

driemaandelijks tijdschrift | jaargang 7 | nummer 2
april - juni 2014 | afdeling Cultuur |
Erkenning: P808155

faro

TIJDSCHRIFT
over cultureel
ERFGOED



Focus Striperfgoed

De complexiteit van onze bloeiende beeldverhaalcultuur

Wielerchromo's

Populair erfgoed dat blijft plakken

Religieus erfgoed

Van ontkerkelijking naar ontsluiting in landelijk Vlaanderen

S. Kroppe 2014



A detailed oil painting of Peter Paul Rubens' self-portrait. He is depicted from the chest up, wearing a dark, wide-brimmed hat and a dark, heavy coat over a white ruffled collar. He has a full, dark beard and mustache, and his eyes are looking directly at the viewer with a slight, confident smile. The background is dark and textured.

Talking
Point

'DIT IS EEN SELFIE'



Talking Point

‘ER ZIJN NEGEN RODE ENGELEN’

■ *Madonna omringd door serafijnen en cherubijnen, ca 1450, Jean Fouquet (Tours 1420 – Tours 1471), Olieverf op paneel, © Lukas - Art in Flanders VZW / Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, foto: Hugo Maertens*

Vertellen over objecten: talking points

Talking Point

Verschillende strategieën lenen zich om museale objecten samen met het publiek te ontdekken. Onder andere het Rubenshuis en het KMSKA experimenteren met het gebruik van ‘talking points’ in het bemiddelingsproces om bezoekers nauwkeuriger te laten kijken, en om hen aan te zetten tot reflectie én dialoog.

Wil u meer weten over ‘talking points’ en nog meer voorbeelden bekijken? Raadpleeg dan het webdossier ‘Musea in Dialoog’ en kies voor ‘Vertellen over objecten’: www.faronet.be/dossier/musea-in-dialoog

■ inleiding

De Brusselse stripmaker François Schuiten bond deze winter de kat de bel aan. Hij schonk de originelen van al zijn albums aan de Koning Boudewijnstichting en de Franse nationale bibliotheek in Parijs. Geen gra-tuit gebaar, maar een statement dat hij gebruikte om de problematiek aan te kaarten: er stelt zich een probleem met originele striptekeningen. En dat niet alleen voor mensen als Schuiten, wiens originele tekeningen een kapitaal waard zijn, maar ook voor jonge stripmakers en minder bekende tekenaars. Wat met ons striperfgoed? En wat met het striperfgoed van morgen?

faro | tijdschrift over cultureel erfgoed en *Strippgids* slaan de handen in elkaar voor een gezamenlijk dossier over striperfgoed in Vlaanderen. Een *status quaestionis* van Roel Daenen vormt de navelstreng tussen beide tijdschriften, die daarnaast met verschillende artikels elk hun eigen focus op het thema leggen. *faro* bekijkt onder meer de situatie in Nederland, gaat na wat de mogelijkheden tot toeristische exploitatie van striperfgoed zijn en laat historica Aline Sax, die het oorlogsverleden van Willy Vandersteen onderzocht, aan het woord over haar ervaringen met die casus. *Strippgids* trok dan weer naar Fanny Rodwell, de tweede vrouw van Hergé die momenteel de rechten op *Kuifje* in handen heeft, voor een revelerend gesprek.

De kroon op deze bijzondere samenwerking vormt de tekening die Simon Spruyt speciaal voor deze gelegenheid maakte. Welkom in de wereld van de negende kunst!

De redacties van *faro* en *Strippgids*



6

De schitterende schatkamer van ons Belgische stripergoed



48

Verzamelingen: een Waaslands project rond privécollecties

Inhoud juni 2014

Focus stripergoed

- 6 De schitterende schatkamer. Versnipperd, verloren, veronachtzaamd en toch uiterst gewild: stripergoed  *Roel Daenen*
- 16 Het beeldverhaal in Vlaanderen. Een historische schets  *Pascal Lefèvre*
- 21 “Onze keuze voor Vlaanderen is de enige juiste gebleken”. Jan Smet, pionier van de stripjournalistiek  *Toon Horsten*
- 24 Stripergoed en citymarketing: Brussel  *Catherine Dardenne*
- 29 Stripergoed in Nederland. Een inventarisatie  *Jos van Waterschoot*
- 32 Strips op school. Tussen droom en daad  *Tine Anthoni*
- 36 De donkere achterkant van een idool. Willy Vandersteen en de Kaproentekeningen  *Aline Sax*
- 40 Tussen kunst, cultus en ambacht. De restauratie van een klassieker  *Philippe Capart*

■ COVERBEELD VOORZIJD: © *Simon Spruyt*

COVERBEELD ACHTERZIJD: *Mieleke Melleke Mol*, nr. 9 © 2014 Standaard Uitgeverij / WPG Uitgevers België nv

BEELDEN INHOUDSTAFEL: © *Merho/ Kris Boel* © *Erfgoedcel Waasland*, *Franky De Schampheleer* / foto: *K. Vandevorst*, © *Onroerend Erfgoed*, 2010.



55

Europese normen voor conservatie- restauratie van erfgoed

- 45 Van ontkerkelijking tot ontsluiting. Over het behoud en de beleving van landelijk religieus erfgoed
■ *Judith De Waele*
- 48 Verzamelingen. Over dingen en de mensen die ze verzamelen ■ *Bart Ooghe*
- 51 Wielerchromo's: de kleurrijke voorlopers van de Paniniprentjes ■ *Dries De Zaeytijd & Thomas Ameye*
- 55 Europese normen voor de instandhouding van erfgoed. Streven naar kwaliteit in de sector conservatie-restauratie
■ *Nathalie Vernimme*
- 64 PINFO ■ *Annemie Vanthienen & Bram Wiercx*
- 66 Vooruitblik

■ COLOFON

faro | tijdschrift over cultureel erfgoed, 7 (2014) 2
ISSN 2030-3777

REDACTIERAAD

Leen Breyne, Roel Daenen, Bart De Nil, dr. Marc Jacobs, Leon Smets, dr. Alexander Vander Stichele, Hildegarde Van Genechten, dr. Jacqueline van Leeuwen, dr. Olga Van Oost, dr. Gregory Vercauteren en dr. Jeroen Walterus.

redactie@faronet.be

BEELDREDACTIE

Katrijn D'hamers

EINDREDACTIE

Birgit Geudens & Annemie Vanthienen

VORMGEVING

Silke Theuwissen

HOOFDREDACTEUR

dr. Rob Belemans
rob.belemans@faronet.be

VERANTWOORDELIJKE UITGEVER

dr. Marc Jacobs, p.a. Priemstraat 51, BE-1000 Brussel

TECHNISCH-ADMINISTRATIEVE ONDERSTEUNING

FARO-secretariaat

Druk

Drukkerij Artoos, Kampenhout

ABONNEMENTEN

Een abonnement kost in België 25 euro (30 euro in het buitenland). Meer informatie en aanmelding op www.faronet.be/abonnements. Prijs los nummer: 8 euro.

BLIND PEER REVIEW

De artikels in dit tijdschrift worden aan een procedure van blind peer review onderworpen.

© FARO. Vlaams steunpunt voor cultureel erfgoed vzw

De redactie heeft er naar gestreefd de wettelijke bepalingen in verband met de intellectuele eigendom van de beelden na te streven. Indien u meent dat voor een bepaald beeld het auteursrecht van de maker of zijn/haar erfgenamen werd geschonden, neem dan contact op met de redactie.



Lees *faro* ook online
en laat je inspireren
door de digitale
extra's:

www.faronet.be/tijdschrift



KLIJMAATNEUTRAAL GEDRUKT
certificaat nr. 01-030-010-000
www.aflos.be



Met steun van de
Vlaamse overheid



Midden januari raakte bekend dat François Schuiten, een van de bekendste stripmakers van ons land, zo goed als zijn volledige oeuvre aan de Koning Boudewijnstichting en de Bibliothèque nationale de France schonk. De Standaard berichtte erover, met als kop een veelbetekenend citaat van de auteur van onder meer de internationale succesreeks De Duistere Steden: “Niet alles is te koop!” Een fait divers? Allerm minst, want Schuitens démarche kadert in een tijd waarin striperfgoed erg begeerd is. Verzamelaars en instellingen vissen in dezelfde kleine vijver waarbinnen ook galerijen, experts en literaire agenten op elkaar inwerken. Originele platen, eerste drukken en ook allerlei archivalia wisselen voor forse bedragen van eigenaar. Zo gingen eind februari op een veiling in Brussel nog twee originele zwart-witalbums van Kuifje voor zo’n slordige 10.000 euro onder de hamer. Het ging om een exemplaar van Tintin au Pays des Soviets en Les Cigares du Pharaon, allebei uit de jaren 1930.² En dat zijn dan nog ‘maar’ albums. Originele platen en tekeningen, unieke voorwerpen die door de meester zelf zijn vervaardigd, bereiken doorgaans nog veel hogere prijzen. Het volstaat om in het digitale archief van een paar kranten als zoekterm de namen in te tikken van de beroemdste telgen van de Franco-Belgische school om de steile opgang van de prijzen van dit papieren erfgoed te zien. In dit artikel proberen we een beeld te schetsen van de aard van het striperfgoed en in te gaan op de vragen waar, door wie en om welke redenen het bewaard wordt. Welke uitdagingen bestaan er voor deze schitterende schatkamer van de cultuur van alledag? Om dat te achterhalen, peilden we ook naar de inzichten van drie stripauteurs en vijf sleutelfiguren die een rol spelen in dit verhaal.

TEKST Roel Daenen

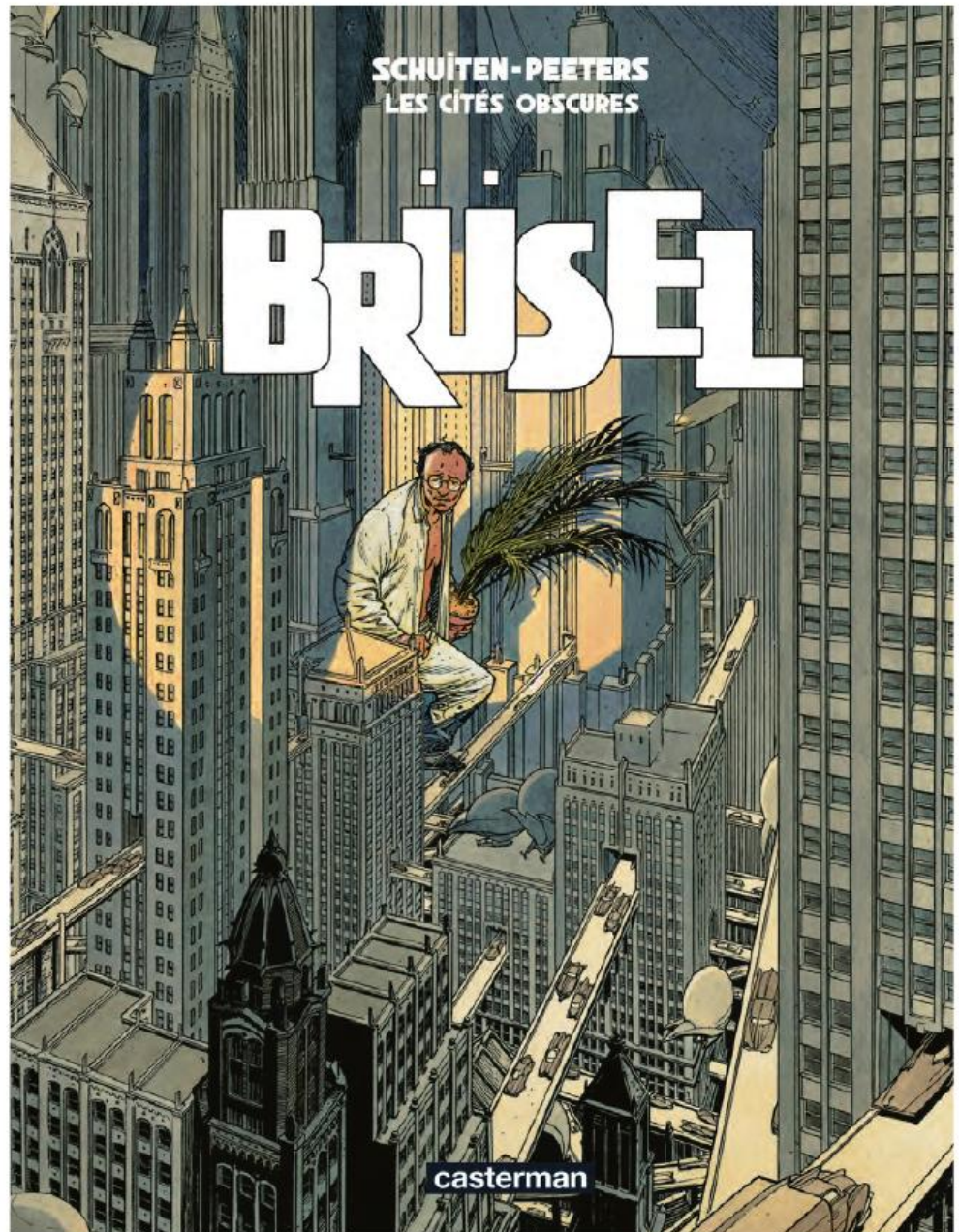
De schitterende schatkamer

Versnipperd, verloren, veronachtzaamd en toch uiterst gewild: striperfgoed³

Vergiftigd geschenk

We beginnen bij François Schuiten, die terdege beseft dat zijn schenking aan de Koning Boudewijnstichting heel wat vragen oproept. Waarom, om te beginnen, een schenking? Hij heeft er naar eigen zeggen lang over nagedacht: “Ik heb beseft dat mijn eigen ‘erfenis’ – mijn originele platen, tekeningen enzovoort – een vergiftigd geschenk is. Door de waardebepaling van mijn originele platen ben ik tot de vaststelling gekomen dat – door de erfenisrechten – mijn kinderen

bij mijn overlijden een torenhoge belasting zouden moeten betalen. Ik had zo’n 2.000 originele platen en tekeningen. Het zou bijgevolg niet haalbaar geweest zijn om dat dan in de familie te houden. De fiscus zou dan aankloppen met de boodschap: ‘Wel, dit is zoveel of zoveel waard, en u mag daarop de rechten betalen.’ Dat zou betekenen dat ze mijn werk meteen van de hand zouden moeten doen. Ik ben al oud genoeg om veel van dit soort situaties gezien te hebben. Rond mij zijn er families verscheurd, precies omwille van die erfeniskwestie! Men wordt verplicht om albums op te



■ © Deel van Brüsel, F. Schuiten en B. Peeters | Casterman, 2008

delen, en het eindigt dan meestal *avec une kermesse*. [...] Als je nu je hele leven aan je ateliertafel werkt, album na album, dan kun je toch niet anders dan het verschrikkelijk vinden dat de kinderen je werk moeten verkopen én dat je geen toegang meer hebt tot de originele platen? (geagiteerd) En de staat, die zal hen daartoe verplichten! De overheid duwt de rechthebbenden echt in die richting en is daardoor – als een aanvaller – de ergste vijand van het eigen erfgoed. Ik spreek dus zelfs over een contraproductie die in het systeem zit ingebakken. Er is niets of niemand die hier iets aan doet, of kan doen. Bovendien heeft niet iedereen de middelen of de knowhow om een stichting op te richten ... Wat er daarnaast ook nog speelt is dat de boekenmarkt slabakt. Er zijn dus minder auteursrechten voor de makers, dus ... worden ze zo goed als verplicht om hun werk te verkopen op de markt. Heel veel van mijn collega's kunnen gewoon de eindjes niet aan elkaar knopen. Weet je, er bestaan zelfs uitgeverijen die nu hun eigen galerij hebben opgericht!⁴ Dat zijn de haaien op de markt die de uitgave verbinden aan de verkoop van de ori-

ginelen in een en hetzelfde contract, bestemd voor hun galerijen. De auteurs hebben geen enkele marge meer en worden dus virtueel aan handen en voeten gebonden. Het systeem – de economie – verplicht hen om zichzelf uit te verkopen. En precies dàar zijn we nu vandaag. Ik weet wat een jonge auteur vandaag de dag verdient – niets – en ik begrijp dan ook dat hij zijn werk op de markt brengt.⁵

Het probleem van de originele tekeningen en platen die vandaag gemaakt worden (en/of 'beschikbaar' zijn of komen) bestaat uit twee aspecten: het eerste is dat veel auteurs – door de krimpende boekenmarkt en de uitgeverijen die hun dalende omzetcijfers op allerlei manieren proberen te keren – genoodzaakt zijn om hun origineel werk te verkopen.⁶ Ten tweede bestaat er in ons land – in tegenstelling tot bijvoorbeeld Frankrijk, waar de wet op 'La dation' (en paiement) al sinds 1968 in voege is – geen duurzame fiscale regeling die toelaat dat de nabestaanden van een auteur geen loodzware erfenisrechten op de waarde van de collectie ori- ▶



■ Van boven naar onder: François Schuiten, Merho en Judith Vanistendael © Bart Van der Moeren

ginen moeten betalen. In België is de wetgeving over de successierechten een bevoegdheid van de gewesten en heeft Vlaanderen sinds 2002 “de bevoegdheid om wijzigingen aan te brengen aan de aanslagvoet, de heffingsgrondslag en de vrijstellingen en verminderingen.”⁷⁷ Op spraakmakende (en vooral ook langdurende) casussen van de verzameling pre-Columbiaanse kunst Paul & Dora Janssen en de art-nouveau-collectie Gilion-Crowet na, is er op dit vlak weinig vooruitgang geboekt sinds de toenmalige minister van Financiën, Didier Reynders, in oktober 2006 zijn akkoord gaf “voor de inbetalinggeving van kunstwerken ter voldoening van de successierechten. Het [beide dossiers, RD] betreft de belangrijkste inbetalinggevingen die tot op heden op voorstel van de bijzondere commissie kunstwerken, opgericht binnen de FOD Financiën, aanvaard werden.”⁷⁸ In Frankrijk blijkt het in-

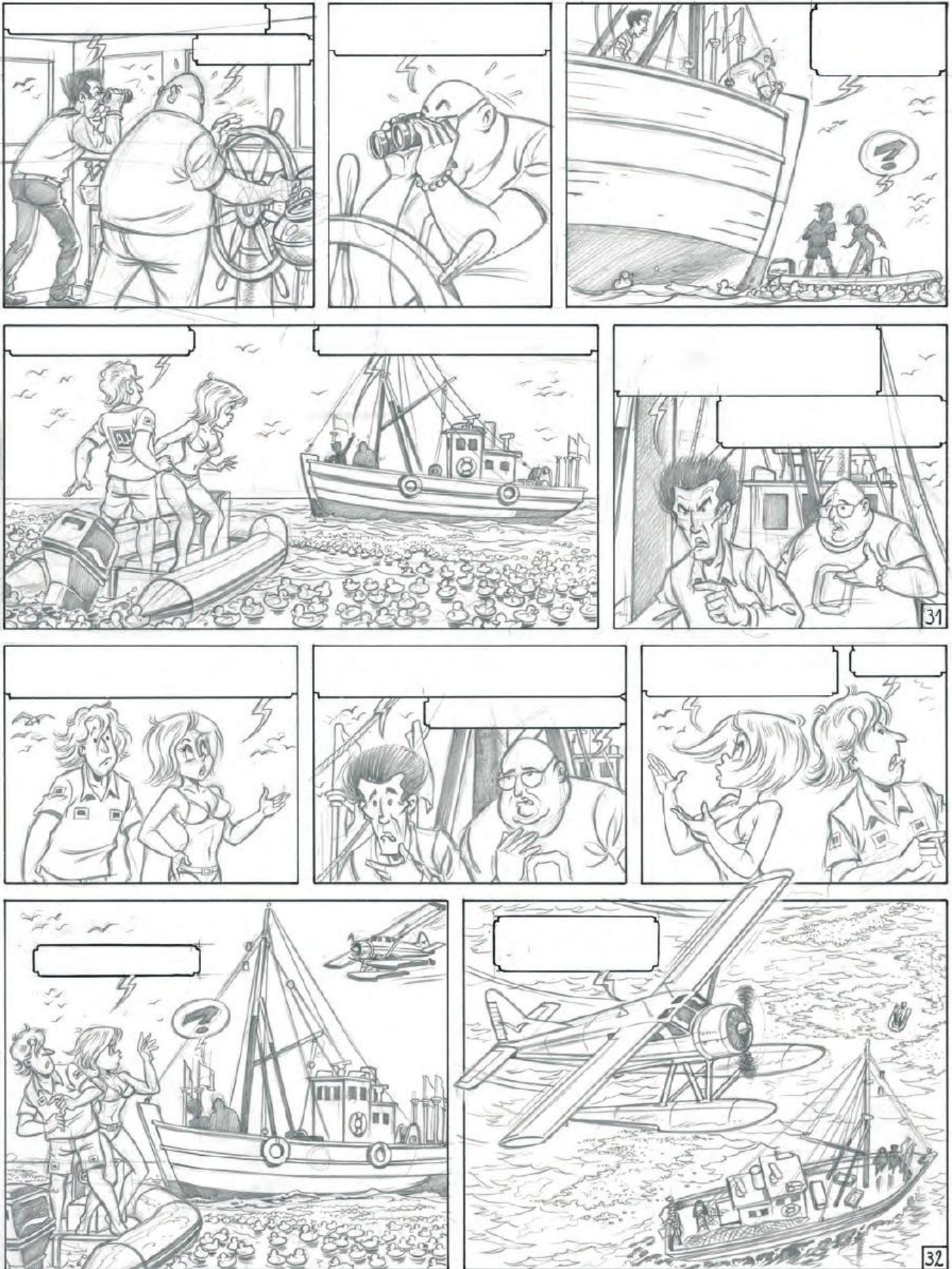
strument van ‘La dation’ efficiënt én succesvol te zijn: sinds 1968 zijn er zo’n 10.000 kunstwerken via deze regeling eigendom van de Franse staat geworden.⁹

