraliteit is de infrastructuur een belangrijk onderdeel van een geslaagde cursus of voorstelling. In België is net die infrastructuur problematisch en mogelijk een bedreiging voor de toekomst van de volksdans. Er heerst namelijk een enorm tekort aan kwalitatieve danszalen in de steden. Vroeger gaf Van Craenenbroeck twee avonden per week les, waarbij ze de ene avond techniek gaf en de andere avond een choreografie aanleerde. Nu geeft ze noodgedwongen nog maar één avond les, omdat ze enkel voor die ene dag een zaal vindt die geschikt is om op een comfortabele manier les te geven. Dansers hebben een houten dansvloer nodig, spiegels en een grote ruimte om in te kunnen bewegen. Het probleem is dat zalen in steden voor verschillende disciplines gebruikt worden. Op die manier is de zaal vaak niet aangepast aan dansers, omdat hij een stenen of betonnen vloer heeft of te klein is.

“Naast muziek en theatraliteit vormt ook de infrastructuur een belangrijk onderdeel voor een geslaagde cursus of voorstelling. In België is net die infrastructuur problematisch en mogelijk een bedreiging voor de toekomst van de volksdans. Er heerst namelijk een enorm tekort aan kwalitatieve danszalen in de steden.”

ACTUELE SITUATIE EN OVERLEVERING VAN DE TRADITIONELE VOLKSDANS

Volgens Van Craenenbroeck leeft de traditie van de volksdans intenser voort op het platteland, zoals in Frankrijk of Wallonië: “Als er in een dorp een bal is, dan gaat de jeugd daar naartoe omdat er niet veel anders te doen is, tenzij ze kilometers ver reizen.” Dit contrasteert met de situatie in Vlaanderen, dat in feite één grote stad is. Om die reden is een cursus in bijvoorbeeld Dranouter veel sneller volzet dan dezelfde cursus in Antwerpen of Brussel. Volksdans wordt als professionele discipline binnen de verschillende danssoorten vaak aan de kant geschoven. Volgens velen is daar geen techniek voor nodig, maar het tegendeel blijkt waar: “De techniek die wij bijbrengen, die kun je even goed gebruiken voor lindy hop, salsa of tango. Eigenlijk zit daar evenveel techniek en pit in en dat is heel leuk om als koppel te dansen. Maar de mensen kennen dat gewoon niet”. De informatie rond volksdans is niet duidelijk gestructureerd. Bijgevolg kampt deze discipline in België tot op heden met een imago probleem. Maar dankzij initiatieven als Boombal beginnen jongeren steeds vaker de oude danstradities op te pikken. Desalniettemin vormt de professionalisering in Vlaanderen een praktisch obstakel voor het vlotte verloop van zulke dansgelegenheden. Volgens Van Craenenbroeck verdwijnt de spontaneïteit in Vlaanderen door het vaak complexe, wettelijke kader. Hierdoor moeten dansers op voorhand aangeven of ze al dan niet aanwezig zijn op een specifiek bal, waardoor veel mensen uiteindelijk afhaken: “Ik heb ook graag dat ik gewoon naar een bal kan gaan als ik zin heb. Daarom heb ik liever het Noord-Franse of het Waalse gebeuren, want daar is de spontaneïteit veel groter.” Het tekort aan plaatsen waar er spontaan gedanst kan worden en de vastgelegde cursussen van slechts één uur per week vormen de basis voor dit probleem. Volgens Van Craenenbroeck kan zij haar dansers op één uur niets bijbrengen, als er vervolgens een week lang niet meer gewerkt kan worden. Volledige dagen en dansweekends zijn veel doeltreffender, omdat de dansers op die manier sneller vooruitgaan

en de technieken beter onthouden. Maar die intensievere lessen zijn praktisch dus zelden mogelijk, onder andere door een tekort aan zalen en middelen. Daarnaast zorgt de snelheid waarmee dansers een diploma behalen om zelf les te geven, voor een steeds lagere kwaliteit bij het overleveren van de traditie. Nu doet iemand tien lessen voor beginners, tien voor halfgevorderden, tien voor gevorderden, en dan gaat hij zelf een cursus geven. Dit was ooit anders: "Vroeger deden mensen daar een heel leven over om hetgeen ze zelf hadden geleerd door te geven aan de volgende generatie. Dat leerproces ging altijd door. Ik heb mijn vader nooit horen zeggen 'Ik ben een expert in dans of ik kan niets meer bijleren'. Een goede danser is volgens Van Craenenbroeck altijd bereid om te blijven leren en investeren. Dit contrasteert met de mentaliteit van de huidige prestatie maatschappij en de jeugd, die wil dat alles snel gaat, om dan aan iets anders te kunnen beginnen.

VERNIEUWING

Veel volksdansers waren doorgaans invloeden van buitenaf, omdat ze werkelijk op die traditie willen focussen. Vernieuwing is bijgevolg vaak niet welkom, maar *Lange Wapper* heeft ze wel toegelaten. De dansgroep houdt vast aan die periode in de 19de eeuw en de basiskenmerken van de Europese dans, maar laat invloeden toe van Ierse en Tsjechische dansen, en zelfs een beetje vanuit de tango. Van Craenenbroeck vindt de toenemende vermenging van stijlen wel een verarming van de culturele diversiteit. Er mag invloed zijn van buitenaf, maar de traditionele basis moet behouden blijven: "Dat is een spijtige andere kant aan Boombal. Daar gaan ze ook effectief salsa dansen, en op de duur wordt dat één mengeling. Dan is dat noch salsa, noch tango, noch folk, noch eender wat".

Kobe Van Herwegen



Goochelen, presenteren, acteren, scenario's schrijven, regisseren en participeren in creatieve denktanks: Kobe Van Herwegen heeft het allemaal op zijn curriculum staan. Als kind vond hij op zolder een magische goocheldoos en sindsdien staat zijn leven grotendeels in het teken van goochelen. Hij zat niet enkel in een goochelclub, hij ging ook naar het circusatelier, volgde dictie- en theaterlessen en ging naar de logopedist. Dit alles met maar één doel voor ogen: goochelaar worden.