Schuiten heeft nochtans – samen met Philippe Geluck – ten tijde van het overlijden van Raymond Macherot [de tekenaar van *Chlorophylle/Snoesje*, RD]¹⁰, geprobeerd om iets in beweging te zetten. “Gevraagd naar het uitblijven van concrete, politieke resultaten van die *démarche* haalt hij de schouders op en vraagt retorisch, gelaten: “Omdat het politiek veel te weinig opbracht? Omdat onze staatsinrichting complex is, met de gemeenschappen – en financiën is federaal? Maar ook, zonder enige twijfel: omdat hij [minister Didier Reynders] er niet in geloofde. Ik leid hieruit af dat hij geen of nauwelijks belangstelling had voor de waarde van cultuur. Cultuur is toch óók een middel, een hefboom om de economie op te krikken? Ik begrijp echt niet hoe je dat niet kunt inzien!”¹¹

De sirenenzang van het geld

Veel alternatieven – naast het op de markt brengen van het werk – lijken de stripauteurs niet te hebben.¹² En de lokroep van ‘de markt’ is er wel degelijk. Merho, de auteur van de succesvolle reeks *De Kiekeboes* beaamt dat: “Er is mij ooit één miljoen Belgische frank cash geboden voor de originelen van een album. Die wou men dan uitgeven – een of andere verzamelaar – op 44 exemplaren, genummerd, en dan in elk van die albums één origineel uit het album. Die dacht: “Als ik hier eens een miljoen op tafel leg, dan is de zaak zó beklonken”. Toen ik dat aanbod weigerde – al had ik het geld op dat moment goed kunnen gebruiken – schrok hij wel een beetje. Maar ik doe dat niet.”¹³

Zowel Schuiten als Merho zijn wel enigszins atypische auteurs als het gaat over het zorgzaam bijhouden van hun originele werken. Merho had naar eigen zeggen gezien hoe het vooral niet moest: “Ik heb altijd wel iets van een conservator gehad. Ik heb er van in den beginne altijd redelijk goed voor gezorgd en alles goed bijgehouden. Ik had namelijk gezien hoe belangrijk dat was. Je moet weten: ik heb nog bij Willy Vandersteen gewerkt. Ik heb daar heel veel geleerd. Hoe ik het moest doen. Maar ook: hoe ik bepaalde dingen niet moest doen. Ik herinner me nog de zolder, boven de studio ... Daar lag alles opeengestapeld. Het was er één grote rommelboel. Ik heb ooit nog uit een gangkast – toen ik iets moest gaan halen – een oude, originele cover van *Suske en Wiske* zien neerduwelen. Had ik die toen meegenomen ... Er was geen hond die daar iets van gemerkt zou hebben! Ik ben die cover toen naar Vandersteen gaan brengen. ‘Ja, ja ...,’ dat was alles wat hij zei toen. Dan is die cover weer ergens anders bijgelegd. Er werd echt totaal niet gekeken naar het originele werk.” Originele tekeningen, en zeker covers van Vandersteen, zijn vandaag geld waard – in tegenstelling tot vroeger. En véél geld. Eenzelfde verhaal horen we bij François Schuiten: “Vroeger leverden de auteurs getekende pagina’s af. Zo mocht ik als twaalfjarige op bezoek bij Maurice Tillieux. Hij gaf me gewoon een getekende plaat mee! Zo. In die tijd had zo’n plaat immers geen enkele financiële waarde! Men dacht toen dat de microfilms dé oplossing waren voor alles, voor eens en altijd. Wat we vandaag vaststellen is dat films verouderen én dat we de originele pagina’s niet meer hebben, laat staan dat we weten waar ze naartoe zijn. Sommige boeken worden ►



■ Potloodtekening van Alle Eendjes uit de reeks De Kiekeboes. © Merho

zelfs niet meer op een correcte manier heruitgegeven, om de eenvoudige reden dat er gaten zijn. Ons geheugen schiet tekort! Ik stel dus vast dat er – heel vaak – geen enkele zekerheid meer is om een goede uitgave te verzorgen.”

Digitale zekerheid?

Schuiten: “Het argument dat je de tekeningen digitaal hebt is voor mij geen argument. Daarover bestaat momenteel flink wat discussie. Want op technologisch vlak is er zoveel aan het verschuiven. Zo’n bestand van 300 dpi zal binnen de kortste keren volledig verouderd zijn. Omdat het op een andere manier moet gescand worden, omdat de drukpers andere noden heeft en, ten slotte, ook omdat het papier andere eigenschappen zal hebben. Het bestand moet ook beantwoorden aan allerlei technische voorwaarden en moet regelmatig opnieuw worden gemaakt, geherinitialiseerd ... Je moest eens weten hoe vaak ik door mijn eigen uitgever gebeld wordt met de boodschap dat ze deze pagina niet meer kunnen openen, of dat vakje, of die tekening ... (opgewonden) Zij hebben back-ups en servers! Zij hebben beveiligde files! En desondanks begrijpen ze niet dat het fout loopt. Het is totaal onbegrijpelijk hoe zoiets kan gebeuren. Maar zo gaat dat. De bestanden zijn verdwenen, beschadigd of wat dan ook. Dan ben ik blij dat ik nog mijn origineel werk heb. We worden dus geconfronteerd met een enorme fragiliteit, als het gaat over ons erfgoed en ons geheugen.”⁴

Merho kent de uitdagingen van de digitale bewaring, en is blij dat hij zelf alles nog op papier heeft bewaard: “Je hebt die originele platen nog regelmatig nodig! [...] Hier gaat geen enkele originele plaat meer naar buiten. Als ze klaar is, scannen we de plaat in, en dan wordt die digitaal ingekleurd ... Vroeger werden de albums nog op een schijfje gezet, maar nu hoeft zelfs dat niet meer. Alles komt via de kabel gewoon bij de uitgeverij terecht. Met andere woorden: de uitgeverij heeft niks meer te maken met originele platen. En naar ik hoor vinden ze dat maar goed ook. Ik heb een digitaal archief, en ik heb meerdere kopieën. Eentje zit in de kluis van de bank. (lacht) En we zullen eens moeten onderzoeken of er een duurzame oplossing is. Want ook digitale bestanden zijn aan verval onderhevig.”

En hoe kijkt de jonge generatie tegen dit probleem aan? Judith Vanistendael, bekend van *De maagd en de neger* en *Toen David zijn stem verloor* en tevens docente aan LUCA School of Arts | Sint-Lukas Brussel richting Beeldverhaal: “Ik kan echt geen tijd besteden aan het zuurvrij opslaan van mijn werk, en weet ik veel wat er allemaal mee moet gebeuren. Wij produceren hè! Dat is niet één schilderij, om de zoveel maand, zoals bij een kunstschilder. Wij werken aan de lopende band, *pagina's en pagina's en pagina's*. (lacht) Je zit met zoveel pagina's! Allez, ik toch. En ik zit met zovél schetsen. Het gevolg is dat ik enorm veel weggooi of weggeef. Ik vind het idee dat mijn werk ergens gearchiveerd zou kunnen worden door een instelling ongelofelijk bevrijdend. Het kan gebruikt worden voor tentoonstellingen, of voor educatieve doelstellingen – als er bijvoorbeeld groepen langskomen, kunnen ze het archief tonen en vertellen hoe dat werkt”.

Volgens het rapport *Strip en illustratie in België. Een stand van zaken en de sociaaleconomische situatie van de sector* uit 2010

zijn er in België zo'n 1.700 stripauteurs en illustratoren actief – 1.439 in Franstalig België en een tweehonderdtal langs Vlaamse kant – wat een zicht geeft op de contouren van het volume van het potentieel van het toekomstige striperfgoed.¹⁵ Het werk van de ‘gouden generatie’ (vanaf de jaren 1940: Hergé, E.P. Jacobs, W. Vandersteen, Bob De Moor, Franquin, Jijé, enz.) is immers grotendeels ‘verdwenen’ – naar we aannemen – naar de kluisen van verzamelaars en voor een zeer beperkt deel in bewaring bij het Belgisch Stripcentrum. Vroeg of laat stelt zich overigens voor de verzamelaars precies dezelfde erfeniskwestie als bij de auteurs.¹⁶

Het decreet ‘houdende bescherming van het roerend cultureel erfgoed van uitzonderlijk belang van 24 januari 2003’, beter bekend als het zogenaamde ‘Topstukkendecreet’, houdt de bescherming van het belangrijkste roerend cultureel erfgoed in dat omwille van zijn bijzondere archeologische, historische, cultuurhistorische, artistieke of wetenschappelijke betekenis voor de Vlaamse Gemeenschap in Vlaanderen bewaard moet blijven. Dit Topstukkendecreet behelst onder andere een uitvoerreglementering voor topstukken (om ze buiten de Vlaamse Gemeenschap te brengen) en een aankoopverplichting door de Vlaamse overheid bij een eventuele weigering van de uitvoervergunning. De eventuele aankoop gebeurt tegen de internationale marktwaarde.¹⁷ Ook strips hadden op die topstukkenlijst moeten prijken. Hadden moeten, of beter: *kunnen*. Het toen door de Vlaamse overheid bij de VVBAD bestelde onderzoek voor een proeflijst voor “topstukken voor het archivalisch en documentair erfgoed” legde bloot dat verzamelaars – ongetwijfeld om fiscale redenen – huiverachtig stonden voor het in kaart brengen van hun bezittingen.

Waar alle ogen op gericht zijn

Voor zo goed als alle respondenten die we naar aanleiding van dit artikel bevroegen, is er een sleutelrol weggelegd voor het Belgisch Stripcentrum op het vlak van het verzamelen en het behoud en beheer van het strip(erf)goed. Jean Auquier, artistiek directeur, kent de problematiek: “Kunstenaars hebben volgens mij altijd hun werk moeten verkopen. Ons probleem in dezen is dat de auteurs hun werk verkopen, en vaak op een erg naïeve manier. Als we dus een thematische tentoonstelling willen maken, wel, dan gebeurt het meer dan eens dat we bij de auteur aankloppen en dat hij of zij niet meer weet waar de originelen zijn – aan wie ze verkocht zijn, met andere woorden. [...] We hebben op dit moment tussen de 7.000 en de 8.000 originelen in ons archief – originele platen, tekeningen, schetsen. Een driehonderdtal zijn van ons, en dan gaat het niet over de meest kostbare. Op min of meer hetzelfde moment dat het centrum van start ging [in 1989, RD], kocht Angoulême [het museum van de gelijknamige stad in Frankrijk, waar ook het belangrijkste Europese stripfestival wordt georganiseerd, RD¹⁸] een groot deel van het werk van de auteurs aan. Wat wij hen destijds vroegen – en nog steeds vragen – is om een representatief staal van hun oeuvre, dat hun leven en werk, evolutie enzovoort goed vat. Wij hebben nooit iets gekocht. Eén: omdat we de markt niet wilden aanvuren. Twee: we wilden het centrum van onderuit doen groeien en op die manier een mooie collectie bij elkaar brengen. Drie: we hadden geen geld. En de belangrijkste reden van al: toen we van start gingen, wisten we niet helemaal ►

Hoe wordt een strip gemaakt? Voor een goed begrip van de in dit artikel aangehaalde termen en beschrijvingen lijsten we hieronder op welke stappen er bij de productie van een strip komen kijken. Elke van die, duidelijk te onderscheiden fasen levert ook altijd (bronnen)materiaal op. Het gaat – ongeveer altijd – zo:¹⁹

Het scenario

Een scenario is een verhaal dat uit de verbeelding van de auteur groeit. Hij geeft er structuur aan door een synopsis te schrijven, een zeer beknopt *resumé* dat de kern van het verhaal duidelijk maakt. De volgende stap is de *'découpage'* (de verhaalindeling), die bedoeld is om het aantal pagina's te bepalen dat aan elke sequentie wordt besteed. Vervolgens werkt de auteur de sequenties verder uit door ze in vakjes te verdelen en werkt hij het complete, definitieve scenario uit waarin vakje per vakje het decor, de actie en de dialogen beschreven worden.

Een nauwkeurige scenarist geeft zijn tekenaar daarnaast een fysieke en psychologische beschrijving van de personages. Hij vertrouwt hem ook de documentatie toe die hij verzameld heeft bij het bedenken van zijn verhaal.

De potloodschets

Zodra hij het scenario ontvangt gaat de tekenaar aan de slag: hij schetst het portret van de belangrijkste personages, waarbij hij hun klededracht bestudeert en de decors uitwerkt waarin het verhaal zich zal afspelen. Dit is een fase waarin veel opzoekingswerk gebeurt. De auteurs die het zich kunnen veroorloven gaan op locatiebezoek en nemen zelf foto's om zich te documenteren.

Om het volledige werk te visualiseren maakt de tekenaar een *storyboard*: op heel klein formaat schetst hij de pagina's van het toekomstige album, met kleine vakjes en kleine tekstballonnetjes, om zo een indruk te krijgen van de dynamiek van elke pagina. Aan de hand van al die informatie kan de tekenaar eindelijk beginnen aan de eigenlijke platen. Hij begint met het ruwe schetswerk (een kladversie) dat hij verbetert en aanpast tot hij de ideale *mise-en-scène* bereikt. Die brengt hij zorgvuldig over op de definitieve drager.

Originelen van met potlood geschetste platen zijn zeldzaam omdat ze per definitie niet bestemd zijn om in die toestand te blijven. Sommige tekenaars maken hun inktwerk echter op een lichttafel op een nieuwe drager. In dat geval blijft het originele potloodschetswerk intact.

Het inkten

Voor hij met het inkten van zijn plaat begint, moet de tekenaar weten in welke vorm ze gepubliceerd zal worden. Als het om een album in kleur gaat hoeft hij enkel met inkt over de lijntjes van de potloodschetsen te gaan. Als het echter om een album in zwart-wit gaat zal hij rekening moeten houden met de lichtinval, slagschaduw en contrasten. Hij moet proberen de zwarte vlakken evenwichtig en harmonieus te verdelen. Het inktwerk is de afwerking van de tekening: de tekenaar kan er net zo goed een vage potloodschets preciezer mee afwerken als de definitieve contouren van de tekening vastleggen als het schetswerk houtskoolachtig is.

Met een penseel kan een tekenaar zeer artistieke curven maken, met dikke volle lijnen en sierlijke smalle uitlopers, maar het zwart is soms een beetje grijsachtig. Met een pen kan het tracé nauwkeuriger getekend worden en is het zwart contrastrijker, al vraagt dit meer werk. Sommige tekenaars imiteren met de pen de grijseffecten en de curven van het penseel. De rapidograaf (of rotring) geeft een dunner en minder contrasterend tracé dan een pen, maar wordt door vele tekenaars gebruikt omdat hij zo gemakkelijk werkt. Ook een viltstift is praktisch in gebruik en geeft een bevredigende afwerking, maar als de tekenaar de plaat later wil hergebruiken bestaat er een kans op contrastverlies.

Het inkleuren

De oudste techniek voor het inkleuren van stripverhalen is de 'indirecte kleur'-techniek, vroeger ook 'blauwdruktechniek' genoemd. Deze bestaat erin de geïnkte plaat op tekenpapier af te drukken op het publicatieformaat, en hierop de kleuren aan te brengen met waterverf of ecoline (aquarel). De fotografeur maakt hiervan drie films met de basiskleuren (cyaan, geel en magenta) en voegt er de film met de lijnen in het zwart aan toe: de drukker beschikt dan over vier films

die noodzakelijk zijn voor de reproductie van een pagina in quadrichromie. De indruk van indirecte kleur kan vermeden worden door de film met de lijnen op een blad papier (Leonardo-blauw) te kleven en de kleuren omgekeerd op de lichttafel aan te brengen. Het voordeel is dat het papier niet kan misvormen ten opzichte van de lijnfilm; het nadeel is dat de inkleurder het resultaat niet duidelijk kan zien terwijl hij aan het werk is.

Een andere oplossing is de geïnkte plaat in te scannen op het formaat van publicatie en de kleuren aan te brengen met de computer. Deze oplossing is snel en voordelig en kan ook een bevredigend resultaat opleveren, op voorwaarde dat men kunstmatige effecten vermijdt die zo makkelijk bereikbaar en verleidelijk zijn.

De 'directe kleur' is de meest voor de hand liggende oplossing, maar deze vereist een zeer grote technische vaardigheid. Ze bestaat erin de kleuren rechtstreeks aan te brengen op de plaat met de potloodtekening, of soms gewoon op de schetsen. De plaat wordt dan een soort schilderij, met of zonder tekstballonnetjes die er met de computer aan toegevoegd kunnen worden.

Digitale strips

Steeds meer tekenaars maken gebruik van de computer bij de afwerking van hun platen. Ze maken hun tekeningen op papier en scannen ze daarna in om op het scherm gecorrigeerd, uitgezuiverd en vervolledigd te worden. Sommige auteurs werken hun vakjes apart uit op papier en scannen ze in om de platen met de computer samen te stellen. Maar tekenaars kunnen tegenwoordig ook helemaal zonder papier werken, als ze een 'grafisch tablet' gebruiken. Dit gesofisticeerde instrument is een soort elektronische lei die met een scherm verbonden is en die alle stappen van de opbouw van een plaat chronologisch doorloopt, op eenzelfde drager. Het grafisch tablet maakt het gebruik mogelijk van alle denkbare virtuele tools en elk ongewenst lijntje kan met één enkele klik worden verwijderd. Dit buitengewone gereedschap is geschikt voor alle stijlen, van de eenvoudigste tot de meest gesofisticeerde, en er staat geen enkele artistieke beperking op.



■ Willy Vandersteen. Collectie: AMVC Letterenhuis

zeker of het centrum wel levensvatbaar was! Zou het erin slaan om bezoekers aan te trekken? Want het zijn de bezoekers die ervoor zorgen dat we bestaan, niet de overheid. Door die bruiklenen hadden we ook een zekerheid dat de collectie die bij ons zat, ingeval het centrum de boeken moest sluiten, niet op een publieke verkoop zou verspreid geraken. In zo'n scenario – vandaag, na vijftieng jaar Stripcentrum, weten we dat dat niet het geval is – zouden de platen teruggegaan zijn naar de rechthebbenden. Als een auteur ons bruiklenen geeft, is dat heel goed; dan aanvaarden wij die met dank. Ook van buitenlandse auteurs die hier een tentoonstelling hebben. Vandaag stappen we wel niet proactief op de auteurs toe met deze boodschap. We sturen hen geen brieven of wat dan ook. Als een auteur aanklopt, dan graag!”²⁰

Opvallend: Schuiten is een van de auteurs die niet kwamen aankloppen bij het Stripcentrum en die zijn werk bovendien elders onderbracht. Auquier: “Hij heeft het ook zelf gezegd: ‘Omdat ik vertrouwen heb in de Koning Boudewijnstichting – en de Bibliothèque nationale de France. Hij had namelijk al eens voor de stichting gewerkt, op een beurs voor hedendaagse kunst. Er was een goed contact. Da’s alles. Ik wil ook niet met het centrum leuren. Nu, goed, toegegeven, er is één element in onze statuten waar we aan moeten sleutelen. Dat stelt dat, als we zouden sluiten, het kapitaal – het geld en de originelen, enzovoort – gaan naar een vzw die min of meer dezelfde doelstellingen heeft. Kijk het maar na in het *Staatsblad!* Voor mij volstaat dat niet. Ik wil dat dit verandert, en dat we daarin specificeren dat dit naar een instelling gaat die verbonden is aan het wetenschapsbeleid, een nationale instelling met andere woorden. Waarom? Omdat we ervoor gekozen hebben om niet tot de ene of de andere gemeenschap te behoren, maar wel een nationaal centrum te zijn. De Koninklijke Bibliotheek lijkt me dan een goede kandidaat, gezien ze daar ook een museum van de literatuur huisvesten [Librarium, RD].”

Zelf geeft Schuiten nog een andere reden waarom hij het Stripcentrum links liet liggen: “Dat had en heeft niet de middelen om dit te garanderen. Ik wil geen kritiek geven op het centrum. Dat doet wat het kan, met de middelen die het heeft. Maar helaas zit het vast in allerlei spanningen, waardoor het verhinderd wordt om een échte ambitie – een centrum voor het Beeldverhaal waardig – aan de dag te leggen. Een nationaal centrum, en dat van een land dat zich uitgeeft als het land van de strip! Ik denk dat de missie en de opdracht van het centrum moeten geherdefinieerd worden. Wat is de ambitie? Wat is de missie? Wat is de visie van het centrum? Het zijn belangrijke vragen. Je hoeft er maar binnen te stappen om te weten wat ik bedoel: het gebouw is stilaan aan het afbrokkelen, de collectie wordt niet uitgebreid en is al die tijd dezelfde gebleven, en dan spreek ik me nog niet uit over de kwaliteit van hetgeen je er ziet! Ik vrees dat ze hun ambities sinds de beginjaren sterk hebben bijgesteld. In het begin had men immers grote ambities, ook internationaal ... met een voorbeeldfunctie en een uitstraling voor de hele wereld. Maar weet je, ik verwijt hen niets. Ik weet ook heel goed dat het moeilijk is, ook voor hen. Mijn oplossing lag dus niet in het Centrum voor het Beeldverhaal.” Schuitens voorbeeld kende overigens navolging. Toen Didier Comès²¹ vorig jaar overleed, besliste de familie de collectie van deze beroemde tekenaar ook aan de Koning Boudewijnstichting te schenken. Die stuurde een persbericht uit met de kop ‘Na François Schuiten verzekeren ook de erfgenamen van Comès het voortbestaan van hun broers oeuvre’.²²

Het eerder geciteerde rapport van SMartBe stelt het iets minder diplomatisch: “Het Belgisch Stripcentrum heeft niet alleen een vaste tentoonstelling over de belangrijkste Belgische Franstalige stripauteurs maar organiseert iedere jaar ook diverse tijdelijke tentoonstellingen – weliswaar zelden of nooit vergezeld van een catalogus. Het jongste naslagwerk

dat het Stripcentrum uitgegeven heeft, dateert ondertussen al van 2001, een wetenschappelijke aanpak van het stripmedium lijkt immers niet de primordiale bekommernis van het Stripcentrum. Door de beperktere middelen is het moeilijk een eigen collectie aan originele platen aan te leggen en poogt het Stripcentrum stripauteurs te overhalen om platen in bruikleen te geven. In 2009 bestond de Brusselse collectie uit meer dan 7.000 platen of tekeningen – het Franse stripmuseum in Angoulême heeft er iets meer dan 8.000 maar is daar ook eigenaar van. In deze context lijkt het onmogelijk om echt een museale werking uit te bouwen met bescherming van het patrimonium, wetenschappelijk onderzoek, en dergelijke. Het aangekondigde maar nog niet gerealiseerde project La Fondation Belge de la Bande Dessinée dat originelen van stripauteurs zou aankopen, lijkt in de eerste plaats veeleer bestemd om arme striptekenaars financieel te steunen dan om een historische verantwoorde collectie samen te stellen.²³²⁴

Jean Auquier en Willem De Graeve, de algemeen directeur, kennen de kritiek. En ze proberen er iets aan te doen. De Graeve: “We hebben een goeie relatie met Strip Turnhout – nu Stripgids. Het was de Vlaamse minister van Cultuur, Joke Schauvliege, die bij haar aantreden aan Turnhout, het Vlaams Fonds voor de Letteren en aan ons heeft gevraagd om een nota te schrijven, en na te denken over een taakverdeling. We moeten niet allemaal hetzelfde doen, met de beperkte middelen die we hebben. In onze nota [uit november 2010, RD] bepaalden we – samen – dat Turnhout een studiecetrum zou worden, wat ze met het documentatiecentrum nu ook zijn geworden – en dat wij ons zouden toespitsen op het behoud van de originelen. Dat doen we vandaag al, maar we willen de werking nog uitbreiden en dat is een investering.”