GESCHIEDENIS EN TRADITIE

Zijn droom om een goochelprogramma te presenteren op tv verwezenlijkte Van Herwegen bij jongerenzender Ketnet toen hij halverwege de twintig was. Meteen bracht het programma ook een goocheldoos, een boek en een theatertournee in Vlaanderen en Nederland met zich mee. "Jongeren in aanraking brengen met en warm maken voor goochelen, dat is waar ik het om deed. En om goochelen op een andere, positieve manier in het daglicht te stellen," aldus Van Herwegen. Ook om deze laatste reden verdiepte hij zich de afgelopen jaren samen met zijn vader in de geschiedenis van de goochelkunst in België. Ze schreven samen het boek "Chapeau. De geheime goochelgeschiedenis van België" en er kwam een tentoonstelling in het Gentse museum Huis van Alijn. Het publiek laten weten dat er een traditie bestaat in dit land, en dat goochelen niet louter entertainment is, dat wil Van Herwegen bereiken, "want enkel op die manier kan de toekomst van het goochelen gevrijwaard worden."

“Goochelclubs zijn een zeer interessant kanaal voor kennisverwerving, zeker voor de jonge goochelaar. Wat de kennisoverdracht bemoeilijkt, is dat het niveau van de leden heel verschillend is. Bovendien zijn er binnen het goochelen veel subdisciplines.”

IMAGO

Goochelen is een buitenbeentje onder de podiumkunsten en wordt helaas niet altijd even serieus bekeken. Het valt onder de circuskunsten, maar Van Herwegen vraagt zich af of dit wel helemaal klopt: “Goochelen wordt gebruikt in het circus, maar het staat er evengoed los van.” Samen met het Circuscentrum moet gezocht worden naar mogelijkheden om meer aandacht te krijgen en het goochelen in Vlaanderen te laten groeien. Van Herwegen steekt de hand in eigen boezem en vindt dat er een mentaliteitswijziging nodig is binnen de goochelwereld zelf: artiesten moeten minder in zichzelf gekeerd zijn en moeten durven handelen voorbij de gekende vormen. Goochelaars werken doorgaans alleen, of zijn hoogstens vergezeld door een assistent(e); in tegenstelling tot circusartiesten, die meestal met meerderen aan één act werken. Op die manier is het logisch dat kruisbestuiving en samenwerking daar sneller ingang vinden.

INTELLECTUELE EIGENDOM

Er is geen goochelopleiding aan de Circusschool: kennisoverdracht zit voornamelijk binnen het circuit van de goochelclubs. Goochelaars komen er samen voor debat- en oefenavonden: ze delen kennis en houden elkaar op de hoogte van allerlei nieuwigheden. Goochelclubs zijn een zeer interessant kanaal voor kennisverwerving, zeker voor de jonge goochelaar. Wat de kennisoverdracht bemoeilijkt, is dat het niveau van de leden heel verschillend is. Bovendien zijn er binnen het goochelen veel subdisciplines (illusions, micromagie, cartomagie, kindergoochelen, salongoochelen, stand-upgoochelen, toneelgoochelen, manipulatie, ontsnapping, mentalisme,...) en elk daarvan gebruikt een rist eigen attributen. Vroeger waren ook de professionele goochelaars bij de clubs aangesloten, wat de aantrekkingskracht verhoogde. Nu is dat is minder het geval. Professionele goochelaars verlaten de club als ze de trucs kennen; ze hebben meer nood aan artistieke input. Ze onderhouden goede contacten, komen regelmatig bijeen, leggen hun vragen aan elkaar voor, coachen en adviseren elkaar. Een leerling-meestersysteem zoals dat bestond voor er goochelclubs waren, bestaat nu niet meer. Toen werden kennis én materiaal doorverkocht aan een leerling die de act/business overnam. Of kennis werd doorgegeven binnen families die goocheltheaters uitbaatten op de kermis. Nu gebeurt alles binnen de clubs. Op vlak van kennisoverdracht is er absoluut nood aan professionalisering: “Als dat niet kan binnen een formele opleiding, moeten er op regelmatige basis workshops worden ingericht voor beginners, waarin ze onder begeleiding van professionals bijvoorbeeld in contact kunnen komen met regie, mime, scenario- en tekstschrijven.” Er zijn trucs uit het repertoire verdwenen omdat niemand ze nog beheerst. Zo bijvoorbeeld “konijn uit de hoed”, het clichébeeld van de goochelaar. Het is maar enkele jaren als act opgevoerd door twee goochelaars. De informatie die daarover is opgenomen in boeken, is te summier om die act te doorgronden. Een andere verdwenen truc is de illusie van het Indisch touw: een touw wordt in de lucht gegooid en blijft rechtstaan. Er loopt een kindje op, maar wanneer de goochelaar in z'n handen klapt, valt het kindje in brokstukken naar beneden. Die brokstukken gaan in een mand, waaruit even later het kindje te voorschijn komt. Het

gebeurt ook dat een bepaalde act zo het visitekaartje geworden is van één goochelaar, dat die zijn geheim liever meeneemt in z'n graf dan het door te geven.

TOEKOMST ?

Idealiter neemt het Circuscentrum een rol op in de opwaardering en professionalisering van het vak: ondersteuning van de goochelkunst valt namelijk onder zijn taken. Het is ook in het kader van het Circusdecreet dat goochelaars subsidies kunnen ontvangen. "Trouwens ongeacht of ze opereren in een bvba, een vzw of het kunstenaarsstatuut hebben," weet Van Herwegen. Stemmen gaan echter op om in België een aparte overkoepelende organisatie op te richten voor goochelaars, waardoor kennisoverdracht gestructureerd kan verlopen. "Zo'n organisatie zou congressen kunnen organiseren, coaching voor jongeren voorzien, activiteiten van de verschillende goochelclubs op elkaar afstemmen en een rol opnemen in belangenbehartiging. Maar over de structuur van zo'n koepel zijn de verschillende clubs het nog niet eens. Of goochelen misschien gewoon onder de auspiciën van het Circuscentrum moet blijven, is ook voer voor discussie."

Marc Crauwels



Marc Crauwels studeerde in de jaren 1980 af als meubelmaker. Door de industrialisering van de meubelmakerij waren er enkel vacatures om platen te zagen in een fabriek, waardoor hij al snel tot het besef kwam dat dit niet zijn droomjob was. Na mislukte ingangsexamens aan de toneelschool van Maastricht, Studio Herman Teirlinck en het Conservatorium van Antwerpen, kwam hij terecht in de Antwerpse mimestudio, waar hij een mimeopleiding voor hedendaags bewegingsacteur begon. Een nieuwe wereld opende zich voor hem en al snel begon hij zelf activiteiten te organiseren. Op korte tijd werd hij een fervent pleitbezorger voor de erkenning van het genre en zorgde hij er mee voor dat mime opgenomen werd in het podiumkunstendecreet. Na 28 jaar te vechten voor de rechten van de mime als kunstvorm, voelde hij dat het tijd was om de fakkel door te geven aan de volgende generatie. Uiteindelijk ontdekte Crauwels een nieuwe passie: mozaïek. Sinds 2008 heeft hij een professioneel mozaïekatelier, maar daarnaast heeft hij nog verschillende projecten lopen om mime op de kaart te zetten en te houden.

VERWEZENLIJINGEN VOOR DE MIME

Crauwels heeft sinds 1986 16 projecten gerealiseerd om mime onder de aandacht te brengen. Hij maakte onder andere een Europese studie waarin hij het mimelandschap in België vergelijkt met andere Europese landen en ervoor pleit om mime als professionele podiumkunstdiscipline te erkennen. Andere initiatieven van zijn hand zijn de oprichting van de Vlaamse Mime Federatie in 1989, het uitgeven van een mimegids in 1992 en een tweetalige mimekrant en de organisatie van workshops. Via deze realisaties werd er vooral gepleit voor de kunstvorm, terwijl Crauwels nog een stap verder wilde gaan en ook praktische initiatieven wilde opzetten. Daarom organiseerde hij stages en zo ontstond op vraag en met de medewerking van enkele Antwerpse culturele centra in 1997 het mimefestival “De Stilte Doorbroken”. Het zou uitgroeien tot een succesvol festival met

structurele subsidies en vanaf 2001 eveneens een vaste locatie. De festivaltitel symboliseerde niet enkel dat de stilte rond de mime doorbroken moest worden, maar ook dat er een modernisering aan de gang was: mime zonder tekst was achterhaald, en de hedendaagse visueel-theatermaker besliste zelf welke tools hij gebruikte om zijn verhaal te vertellen. In 2006 wist Crauwels de erkenning te realiseren waar hij zo lang voor gewerkt had: mime werd als professionele discipline in het podiumkunstendecreet opgenomen. Maar er is nog veel werk aan de winkel: "Het heeft 20 jaar geduurd om dat te kunnen verwezenlijken en ik vrees eerlijk gezegd dat we nog 20 jaar moeten gaan voor dit resultaten oplevert in vrijgekomen fondsen." Momenteel is Crauwels nog voltijds bezig met twee projecten: sinds 2010 is hij stichter en artistiek directeur van het Crossroadsfestival, dat zich profileert als een festival voor visueel theater van de 21ste eeuw. De focus ligt op de kruisbestuiving tussen de theaterdisciplines om zo de muren te slopen tussen disciplines en een open platform te creëren. Het festival was structureel erkend tot 2012. Daarnaast is hij ook de ontwikkelaar van de Europese MQVE Award, een kwaliteitslabel dat jaarlijks wordt uitgereikt aan enkele jonge Europese visueel-theatermakers. Dat maakt het veld transparanter voor programmatoren, omdat er reeds een eerste selectie gebeurt door ervaren vakmensen. Het initiatief is een manier om bruggen te bouwen tussen jonge, onervaren makers en het professionele circuit en het brengt intussen actoren uit tien Europese landen samen.

"Moderne mime is geen afgebakende discipline meer zonder raakvlakken met andere kunstvormen, maar kende een ontwikkeling naar een multidisciplinair theater. Door uit die niche te komen, bestaat de mime in zijn zuiverste vorm nog nauwelijks. Hier lig ik echter niet wakker van, aangezien ik bewust de actualisering opzoek."

BELEID EN OPLEIDING

Volgens Crauwels zijn de commissies die het mimedossier adviseren niet voldoende op de hoogte van wat er speelt in het huidige visuele theater. De adviezen die ze vandaag krijgen zijn nog steeds vergelijkbaar met die van 1986, wat voor hem aantoont dat men op dat niveau niet mee geëvolueerd is met de ontwikkelingen die de moderne mime intussen heeft doorgemaakt. Het Europese project bijvoorbeeld komt net niet in aanmerking voor Europese subsidies, maar Crauwels hoopt dat die commissie binnenkort wel zal toehappen, omwille van de positieve evolutie van het project. Er zouden in Vlaanderen meer fondsen moeten vrijkomen om de mime op regelmatige basis beter te ondersteunen. Het Crossroadsfestival is ook niet opnieuw erkend, terwijl het vorig jaar een zaalbezetting van 85 procent had en een hoge publiekswaardering: "We blijven daar wat verloren lopen in dat grote podiumkunstendecreet". De subsidiëring kan beter, door bijvoorbeeld aan het visuele theater een specifiek reglement te geven met een commissie in het bijzonder bevoegd voor deze materie (naar het voorbeeld van het circus, dat een eigen reglementering kent via het circusdecreet). Misschien kan het circusdecreet in die zin aangepast worden om in het reglement ruimte te laten voor mime- en figurentheater.