De ‘sector’ – Strip Turnhout, het Vlaams Fonds voor de Letteren en het Belgisch Stripcentrum – had namelijk op vraag van de (toen beginnende) minister Schauvliege de nota *Vlaams stripbeleid: Wat is, wat kan, wat moet? En welke synergiën zijn er?* opgesteld.²⁵ Wie zou er de originele platen voortaan bijhouden? Stripgids-directeur Koen Van Rompaey herinnert zich dat die nood tot afstemming ook voortkwam uit het getouwtrek over het archief van Marc Sleen tussen ‘Antwerpen’ (Letterenhuis), ‘Brussel’ (Belgisch Stripcentrum) en ‘Turnhout’ (Stripgids) – wat uiteindelijk resulteerde in het Marc Sleen Museum: “In die nota hebben we met het Belgisch Stripcentrum afgesproken dat het onzinnig zou zijn om op zo’n klein grondgebied het verzamelen en conserveren van originele platen en tekeningen met twee organisaties te doen. Wij zouden in dat proces voortaan een vooral faciliterende rol opnemen. Zij zorgen voor de bewaring, wij gaan de boer op en zorgen ervoor dat de auteurs het weten. Wij doen dat werk voor hen, en zij zouden dan de originelen in hun depot steken. In de praktijk hebben we dat enkel uitgevoerd voor welgeteld twee originelen van Bob De Moor, te weten: de covers van *De Leeuw van Vlaanderen* en *Kerels van Vlaanderen*.”

Er is sindsdien weinig veranderd. En ook al krijgt het Belgisch Stripcentrum sporadisch nieuwe, originele platen in bruikleen, toch blijven dezelfde problemen structureel. En nochtans zouden zowel de stripmakers als iedereen die baat heeft bij het (toekomstige) striperfgoed baat hebben bij een formele regeling die het huidige, enigszins vrijblijvende volun-

tarisme overstijgt. Judith Vanistendael: “Ik hoop echt dat er een museum komt, of een instituut dat alles zal archiveren. Ik ben zelf heel rommelig en dus een slechte archivaris. Ik heb ook die gave niet, om alles te nummeren ... Dat interesseert me ook helemaal niet. Maar ik vind dit echt wel nodig, want België is – en er zijn weinig mensen die dat beseffen – op het vlak van het beeldverhaal echt wel bruisend hè! Je moet dat hier in Brussel bezig zien, met al die jonge mensen! Dat is een taak voor onze overheid, om daar in te voorzien. Ik bedoel dan: het scheppen van een kader waarin mensen kunnen instappen, als ze willen archiveren, kunnen ze dat doen. Ze moeten niet, ze kunnen wel. En zo zorgen we voor ons erfgoed. [...] Dat is echt een taak voor het Stripcentrum, als ze de middelen krijgen. Ze moeten dan iedereen contacteren, en de boodschap brengen die ik destijds heb gekregen: hier kan je je spullen veilig en professioneel stockeren. Ik denk dat er echt heel veel zullen zijn die ‘ja’ zullen zeggen!”

Voor de kinderen ... nu ook voor volwassenen

Striptekeningen worden gedrukt: in magazines, kranten en verschijnen ook vaak als album. Net als bij de originele platen ziet het erfgoedplaatje er op dat vlak allesbehalve eenduidig uit. De Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience in Antwerpen beschikt over een min of meer representatieve, groeiende collectie, aldus Dirk Van Duyse, hoofd collectievorming van de bibliotheek. “Strips, en bij uitbreiding jeugdliteratuur, werden lange tijd stiefmoederlijk behandeld. Want die golden ‘voor de kinderen’ te zijn: een vorm van amusement waarop neerbuigend werd gekeken als goedkope prentenboeken, geen echte literatuur dus. Vandaag is dat anders, als je bijvoorbeeld ziet hoe nieuwe thema’s in jeugdboeken opduiken en behandeld worden. Dat is een enorm verschil met vroeger, zowel inhoudelijk als vormelijk! [...] Met één doorklik op onze website kan je meteen zien wat er in onze collectie zit. Op dit moment hebben we 4.989 strips gedefinieerd in onze algemene collectie, met als trefwoord ‘beeldverhaal’, maar in de praktijk zal dit cijfer nog wel wat hoger liggen.²⁶ Je moet dus niet op zoek gaan doorheen die honderdduizenden titels om te zien welke strips we hebben. Strips waren lange tijd geen aandachtspunt. In het verleden zaten er wel al strips in de collectie, maar dat was eerder toevallig. Zo kon het gebeuren dat er in bepaalde schenkingen strips opdoken. Het werd dus niet systematisch opgevolgd, omdat er gefocust werd op de ‘hoge’ literatuur. *Jommeke*, *Piet Pienter en Bert Bibber* ... dat was geen erfgoed. Maar tijden en verwachtingen veranderen en inzichten op dat vlak zijn mee geëvolueerd samen met de groeiende belangstelling voor strips. Niemand bewaarde strips, maar momenteel blijken strips een belangrijke uiting te zijn van onze cultuur en behoren ze tot ons erfgoed. De generaties die met kinderstrips opgroeiden, werden volwassen en er verschenen andere strips die veraf stonden van wat er tot dan toe verschenen was. Striptijdschriften openden in de jaren 1970 en 1980 nieuwe perspectieven. Stilaan werd dit medium ook onderwerp van wetenschappelijk onderzoek. Wat moet je dan doen als een wetenschappelijke bewaarbibliotheek? Ervoor zorgen dat dit primair bronnenmateriaal aanwezig en toegankelijk is. Onderzoekers moeten hier terecht kunnen voor hun onderzoeksgegevens, zoals voor die andere collectie-onderdelen die hier bewaard worden. Als gevolg van de maatschappelijke veranderingen en de huidige belangstelling voor strips ►

springen we er ondertussen dus anders mee om. We hebben nu systematisch aandacht voor het werk van de Vlaamse stripauteurs, de verstripping van Nederlandse literatuur en strips met het historische Antwerpen en Vlaanderen als decor. Dat hoeft dus niet van de hand van Vlaamse auteurs te zijn.”

De Erfgoedbibliotheek probeert ook de lacunes te vullen, al speelt ook daar mee dat niet alles meer binnen het bereik ligt: “Wij hebben lijsten opgesteld van strips en stripreeksen die ontbreken in onze collectie. En daarmee gaan we regelmatig langs bij stripzaken, en zo proberen we de collectie met terugwerkende kracht te vervolledigen. Wat vandaag verschijnt, kopen we sowieso aan. Dat kunnen zowel uitgaven zijn van commerciële uitgeverijen als heruitgaven door bijvoorbeeld Brabant Strip of door stripwinkel Adhemar. We verzamelen ook secundaire literatuur: werken over (jeugd) literatuur in het algemeen en over strips in het bijzonder.[...] Wij proberen het boek op zich te verzamelen, en dus ook de recente(re) heruitgaven. Wij gaan niet op zoek naar de originele uitgaven, de oeredities, omdat we ons dat gewoon niet kunnen veroorloven!”

Er is daarnaast uiteraard ook de Koninklijke Bibliotheek in Brussel.²⁷ Net als in de Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience spoort de samenstelling en de opbouw van de collectie met de veranderende maatschappelijke perceptie van strips. De collectie van de Albertina overlapt ongetwijfeld met die van de Erfgoedbibliotheek én die van het Belgisch Stripcentrum. In dat verband bestaan er ook al oude plannen waarin de bibliotheek van het Belgisch Stripcentrum een rol speelt. Het is echter steeds bij plannen gebleven.

Naast de albums bestaat er ook een groot reservoir aan ander gedrukt striperfgoed: verhalen die in kranten en magazines allerhande zijn uitgegeven, maar die het nooit als album ‘gemaakt’ hebben. Dat erfgoed zit verspreid bij tal van archieven en bibliotheken.²⁸ Verwijzen we ten slotte ook nogmaals naar het Vlaams Documentatiecentrum voor de strip, wat specialiseert in secundaire literatuur. Samen met de openbare bibliotheek van Turnhout – die zich profileert als de strip(uitleen)bibliotheek – is dit een krachtige tandem.²⁹

Het geheugen van de strip

Als laatste en derde onderdeel van het striperfgoed – naast de originelen en de albums en andere vormen van gedrukt materiaal – is er het zogenaamde ‘literair archief’ van stripmakers: dat zijn manuscripten (papier of digitaal), typoscripten en drukproeven, persoonlijke en zakelijke briefwisseling. Maar het gaat ook om beeld- en geluidsmateriaal, aantekeningen, krabbels en agenda’s. Kortom, al het materiaal dat inzicht geeft in het leven en werk van de auteur.³⁰ Op dat vlak is er ook weinig verheugends te melden. Het zijn vooral de auteurs zelf en verzamelaars die op dit vlak de rol van archiefvormers opnemen. “Het Letterenhuis is het grootste letterkundige archief van Vlaanderen. Zijn missie is de zorg voor het literaire erfgoed.”³¹ Het rekent strips ook tot de literatuur, aldus de directeur, Leen van Dijck: “[Deze vorm van striperfgoed] wordt totaal veronachtzaamd. Er is belangstelling voor het boek en de originele platen, maar voor hoe het allemaal is ontstaan, de genese dus, daar heeft eigenlijk

niemand belangstelling voor! De verzamelaars bijvoorbeeld hebben hier geen interesse voor, want dit erfgoed heeft geen tot weinig marktwaarde. [...] Wij zijn als literair archief echter in de allereerste plaats geïnteresseerd in de vraag: ‘Hoe kom je tot die originele plaat?’ Wat is, met andere woorden, de genese van zo’n plaat? Dat is wat ons interesseert. Wij zijn bijvoorbeeld ook in mindere mate geïnteresseerd in een net handschrift dat is overgeschreven door de auteur, en wat ook voor veel geld wordt verkocht – iets wat bijvoorbeeld Hugo Claus wel eens deed. Als dat bij ons terechtkomt, *à la bonheur!* Maar het is alleszins niet onze corebusiness en we gaan er zeker niet zwaar voor in onze buidel tasten. Onze interesse gaat uit naar wat ik ‘onderzoeksubjecten’ noem, alles wat dus voorafgaat aan een plaat. Documentatiemateriaal, boekjes, beelden ...”

Josef Peeters wees erop dat steekproeven in de databank Agrippa van het Letterenhuis duidelijke lacunes aantonen. “Van Bob De Moor zijn er knipsels, documenten en twee affiches in het archief aanwezig, van Vandersteen zijn er knipsels, documenten, opnamen, foto’s, vier affiches en één onooglijk schetsje. Van Pieter De Poortere, Brecht Evens en Philip Paquet zijn er alleen affiches in het archief. Van Kristof Spaey, Olivier Schrauwen, Dirk Stallaert, geen spoor.”³² Van Dijck is zich daarvan goed bewust: “Wij zijn zeker bereid om striparchieven op te nemen. Maar er zijn heel weinig stripauteurs, vrees ik, die weten wat striperfgoed eigenlijk is! Het enige waar ze mee bezig zijn, zijn hun originele platen en hun boeken. Maar al de rest, dat is werkmateriaal, en dus niet zo belangrijk. Ik stel wel vast dat door het wetenschappelijk literatuuronderzoek, door de verschillende tekstedities die er al zijn gebeurd, genetische studies en dergelijke, dat daardoor de gevoeligheid van de ‘fictieauteurs’ – zoals ik ze nu maar even zal noemen – voor het belang van hun archief de laatste jaren toch wel is gegroeid, met name het belang van dat archief als onderzoeksobject! Maar bij de stripauteurs is dat onderzoek op basis van het archief nog weinig of niet gebeurd. Dus, hoe moet je hen sensibiliseren, opdat ze hun archief, de correspondentie, de kladjes, schetsjes, wat-weet-ik ... goed zouden bijhouden? Ik ben wel hoopvol, en ik denk dat er stilaan wel een kentering zit aan te komen. [...] We proberen toch steeds duidelijk te maken dat, als het archief niet bewaard wordt, de kans erg groot is dat alles verdwijnt. Daarmee snijd je alle mogelijkheden gewoon af: naar onderzoek, tentoonstellingen, publicaties ... Het belangrijkste is dat het archief ergens wordt bewaard, dat het ook toegankelijk wordt gemaakt, dat het ergens zichtbaar is én dat het, ten slotte, wordt gesignaleerd als onderzoeksobject! Die combinatie is erg belangrijk.”

Wordt vervolgd?

Met alle kaarten op tafel, en de bereidheid van alle betrokken partijen om – net als in 2010 – rond de tafel te gaan zitten, lijkt de tijd rijp om echt werk te maken van een beleid dat de toekomst van het striperfgoed in ons land veilig(er) stelt. Zeker met het zicht op de nieuwe legislatuur die zich aandient liggen er ongetwijfeld kansen in het verschiep. ■■■

De auteur wenst iedereen die aan dit artikel heeft bijgedragen zeer uitdrukkelijk te bedanken. Zij die tijd vrijmaakten voor een interview en ook beeldmateriaal bezorgden: Merho, François Schuiten, Judith Vanistendael, Leen Van Dijk, Jean Auquier, Willem De Graeve, Koen Van Rompaey en Dirk Van Duyse. Ook zij die kritisch hebben nagelezen en feedback hebben gegeven, verdienen alle lof: Toon Dohmen (ex-ZozoLala, Strip Haarlem en stripjournalist), Ken Broeders (auteur), Jos van Waterschoot (Conservator Populaire cultuur / beheerder Stripcollectie - Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam), Tine Anthoni (Belgisch Stripcentrum), Pascal Lefèvre (strip historicus en docent aan Luca School of Arts | Sint-Lukas Brussel) en Hans van Soest (Algemeen Dagblad).

Roel Daenen is stafmedewerker externe communicatie bij FARO.