Een ander werkpunt is de opleiding: Crauwels volgde destijds de enige officiële mimeopleiding in Vlaanderen onder leiding van Jan Ruts, die de overgang van de pantomime naar de corporele mime realiseerde. Toch heeft deze corporele vorm

eencreatieve evolutie gemist doorheen de jaren, waardoor het een private opleiding blijft. Crauwels droomt ervan om alles “open te gooien”, en de verschillende theaterdisciplines te integreren tot één kruisbestuivend geheel. Om dit te verwezenlijken is er een officiële mime- of visuele theateropleiding nodig aan de hogeschool: “Voor mij is dat de enige belangrijke stap die we gemist hebben om de cirkel te kunnen rondmaken, om die nichepositie te laten verdampen”. De studenten zouden dan bijvoorbeeld vanaf het tweede jaar kunnen kiezen tussen verbaal theater, musical, dans of mime. Dergelijke indaling kan interessant zijn voor alle partijen: een mimespeler die kan zingen of een muziekinstrument kan bespelen vormt een meerwaarde, net zoals een musicalartiest die weet hoe hij zijn lichaam moet gebruiken.

GLOBALISERING

Crauwels wil zich blijven engageren om het visueel theater door te geven aan de nieuwe generatie. Afhankelijk van de beschikbare budgetten, zou hij nog enkele jaren willen sleutelen aan het concept van het Europese project, de MQVE Award: “Mijn droom is eigenlijk om er een globaal project van te maken. Ik ben nu bezig met Azië: ik heb contacten in Hongkong, Zuid-Korea, Japan en Taiwan. Als het hier kan, kan het elders ook”. Crauwels is echter niet bezig met het doorgeven van de traditionele mime.

Moderne mime is geen afgebakende discipline meer zonder raakvlakken met andere kunstvormen, maar kende een ontwikkeling naar een multidisciplinair theater. Door uit die niche te komen, bestaat de mime in zijn zuiverste vorm nog nauwelijks. Hier ligt Crauwels echter niet wakker van, aangezien hij bewust de actualisering opzoekt: “Dat is ook niet meer relevant. Wij houden ons bezig met de hedendaagse tendensen die zich manifesteren in dit genre en we gaan kruisbestuivingen die interessant zijn zeker niet uit de weg. Voor ons is dit dus een geheel van visueel theater”.

Mark Elst



Mark Elst begon aan de opleiding sociologie om zijn vader te kunnen behagen met een 'serieus' diploma, maar voelde al snel dat zijn passie ergens anders lag. Hij kwam terecht bij De Nieuwe Scène, waar hij werd aangesteld als geluidstechnicus en later als productieleider. Hij volgde een opleiding bij de iconische Josef Svoboda en er ontstond een reeks van interessante samenwerkingen als geluids- en lichttechnicus met onder andere Benno Besson, Peter Brook, Otomar Krejca en Jonathan Miller, waarvoor hij naar verschillende landen afreisde. Nadien startte hij met zijn vrouw Théâtre du Tilleul op, een kindertheater dat begon als marionettentheater met zelfgemaakte poppen en uitgroeide tot schaduwtheater, waar ze tot op heden voorstellingen mee maken. Naast schimmenspelen waagt het koppel zich af en toe ook aan andere theatervormen.

THÉÂTRE DU TILLEUL

Oorspronkelijk was dit een project voor tweetalig theater. Tien jaar lang probeerden Elst en zijn vrouw dit te lanceren, maar ze werden van het kastje naar de muur gestuurd. Het duo is dan zelf een marionettentheater begonnen met poppen. De naam is toen ook ontstaan: ze gebruikten immers lindehout (Fr. Tilleul) voor de bouw van hun poppen. De vrouw van Elst heeft in het jeugdtheater gewerkt en naast zijn eigen project deed Elst nog als freelancer de belichting voor theater. Op een bepaald moment is het koppel voltijds begonnen met theater. Hun eerste productie was een operastuk met handpoppen in Frankrijk: "Les Tréteaux de Maître Pierre" van Manuel de Falla. Op hetzelfde ogenblik werkten ze aan hun succesvolste stuk tot nog toe, gebaseerd op een kinderboek uit 1845: "Crasse-Tignasse", meteen hun eerste schaduwproductie. Ze ontmoetten in die periode Bradshaw, een Australiër die voor hen de meester was van het schimmenspel. Elst en zijn vrouw

probeerden het eerst met volle poppen, maar dat werkte niet omdat het te concreet was om aan te brengen aan kinderen. Dan zijn ze overgeschakeld naar schimmen. In 1983 brachten ze “Crasse-Tignasse” uit, waarmee ze hun stempel gedrukt hebben op het schaduwtheater. In die tijd speelden ze zo’n 250 keer per jaar. Het gezelschap bestaat momenteel uit een vaste kern, naast een regisseur van buitenaf die ze voor elke creatie aantrekken.

SCHIMMENSPEL IN BELGIË EN FINANCIËLE ONDERSTEUNING

In Vlaanderen zijn er niet veel theaters die met schimmen werken. Elst noemt er enkele, waaronder 4hoog en Taptoe. Volgens hem neemt de interesse in schaduwtheater wel toe: “We zitten duidelijk in een beeldcultuur. En binnen die beeldcultuur beginnen schaduwen en silhouetten heel belangrijk te worden. Dat is begonnen op het niveau van kindertheater. Dat wordt door veel collega’s niet als echt theater beschouwd, omdat het nu eenmaal voor kinderen is. Beroepstechnisch is het natuurlijk hetzelfde, maar kindertheater krijgt om onbekende redenen minder subsidies.”

“Théâtre du Tilleul krijgt vaak aanvragen van stagiairs, maar daar is helaas niet altijd budget voor. Ook al komen ze gratis werken, we verliezen er kostbare tijd mee. In theaterscholen of theatertechnische scholen, daar zou ik met plezier gaan lesgeven. Als daar budget voor is, dan vind ik dat in orde.”

PATRIMONIUM, LICHT EN SCHADUW

Het doorgeven van kennis gebeurt volgens Elst best in een schools opleidingsverband. Théâtre du Tilleul krijgt vaak aanvragen van stagiairs, maar daar is helaas niet altijd budget voor. Ook al komen ze gratis werken, Elst en zijn vrouw verliezen er kostbare tijd mee. Daarnaast krijgt zijn vzw af en toe verzoeken om (zo goed als) gratis les te geven, wat voor Elst op langere termijn ook niet vol te houden is. “In theaterscholen of theatertechnische scholen, daar zou ik met plezier gaan lesgeven. Als daar budget voor is, dan vind ik dat in orde. Ook omdat de rest zwaar wordt. Camions lossen en laden doe ik al niet meer, dat mag ik niet meer. In zo’n school zou ik iets te vertellen hebben, ik kan het doorgeven. Er is ook veel interesse voor op dit moment. Het is het juiste ogenblik om zo iets op te starten. We zitten volop in de vloed van beelden.” Elst en zijn vrouw hebben in het verleden al les gegeven, onder andere aan professionelen in het Feikes Huis in Amsterdam. Ze beginnen met een deel geschiedenis, om dan over te gaan naar de theoretische en technische basis, gevolgd door het praktische werk. Elst en zijn vrouw hebben op verzoek van *Le Centre International de Formation en Arts de la Scène* (CIFAS) al enkele festivals in België georganiseerd, om op die manier een vorming te organiseren rond schimmenspel. Die festivals organiseren wordt steeds moeilijker en zwaarder, mede omdat er geen middelen zijn. In het borgen van schimmenspel zit volgens Elst ook een belangrijk economisch argument: het kost namelijk veel tijd, moeite en energie om iets terug uit te vinden, en dat zou sowieso gebeuren met deze kunstvorm. Het is een oervorm van theater, die tot op vandaag een zeer belangrijke functie vervult: “Plato schreef al over schaduw in zijn grot. De Chinezen, de Turken, ... Mensen waren er al mee bezig voor de Middeleeuwen. Het zou dom zijn om dat weg te gooien. Maar het risico bestaat. Er worden veel dingen weggegooid. Zo gaat dat. Maar als we met theater willen verder gaan is het essentieel, zelfs voor cinema. De

helft van de belichting bij cinema, komt neer op schaduw uitvegen." Licht is altijd een grote passie geweest voor Elst. Vooral tijdens zijn jaren in het buitenland deed hij voor veel stukken de belichting. "Ik schilder met licht. Ik weet wat ik met licht kan doen, maar ik kan het niet uitleggen en ik zou niet weten hoe ik het moet doorgeven. Ik zie het gewoon. Zoals een schilder, die legt ook niet uit waarom hij net daar een beetje wit bij doet".

Nick Vanhaute



Nick Vanhaute is kok van opleiding maar was al snel gepassioneerd door techniek. Na veertien jaar achter het fornuis liet hij pot en pan achter en besloot hij om zijn passie te volgen: een vierjarige opleiding horlogemaken in avondonderwijs. "Als kind was ik al gebeten door techniek: stoommachines, draaiende tandwielen, elektromechanica, ... Lang dacht ik dat het nooit meer zou kunnen worden dan een hobby". Vanhaute specialiseerde zich in het herstellen van mechanische uurwerken en is sinds 2009 aan de slag als torenwachter van de Sint-Romboutstoren in Mechelen.

RESTAUREREN, DOCUMENTEREN EN SENSIBILISEREN

In het kader van de heropening van de toren restaureerde Vanhaute de uurwerkinstallatie. Hij documenteerde het proces aan de hand van foto's en legde de laatste hand aan een gebruiksaanwijzing voor het uurwerk. Hij maakte honderden foto's van de situatie voor en na de herstellingen. Vanhaute: "Ik wou dat iemand mij een handleiding van het uurwerk had nagelaten ! Het documenteren van zo'n restauratieproces is volgens mij een absolute noodzaak. Toekomstige restauratoren kunnen er enkel maar baat bij hebben." De mechaniek van een uurwerk is zeer fijn: de restauratie is nauwgezet werk waarbij elk onderdeel zijn functie heeft. Het boek "Torenuurwerktechnieken" van Houtkooper is de bijbel onder de torenuurwerkmakers, maar uiteraard gaan restauratoren mee met hun tijd. "Vroeger was het de gewoonte dat men met een pons nummers ging slaan in het smeedijzer, voordat men het uurwerk uit elkaar haalde. Vandaag de dag gaan we dat natuurlijk niet meer doen. Je laat littekens achter waar de volgende restaurateur, binnen honderd jaar, niets meer aan heeft want nadien heeft er zich zoveel vuilophoping vastgezet, dat die nummers niet meer leesbaar zijn." Vanhaute houdt zijn opgebouwde expertise niet

voor zichzelf, maar wisselt zijn kennis graag uit met vakgenoten. Ook het grote publiek informeert hij – op momenten als Erfgoeddag bijvoorbeeld – over zijn werk. De oudere generatie uurwerkmakers liet niet al te graag in haar potten kijken en stond er niet om bekend om uren te praten over haar ambacht. De jongere generatie probeert dat wel te doen, in de hoop zo informatie door te geven en te sensibiliseren.

URGENTIE EN ERFGOEDZORG: VIJF VOOR TWAALF ?

De wereld van het torenuurwerk maken is zeer klein, en het aantal klokkenwinkels met traditie gaat zienderogen achteruit. “Iemand die het kort door de bocht stelt, zegt: ‘Een uurwerk aan de toren moet niet meer, want iedereen heeft een gsm of een polshorloge.’ Nu, dan mag je op de markt hier eens tien minuten komen staan, en dan moet je na die tien minuten eens kijken hoeveel mensen er naar boven kijken. Dat is immens. Dan zie je ook vaak dat ze naar boven kijken en dan pas naar hun uurwerk. Als er een torenuurwerk in de buurt is, gaan mensen altijd verifiëren of ze zelf ook een horloge aan hebben. Het is het uithangbordje van uw dorp, van uw stad. Het is vaak de oudst werkende mechaniek van uw dorp en daar moeten de mensen zich van bewust zijn.”