- Zie: www.standaard.be/cnt/dmfz0140115_00931310. Lees ook het persbericht over de schenking aan de KBS op www.kbs-frb.be/pressitem.aspx?id=309534&langtype=2067. Een mooie inhoudelijke reportage over de tentoonstelling in de Bibliotheca Wittociana vindt u op www.brusselnieuws.be/nl/cultuur/expo-francois-schuiten-elegant-tot-de-puntjes. Interessant, recent overzichtswerk over Schuitens werk is dat van T. BELFROID, *François Schuiten. L'horloger du rêve*, Casterman, 2013, 400p. Een andere aanleiding voor dit artikel (en bij uitbreiding dit focusdossier) was de bijdrage 'Strippergoed in Vlaanderen of Assespos op zoek naar haar prins' van J. PEETERS in: *Brabant Strip Magazine* 193, 2012, pp. 75-78. Zie ook www.brabantstrip.be.
- N.C., '10.500 euro', in: *Mad (Le Soir)*, 5 marts 2014, p. 52.
- Een uitgebreide versie van deze bijdrage, met uitvoerige interviewstukken, verscheen in *Strippgids* van juni 2014 en is ook als digitale extra op de FARO-website te vinden.
- Daarvan is bijvoorbeeld de Franse uitgeverij Glénat een goed voorbeeld. Deze heeft een galerij in Parijs (www.galerie-glenat.com) en kwam op de jongste editie van het stripfestival in Angoulême met een pop-upgalerie op de proppen (zie www.actuabd.com/+Angouleme-2014-Glenat-ouvre-sa-).
- Zie P. LEFÈVRE & M. DI SALVIA [met medewerking van Haruyuki Nakano en het studiebureau van SmartBE], Brussel, SmartBE, 2010, pp. 55-83, <http://infonl.smartbe.be/IMG/pdf/BD-NL-BAT.pdf>. Daar er weinig of geen harde gegevens te vinden waren over de sociaaleconomische situatie van de stripauteur of illustrator in België, nam het studiebureau van SmartBe het initiatief tot een uitgebreid onderzoek. Het rapport geeft een gedetailleerd inzicht.
- Zo windt de Franse stripmaker Guillaume Sorel er in een recent interview geen doekjes om hoe weinig uitgevers vandaag de dag hun auteurs betalen. Zie R. DAENEN, 'Eerst ambachtsman, dan pas kunstenaar', in: *Strippgids*, jg. 8, 37, lente 2014, p. 52-59.
- Zie: www.vlaanderen.be/nl/gezin-welzijn-en-gezondheid/overlijden-en-erfenis/successierechten. We lezen verder op deze webpagina's dat "Iedereen die in het Vlaams Gewest woont en uit het bezit van een overleden rijksinwoner (inwoner van België) iets ontvangt, successierechten [is] verschuldigd op de waarde van de verkregen goederen. Deze belasting is verschuldigd op de waarde van alle goederen die uit de nalatenschap worden verkregen, na aftrek van de begrafenis- en eventuele schulden. Als erfgenaam bent u verplicht om bij een overlijden aangifte te doen van wat de overledene nalaaft." De successierechten worden echter wel nog tot eind dit jaar geïnd door de Federale Overheidsdienst Financiën.
- Geciteerd op www.politics.be/persmededelingen/12728. Op de website van het agentschap Kunsten en Erfgoed blijkt dat het thema in zekere zin actueel is: er komt namelijk een informatiebrochure; "Een informatiebrochure 'Betalen van successierechten door afgifte van cultuurgelden' is in voorbereiding, en zal de nodige informatie voor notarissen, fiscaal adviseurs, museumconservatoren en particuliere eigenaars van cultuurgelden bevatten." Een tijdspad is, ondanks navraag, nog niet beschikbaar (cf. www.kunstenenerfgoed.be/ake/view/nl/433048-Successierechten.htm).
- J. PEETERS, op. cit., p. 77. Voor een inzichtelijke voorstelling van de wet 'La Dation', zie het online dossier: www.culture.gov.fr/culture/actualites/communiq/albanel/Plaquadation.pdf
- Zie: www.lombard.com/gauteurs-bd/macherot_99.html
- Men leze: <http://www.faronet.be/e-documenten/de-waarde-van-cultuur>.
- De opkomst van galerijen als Champaka (www.champaka.be) Petits Papiers (www.petitspapiers.be), met overigens allebei een Parijse vestiging, en ook een online platform als Catawiki (www.catawiki.nl/catalogus/1888-strips) is op dat vlak veelbetekend en ook leerrijk om de prijszetting van bepaalde albums, tekeningen en originele platen te verkennen.
- Er is het voorbeeld van de bekende, Willy Vandersteen-verzamelaar R. De Baeke, die beperkte herdrukken (100 exemplaren) van oude Suske en Wiske's uitgeeft, en waarin ook een originele plaat van Vandersteen steekt. Die halen tegenwoordig prijzen tussen 4000 (in nieuwstaat) en 250 euro (in slechte staat), zie www.catawiki.nl/catalogus/Strips-Uitgevers-R-De-Baekel/70a8d97c830661a15b739689141c453a339573ca/glna/s/1/0/ISO_3/a. Pascal Lefèvre, wiens doctoraatsonderzoek 'Willy Vandersteens Suske en Wiske in de krant (1945-1971). Een theoretisch kader voor een vormelijke analyse van strips' (K.U.Leuven, Sociale Wetenschappen, 2003) stelde op uitgebreid bronnenonderzoek, verklaarde dat hij voor zijn onderzoek geen toegang kreeg tot deze verzameling.
- Zie het artikel van Philippe Capart, verderop in deze editie. Of lees de commentaar van José-Louis Bocquet en Serge Honorez in het fraai heruitgegeven 'De graaf is verstrooid', door Franquin, Jidéhem en Greg, Dupuis, 2013, p. 27: "Hier is te zien hoe delicaat het werk was dat Frédéric Jannin uitvoerde onder het toezicht van Isabelle Franquin. Na een fotograaf (in 1959!) werd deze prent in de loop der jaren ontelbare keren fotografisch gereproduceerd in functie van nieuwe herdrukken. Ondanks alle zorgen die hieraan door het personeel van uitgeverij Dupuis zijn besteed, had de lijnvoering daaronder te lijden: de lijnen werden dikker en gezwellen of, net omgekeerd, ze werden dunner en vervaagden. Dat is te zien in de details en de lettering van de tekstballon. Een van de opdrachten [bij de restauratie, RD] was dus om - indien mogelijk weer te vertrekken van de originele plaat om de oorspronkelijke volle lijnen van Franquin en Jidéhem weer op te pikken. Helaas zijn er platen zoekgeraakt of in het bezit gekomen van verzamelaars. In dit boek is dan ook te zien dat voor de 'zoekgeraakte' platen een beroep is gedaan op de beschikbare fotograaf."
- P. LEFÈVRE & M. DI SALVIA, op. cit., p. 17.
- Zie verderop in deze *faro*, in het artikel van Jos van Waterschoot, wanneer hij het heeft over de grootste stripverzamelaar van Nederland, Hans Matla
- Zie www.kunstenenerfgoed.be/ake/view/nl/699791-Topstukken decreet.html
- Zie <http://musee-angouleme.fr>
- De tekst is met toestemming overgenomen uit de tentoonstelling 'De Kunst van het Stripverhaal', Belgisch Stripcentrum 2013, curator: Jean-Claude de la Royère. Zo stelt uitgeverij Delcourt het productieproces voor, in 'De etappes in de creatie van een stripverhaal': www.youtube.com/watch?v=jCjJnUe2zo
- Zie www.stripmuseum.be/nl/conservatie/conservatie-van-originele-platen
- Zie o.m. www.cobra.be/cm/cobra/boek/1.1567787
- Zie www.kbs-frb.be/pressitem.aspx?id=309994&langtype=2067
- Overgenomen citaat uit het geciteerde rapport van SmartBe, P. LEFÈVRE EN M. DI SALVIA, op. cit., pp. 46-47: "Het eentalige (Franstalige) persdossier naar aanleiding van de 20ste verjaardag van het stripcentrum stelt: "Le métier d'auteur de BD n'est pas un long fleuve tranquille. Vivre de son métier n'y est ni simple, ni assuré dans la durée. Confronté à de multiples exemples dont l'écho est douloureux, c'est pour apporter un mieux-être aux auteurs que le CBBD a pris l'initiative de susciter la création d'une Fondation au sein de laquelle se retrouveront des auteurs, le CBBD ainsi que des représentants des pouvoirs publics. Par des moyens respectueux des auteurs et de leur œuvre, l'objectif de la Fondation Belge de la Bande Dessinée (FBBB) sera d'apporter un soutien concret aux auteurs de BD, toutes générations confondues." De status van dit dossier is onbekend. Het idee van de stripcollectie 'Vlaanderen/Belgie' te doen groeien bestaat overigens al enige tijd. Leen Van Dijk, de directeur van het Letterenhuis: "Dat is een idee dat wij ook koesteren, ja. Ook voor de auteurs - niet specifiek voor de stripauteurs. Daar hebben we het al over gehad met de Vlaamse Auteursvereniging, het Vlaams Fonds voor de Letteren, maar voorlopig nog informeel. Op het moment dat de auteur een werkbeurs krijgt, zou er dan ergens in het contract gestipuleerd worden dat er een 'proeve van werkproces' zou overgemaakt moeten worden aan het Letterenhuis. Nu, met schrijvers is dat nog - vooral in deze digitale wereld - makkelijk te realiseren. Dat hoeven dus niet eens handtekeningen te zijn; dat kunnen bijvoorbeeld drie verschillende, digitale versies zijn van een boek, of van een hoofdstuk... Het verschil met de stripauteurs is dat de meesten onder hen - niet, voorlopig nog niet, lijkt me, op de computer tekenen. Hun werk is dus uniek en authentiek! Ik weet niet of het zo makkelijk te onderhandelen zou zijn om zo'n 'proeve' te bezorgen. Ik vrees dat dat moeilijk ligt en dat de onderhandelingen daarover moeizamer zullen verlopen dan voor de andere auteurs. Eens zo'n regeling is bedacht moet die natuurlijk opgenomen worden door het Fonds voor de Letteren, in het werkbeursreglement. Maar ik vind het erg wenselijk dat dit ook gedragen wordt door de Auteursvereniging. Het is nu dus kwestie van daar eens goed op te focussen en dat te formaliseren. Maar als daar een consensus over is, dan kan dat vrij snel gaan - hoop ik! (lacht) Wat wel fijn is, is dat we de laatste tijd erg veel materiaal van uitgeverijen binnen krijgen. Daar zitten dan veel typoscripten bij, verbeterte drukproeven, enzovoort."
- Ibidem, p. 46
- "Het kabinet van de minister van Cultuur wenst de bestaande inspanningen meer te stroomlijnen, een 360°-beleid uit te tekenen, eventuele witte plekken te detecteren en te remediëren, en ook de positie van het Belgisch Stripcentrum in deze context [letterenbeleid, RD] te verduidelijken." Zie voor meer informatie over de rol en opdracht van Strippgids: www.strippgids.org en, naar aanleiding van de opening door minister Schauvliege van het Vlaams Documentatiecentrum voor de Strip, eind februari vorig jaar: www.faronet.be/blogs/roel-daenen/vlaams-documentatiecentrum-voor-de-strip-geopend. Zie ook 'Beleidsbrief Cultuur Beleidsprioriteiten 2011-2012, ingediend door mevrouw Joke Schauvliege, Vlaams minister van Leefmilieu, Natuur en Cultuur', Brussel, Vlaams Parlement, p. 45.
- Zie www.consciencebibliotheek.be/Museum_Erfgoedbibliotheek_NL/Erfgoedbibliotheek-NL/ErfgoedbibliotheekNL-Collectie/Collectie-Bijzondere-collecties/Collecties-per-thema/Strips.html. Zie ook R. DAENEN, "De 9e kunst naar het museum. Over de lange weg van de emancipatie van de strip", in: *faro | tijdschrift over cultureel erfgoed*, 2(2009)2, pp. 79-84. Online te halen via www.faronet.be/e-artikels/de-9e-kunst-naar-het-museum-over-de-lange-weg-van-de-emancipatie-van-de-strip
- Op de startpagina lezen we: "De Koninklijke Bibliotheek van België is de algemene wetenschappelijke bibliotheek van de federale Belgische Staat. In deze hoedanigheid dekt zij een breed spectrum van de mondiale kennis. Naast haar wereldwijde opdracht, die erin bestaat het volledige in België of door Belgen gedrukte patrimonium te bewaren en te beschermen, is de Koninklijke Bibliotheek van België ook belast met een nationale opdracht op een aantal gebieden waarop zij een uitzonderlijk rijk patrimonium bezit. Voorts verleent zij onderdak aan enkele gespecialiseerde onderzoekscentra (zoals het Center for American Studies en de Archives et Musée de la Littérature)." Zie www.kbr.be/collections/collections_nl.html. Het lemma 'strips' levert 395 hits op, 'Marc Sleen' geeft 571 resultaten, 'Bob De Moor' 151 en 'Herge' 1.019. Navraag bij de KBR leert dat er sinds 2008 jaarlijks zo'n 1.300 à 1.500 nieuwe strips verworven worden via het Wettelijk Depot.
- Zo heeft het AMSAB-ISG een brede collectie van 273 'strip'-records in drie databases, zie www.amsab.be. Ook zo voor het Liberaal Archief en KADOC, "Vermelden we ook de uiterst boeiende collectie antieklerikale spotprenten uit het midden van de 19de eeuw en de stilaan groeiende collectie strips, vaak verspreid door katholieke uitgeverijen en congregaties," lezen we op de website van het KADOC. "Net zoals andere audiovisuele bronnen werd het beeldverhaal lange tijd door de wetenschap verzuimd. Nochtans is het een interessant sociaal fenomeen en dus alle aandacht waard, niet alleen als element in de opmars van de massacommunicatie en de vrijetijdscultuur, maar ook bijvoorbeeld als didactisch of pedagogisch instrument." Zie: http://kadoc.kuleuven.be/nl/coll/coll_medi.php. Geregeld zetten studenten geschiedenis en andere onderzoekers daar hun tanden in, zoals S. BAUDART, 'Stripverhalen in de Belgische dagbladen (1945 - 1950). Inventaris en politiek-maatschappelijke analyse', onuitgegeven verhandeling, Vrije Universiteit Brussel, 2003, 402p. Zie: Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis, XXXV, 2005, 1, pp. 53-97. Zie ook J. PEETERS, "Strippergoed in de universiteitsbibliotheek", in: *Ex Officina - Nieuws uit de universiteitsbibliotheek*, jg. 26, 2, 2013, pp. 6-7.
- Zie www.strippgids.org/2013/02/strippgids-en-bibliotheek-turnhout-openen-vlaams-documentatiecentrum-voor-de-strip. De koppeling met de catalogus van het Belgisch Stripcentrum is een jaar later nog niet gelukt.
- L. GALLE, I. VAN ONGEVAL, J. ROBERT EN J. STUYCK, *Zonder jurk niets om te doen opwaaien. Over archiveren*, Antwerpen, Letterenhuis, 2010, p. 7.
- Zie www.letterenhuis.be/Museum.Letterenhuis.NL/LetterenhuisNL/Over-het-Letterenhuis/Over-het-Letterenhuis-Algemene-info.html. Als 'geheugen van de Vlaamse literatuur' bewaart het Letterenhuis ruim 2 miljoen brieven en handschriften, 130.000 foto's en 50.000 affiches. De literaire correspondenties, handschriften en documentatie vormen het bronnenmateriaal bij uitstek voor onderzoek, teksteditie, biografie en literatuurgeschiedenis.
- J. PEETERS, op. cit., p. 77.

Het beeldverhaal in Vlaanderen

Een historische schets

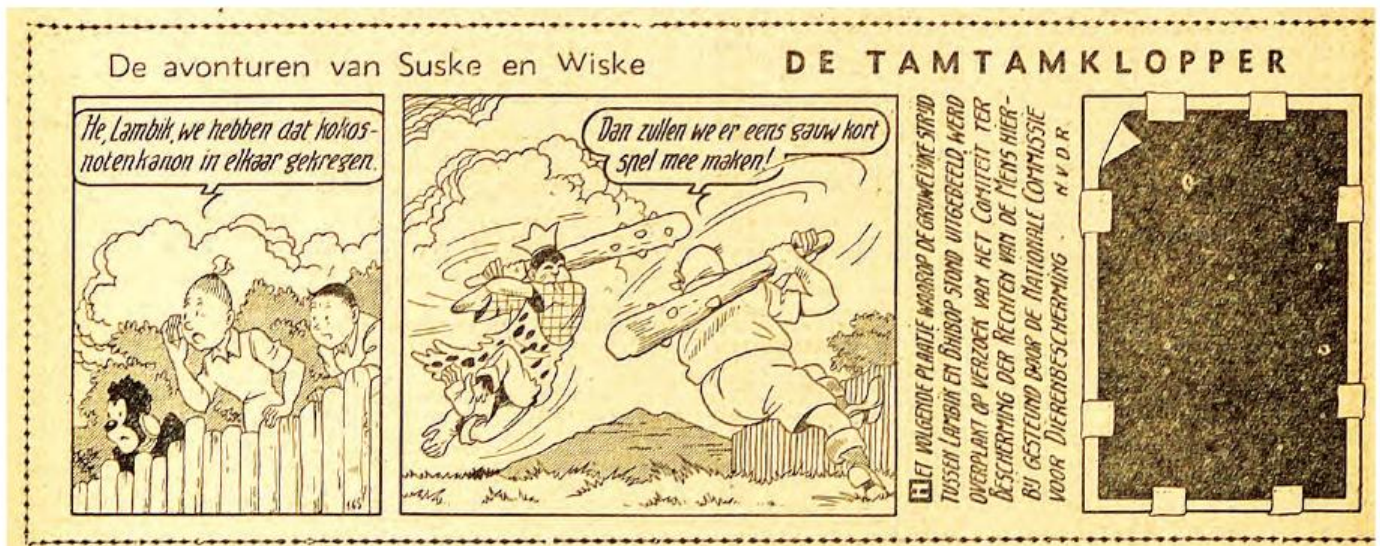
TEKST Pascal Lefèvre

Hoewel een ruim aanbod aan buitenlandse strips in het Nederlands verschijnt, blijft de lokale Vlaamse productie – eigenlijk enkele langlopende reeksen – uitermate populair in Vlaanderen. Deze bijdrage wil op een bondige manier schetsen hoe de creatie van beeldverhalen in Vlaanderen zich grotendeels als een aparte traditie heeft ontwikkeld en hoe moeilijk het daarnaast blijft om voor deze producten ook buiten Vlaanderen een publiek te vinden.

De voorlopers

De geschiedenis is bekend: binnen de context van de pas opgerichte Belgische staat duurde het meer dan een eeuw vooraleer de taal van de grootste bevolkingsgroep als evenwaardig erkend werd binnen alle overheidsinstanties en het onderwijs. Het kan dan ook niet verbazen dat de culturele ontwikkeling van Vlaanderen in het begin langzamer verliep dan die van Franstalig België. De Vlaamse pers was in de 19e eeuw bijgevolg beperkter dan de Franstalige, maar

dit belette toch niet dat in geïllustreerde tijdschriften – vaak Nederlandstalige versies van Franstalige tijdschriften – zoals *De (Nieuwe) Belgische Illustratie*, *De Vlaamse Patriot*, *De Zweep* ... vanaf 1880 korte beeldverhalen werden gepubliceerd.¹ De oorsprong van die eerste gepubliceerde beeldverhalen valt niet altijd te achterhalen, want vaak werden ze niet ondertekend. Wel staat vast dat het grootste deel ervan vertalingen van buitenlands werk waren. Hoewel soms al eens een Vlaamse auteursnaam opduikt, lijkt er toch geen enkele Vlaamse tekenaar te zijn die sterk zijn stempel op de toen-



malige productie kon drukken. In dezelfde periode beleefden ook de volksprenten of centsprenten hun hoogtepunt.² Deze drukfels, met één illustratie of reeks van beelden, werden al vanaf de 15e eeuw per los vel verkocht, maar pas eind 19e eeuw nam hun productie enorm toe en gingen ze zich vooral op kinderen richten. In die laatste periode waren de vellen doorgaans zo'n 40 bij 30 cm groot en waren tekst en beeld meestal gescheiden: onder de kleurrijke tekeningen stonden de gezette teksten. Terwijl in een eerste periode vooral religieuze thema's werden gedrukt, zien we dat eind 19e eeuw entertainment voor kinderen op het voorplan kwam. Nieuwe druktechnieken (zoals de lithografie) zorgden voor een grotere productie. Het beeldverhaal werd op deze manier een echt massamedium – de industrieel vervaardigde volksprenten waren immers ook betaalbaar voor de lagere klassen. Bovendien gingen de volksprenten met sprookjes, spelletjes en gags zich nog meer op een kinderpublik richten. Over het algemeen waren ze sterk moralistisch, maar tegen de 20e eeuw verschuift het accent naar humor en pure fantasie. De volksprenten zullen nog herdrukt worden tot in de jaren 1930, maar na de Eerste Wereldoorlog loopt de belangstelling terug. De grootste producenten bevonden zich in het buitenland (het Noord-Franse Epinal of het Duitse Neuruppin), maar ook in België waren er belangrijke producenten zoals Brepols in Turnhout.

In de jaren vóór WOI startte langs Vlaamse kant een nieuw publicatietype voor beeldverhalen, namelijk het kindertijdschrift (o.a. *De Kindervriend*, *Het Mannekenblad*, *Het Lacherke*, *De Grootte Avonturen*).³ Dit was heel wat kleiner van formaat dan de geïllustreerde bladen voor volwassenen, maar het maakte wel meer gebruik van kleur. De Vlaamse bladen vertaalden ook talrijke beeldverhalen uit Groot-Brittannië en Frankrijk (o.a. Fortons *Les Pieds Nickelés*).⁴ Deze kinderbladen waren in de eerste plaats als ontspanning bedoeld: naast beeldverhalen stonden er ook korte verhaaltjes en spelletjes in. Ze waren minder expliciet moralistisch dan de kinderprenten.

Los van deze ontwikkelingen waren er in het interbellum nog de visuele verhalen op basis van contrastrijke en expressieve houtsneden van grafisch kunstenaar Frans Masereel. Hoewel hij in Vlaanderen geboren werd, is het meeste van zijn werk (bv. *Histoire sans paroles*) eerst in andere talen zoals

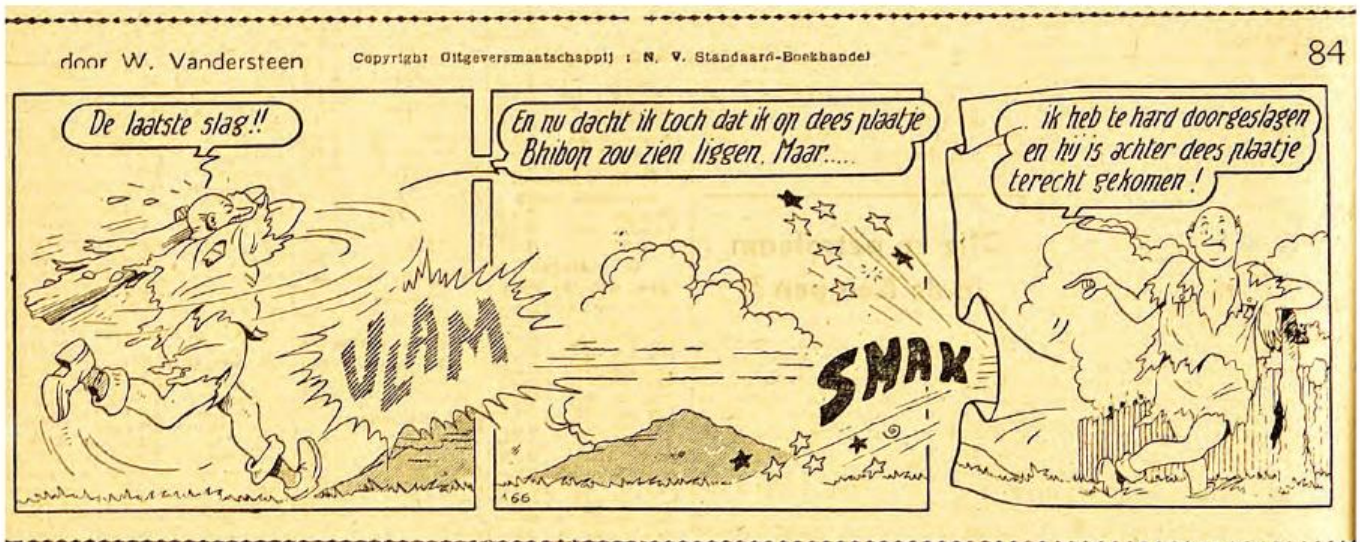


■ Jan-Piet, de liefdadige jonge boer. Voorbeeld van een Brepols kinderprennt van Amedée Lynen (1918). Collectie: Het Huis van Alijn

het Frans of het Duits gepubliceerd. Het zou duren tot de jaren 1930 vooraleer het beeldverhaal als populair medium in de Vlaamse pers doorbreekt, zowel in de dagbladen als de algemene geïllustreerde tijdschriften en de kindertijdschriften.⁵ De meeste van die beeldverhalen verschenen toen in zwart-wit en stilaan begon men meer gebruik te maken van tekstballonnen. Voordien werd de tekst altijd onder de tekeningen geplaatst.

Door de Duitse bezetting van België tijdens de Tweede Wereldoorlog verschenen er minder publicaties en werden de interessante ontwikkelingen van de jaren 1930 afgeremd.⁶

■ Voorbeeld van dagelijkse strook in de krant: Willy Vandersteen, Suske en Wiske, De Tamtamklopper, in dagblad De Standaard 1953. © 2014 Standaard Uitgeverij / WPG Uitgevers België nv



Boom klassieke Vlaamse krantenstrip 1945-1980

Na de oorlog herstelde de pers zich en volgde er een *boom* aan nieuwe tijdschriften. Onder andere door een beperkt aanbod van ontspanningsmogelijkheden voor jongeren was er een grote vraag naar beeldverhalen. Deze periode kan gelden als de bloeitijd van de krantenstrip in Vlaanderen. Maar ook in tijdschriften en in albumvorm floreerde het medium. Oud en nieuw talent kreeg volop kansen om te publiceren. Grofweg tot eind jaren 1960 werd het beeldverhaal in het Nederlands met kinderen geassocieerd. Het was ook de tijd dat kinderen nog van lange strips in kleine afleveringen konden genieten: een *cliffhanger* maakte de lezertjes nieuwsgierig naar het vervolg. De verbeelding werd gestimuleerd, want de kinderen hadden een dag of een week om te fantaseren over een mogelijk vervolg. De leesactiviteit mocht dan over een lange periode gespreid zijn en telkens onderbroken worden, ze resulteerde toch vaak in een intensievere band met het werk zelf. In een periode dat zowel het aanbod albums nog beperkt was alsook de budgetten, knipten nogal wat kinderen de krantenstrips uit en hielden ze bij om zelf een album samen te stellen. Producttrouw werd bovendien nog aangewakkerd door te werken met reeksen over dezelfde populaire personages. De titels van toenmalige topreeksen zijn tegenwoordig nog alom bekend: Vandersteens *Suske en Wiske*, Sleens *Nero*, Nys' *Jommeke* en Poms *Piet Pienter en Bert Bibber*. De Vlaamse strips werden vooral voor het Vlaamse publiek gemaakt, slechts weinige ervan werden vertaald of in andere landen gepubliceerd. Een uitzondering is de westernreeks *Bessy* (van Vandersteen en Karel Verschuere), geïnspireerd door de toen beroemde Hollywoodfilmhond *Lassie*. Tussen 1965 en 1985 produceerde de Vandersteen-studio meer dan negenhonderd *Bessy-comic books* voor de Duitse markt. De belangrijkste Vlaamse stripreeks van deze naoorlogse periode blijft zonder twijfel *Suske en Wiske* van Willy Vandersteen, een mix van humoristische familiestrip, spannend avontuur en sarcastisch commentaar op actuele zaken en zelfreflexieve humor.⁷ Vaak werden in *Suske en Wiske* bovendien reeds bestaande verhalen verwerkt: sprookjes, volksverhalen, anekdotes, strips, romans, films, mythen en legendes. Hergé vroeg aan Vandersteen om voor het weekblad *Tintin* (dat ook in het Nederlands als *Kuifje* verscheen) een aparte reeks met *Suske en Wiske* te maken. Maar na acht verhalen in *Tintin* verkoos Vandersteen om al zijn energie in de Vlaamse markt te investeren. Zijn reguliere *Suske en Wiske*-albums waren behalve in Vlaanderen en Wallonië ook een succes in Nederland.

Maar hoe massaal de strips van eigen bodem ook gelezen werden, ze konden hun succes nooit echt op grotere internationale schaal verzilveren. Heel wat Nederlandse of Vlaamse strips waren inhoudelijk immers sterk lokaal verankerd, en dat bemoeilijkte de export naar andere landen. Vooral de Vlaamse uitgevers waren niet erg begaan met de export van hun producten, de lokale markt was immers al rendabel genoeg.⁸

De voor Vlaanderen typische combinatie van een voorpublicatie in de krant gevolgd door een albumpublicatie functioneerde prima. Terwijl Vandersteen door Standaard Boekhandel en De Standaard-krantengroep werd uitgegeven, bood uitgeverij Het Volk concurrentie met stripauteurs zoals Marc Sleen (*Nero*) en Jef Nys (*Jommeke*). Zij maakten

“Onder andere door een beperkt aanbod van ontspanningsmogelijkheden voor jongeren was er na de oorlog een grote vraag naar beeldverhalen. Deze periode kan gelden als de bloeitijd van de krantenstrip in Vlaanderen. Maar ook in tijdschriften en in albumvorm floreerde het medium.

eigen variaties op de succesrijke tandemformule van een krantenstrip gevolgd door albumuitgaves.⁹ In Sleens *Nero* stond geen spannend verhaal voorop maar vooral kolderhumor, die ook uitdrukkelijk en vaak naar de actualiteit verwees (en daarmee eveneens op de volwassen lezer mikte).¹⁰ De reeks *Jommeke* van Jef Nys, die in 1955 als gagreeks startte, werd vanaf 1958 een uiterst populaire avonturenreeks vol vrolijke humor voor een jong lezerspubliek.

In de jaren 1970 werden in de Vlaamse pers de allerlaatste nieuwe, populaire reeksen gelanceerd: *Robert en Bertrand* (Vandersteen, 1972-1982 – Ron van Vliet 1982-1992), *Bakelandt* (Leemans & Jansens, 1975), *Kiekeboe* (Merho, sinds 1977).

Vlamingen die voor Franstalige uitgevers werken

Wou men als Nederlandstalige Belg internationaal doorbreken, dan kon men maar beter rechtstreeks voor een Franstalige uitgever gaan werken. Maar als een Nederlandstalige stripmaker bij een Franstalige uitgever in België een kans wilde maken, dan moest hij vlot Frans spreken. Franstalige uitgevers konden of wilden immers vaak geen Nederlands praten of Nederlandstalige scenario's lezen.¹¹ Vandaar allicht dat – behalve Jan Bucquoy en Ferry – decennialang geen enkele Vlaming als scenarist bij Franstalige uitgeverijen terechtkon. Vlaamse striptekenaars konden wel aan de slag als ze gekoppeld werden aan een Franstalige scenarist: Berck (Arthur Berckmans) aan Goscinny (voor *Strapontin*) en Cauvin (voor *Sammy*), Vance (William Van Cutsem) aan Greg (voor *Bruno Brazil*) en Van Hamme (voor *XIII*), Griffo (Werner Goelen) aan Dufaux (voor *Giacomo C*), Johan De Moor aan Desberg (voor *La Vache*) ... Deze tekenaars namen grotendeels de normen van de Franstalige strip over en maakten bijgevolg een ander soort strips dan hun Vlaamse collega's. Sommige Vlaamse stripauteurs als Morris en Bob De Moor werden beroemd door hun productie voor de Franstalige uitgeverijen. Morris (Maurice De Bevere) werd met zijn humoristische westernstrip *Lucky Luke* een van de belangrijkste klassieke West-Europese auteurs van de 20e eeuw. Vooral de samenwerking met René Goscinny, die hij in New York ontmoette, bleek zeer vruchtbaar. Bob De Moor werkte mee aan Hergé's *Tintin*, maar publiceerde ook eigen werk (o.a. *Cori, de scheepjongen* en *Balthazar*) zowel in het weekblad *Tintin* als in Vlaamse publicaties.¹²

De mainstream strip vanaf 1980

De Vlaamse strip onderging de jongste drie decennia een aantal evoluties. Enerzijds verloren de Vlaamse strips voortdurend terrein in de dagbladen, maar anderzijds werd de



■ Hedendaagse Vlaamse strip: Olivier Schrauwen, My Boy © Olivier Schrauwen / Bries

albumuitgave de belangrijkste publicatievorm. De albums hebben tegenwoordig een standaardlengte van 32 of 48 pagina's en verschijnen in vierkleurendruk, met een slappe kaft. Door deze veeleer goedkope publicatievorm blijven de Vlaamse albums ruimschoots goedkoper dan de Franstalige – harde kaft – albums. 'One shots', aparte verhalen die niet in een serie horen, vormen een minderheid in de Vlaamse stripproductie. In 2013 verschenen er in het Nederlands (Vlaanderen en Nederland samen) zo'n 1.100 verschillende stripalbums, waarvan ongeveer een derde oorspronkelijk in het Nederlands werd gecreëerd. In absolute cijfers is de Vlaamse productie allicht wel verantwoordelijk voor de grootste omzet, want enkele Vlaamse topreeksen (*FC De Kampioenen*, *Jommeke*, *De Kiekeboes*, *Urbanus* en *De Rode Ridder*) blijven het uitermate goed doen.³³ Standaard Uitgeverij (nu onder de koepel van WPG) heeft de reeksen van zijn vroegere concurrenten op stripvlak overgenomen, wat maakt dat deze uitgeverij – op *Jommeke* na, een reeks die ondergebracht werd

bij Ballon Media – de populairste stripreeksen in Vlaanderen in zijn fonds heeft. Standaard Uitgeverij is echter zelf al lang geen zelfstandig bedrijf meer.

Nog meer dan voorheen krijgt de strip nieuwe concurrenten zoals games en het internet. In deze tijden van crossmediaaliteit worden strips nog meer een onderdeel van een groter geheel. Van *Nix' Kinky* en *Cosy* wordt een uitgebreide reeks van vijfhonderd korte animatiefilms gemaakt, bedoeld voor een internationale tv-markt. Een recent genre in Vlaanderen – en zo goed als onbestaand in het Franstalige landsdeel – zijn de strips over bekende tv-gezichten, de zogenaamde BV's ('Bekende Vlamingen'). Sommige populaire tv-reeksen kregen een populaire stripversie, uitzonderlijk overleefd een stripreeks zoals *FC De Kampioenen* de tv-reeks. Geen enkele andere Vlaamse stripreeks kan de laatste vijftien jaar nog uitgroeien tot een vaste waarde. Sinds de jaren 1980 zijn nog nieuwe Vlaamse reeksen voor kinderen ontstaan zoals *Biebel* ▶

“ Nog meer dan voorheen krijgt de strip nieuwe concurrenten zoals games en het internet. In deze tijden van crossmedialiteit worden strips nog meer een onderdeel van een groter geheel.

(Legendre, 1983-2001), *Urbanus* (Linthout & Urbanus, sinds 1983), en *Sam* (Jan Bosschaert & Marc Legendre, sinds 1989), *Senne en Sanne* (Verhaegen) en *De Bamburgers* (Spruyt & Fritz van den Heuvel), maar die hadden niet langer die stevige band met een krantenpublicatie zoals de vroegere Vlaamse stripreeksen. In het algemeen is voorpublicatie minder belangrijk geworden, maar de albumuitgaven blijven aan een tamelijk hoog tempo doorgaan. Van de oudste reeksen zijn de oorspronkelijke auteurs ondertussen al overleden of gestopt, maar een studio met verschillende medewerkers blijft een continue stroom van nieuwe afleveringen onderhouden: ieder jaar verschijnen van de populairste reeksen zo'n vier à vijf nieuwe verhalen. Recent heeft Standaard Uitgeverij geprobeerd om het commercieel tanende *Suske en Wiske* een nieuwe stimulans te geven door de spin-off *Amoras* (Cambré en Legendre, sinds 2013), die zich op een iets ouder publiek richt dan de hoofdreeks.

Vlaamse strip voor volwassenen

In de marge van deze uitermate populaire reeksen (die zich vooral op een jong publiek richten) begon vanaf eind jaren 1990 ook een ander soort strips te verschijnen. Kamagurka cultiveerde voordien al in zijn cartoons en korte strips lelijkheid, absurde en rauwe humor. Hij en zijn kompaan Herr Seele kregen daarmee ook internationale erkenning (o.a. met de publicatie in Spiegelmanns RAW). Verscheidene jonge Vlaamse stripauteurs en cartoonisten lieten zich door de onconventionele aanpak van Kamagurka inspireren: Pirana, Van Den Heuvel, Nix, Kim, Jeroom ... Een iets meer gevoelige maar minstens even gruwelijke humor vinden we onder andere bij Pieter De Poortere in zijn tekstloze *Boerke*. Een vrij recent genre in de Vlaamse strip is de autobiografie, vaak met enige humoristische inslag: Ilah (*Cordelia*), Conz (*Toen ik nog baas van de wereld was*), Judith Vanistendael (*De Maagd en de neger*). Zowel genrestrips als ernstige, dramatische volwassenstrips duiken meer en meer op met auteurs als Marvano (*Eeuwige Oorlog*, *Berlijn*, *Grand Prix*), Steven Dupré (*Kaamelott*, *Coma*), Ken Broeders (*Tyndal*, *Apostata*), Jan Bosschaert, Marc Legendre, Jeroen Janssen, Philip Paquet, Gerolf Van De Perre ... Sommige springen ook vormelijk sterk uit de band: denk maar aan het werk van Olivier Schrauwen (*My Boy*, *De Man die zijn baard liet groeien*) of Brecht Evens (*Ergens waar je niet wil zijn*). De Vlaamse 'graphic novel' heeft pas de voorbije tien jaar enige bekendheid in het buitenland gekregen met talrijke vertalingen van Olivier Schrauwen, Brecht Evens, Judith Vanistendael, Randall C., Maarten Vande Wiele of Willy Linthout. Sommigen werden ondertussen al genomineerd voor belangrijke stripprijzen (zoals Linthouts *Years of the Elephant* voor de Amerikaanse Eisner Awards) of wonnen buitenlandse prijzen zoals Brecht Evens die in 2011 de Prix de l'Audace in Angoulême in ontvangst mocht nemen.

Hoewel verschillende pogingen tot het uitgeven van nieuwe stripbladen of een ander soort strips meestal flopten, blijven voorlopig vooral kleine Vlaamse stripuitgevers (zoals Bries en Oogachtend) risico's nemen en debutanten kansen geven in publicaties. Dit wordt grotendeels mogelijk gemaakt door de subsidies van de Vlaamse overheid. Het Vlaams Fonds voor de Letteren nam sinds 2003 allerlei maatregelen ter ondersteuning van vooral de zogenaamde alternatieve, creatieve stripproductie.¹⁴

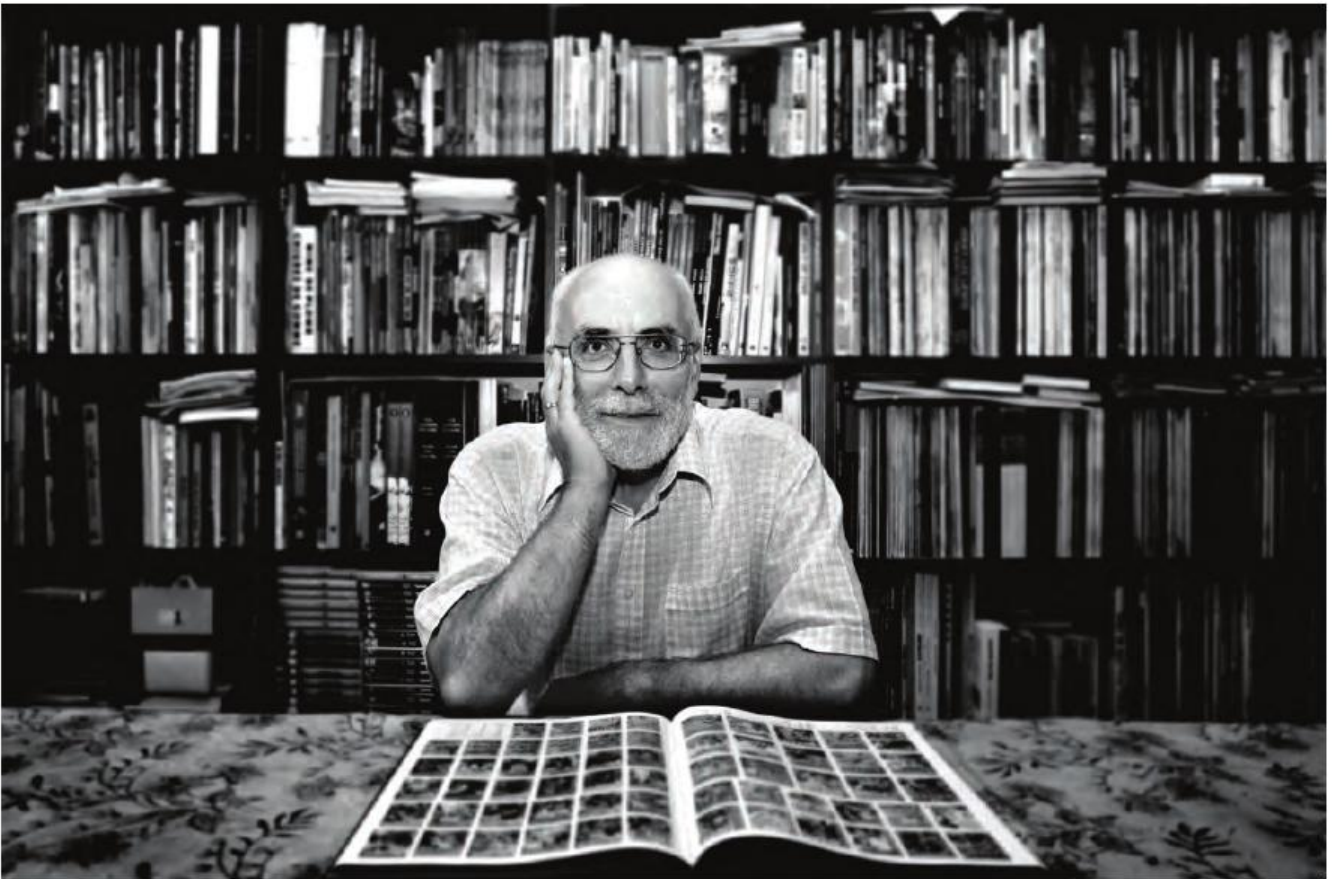
De maatschappelijke erkenning van het stripmedium neemt wel stilaan toe. Zo verschijnen er postzegels met stripfiguren, kregen befaamde Vlaamse stripauteurs zoals Vandersteen en Sleen een eigen museum, vindt u in Vlaanderen talrijke standbeelden of muren met strippersonages en wordt vanaf 2003 een Vlaamse Cultuurprijs voor de Strip uitgereikt. In een kunsthogeschool als Sint-Lukas Brussel ging er vanaf 1998 ook een speciale opleiding voor stripauteurs van start waaruit al heel wat talent (zoals Vanistendael, Schrauwen, Spruyt ...) gekomen is.

Vlaanderen heeft dus op stripvlak een eigenheid opgebouwd, die weliswaar internationaal nog altijd minder bekend is dan de Belgisch-Franstalige productie (Hergé, Franquin, Schuiten), maar de vernieuwing binnen de Vlaamse strip van de laatste tien jaar zorgt wel voor een grotere internationale erkenning – al blijven grote commerciële successen vooralsnog uit. Een ding is zeker: de Vlaamse strip is nog nooit zo divers geweest als de voorbije tien jaar.



Pascal Lefèvre is docent aan LUCA School of Arts, campus Sint-Lukas Brussel.

1. P. LEFÈVRE, 'The Conquest of Space. Evolution of panel arrangements and page lay outs in early comics', *European Comic Art*, 2 (2009) 2, p. 227-252.
2. A. BOOMS, *Centsprenten. Massaproduct tussen heiligenprent en stripverhaal*. Zwolle, d'Jonge Hond & Koninklijke Bibliotheek, 2010. P. VANSUMMEREN, *Kinderprenten van Brepols*. Turnhout, Brepols, 1996.
3. P. LEFÈVRE, 'The Conquest of Space', 2009, p. 227-252. J. PEETERS, *Het Mannekensblad. Een bijdrage tot de voorgeschiedenis van het stripverhaal in Vlaanderen*. Kessel-Lo, Lobergen, 2012.
4. P. LEFÈVRE, 'The Conquest of Space', 2009.
5. P. LEFÈVRE, K. AERTS, T. CAENEPEEL & D. MENET, 'De doorbraak van de strip als populair medium in de Vlaamse pers van de jaren dertig', *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 11 (2011) 1, p. 5-24.
6. J. SMITS, & P. VRANKEN, 'Dossier 40-45. Belgische tekenaars tijdens WOII', *Brabant Strip Magazine*, (1998) 59.
7. P. VAN HOOFDONCK, *Willy Vandersteen, De Bruegel van het beeldverhaal, Biografie*. Antwerpen, Standaard, 1994.
P. LEFÈVRE, *Willy Vandersteens Suske en Wiske in de krant (1945-1971). Een theoretisch kader voor een vormelijke analyse van strips*. Proefschrift Sociale Wetenschappen, Katholieke Universiteit Leuven, 2003.
8. Toch werd een beperkt aantal albums van *Suske en Wiske* in meer dan twintig talen vertaald, voor een overzicht zie <http://suskeenwiske.ophetwww.net/index.php>, bezocht op 14 januari 2014.
9. P. LEFÈVRE, 'Narration in the Flemish Dual Publication System. The Crossover Genre 'Humoristic Adventure'', in D. STEIN & J.-N. THON (EDS.), *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, Berlin, De Gruyter, 2013, p. 255-269.
10. Y. KERREMANS & P. LEFÈVRE, *50 jaar Nero, kroniek van een dagbladverschijnsel*, Antwerpen, Standaard Uitgeverij, 1997.
11. P. LEFÈVRE, *De selekterende stripuitgevers. Een onderzoek naar de gatekeeping bij de grote stripuitgeverijen Lombard en Dupuis*. Licentiaatsverhandeling Sociale Wetenschappen, Katholieke Universiteit Leuven, 1986.
12. R. GROSSEY, *Bob de Moor, De Klare Lijn en de Golven*, Antwerpen, Vrijdag, 2013.
13. ANONIEM, 'Stripjaarrapport 2013: daling zet zich verder', op: www.stripspecialzaak.be/StripFacts.php, bezocht op 14 januari 2014.
14. Behalve uitgevers en tentoonstellingsbouwers kunnen vooral stripauteurs voor werkbeurzen bij het fonds terecht. Bijvoorbeeld in 2013 kregen 27 Vlaamse stripauteurs een ondersteuning, gaande van één eenheid (2.500 euro) tot zes eenheden. Het fonds geeft ook subsidies voor vertalingen en buitenlandse edities van Vlaamse strips en heeft onder andere op het festival van Angoulême in 2009 opvallend uitgepakt met een collectieve tentoonstelling *Ceci n'est pas la bd flamande* en een commerciële stand.



■ Portret van Jan Smet © Bart Van der Moeren

“Onze keuze voor Vlaanderen is de enige juiste gebleken”

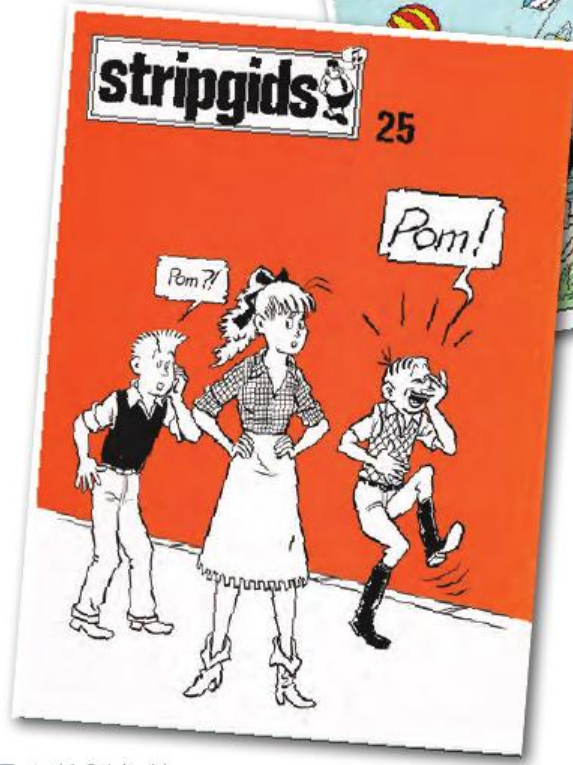
Jan Smet, pionier van de stripjournalistiek

“In België hebben we tal van wetten die onze monumenten, stadsgezichten en zelfs bomen beschermen, maar tegelijkertijd springen we met een ontstellende slordigheid om met ons belangrijkste erfgoed: het geheugen van de mensen. In bejaardentehuizen gaan er elke dag schatkamers aan verhalen verloren, geruisloos.” Aldus schrijver-journalist Pascal Verbeke op 14 februari 2014 in De Standaard.