Architecten en aannemers moeten volgens Vanhaute op de hoogte zijn van wat er in een toren zit en waar ze bij werken in een toren allemaal rekening mee moeten houden. Er zijn enkele voorbeelden van dorpestorens waar een gsm-installatie geplaatst werd. “Waar wordt die zender dan geplaatst ? Uiteraard in de ruimte waar het uurwerk staat. Dat staat daar in de weg. Dus dat wordt dan door mensen die er totaal niet mee vertrouwd zijn op een paar uur tijd ontmanteld en naar beneden gegooid en afgevoerd met het oud ijzer. Het gebeurt echt. Of, zoals in de kerktoren van Werchter – dat is nu een beschermd monument – daar staat een gsm-mast in en dat torenuurwerk heeft alle hoeken van de kamer gezien. Dat is echt van de ene naar de andere kant gegooid. Dat zouden we moeten kunnen voorkomen in de toekomst.”

“Je kan zoveel liefde en passie in uurwerken steken als je wil, de kunst bestaat erin dat je ontdekt wordt, dat de mensen weten wat je doet. Daarvoor moet je soms redelijk veel uit de kast halen. Je moet een aantal dingen doen die opvallen.”

STICHTING

Bij de restauratie van het Mechelse torenuurwerk liet Vanhaute zich adviseren door de Nederlandse *Stichting tot het Behoud van het Torenuurwerk*. “In België bestaat een dergelijk aanspreekpunt niet,” weet Vanhaute, “maar we zijn volop bezig de koppen bij elkaar te steken zodat we er werk van kunnen maken. Zo’n stichting zou kunnen adviseren, coördineren en ervoor zorgen dat er geen ondeskundige restauraties meer worden uitgevoerd. Bovendien kan er dan een database van torenuurwerken in België worden aangelegd, met documentatie en fotomateriaal, waaruit anderen ook informatie kunnen putten.”

INSTROOM – OPVALLEN – STATUUT VAN ZELFSTANDIGE

De opleiding uurwerkmaker die Vanhaute volgde, kende een erg kleine instroom en in het

curriculum is geen stage voorzien. Zelf deed hij tijdens het laatste jaar van zijn opleiding ervaring op bij een groot bedrijf. "Wat ik zelf ondervonden heb, is dat je zoveel liefde en passie in uurwerken mag steken als je wil, de kunst bestaat erin dat je ontdekt wordt, dat de mensen weten wat je doet. Daarvoor moet je soms redelijk veel uit de kast halen. Je moet een aantal dingen doen die opvallen." Voor hem was de restauratie van de uurwerkinstallatie in Mechelen een gouden kans om zichzelf in de kijker te werken. Het bedrijf waar hij tijdens zijn opleiding aan de slag was, geeft hem ook nog regelmatig opdrachten. Vandaag is Vanhaute in loopbaanonderbreking voor zijn job bij de Stad Mechelen. Hij timmert aan de weg om als zelfstandige zijn eigen atelier voor herstelling van mechanische uurwerken volledig op punt te stellen. In onderaanneming bij andere firma's restaureert hij zo'n twee à drie torenuurwerken per jaar.

Ronny Delusinne



Ronny Delusinne was oorspronkelijk treinbestuurder van beroep, maar ontdekte op zijn veertigste een nieuwe passie: koetsen herstellen. Hoewel het als hobby begon, waagde hij twee jaar later een sprong in het diepe en begon hij op zelfstandige basis. Delusinne specialiseerde zich in het restaureren van oude koetsen en doet daarnaast ook aan nieuwbouw. Intussen is hij op pensioen, maar hij werkt nog steeds samen met zijn vrouw in zijn atelier.

KOETSENBOUWERS IN BELGIË: EEN UITSTERVEND RAS ?

Delusinne en zijn vrouw zitten intussen al 25 jaar in de koetsenbouw. Door al die jaren ervaring en kennis bezitten zij een schat aan informatie en vakmanschap, waarvan de overdracht aan jongere mensen niet evident is. Het is volgens Delusinne immers zeer belangrijk dat een koetsenmaker iets kent van elk facet van het restauratie- en bouwproces: leerbewerking, houtbewerking, wielenbouw, smeedwerk, enzovoort. Een groot deel van die kennis van de traditionele koetsenbouw dreigt nu snel verloren te gaan, aangezien de vroegere generaties koetsenbouwers meestal ongeletterd waren en zelf hun technieken niet documenteerden. Dit zorgde ervoor dat latere generaties weinig bronnen hadden om op terug te vallen en bijgevolg creatief leerden omspringen met de kennishiaten. Delusinne en zijn vrouw experimenteerden met technieken tot ze alles zelf konden, waardoor ze in totaal in feite zes beroepen beheersen. Delusinne zelf stelt dat je “naïef en een beetje gek moet zijn om er helemaal in op te kunnen gaan, anders begin je daar niet aan”. De concurrentie uit lagelonenlanden en de dalende populariteit van koetsen in het algemeen zorgen ervoor dat het aantal koetsenbouwers in Europa drastisch gedaald is sinds de 19de eeuw: “Indertijd zaten er in Brussel alleen al in één straat 207 koetsenbouwers. In één straat!” Delusinne

weet ons te vertellen dat er vandaag nog slechts vier restaurateurs zijn in Vlaanderen, die intussen allemaal de pensioenleeftijd bereikt hebben.