TEKST Toon Horsten

Jan Smet, die zijn hele professionele leven doorbracht in de kelders van het Turnhoutse stadsarchief, is een archivaris die dit inzicht veertig jaar geleden al had. Smet is een man van het erfgoed en hij wil dat erfgoed bewaren. Stenen erfgoed, papieren erfgoed, maar ook gesproken erfgoed. Hij is daarnaast ook iemand die strips leeft en ademt. Die twee passies kwamen samen in de interviews die hij vanaf halverwege de jaren 1970 afnam voor *Stripgids*. Het blad heeft hij zo ongeveer zelf uit de grond gestampt, samen met de Bredase uitgever Cees Coenders.

Jarenlang trok Smet met opnameapparatuur kriskras door het land om tientallen Vlaamse stripmakers uitvoerig aan de tand te voelen over hun leven en vooral hun werk. Smet wilde de verhalen van de Vlaamse stripmakers van de eerste en tweede generatie vastleggen. Journalistieke ervaring had hij niet, hij leerde gaandeweg. Zijn ambitie was driedelig: hij wilde de verhalen van die mensen vastleggen, hij wilde hun strips promoten en – het was in die tijd nog nodig – de rest van de wereld overtuigen van de artistieke kwaliteiten van het Vlaamse beeldverhaal. ▶



Service Organisation), dat zich toelagde op goedkope herdrukken van oud Vlaams stripmateriaal dat niet meer verkrijgbaar was. Maar Coenders wilde meer. Hij wilde ook informatie over die strips aanbieden en verspreiden. In die internetloze dagen waren de paar buitenlandse fanzines en stripinfobladen die verschenen in Vlaanderen amper te vinden, en in het Nederlands verscheen ook erg weinig. Een eerste poging ondernam Coenders met *CISO Magazine*. Toen dat niet lukte, vroeg hij Smet om samen een nieuw blad uit de grond te stampen. Dat werd *CISO Stripgids*, later afgekort tot *Stripgids*.

“We beleefden toen de hoogdagen van de strip, ook in Vlaanderen, maar vreemd genoeg werd er amper over geschreven”, aldus Smet. “Als er al eens een interview met een tekenaar in een krant of tijdschrift verscheen, ging het dikwijls om erg oppervlakkige stukken, en meestal met de grote namen: Sleen, Vandersteen, Bob De Moor misschien af en toe ... Voor de rest verscheen er nagenoeg niks. Echte tijdschriften over strips waren er amper. In Frankrijk verschenen er sinds het begin van de jaren 1960 een paar; in Nederland verrichtte *Stripschrift* pionierswerk. *Stripschrift* focuste toen wel vooral op Nederland, waar op dat moment uiteraard nog erg veel te ontdekken viel. En als ze het dan eens over Vlaanderen hadden, bleef het meestal ook hier beperkt tot Sleen en – vooral – Vandersteen.”

In de eerste nummers van *Stripgids* verschenen hoofdzakelijk boekbesprekingen, profielen van tekenaars, kronieken en nieuwsberichten. Smet schreef vooral over stripmakers die hij bewonderde. Vaak ging het om mensen waarover nog nooit in het Nederlands was gepubliceerd. Smet: “Ik herinner me dat we zo in een van de eerste nummers Guido Crépax introduceerden. Maar op een bepaald moment drong zich toch de vraag op waar we met ons blad naartoe wilden. Er waren twee opties: of we gingen resoluut internationaal, of we richtten onze focus op Vlaanderen. Op dat moment was ik persoonlijk vooral internationaal georiënteerd, met een bijzondere voorliefde voor de oude Amerikaanse krantenstrip en voor wat er op dat moment in Frankrijk gebeurde – waar voor het eerst strips verschenen die zich heel bewust tot een volwassen publiek richtten. Maar ik stelde vast dat over wat er internationaal gebeurde al wel geschreven werd. Niet in het Nederlands uiteraard, maar dat was van minder belang. Over wat er in Vlaanderen gebeurde, verscheen helemaal niks. En toen hebben we beslist om resoluut de Vlaamse kaart te trekken. Dat had praktische redenen. Ik zou het natuurlijk ook prettig gevonden hebben om iemand als Moebius te gaan interviewen, maar dat behoorde organisatorisch niet tot de mogelijkheden. In tegenstelling tot bijvoorbeeld *Stripschrift*, dat werd uitgegeven door een vereniging, het Stripschap, had ik geen kring achter mij. *Stripgids* draaide helemaal op één redacteur en één uitgever. Dat was de volledige ploeg. En je mag ook niet vergeten dat het allemaal vrijwilligerswerk was, overdag werkte ik gewoon in het Turnhoutse stadsarchief. Bovendien ben ik ook niet meteen een polyglot. Ik kan

■ Archief Stripgids

U kan de reeks interviews die hij realiseerde vergelijken met een beduimd fotoboek vol vergeelde foto's van nonkels, tantes, grootouders en hier en daar misschien zelfs nog een vergeten overgrootvader. Sommige van die foto's zijn zonder meer geslaagd te noemen, andere zijn een tikkeltje onscherp, hebben een kadering die niet helemaal klopt of de fotograaf koos niet voor de meest flatterende hoek. Maar toch weet iedereen in de familie dat het een unieke verzameling is: van sommige mensen bevat ze het enige bekende portret. Alleen gaat het in dit geval niet om foto's, maar om interviews. Het idee om met *Stripgids* te beginnen kwam van de Nederlandse uitgever Cees Coenders. Die was in die tijd, samen met Danny de Laet, die andere Vlaamse strippionier, de drijvende kracht achter CISO (voluit Comics Information



■ Een foto van de uitreiking van de Stripgidsprijs 1978 (later Bronzen Adhemar), met van links naar rechts Jan Smet, laureaat Kamagurka en lofredenaar Guy Mortier. © Stripgids, archief Stripgids

verschillende talen lezen, maar ze zelf spreken is nog iets anders. Als je als blad internationaal iets wou betekenen, had dat alleen zin als je de redactie verder kon uitbouwen. Dat konden we niet waarmaken. De keuze om ons met *Stripgids* op Vlaanderen te gaan concentreren was dus ten dele pragmatisch. Achteraf gezien is het wel absoluut de juiste beslissing gebleken. Als er nu nog over het blad gesproken wordt, is dat vooral omdat er interviews in stonden met mensen die vrij snel daarna overleden zijn, of die geen of weinig andere interviews gegeven hebben.”

Die interviews verschenen in *Stripgids* vanaf het vijfde nummer. Jef Nys beet de spits af. Die was tot dan amper geïnterviewd. Het was niet Smets eerste interview. Voor een door CISO uitgegeven bundeling van *Fideel, de Fluwelen Riddergags* van Gommaar Timmermans was hij al naar Lier getrokken om de bedenker van al dat fraais aan de tand te voelen. Het interview werd achteraan in het album opgenomen.

Smet was zoals gezegd geen journalist, maar een archivaris, en het schrijven viel hem vaak zwaar. Ook de organisatorische kant van de zaak kwam uiteindelijk vooral op zijn schouders terecht. “Aan uitbreiding van de redactie is nooit echt gewerkt. Af en toe was er wel wat hulp, maar uiteindelijk had ik daar dan vaak meer werk mee dan wanneer ik het zelf had gedaan. Jongere tekenaars zoals Kamagurka en Hec Leemans trokken wel af en toe mee op pad om hun oudere vakgenoten mee te gaan interviewen. Maar in het algemeen waren de omstandigheden waarin *Stripgids* werd gemaakt hemeltergend en slopend. Dat blad volschrijven zoals ik dat gedaan heb, dat hadden duizend anderen misschien ook wel klaargespeeld, op voorwaarde dat ze genoeg bezieling hadden. Maar de praktische kant, dat zie ik iemand anders nog niet meteen doen. Ik reed heel Vlaanderen en Nederland rond, om teksten in te leveren, drukproeven te halen, correcties te doen, overleg te plegen met de vormgever ... In het e-mailtijdperk is het wellicht allemaal erg moeilijk om je dat nog voor te stellen, maar voor vrijwel alles moest je toen de baan op.”

Ook op financieel vlak liep het niet allemaal van een leien dakje. “Onze financiële slagkracht was beperkt, waardoor we ook bij de drukker altijd moesten wachten tot die de tijd vond ‘om het eens mee door te pakken’. Zo kon het gebeuren dat het soms vier tot vijf maanden duurde eer een af-

gewerkte tekst in gedrukte vorm verscheen. *Stripgids* kreeg dan wel eens de kritiek: ‘Goed blad, maar de nieuwsrubriek trekt op niks en is hopeloos gedateerd’. Dat was een terechte kritiek. Maar aan mij lag het niet.” De verspreiding verliep vooral via de stripwinkels, die in die tijd als paddenstoelen uit de grond schoten; er was ook een beperkt abonneebestand. “Soms koppelden we een publicatie wel eens aan de heruitgave van een oud album in de CISO-reeks. Dan was het iets gemakkelijker om het te verkopen, want de interesse in albums is altijd groter geweest dan in stripinformatie. Ook vandaag nog: probeer maar eens een degelijk, wat ouder naslagwerk over een of ander onderwerp te vinden, zelfs in een stripspecialzaak.”

“De lijst van mensen die ik kon interviewen was erg lang”, aldus Smet. “Jammer genoeg heb ik niet met iedereen kunnen praten. Zeker niet nadat we hadden besloten om elk nummer van *Stripgids* voortaan volledig aan één welbepaalde tekenaar te wijden. Aan mensen als Sleen, Vandersteen, Pom, Jef Nys, Berck, of toen aanstormend jong talent als Hec Leemans of Merho kon je moeilijk voorbij, en aan hen hebben we uiteraard ruim aandacht besteed. Al moet ik daar dan wel meteen bij vertellen dat het in het geval van Pom meer dan een jaar duurde eer hij uiteindelijk toestemde in een interview. Iemand als Morris bijvoorbeeld hebben wij nooit aan de tand gevoeld. Omdat ik Morris nooit als een in de eerste plaats Vlaamse stripmaker heb gezien. De man had natuurlijk zijn Vlaamse roots, maar van in zijn eerste publicaties leverde hij Franstalig werk af. Hij kwam in die tijd ook al uitgebreid aan bod in Franstalige tijdschriften.”

De Vlaamse stripjournalistiek bestond in die dagen nog niet. Pas later zouden kranten en tijdschriften wat systematischer aandacht besteden aan het beeldverhaal, of zouden verenigingen als Brabant Strip in hun ledenblad uitgebreid over de pioniers van het Vlaamse beeldverhaal publiceren. Smet bewoog zich in een cultureel landschap waarin amper aandacht voor de strip was. Dat hij, bij wijze van spin-offs van het tijdschrift, ook een festival en een prijs (de Bronzen Adhemar, ondertussen erkend als Vlaamse Cultuurprijs voor de Strip) in het leven riep, is dan ook geen toeval. Gevolg was wel dat de werklast alleen maar toenam.

De laatste *Stripgids* van de hand van Smet verscheen in 1985. “Dat had er vooral mee te maken dat het blad al een tijdje verlieslatend was en Cees Coenders het financieel gezien niet meer kon opbrengen om het blad te blijven uitgeven.” Smet bleef tot in 1989 wel het Stripfestival organiseren en stelde in dat jaar nog de catalogus voor de grote Bob De Moortentoonstelling in de Warande in Turnhout samen. Daarna leek hij zijn pen definitief aan de wilgen te hebben gehangen. Vanaf 1997 verschenen nog een paar nummers van *Stripgids*, maar Smet werkte er niet aan mee. Pas toen het blad in 2006 opnieuw werd opgericht – met een heel nieuw concept en een nieuwe start vanaf nummer 1 (met de aanduiding ‘tweede reeks’) – kroop Smet weer in de pen.

En sindsdien heeft hij ze niet meer losgelaten.

In september verschijnt bij Uitgeverij Vrijdag *Vlaamse Reuzen. De complete Stripgids-interviews 1974-2001* van Jan Smet & Toon Horsten.

Toon Horsten is hoofdredacteur van *Stripgids*. Hij publiceerde eerder onder meer *Kinderen van Kuitje. Hergé en zijn erfenamen* (2011), *Landlopers* (2013) en *Merho. Zwart op wit* (2013).

Striperfgoed en citymarketing: Brussel

TEKST Catherine Dardenne



Brussel, hoofdstad van het stripverhaal

Brussel en het stripverhaal zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden: de 'Negende Kunst' is een van de elementen die de *Brusselse identiteit*¹ mee bepalen en dit sinds *Kuiffe* in 1929 voor het eerst verscheen in *Le petit Vingtième*. Heel wat bekende stripfiguren zijn letterlijk in deze stad geboren en het is de plaats waar legendarische striptekenaars, -scenaristen en andere sleutelspelers vanuit heel België elkaar hebben ontmoet en samen aan projecten hebben gewerkt. Er is ook nu nog een levendige stripscene met heel wat jong talent: hierbij verwijs ik graag naar de verschillende stripopleidingen op bachelor- en masterniveau die Brussel rijk is (Sint-Lucas; Saint-Luc; ERG (Ecole de Recherche graphique)) maar ook naar de teknaarscollectieven zoals FREMOK, La Crypte Tonique of de ateliers waar striptekenaars een gemeenschappelijke werkruimte delen zoals De Geslepen Potloden.

Brussel zelf is voor heel veel stripauteurs een bron van inspiratie: er zijn al ettelijke stripboeken verschenen met Brussel als decor of met Brussel in een hoofdrol. Denken we maar aan *De Duistere Steden, Brüssel* van François Schuiten en Benoît Peeters of aan de vele verwijzingen naar Brussel in *De avonturen van Nero* door Marc Sleen² en *Kiekeboe* door Merho. Maar ook bij *Kuiffe* vindt u Brussel, zij het op een subtielere manier, terug.

De stad is trots op haar stripfergoed en op de veelheid aan projecten die door grote en kleinere namen worden ontwikkeld. Brussel neemt dan ook heel wat initiatieven om dit erfgoed voor een nationaal en internationaal publiek te ontsluiten.

Visitbrussels, de toeristische dienst van de Stad en het Gewest Brussel, speelt hierin een actieve rol. Samen met de Brusselse strippartners wil deze organisatie ervoor zorgen dat dit rijke erfgoed op een optimale manier zijn weg vindt naar de bezoekers van de stad.

Keuze van de thema's

Visitbrussels kiest in zijn promotiepolitiek voor thema's die een duidelijke link hebben met de stad, die een internationale uitstraling hebben en bovendien een heel jaar door actief 'beleefbaar' zijn.

Stripverhalen voldoen heel duidelijk aan die criteria en vormen daarom een speerpunt van de internationale toeristische promotie van Brussel. Anders dan in bijvoorbeeld Angoulême, het Europese stripmekka tijdens de duur van het jaarlijkse festival, bespeelt Brussel het stripthema het hele jaar door. In de loop van de jaren is er op een vrij organi-

sche manier een enorm aanbod aan initiatieven ontstaan. De beleidsmakers zetten daar graag op in.

Visitbrussels tracht al deze initiatieven in kaart te brengen, te bundelen en te steunen op het vlak van netwerking, productontwikkeling en communicatie.

De 'groten' en de 'kleintjes'

Wie 'strip' en 'Brussel' zegt, denkt uiteraard in de eerste plaats aan Hergé en *Kuiffe*. Op internationaal vlak is *Kuiffe* dan ook een absolute topper: wereldwijd werden er tot nu toe meer dan 220 miljoen albums in meer dan honderd talen verkocht. De *Kuiffefilm* die Steven Spielberg in 2011 maakte, heeft ervoor gezorgd dat deze oer-Belgische stripfiguur ook in de Angelsaksische landen en met name in de Verenigde Staten voet aan wal kreeg.

Dat is heel anders bij de Smurfen, die door de Brusselaar Pierre Culliford (Peyo) werden bedacht. Zij zijn, sinds de tekenfilms van Hannah Barbera uit de jaren 1980, uitgegroeid tot mondiale iconen. Maar tegelijk worden de Smurfen door zeer weinig mensen gelinkt aan België en Brussel. De twee Smurfenfilms van de laatste jaren hebben hun bekendheid opnieuw een boost gegeven en Brussel heeft daar ook op ingespeeld. Met dergelijke iconen uit de stripwereld als vlaggenschip wordt getracht om ook de veelheid aan andere auteurs en teknaars in Brussel onder de aandacht te brengen.

De musea, winkels en galerieën organiseren heel wat tentoonstellingen, evenementen en signeersessies om een jonge en nieuwe generatie aan bod te laten komen. Al deze activiteiten worden in de stripagenda van Visitbrussels opgenomen: het gaat om ongeveer 250 grote en kleine activiteiten per jaar. We mogen ook de stripscholen in Brussel niet vergeten waar een concentratie van jong talent te vinden is.

Buiten de initiatieven die door de stripwereld zelf genomen worden, is het immers de bedoeling om in de toekomst nog meer aandacht aan de huidige creatie te schenken. Het project van de stripmuren wordt nog uitgebreid en hier zal meer jong talent aan bod komen. Ook op het Stripfeest worden jonge teknaars uitgenodigd om hun werk te signeren. De nieuwe generatie stripauteurs wordt in de toekomst ook zelf betrokken bij het plannen van initiatieven om hun werk beter bekend te maken. ▶

“ Stripverhalen vormen een speerpunt voor de internationale toeristische promotie van Brussel. Anders dan in bijvoorbeeld Angoulême, het Europese stripmekka tijdens de duur van het jaarlijkse festival, bespeelt Brussel het stripthema het hele jaar door.

■ De eerste stripmuur in Brussel was die van de reeks Broussaille van teknaar Frank Pé op de Kolenmarkt. © Visitbrussels / Jean Pol Lejeune



■ Stripfeest Brussel © Visitbrussels / Eric Danhier

Het cultureel-toeristische aanbod

De eerste grote stap in het ontwikkelen van een cultureel-toeristisch aanbod rond het stripverhaal in Brussel werd ongetwijfeld vijftientig jaar geleden gezet met de opening van het Belgisch Centrum voor het Beeldverhaal. Het Centrum is gelegen in een prachtig gebouw van Victor Horta, wat meteen voor een krachtige een-twee zorgt. Horta behoort immers ook tot de sterkhouders van het Brussels cultureel-toeristisch aanbod.

Het stripparcours is een tweede zeer belangrijk element in het cultuurtoeristische aanbod. Bij zijn ontstaan was het niet meteen de bedoeling dat dit parcours ook toeristen zou aantrekken.

De eerste stripmuren werden door de Stad Brussel gerealiseerd vanaf 1993. De doelstellingen van het project waren de volgende: een aantal blinde muren, die waren ontstaan door het veranderen van de rooilijnen in de loop van de geschiedenis verfraaien, een hommage brengen aan Brusselse en Belgische striphelden, tekenaars en scenaristen en het erfgoed dichterbij zijn bewoners brengen. Initieel was het ook heel belangrijk dat er een link was tussen het beeld dat getoond werd op de stripmuur en de omgeving waarin de muur zich bevond. Dit idee is in een latere fase verwaterd maar het is de bedoeling om dit criterium bij de realisatie van nieuwe muren terug strikter toe te passen.

Dit project is zo'n succes gebleken dat er ondertussen bijna vijftig stripmuren te bekijken zijn en niet enkel in de vijfhoek maar ook in Laken en in andere gemeenten zoals Elsene. Het einde is nog niet in zicht want er staan nog steeds nieuwe projecten op stapel voor het realiseren van nieuwe muren.

Het bezoekaanbod werd stilaan uitgebreid met andere initiatieven, zoals het Autrique-huis met werken van François Schuiten, eveneens ondergebracht in een huis van Victor Horta, het MOOF (Het Museum voor Originele Figurines), Het Striphuis, het Marc Sleen Museum ...

Daarnaast was Brussel ook al jaren bekend voor zijn stripwinkels, die u niet alleen in het centrum maar verspreid over het hele gewest kan vinden. Zij organiseren ook een veelheid aan signersessies en tentoonstellingen, zowel van gevestigd als van jong talent. Opmerkelijk is ook dat er in Brussel een aantal kunstgaleries zijn die zich specialiseren in originele stripplaten. Het aanbod wordt nog aangevuld door restaurants en hotels die de strip als thema hebben gekozen. Ook het aanbod aan geadigde wandelingen over het stripverhaal is enorm: een vijftiental organisaties bieden rondleidingen aan in vijf verschillende talen.

De regering van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest zet geregeld in op de belangrijke Brussels thema's: in 2009 werd een themajaar georganiseerd rond het stripverhaal. Een van de belangrijkste activiteiten die in het kader hiervan werden gerealiseerd, was het Stripfeest met de Balloon Parade. Het doel om van dit feest een jaarlijkse afspraak te maken, is gelukt: op 5, 6 en 7 september 2014 vindt de vijfde editie plaats. Er kwamen ook een aantal striptentoonstellingen waaronder 'Sexties' in BOZAR en 'Het Belgisch stripverhaal: een kruisbestuiving' in De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten. Dit was een opvallende en bijna unieke gebeurtenis: enkele jaren geleden leek het ondenkbaar dat een tentoonstelling over het stripverhaal zijn plaats zou krijgen in dé Belgische tempel der schone kunsten. Het feit dat dit wel mogelijk was in Brussel toont aan dat het stripverhaal een volwaardige plaats heeft veroverd in ons erfgoed. Het blijft een feit dat zulke tentoonstellingen voornamelijk kenners aantrekken, vandaar dat er geopteerd werd om ook evenementen voor een groot publiek te organiseren zoals het Stripfeest.

Productontwikkeling rond stripverhaal

Gezien de veelheid aan initiatieven was er nood aan een gestructureerde aanpak om dit toeristische aanbod beter bekend te maken bij het grote publiek. Sinds het Stripjaar



■ *Stripfeest Brussel* © Visitbrussels

in 2009 maakt de Brusselse stripsector daar samen met Visitbrussels werk van. Er werd beslist om regelmatig rondetafels met de sector te organiseren. Hierbij betreft Visitbrussels niet alleen de musea maar eveneens de winkels, galleries, hotels, restaurants en niet te vergeten de uitgeverijen en de bedrijven die de rechten op bepaalde stripfiguren en auteurs bezitten, zoals Moulinsart voor Hergé en IMPS voor Peyo. Deze gesprekken dienen als basis voor het opstellen van een actieplan om de toeristische ontsluiting te verbeteren en het aanbod van het Stripfeest te verbreden. De samenwerking met verschillende uitgeverijen die de striptekenaars en scenaristen vertegenwoordigen en de rechthebbenden zoals Moulinsart en IMPS verloopt zeer vlot. Voor elk project waar stripfiguren in figureren contacteert Visitbrussels hen zowel voor de inhoud als voor de beelden. De uitgevers en rechthebbenden bepalen samen met Visitbrussels hoe de beelden gebruikt worden. Zo werd in 2011 alles op alles gezet om de wereldpremière van de film *De avonturen van Kuifje: Het Geheim van de Eenhoorn* naar Brussel te halen. Dit evenement – waarop cineast Steven Spielberg aanwezig was – had een zeer grote impact op de bekendheid van Brussel als stripstad. Niet minder dan honderd buitenlandse journalisten zagen de film in avant-première en brachten een bezoek aan Brussel dat volledig op het thema strip was toegespitst.

Heel wat projecten zijn ondertussen gerealiseerd. De uitbouw van de strippagina's op de website van Visitbrussels waren hierbij een belangrijke stap: u vindt er het hele aanbod verzameld gaande van de permanente producten, wan-

delingen met of zonder gids tot een agenda met de actuele tentoonstellingen, signeersessies enz.

Verder ontwikkelde Visitbrussels een stripwandelpaan, een uitgebreid dossier voor pers en *trade* (touroperators, reisagentschappen, autocarfirma's ...), een spellenboek op maat van kinderen voor de ontdekking van de stripmuren, een promotiefilmpje over Brussel en de strip ... In samenwerking met de Stad Brussel werden informatiebordjes op de stripmuren geplaatst. In de onthaalkantoren worden stripgadgets verkocht die een duidelijke link met Brussel hebben. Op dit moment wordt een wandelapplicatie (voor iPhone en Android) ontwikkeld om de stripmuren te verkennen.

De evolutie naar wandelingen via applicaties schept weer een hele waaier aan nieuwe mogelijkheden. Het maken van plannetjes op papier is immers erg beperkend: er is relatief ►

“ Tot nog toe was het vrij eenvoudig om te beslissen welke projecten er zouden gerealiseerd worden. De bedoeling was om in de eerste plaats het grote en internationale publiek te bereiken en dit in samenspraak met de sector. Voor de verdere evolutie is de vraag uiteraard tot waar de taak van de toeristische dienst reikt en waar de eigen promotieopdracht van de sector begint.

weinig plaats beschikbaar, eens gedrukt kan er niets meer aan veranderd worden, de stock moet beheerd worden en wie een plannetje wil moet bij een van de onthaalkantoren of een van de resellers aankloppen. De applicatie zorgt ervoor dat we meer doelgroepgericht kunnen werken en bijvoorbeeld een specifieke wandeling kunnen realiseren voor echte stripfanaten, daarbij gebruikmakend van (archief)beeld en/of geluidsmateriaal. Ook hierbij wordt het jonge talent niet vergeten.

Er is ook gezorgd voor kruisbestuiving: zo werd er een spelenboek in stripstijl gecreëerd dat kinderen de andere belangrijke culturele en toeristische thema's van Brussel laat ontdekken.

Voor elk van deze projecten werkt Visitbrussels nauw samen met de volledige sector. Voor het gebruik en eventueel aanpassen van beelden is uiteraard toestemming vereist van de uitgeverijen of rechthebbenden. Zij helpen ons ook met het vinden van beelden die het best bij elk product passen. Ook voor de teksten wordt nauw samengewerkt met de uitgevers en rechthebbenden en er wordt dikwijls een beroep gedaan op specialisten om ze te schrijven of te corrigeren.

Tot nog toe was het vrij eenvoudig om te beslissen welke projecten er zouden gerealiseerd worden. De bedoeling was om in de eerste plaats het grote en internationale publiek te bereiken en dit in samenspraak met de sector.

Voor de verdere evolutie is de vraag uiteraard tot waar de taak van de toeristische dienst reikt en waar de eigen promotieopdracht van de sector begint. Hierbij is het duidelijk dat de toeristische dienst enkel een verbindende en faciliterende rol kan spelen, maar zich nooit zal opwerpen als de specialist van het stripverhaal in Brussel. En uiteraard zal Visitbrussels zowel gevestigde als nieuwe initiatieven een platform geven en helpen waar het kan. Daarbij zijn alle departementen betrokken, dus naast de productontwikkeling werken ook de persafdeling, het onthaal en de *trade*-afdeling rond dit thema.

Strip en toerisme: de resultaten

Het is niet eenvoudig om te weten te komen wat het effect is van actieve toeristische promotie rond een bepaald thema. De algemene overnachtingscijfers kunnen uiteraard als graadmeter dienen, maar dan nog is het niet zeker of de evoluties van deze cijfers ook maar iets met het thema strip te maken hebben.

Uit een tevredenheidsonderzoek dat door Visitbrussels het hele jaar door wordt uitgevoerd bij de bezoekers van Brussel, weten we wel dat ongeveer 30 % van de bezoekers Brussel heeft uitgekozen vanwege zijn of haar interesse in de geschiedenis, de cultuur en het erfgoed van de stad. Van deze groep bezoekers is er 10 % speciaal voor het thema strip naar Brussel gekomen. Het is een cijfer dat de laatste jaren lichtjes is gestegen (van 8 % in 2011 naar 10 % in 2013). Er zijn jammer genoeg geen cijfers beschikbaar van voor deze periode en de steekproef is ook niet groot genoeg om hier echte conclusies uit te trekken.

Een betere graadmeter zijn de bezoekersaantallen van bijvoorbeeld het Stripfeest en het Stripmuseum. Het Belgisch Centrum voor het Beeldverhaal ziet zijn bezoekersaantal jaarlijks stijgen en kreeg in 2013 bijna 200.000 mensen over de vloer. Wat opvalt, is dat de Fransen 40 % van hun publiek uitmaken: het is duidelijk dat onze zuiderburen zich zeer verwant voelen met de Belgische strip. Het Stripfeest kende zijn eerste editie in 2009 tijdens het Stripjaar. Het werd daarna een jaarlijks evenement dat steeds meer stripfanaten aantrekt: in 2012 kwamen er ongeveer 80.000 mensen op af, in 2013 waren het er meer dan 110.000 gedurende drie dagen.

Ook op gebied van perswerking zien we duidelijk dat er heel wat interesse is voor het thema Brussel en de strip zowel in binnen- als in buitenland. In 2013 werden er meer dan tweehonderd reportages gemaakt en artikels geschreven waar Brussel als stripstad expliciet aan bod kwam. Hieruit kunnen we zeker besluiten dat de aandacht voor het stripverhaal een positief effect heeft op het beeld dat men in binnen- en buitenland over Brussel krijgt en dit heeft hoe dan ook op langere termijn een impact op de redenen waarom mensen naar Brussel komen.

Conclusie

In eerste instantie is het aanbod aan activiteiten, projecten, evenementen en plaatsen die een link hebben met het stripverhaal in Brussel redelijk spontaan gegroeid. Maar de laatste jaren werd het effect hiervan versterkt door een zeer bewuste keuze om extra in te spelen op dit thema en het te integreren in het beeld dat Brussel over zichzelf wil verspreiden bij potentiële bezoekers.

In de toekomst zal Brussel op de ingeslagen weg voortgaan en samen met de stripsector bepalen wat er nog meer kan gebeuren om Brussel als strip hoofdstad te blijven promoten. Er zal gewerkt worden aan de uitbouw van een internationaal netwerk: Brussel is de hoofdstad van Europa en speelt dus ook op dat gebied een belangrijke rol. Het is absoluut te vermijden dat er enkel naar het verleden gekeken wordt en er zal dus zeker meer ingezet worden op jong creatief talent. De gevestigde waarden met wereldfaam zullen wel altijd een voortrekkersrol blijven spelen.

Visitbrussels gelooft ook dat deze manier van werken kan toegepast worden op andere belangrijke culturele thema's die Brussel kenmerken op voorwaarde dat er steeds op een constructieve manier met de spelers binnen de stad wordt samengewerkt.

Brussel is geen eenvoudige stad om te promoten, maar deze gelaagdheid maakt het juist een uitermate boeiende stad waarop u nooit uitgekeken raakt.



Catherine Dardenne is manager van het departement Productmanagement 'Cultuur en Vrije tijd' van Visitbrussels.

Meer info op www.visitbrussels.be/comics

Themadossier: http://visitbrussels.be/bitc/BE_nl/es_brochure/868/themadossier-sized-for-comic.do

1. COMANAGING & DUVAL GUILLAUME, *Portrait identitaire de Bruxelles*. Brussel, 2009.
2. Zie: www.faronet.be/crfgoeddag/nieuws/brussel-is-de-beste-stad-op-aarde

Striperfgoed in Nederland

Een inventarisatie

Het striperfgoed in Nederland vormt een kleine niche binnen een groeiende erfgoedwereld. Er zijn dan ook weinig erfgoedinstellingen met een actief beleid op het gebied van strips. Meestal wordt er passief verzameld. Er is eigenlijk maar één instituut dat actief verzamelt om onderzoek te faciliteren en stimuleren, uitgevers te ondersteunen en exposities mogelijk te maken. Hieronder volgt een inventarisatie van de situatie op dit moment in Nederland.

TEKST Jos van Waterschoot

Geschiedenis van het striperfgoed

Toen het Stedelijk Museum te Amsterdam in 1962 voor het eerst een serieuze tentoonstelling over het fenomeen strip hield, werden de kunstwereld en de wetenschap wakker geschud. Tot op dat moment had het beeldverhaal een onopvallend bestaan geleid. Het gevolg was een toenemende maatschappelijke belangstelling voor de strip, die leidde tot Het Stripschap, Nederlands centrum voor belangstellenden in strips, dat op 11 oktober 1967 te Amsterdam werd opgericht. Initiatiefnemer P. Hans Frankfurter zette meteen door en richtte nog in hetzelfde jaar het tijdschrift *Stripschrift* op. Inmiddels is dit het oudste stripinformatietijdschrift ter wereld, want het verschijnt nog steeds. Een jaar later, op 8 november 1968, opende Kees Kousemaker in de Kerkstraat te Amsterdam het eerste en legendarische Nederlandse stripantiquariaat Lambiek.

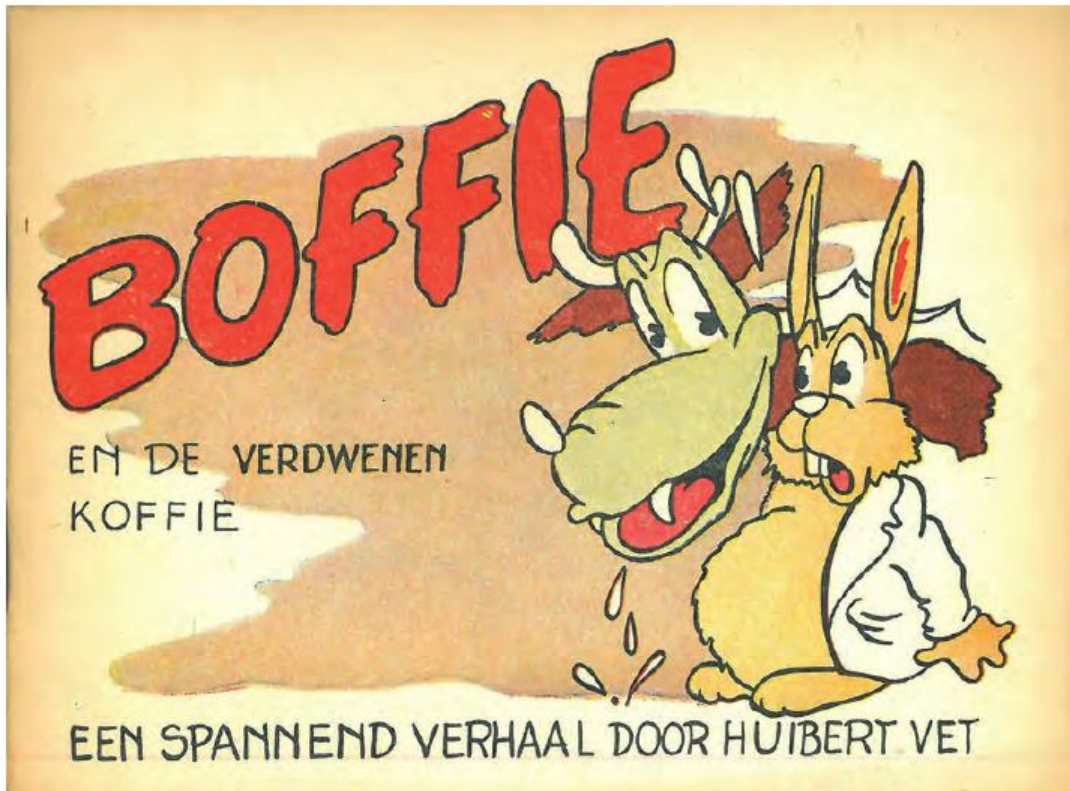
Al deze feiten droegen ertoe bij dat het beeldverhaal in de belangstelling van een groter publiek kwam te staan. Radio en televisie begonnen aandacht te besteden aan het medium, evenals de serieuze kranten. Gerenommeerde uitgevers haakten in op deze 'nieuwe' belangstelling en brachten herdrukken uit van de oude strips uit de jaren 1950 zoals *Tom Poes*, *Kapitein Rob* en *Eric de Noorman*. Ook in de gevestigde boekhandels kwam langzamerhand ruimte vrij voor strips.

Het gevolg daarvan was dat de wetenschap zich eveneens voor de strip ging interesseren. Het Stripschap raakte erover in gesprek met de Universiteitsbibliotheek van Amsterdam

en men besloot gezamenlijk het StripDocumentatieCentrum Nederland (SDCN) op te richten. In dit stripcentrum worden tot op de dag van vandaag alle Nederlandse strips verzameld: zowel boeken als tijdschriften, literatuur over strips, maar ook originele tekeningen.

Taakverdeling

De Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam herbergt deze grote stripcollectie – die inmiddels niet meer wordt aangeduid als SDCN – die ongeveer vijfhonderd meter plankruimte beslaat.¹ De collectie kan ingedeeld worden in drie onderdelen: primair materiaal (originele tekeningen, stripalbums, stripboeken, striptijdschriften, krantenstrips), secundair materiaal (boeken, tijdschriften en krantenknipsels over strips, archieven van stripmakers, stripuitgevers en Het Stripschap) en paraferalia (reclamemateriaal, voorwerpen). Het meest opgevraagd, en ook daadwerkelijk hergebruikt, zijn de krantenstrips, die vaak de enige vorm zijn waarin strips bewaard zijn gebleven. De originele tekeningen ontbreken veelal en van vele krantenstrips is er nooit een uitgave in boekvorm verschenen. Het aantal krantenstrips, complete verhalen dus, ligt rond de zeventuizend. Momenteel werken enkele vrijwilligers met een enorme kennis van zaken aan de inventarisatie, ontsluiting en passieve conservering ervan. Er worden nog dagelijks nieuwe vondsten gedaan en strips herontdekt die inmiddels bijna honderd jaar oud zijn.



■ Reclamestrips vormen een belangrijk onderdeel van de Stripcollectie van de Bijzondere Collecties. Boffie werd getekend in opdracht van Albert Heijn. © Albert Heijn / Huibert Vet

Ander veelgebruikt materiaal is afkomstig uit de collectie van Big Balloon. Bij afstoting van de stripafdeling van die uitgeverij werden circa vijfhonderd albumdossiers overgebracht naar de Bijzondere Collecties. Deze dossiers bevatten de films van de albums, alsmede de albums zelf en soms ook ander materiaal zoals inkleuringen of omslagtekeningen.

Verder bevinden zich vrijwel alle originele tekeningen van de strip *Dick Bos* van Alfred Mazure in de collectie, maar ook van de strip *Wipperoen* (Jan van Reek en Raymond Bär van Hemmersweil). Het archief van tekenaar Dick Briel wordt er ook bewaard met vele originele tekeningen. Er zijn voorts grote verzamelingen originele tekeningen aanwezig van Henk Backer, George Mazure, Nic. van Dam en Bert Bus. De collectie bevat bovendien van vele andere tekenaars een of enkele originelen. Met een paar levende tekenaars worden gesprekken gevoerd over het onderbrengen van hun archief en/of collectie bij de Bijzondere Collecties. Verder is vorig jaar het archief verworven van Swan Features Syndication, een bedrijf dat in de jaren 1950 en 1960 de Nederlandse strip verhandelde in het buitenland. Ook in deze collectie zitten om en nabij de tienduizend originele tekeningen.² Hoewel de originelen niet op itemniveau ontsloten zijn, geldt dat wel voor de collecties als geheel en ook voor een groot deel van de stripalbums. In de NCC (Nederlandse Centrale Catalogus: www.picarta.pica.nl) die overal ter wereld raadpleegbaar is, kunnen de meeste strips die zich bij Nederlandse bibliotheken bevinden, gevonden worden. Dus ook die van openbare en universitaire bibliotheken, alsmede de strips van de Koninklijke Bibliotheek.

Andere 'stripinstituten'

Hans Matla is een legendarische verzamelaar in Nederland. Hij zou alles hebben wat er ooit verschenen is aan strips in

Nederland, maar hield begin dit jaar op met verzamelen. Zijn collectie beslaat zo'n 60.000 stripalbums en -boekjes en circa 10.000 originele tekeningen. Matla heeft zijn collectie ondergebracht in de stichting NIBBI (Nederlands Instituut voor Beeldverhaal en Boek-Illustratie). Momenteel doet hij pogingen om zijn enorme en belangrijke collectie over te laten aan een instelling, maar de vraagprijs is voor het gemiddelde culturele instituut in deze tijden van crisis een onoverkomelijk probleem.

De Koninklijke Bibliotheek in Den Haag heeft als nationaal depot vele tientallen jaren een degelijke stripcollectie opgebouwd. Maar omdat de stripwereld grotendeels bestaat uit niet-erkende, kleine uitgevers, is de KB-verzameling verre van compleet. De conservator populaire cultuur aldaar, Anne Rademaker, houdt zich inmiddels actief bezig met de stripcollectie, maar die heeft geen prioriteit op andere collecties. Verder is er actief verzameld op het gebied van strips vanuit esthetisch oogpunt en koopt men nu nog sporadisch 'mooie' strips aan.

Er zijn nog verschillende bibliotheken in Nederland die een meer dan gemiddelde stripcollectie bezitten. Dat zijn de stadsbibliotheken van Haarlem en Rotterdam. Vooral die laatste heeft ook een historisch gezien interessante collectie. Omdat er geen specialist meer in de staf aanwezig is, is die collectie momenteel 'in ruste'.

Het Stripmuseum, opgericht in 2004 in Groningen, had jarenlang de pretentie hét nationale stripcentrum te zijn. Helaas heeft het die ambitie nooit kunnen waarmaken. Het museum heeft weliswaar een vaste opstelling en steeds wisselende exposities, maar er is geen collectie aangelegd. Het Stripmuseum richt tentoonstellingen in met materiaal van buitenaf, soms zelfs uit het buitenland. Het werd recent nog



■ Marten Toonder en Marc Sleen bij de uitreiking van de Bronzen Adhemar aan Dick Matena, Turnhout 2003. © Stripgids, archief Stripgids

als standplaats voor deze collectie gekozen, omdat de literaire nalatenschap van Marten Toonder zich eveneens in Den Haag bevindt en wel in het Letterkundig Museum aldaar. Toonderonderzoekers kunnen dus nu op één vierkante kilometer over alle originele teksten én tekeningen beschikken die openbaar toegankelijk zijn.

Verzamelaars

Nederland kent een kleine, maar fanatieke groep verzamelaars. Hoewel zij zich grotendeels aan het zicht

onttrekken, is het niet onbelangrijk om met hen contact te zoeken. In de eerste plaats vanwege het feit dat hun verzamelingen vaak compleet zijn en omdat zij de neiging hebben zo gaaf mogelijke exemplaren te verzamelen. Maar ook de enorme expertise die deze verzamelaars vaak bezitten is een belangrijke factor. Naast de al genoemde Hans Matla zijn er nog enkele verzamelaars bekend die meer dan 30.000 albums in bezit hebben, alsmede origineel materiaal. De erven van P. Hans Frankfurter schonken twee jaar geleden de verzameling van hun vader aan de stripcollectie van de Bijzondere Collecties. Deze relatief kleine verzameling van circa 20.000 albums en boekjes bevatte veel marginaal en onbekend materiaal. Ook bij andere verzamelaars zou mogelijk nog veel bijzonder materiaal kunnen zitten.

Samenvattend

Al bij al kunnen we concluderen dat het met de bewaring van het striperfgoed in Nederland redelijk gesteld is, al laat de toegankelijkheid ervan misschien nog wat te wensen over. Maar in het calvinistische Nederland, waar van oudsher de tekst prevaleert boven het plaatje, is de situatie van het strip-erfgoed zeker niet slecht geregeld.



met sluiting bedreigd. In 2016 is er een overgang gepland naar een nieuwe locatie, maar of die locatie er komt en of men daar net zoveel ruimte krijgt als men tot nu toe had, is nog een open vraag.