VAKMANSCHAP, GEDULD EN HOUT

Delusinne verkiest de restauratie van authentieke koetsen boven nieuwbouw, aangezien dit voor hem minder een uitdaging vormt: “Ik was mecaniciens van beroep en had ervaring met lassen, smeedwerk en automechanica: dat was dus het probleem niet. Maar voor de kwaliteitsvolle restauratie moest ik op zoek gaan naar oudere technieken.” Door de commercialisering van het bouwproces dreigen steeds meer facetten van de koetsenbouw verloren te gaan. Toch probeert Delusinne met zijn restauratietechnieken zo dicht mogelijk bij die benadering van weleer te blijven. Hij specialiseert zich in wielenbouw en gebruikt enkel hoogwaardige houtsoorten om ze te construeren. Een uitgebreide kennis bezitten over hout is een essentieel aspect voor het bouwproces. Vandaag willen mensen vaak dingen zo goedkoop en zo snel mogelijk gerealiseerd zien, maar dat druist in tegen de filosofie van Delusinne. Voor hem zijn kennis en geduld de belangrijkste aspecten van het ambacht: “Er zijn wel nog mensen die kennis hebben van hout, maar nu kunnen dat mensen zijn die voordien bijvoorbeeld dweilen verkochten. Ze weten niet wat ze verkopen, enkel het nummer en de prijs telt nog, een beetje zoals met een tv. Vroeger zochten de mensen een boom uit met de houtzager en moesten ze wachten tot het moment dat hij gekapt mocht worden. Nu wordt er het hele jaar door gezaagd.”

“Vandaag willen mensen vaak dingen zo goedkoop en zo snel mogelijk gerealiseerd zien, maar dat druist in tegen mijn filosofie. Voor mij zijn kennis en geduld de belangrijkste aspecten van het ambacht.”

VERANDERENDE MARKTEN EN HET BELEID IN BELGIË

België was in de 19de eeuw één van de grootste Europese vertegenwoordigers in de koetsenbouw, gevolgd door Engeland, Frankrijk en in mindere mate Duitsland. De grootste collecties van Belgische koetsen zijn tegenwoordig te vinden in Nederland (het Nederlandse Koningshuis heeft bijvoorbeeld een mooie verzameling), aangezien de Belg eerder een verkoper dan een verzamelaar is volgens Delusinne. De bloeiperiode van de koetsenverkoop is intussen voorbij: de algemene belangstelling daalt en de concurrentie van landen zoals China en Polen doet veel koetsenmakers de das om. Delusinne en zijn vrouw hebben steeds het hoofd boven water kunnen houden doordat ze restauraties combineerden met nieuwbouw. Op die manier speelden ze zo flexibel mogelijk in op de vraag van de markt. Zo bouwden ze huifwagens die speciaal ontworpen waren voor rolstoelpatiënten, tot hun ontwerp naar Polen gestuurd werd en daar plots geproduceerd werd aan een beduidend lagere prijs. Door deze oneerlijke concurrentie en de dalende vraag naar kwaliteit, beseffen Delusinne en zijn vrouw dat het geen aanrader meer is om in deze tijd zelfstandig te beginnen als koetsenbouwer, al zeker niet in België. In Frankrijk en Nederland steunt de staat ambachtelijke beroepen door middel van projecten en subsidies, maar in België is de situatie volgens Delusinne anders: “Als je kijkt naar elegantiewedstrijden: die worden niet gesponsord door Vlaanderen, daar is niet genoeg interesse voor... Maar als er niets achter zit van de gemeenschap zelf, wordt er niets aan gedaan. In België geldt nog al te vaak de regel: als het niet opbrengt, hou er dan mee op”.

Nog een voorbeeld is de vuilnisophaal met paard in Wallonië. De vuilniswagens in kwestie worden niet gemaakt in België, maar in Polen. Volgens Delusinne was dit een kans om een Belgisch project te lanceren en de plaatselijke koetsenbouwers te steunen door hen aan te stellen voor de constructie van de vuilniswagens. Ook in dit voorbeeld, waarbij de overheid als klant optreedt, werd het prijskaartje verkozen boven het behoud van ambachtelijke vaardigheden in België, terwijl men in Nederland de koetsen steeds plaatselijk laat produceren.

DE NIEUWE GENERATIE

Kinderen die interesse tonen voor ambachtelijke beroepen worden in Nederland van jongs af aan gemotiveerd om in die richting verder te gaan, terwijl zo'n beleid in België onbestaande is. Delusinne meent dat 18-jarigen al niet meer geschikt zijn om vanaf nul een ambacht te leren. De technieken moeten stap voor stap doorgegeven worden op een jongere leeftijd. Volgens Delusinne is de ideale leerling zoals een schaduw die hem bijstaat in zijn atelier. De details van het vakmanschap kunnen niet mondeling of op korte tijd overgebracht worden, maar moeten geleidelijk aan groeien door observatie en memorisatie. De hoeveelheid aan informatie die vrij te verkrijgen is, is zeer gering. Want de koetsenbouw vormt een kleine markt en iedereen wil zijn eigen bevindingen en technieken beschermen. Vanzelfsprekend is dit niet wenselijk voor de toekomst van de sector.

Silvia León



Silvia León is musicologe en leerkracht, maar haar echte passie schuilt in haar bijberoep. De liefde voor flamenco manifesteerde zich reeds van jongs af aan: toen ze elf was overtuigde ze haar ouders om lessen te mogen volgen in Brussel, nadat ze een multiculturele driedaagse had bijgewoond in Hasselt. Haar ouders dachten dat het om een bevlieging ging, maar op haar twaalfde was het zover en kreeg ze toch vier privélessen bij Emilio Salazar cadeau. De microbe had haar al gauw te pakken en uiteindelijk volgde ze drie jaar traditionele flamenco bij hem. Door een blessure van Salazar sloot ze zich aan bij Antonio Martínez, die moderne flamenco gaf. Ze volgde regelmatig stages in Spanje, wat ze tot op heden blijft doen om haar techniek bij te schaven en de evoluties te volgen. Naast optredens geeft ze regelmatig cursussen en voordrachten over de geschiedenis van de dans.

EMOTIE, EXPRESSIE EN ACTUALITEIT

Flamenco staat voor velen gelijk aan een passionele en expressieve dans, traditionele kledij en de typische Spaanse muziek die de dans begeleidt. Voor León is het meer dan dat: het is de bedoeling om met elke dans een nieuw (levens)verhaal te vertellen. Dit betekent dat ze via dans emoties wil uiten en een publiek wil bereiken en raken. Dat magische gevoel dat uitgelokt wordt door die expressie en waar iedereen over spreekt heet de “duende”, een typisch onderdeel van de flamenco: “Dat is niet in woorden uit te drukken maar het is zo’n soort kippenvel dat je krijgt en je voelt je droef en blij tegelijkertijd. Als je dat kunt overbrengen naar mensen, naar uw publiek, dat is fantastisch”. Voor León is flamenco geen folkloristisch gebeuren, omdat het nog elke dag groeit en verandert. Het levert een kritische blik op hedendaagse politieke of sociale gebeurtenissen

in de wereld.

Zelf volgt ze geregeld cursussen in Spanje bij verschillende choreografen. De dans evolueert zo snel dat ze telkens nieuwe dingen leert: "De flamenco die hier gegeven wordt door de Spanjaarden is natuurlijk flamenco van toen zij 30 jaar geleden vertrokken zijn uit Spanje. Als je dan in Spanje bent, dan merk je dat de flamenco een heel nieuwe evolutie heeft doorgemaakt". Desalniettemin bestaan de traditionele en de moderne flamenco tot op heden naast elkaar, wat door velen meer als een verrijking beschouwd wordt dan als een clash tussen twee periodes.

"De flamenco die hier gegeven wordt door de Spanjaarden is natuurlijk flamenco van toen zij 30 jaar geleden vertrokken zijn uit Spanje. Als je dan in Spanje zelf bent, merk je dat de flamenco een heel nieuwe evolutie heeft doorgemaakt."

STEREOTYPEN DOORBREKEN

Het feit dat León Nederlandstalig is, musicologie heeft gestudeerd en een lerarenopleiding heeft gevolgd, zorgt ervoor dat ze haar passie ook mondeling kan toelichten. Ze merkt dat het publiek geïnteresseerd is in de geschiedenis van flamenco en haar mondelinge voordrachten worden erg geapprecieerd. De danslessen zelf zijn praktisch opgevat: er wordt meestal geen theoretische of geschiedkundige inleiding gegeven, terwijl León dat wel een belangrijk onderdeel vindt van de flamenco. Ze wil stereotypen doorbreken die ontstaan zijn door een gebrek aan kennis: flamenco draait niet enkel om eenzelfde stijl, castagnetten en bolletjesrokken. Die stereotypering zorgt ervoor dat flamenco niet erg veel steun krijgt vanuit de culturele sector, die stelt dat flamenco geen kunst is. León probeert het tegendeel te bewijzen met haar voordrachten.

BELEID

Hoewel flamenco in België populair is, bestaat er toch slechts een beperkte groep professionals. Volgens León zijn er een twintigtal, een aantal dat gerust mag uitbreiden. Een ondersteunend beleid is nodig: meestal worden er buitenlandse flamencoartiesten geboekt, waardoor de Belgische artiesten veel minder aan bod komen. In tegenstelling tot landen zoals Frankrijk, Spanje en Japan zijn er geen centrale plekken om 's avonds als flamencoliefhebber eens vrij te gaan kijken naar een optreden. De sector krijgt nagenoeg geen subsidies, wat ervoor zorgt dat de kwaliteit van het authentieke flamencodansen er vaak onder lijdt. Er zijn zeer specifieke vereisten voor een goede les of voorstelling: een zaal met een houten vloer, spiegels en live muziek. De onderbetaling van de dansers zorgt ervoor dat ze vaak met een CD dansen in plaats van met livemuziek: "Als ik dans op CD's, dan volg ik de muziek van de CD, maar bij flamenco moet dat eigenlijk omgekeerd zijn. Als ik dans en ik versnel het tempo moet de muziek mij volgen want ik ben de drum van het gezelschap, laat ons zeggen. Datzelfde gevoel kan je nooit hebben als je danst met een CD". Volgens León zou er eigenlijk altijd met live-artiesten samengewerkt moeten worden. Dat draagt bij tot goede improvisaties en verhoogt de interactie tussen de artiesten, wat het geheel interessanter maakt. Flamenco kan nog meer gewaardeerd en ondersteund worden: dansers moeten vaak alles zelf regelen als ze een voordracht willen doen of een workshop willen geven. Over het algemeen is het voor een

flamencodanser in België onmogelijk om vandaag voltijds voor zijn danscarrière te gaan omdat er niet genoeg afzetmogelijkheid is.

BETERE ONDERSTEUNING

De oplossing schuilt in de oprichting van een platform: Nederlandstalige websites met informatie over flamenco, meer naslagwerken zoals dat van Ivo Hermans en over het algemeen meer informatie voor het publiek, om het geheel laagdrempeliger te maken. Een documentatiecentrum rond flamenco zou al veel verhelderen, stelt León, die intussen zelf een collectie boeken en naslagwerken in het Engels, Frans, Spaans en Duits heeft aangelegd. Een centrale databank met alle gegevens van lesgevers, muzikanten, zangers en dansers zou ook erg handig zijn om de communicatie tussen de artiest en het vragende publiek transparanter te maken. Er bestaat in België nog geen officiële opleiding om flamenco te volgen, dus een diploma behalen is onmogelijk: "In een balletschool heb je kindjes van zes, zeven jaar die met ballet beginnen. Waarom niet met flamenco ? Het is een echte cultuur waar een enorm erfgoed in zit". De opleiding zou bestaan uit een praktisch traject, aangevuld met een luik over de geschiedenis, zodat de studenten ook een theoretische basis meekrijgen. In Spanje en Nederland zijn er wel flamencodansscholen en websites waarop alle evenementen rond flamenco te vinden zijn, dus België kan die landen als voorbeeld nemen.