Overleg en samenwerking

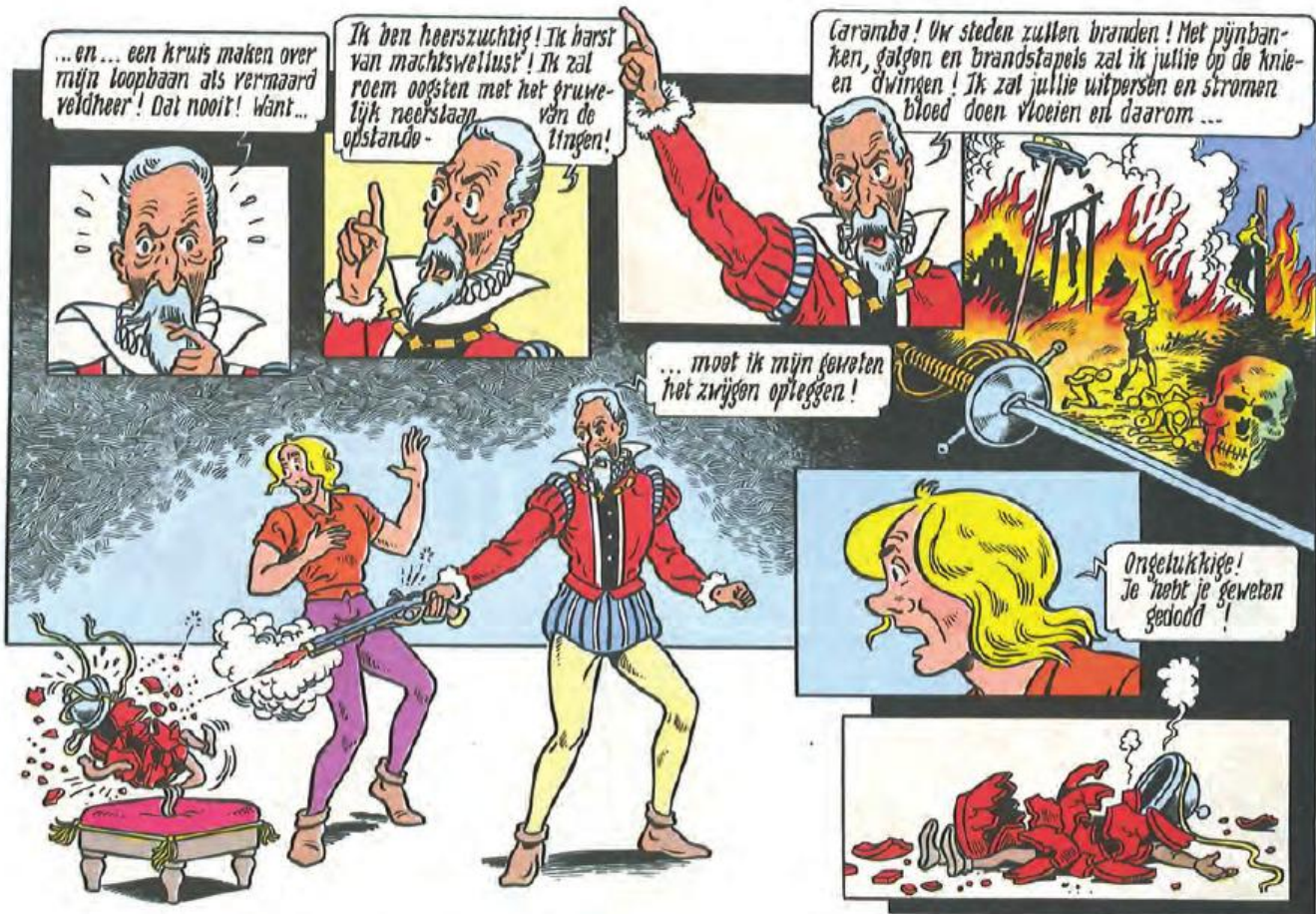
Om in Nederland een nationaal stripbeleid van de grond te krijgen, riep ondergetekende in 2005 het Landelijk Overleg Striperfgoed (LOS) bij elkaar. Daarvoor werden uitgenodigd, en namen ook daadwerkelijk deel, alle hierboven genoemde personen en instellingen. Daarnaast maakte ook de Stichting Beeldverhaal Nederland³ en Kees Kousemaker als stripantiquaar en bedenker van de Comiclopedie⁴ deel uit van het overleg. Het LOS kwam een aantal keren bij elkaar, maar niet iedereen beschikte over een eigen beleidsplan of bleek in staat dat op termijn te schrijven. Daardoor kwam een landelijk stripbeleid niet tot stand. Bovendien waren enkele partijen niet overtuigd van de noodzaak om beleidsplannen op elkaar af te stemmen of om een samenwerkingsverband op te starten. Met name het Stripmuseum in Groningen vreesde zijn positie als nationaal stripcentrum op het spel te zetten. Hierdoor liep het overleg in 2008 vast. Er zijn plannen om het weer vlot te trekken, want de Nederlandse stripwereld is klein en het is daardoor niet ondenkbaar dat de verschillende partijen in elkaars vaarwater zouden kunnen geraken. Daarom blijft afstemming en een goede taakverdeling van eminent belang.

Nieuw stripmuseum

Inmiddels zijn er plannen om in het westen van Nederland een nieuw stripmuseum op te richten. Het is de vraag op welke termijn zoets mogelijk zou zijn, gezien de economische situatie. In elk geval is Museum Meermanno | Huis van het Boek begonnen met het inrichten van een permanente striptoonstellingszaal. Om dit nieuwe beleid te ondersteunen kreeg men ook de collectie van de Toonder Studio's in bruikleen van de Toonder Compagnie. Den Haag werd

Jos van Waterschoot is conservator Populaire Cultuur bij de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam. Uit hoofde van die functie beheert hij de Stripcollectie. Daarnaast is hij hoofdredacteur van het stripfomagazine *StripNieuws*.

1. De collectie beslaat ongeveer 40.000 boeken, stripalbums en secundaire literatuur. Verder zijn er tientallen veelal incomplete striptijdschriftjaargangen aanwezig. De stripknipverzameling beslaat circa 7.000 complete verhalen. Het aantal originele strippagina's en -tekeningen bedraagt circa 20.000 stuks.
2. De Stripcollectie is goeddeels ontsloten: de albums door middel van beschrijvingen in de catalogus van de Universiteitsbibliotheek, de tekeningen en het overige archiefmateriaal door middel van collectiebeschrijvingen met bijbehorende inventarissen. Aan de ontsluiting van de krantenstrips wordt gewerkt.
3. Stichting Beeldverhaal Nederland wil de ontwikkeling en kwaliteit van strips en de daarmee verbonden cultuur bevorderen, aldus de statuten. De belangrijkste activiteit van de SBN is tot nu toe het organiseren van de Haarlemse Stripdagen. Op de website vindt u vele tips over het mogelijke gebruik van strips in het onderwijs.
4. De Comiclopedie is een van de grootste stripencyclopediën op het internet. Behalve informatie over de geschiedenis van het beeldverhaal in Nederland is het een *Fundgrube* als je informatie zoekt over stripmakers (meer dan 12.000) van over de hele wereld. De website trekt zo'n 20.000 bezoekers per dag: www.lambiek.net/comiclopedie.html.



Strips op school

Tussen droom en daad

TEKST Tine Anthoni

Dat het stripverhaal in principe bukt van het pedagogisch potentieel zullen velen spontaan beamen. Wie genoot niet met volle teugen van die ene geschiedenisles met Suske en Wiske, of van het pleidooi voor natuurbewustzijn dat u in Bessy tussen de vakjes door kon lezen? Elke striplezer met een bovengemiddelde interesse voor het medium kan hier nog een rist voorbeelden aan toevoegen: de loopgraven van Jacques Tardi, het oude Rome van Apostata of Murena, of de confrontatie met de kolonialistische ideologie van onze nationale held Kuifje. Toch blijven de educatieve toepassingen van de strip vaak onvoldoende of te eenzijdig bekend bij leraars, en wordt een striples nog steeds vaak beschouwd als een opstapje naar ernstig onderwijs. Als leren te leuk wordt, loert gemakzucht dan immers niet om de hoek? Enkele projecten bewijzen dat strips zonder blozen naast andere lesmaterialen kunnen staan. Wat striponderwijs is en kan zijn, wil ik in een notendop in deze bijdrage aan de orde stellen.

■ Hertog Alva. Fragment uit 'De Geuzen'. Album De Zeven Jagers, 1985. Door Willy Vandersteen
© 2014 Standaard Uitgeverij/WPG Uitgevers België nv

Bestaande initiatieven

De leerkracht die met strips aan de slag wil, hoeft zich gelukkig niet alleen op de wereld te voelen. In binnen- en buitenland trachten een reeks initiatieven nu al de brug te slaan tussen deze twee werelden. Om een eerste idee te geven van de mogelijkheden overloop ik eerst deze bestaande praktijken. Bij onze noorderburen publiceert de Stichting Beeldverhaal Nederland (SB), die ook de Stripdagen in Haarlem organiseert, sinds 2004 op haar website informatie en lesmateriaal over het gebruik van strips op school. De website is uitgegroeid tot een schatkamer vol inspiratie voor striplessen, met artikelen met een algemene insteek maar ook concrete lesideeën, netjes geordend per vak. Wie dacht dat wis- en natuurkunde en strips écht onverenigbaar waren, vindt op de website niet minder dan negenentwintig tegenvoorbeelden. Wel produceert de SB zelf maar zelden lesmappen en wordt van de leerkracht dus nog een inspanning verwacht. Vaak wordt ook doorverwezen naar andere websites of publicaties. Het platform staat daarnaast in voor het overzichtelijk oplijsten van nieuwe educatieve publicaties, tentoonstellingen en studiedagen.

Ook onze zuiderburen, die sowieso gezegend zijn met een ongemeen bloeiende stripcultuur, hebben hun eigen platform voor strips op school; al verschilt de werking ervan grondig. Het pedagogische documentatiecentrum van de regio Poitou-Charente (CRDP Poitou-Charente) publiceert in een collectie getiteld *La BD, de case en classe* diepgaande pedagogische dossiers over bepaalde thema's, zoals bijvoorbeeld verstripte literatuur, de reportagestrip of zelfs het medium *an sich*. De vaak honderd pagina's dikke werken zijn bedoeld als lesmateriaal en -methode bij het lezen van bepaalde strips. Kwaliteit is belangrijker dan kwantiteit voor de collectie, waarin jaarlijks tussen één en drie nieuwe cahiers verschijnen. Het CRDP maakt deel uit van een netwerk van documentatiecentra en specialiseerde zich in stripverhalen, maar ook in andere regionale centra ziet regelmatig een studie of lesmap over strips op school het licht. De nationale koepel, het Centre National de Documentation Pédagogique, zorgt vanzelfsprekend voor de verspreiding en promotie doorheen heel de Franse republiek. De centra vallen onder de bevoegdheid van het ministerie van Onderwijs en hebben als taak het verzamelen en produceren van cultuureducatief materiaal voor gebruik in de klas.

Maar er is meer. Ook stripuitgevers hebben begrepen dat het onderwijs een gezonde afzetmarkt is die een attente opvolging verdient. Uitgeverijen als Eureducation richten zich zelfs exclusief op educatieve strips. De Franse uitgeverij Delcourt beperkt zich niet in die mate, maar creëerde wel de collectie *Ex-Libris*, met strips gebaseerd op de literaire klassiekers die in Frankrijk op de nationale leeslijst staan. Via de website van Delcourt kan voor verschillende albums een beknopt, uitstekend gestructureerd lessenpakket worden gedownload. Daarnaast ontwikkelen ook stripmusea en -bibliotheken programma's en documenten voor scholen, die verschillende vormen kunnen aannemen: leestips op maat van elke leeftijd, leeskringen, pedagogische dossiers bij tentoonstellingen, enz. Occasioneel zien ook andere erfgoedspelers een rol weggelegd voor stripverhalen om de door hun organisatie behandelde thematiek aanschouwelijk te maken voor een jong publiek. Sommige musea bestellen een thema-

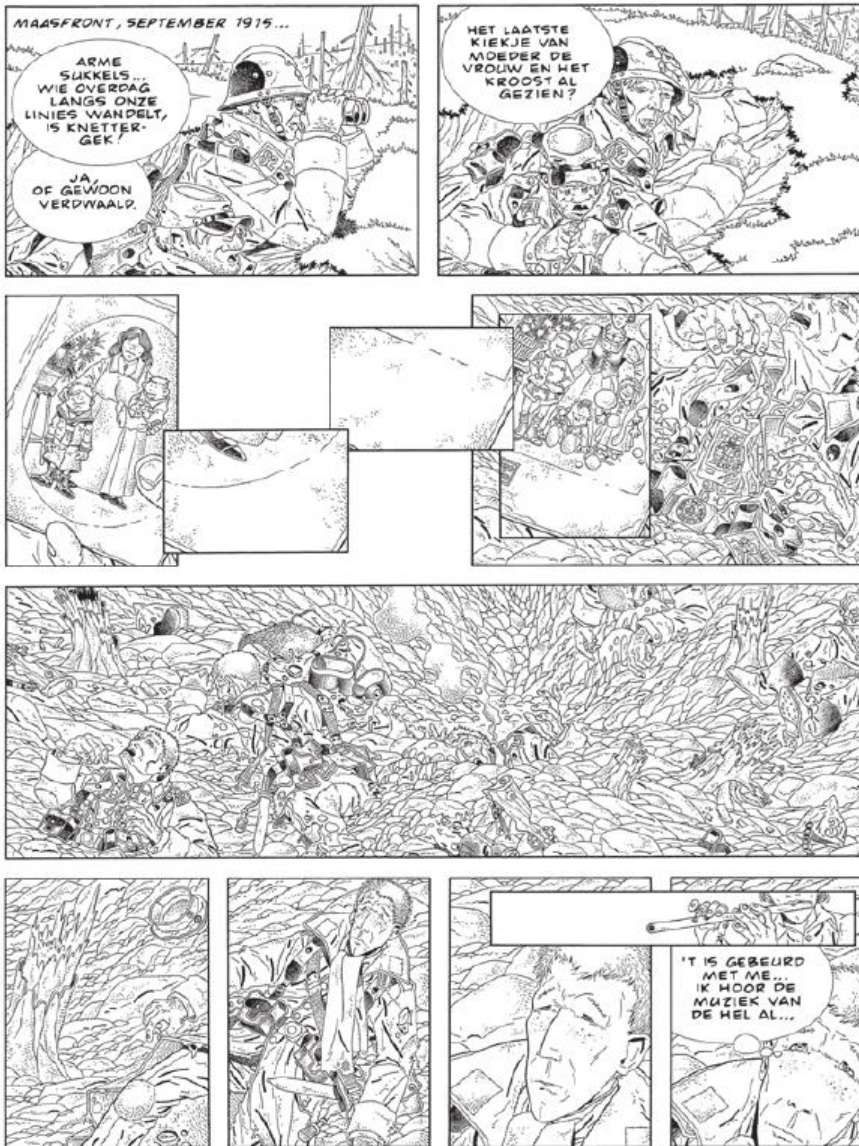
“ In Vlaanderen en Wallonië ontbreekt een duurzaam platform dat onderwijs over en met stripverhalen met kwalitatieve lesideeën kan ondersteunen. Zo een platform kan enerzijds het niveau van het lesmateriaal opkrikken en kan anderzijds meer leerkrachten overtuigen van het potentieel van de strip in de klas.

tische strip bij een tekenaar of ze verdelen bestaande albums in hun museumshop. De samenwerking hoeft daar niet te stoppen: de vzw Aurea Vallis et Villare die het erfgoed van de abdij van Orval verzamelt en promoot, zorgde bijvoorbeeld voor een dossier met aanvullende informatie bij de integrale uitgave van het tweeluik van Jean-Claude Servais over de abdij. *Laat ze strips lezen!* van Jan Cumps en Kurt Morissens ten slotte, uitgegeven in 2009 bij Acco, verdient een eervolle vermelding. In dit boek schetsen de auteurs een beeld van de historische ontwikkeling van het medium. Ze houden een warm pleidooi voor het gebruik van strips in de klas en laten enkele nuttige toepassingen de revue passeren.

In Vlaanderen en Wallonië ontbreekt echter een duurzaam platform dat onderwijs over en met stripverhalen met kwalitatieve lesideeën kan ondersteunen. Of het nu geïntegreerd gebeurt binnen een cel voor cultuureducatie van het ministerie van Onderwijs zoals in Frankrijk, of het als een onafhankelijke vereniging kan functioneren zoals in Nederland, is een kwestie van voorkeur en organisatie. Wel is het duidelijk dat een platform enerzijds het niveau van het lesmateriaal kan opkrikken en anderzijds meer leerkrachten kan overtuigen van het potentieel van de strip in de klas. Ook de erfgoedsector kan een steentje bijdragen aan de kwaliteit van zijn stripaanbod door de didactische mogelijkheden meer te exploreren en stripalbums niet louter als souvenir aan te bieden. Stripauteurs die bepaalde thematieken aansnijden, zijn vaak inhoudsspecialisten met een eigenzinnige, artistieke visie. Zulke mensen zijn geknipt om een lezing te laten geven of te betrekken bij de organisatie van een rondleiding in je erfgoedcollectie. Een lesmap of een ontdekkingsboekje dat samen met hen uitgewerkt wordt, biedt schoelgroepen de mogelijkheid om de strip verder uit te diepen.

Strips & het leerplan

Alle inspanningen ten spijt studeert menig Vlaams scholier af zonder dat hij of zij in zijn schoolcarrière ooit een stripverhaal op zijn weg vond. Er is weinig lesmateriaal voorhanden, en binnen de klassieke vakgebieden vindt het stripverhaal, een hybride vorm die woord en beeld combineert, geen duidelijke plaats. Door het belang van narrativiteit in strips is het in principe perfect te verdedigen om stripverhalen te integreren in het literatuuronderwijs, zoals dat gebeurt voor bijvoorbeeld toneel. Het stripbeleid van de Vlaamse overheid valt immers ook onder Letteren. In de eindtermen voor de tweede graad ASO wordt inderdaad vermeld dat leerlingen “de kenmerken kunnen herkennen van een strip”, maar waar men in de derde graad verder gaat met het “interpreteren, analyseren en evalueren” van poëzie, proza en theater is er van stripanalyse op dit niveau geen sprake meer. Jammer. ▶



■ De realiteit van de loopgraven in *De Schaduw van de Raaf*, Didier Comès © Casterman

Leraars blijven bijgevolg onvoldoende vertrouwd met het medium. Als er in hun opleidingen al sprake is van een diversificatie van de gebruikte media dan gaat de aandacht vooral naar nieuwe media.

In wezen is de huidige positie van strips binnen het onderwijssysteem echter niet fundamenteel verschillend van die van de meeste andere kunsten, die nergens nog verplichte materie zijn. Zoals bekend is er voor kunst- en cultuureducatie enkel nog ruimte binnen het vak muzische vorming voor de lagere school en binnen de vakoverschrijdende eindtermen (VOET-en) voor de middelbare school. Deze vakoverschrijdende eindtermen zijn een reeks van algemene attitudes en vaardigheden die leerkrachten trachten over te brengen op hun leerlingen, zoals bijvoorbeeld: “de leerlingen gaan actief om met de kunst en cultuur die hen omringen”, “de leerlingen beargumenteren, in dialoog met anderen, de dynamiek in hun voorkeur voor bepaalde cultuur- en kunstuitingen”, enz. Binnen de meeste scholen komen de VOET-en vooral aan bod tijdens projectweken; al sluit niets uit dat aan deze competenties gewerkt wordt binnen de andere vakken.

In de praktijk

Hoewel er dus geen verplichting is om binnen de taalvakken rond strips te werken, zou ik vooral de taalleerkrachten aanraden om met beeldverhalen aan de slag te gaan. Binnen het vreemdetalenonderwijs bijvoorbeeld hebben strips heel wat te bieden. De tekeningen geven extra informatie over de context waarin teksten geplaatst worden, wat een waardevolle extra is voor het sneller begrijpen en beter memoriseren van nieuwe woordenschat of structuren. Een leerling die in de klas de namen van de personages uit *Asterix* in het Frans analyseert, zal bijvoorbeeld niet licht de betekenis van een ‘*assurance tous risques*’ vergeten.

Ook een leerkracht Nederlands die weinig van strips afweet, hoeft niet helemaal verweesd aan een literaire analyse van een stripverhaal te beginnen. Een gereedschapskist vol concepten kan rechtstreeks geëxporteerd worden uit de literatuuranalyse: vertellers, perspectief, verhaalstructuur, protagonist en antagonist, enz. Wie interesse heeft voor film kan hier nog montage, kadrering, zoom in, zoom uit, close-up, enz. aan toevoegen. Breng op smaak met een snuife visuele cultuur: kleurgebruik, juxtapositie, metaforen en symbolen ... Uiteraard zijn er ook mediums specifieke concepten die in een analyse die het werk eer aandoet onmisbaar zijn: leesrichting, de halve, hele en dubbele pagina als subeenheid, lijnvoering, ellips tussen de vakjes, enz. Recensies van de besproken strips, die steeds vaker een plaats krijgen in li-

teraire bijlagen van kranten en tijdschriften, bevatten vaak kostbare sleutels om ook deze aspecten van de striptaal beter te ontleden.

Voor de lagere school is het stripverhaal een universum waarin kinderen beelden kunnen leren lezen en construeren. Dit is bij uitstek een geschikte leeftijd om creatief aan de slag te gaan met kinderen. Een alternatief einde tekenen voor een bestaande strip, uitgewiste tekstballonnen van een nieuwe tekst voorzien, een strip maken over het eigen huisdier: er zijn meer dan voldoende pistes te verkennen. Ook binnen taalverwerving en het ontwikkelen van leesvaardigheid kunnen kinderstrips een positieve rol spelen. Er zijn geen redenen om ze uit de schoolbibliotheek te weren, integendeel.

Voor het gebruik tijdens projectweken is het verzamelen van verschillende strips over een bepaald thema een goed idee. Men kan bijvoorbeeld in een projectweek gericht op wereldoriëntatie *Onder Palestijnen* van Joe Sacco afzetten tegen lokale verhalen uit dezelfde regio zoals *Vermist* van de Israëlische tekenares Rutu Modan, of tegen haar recentste

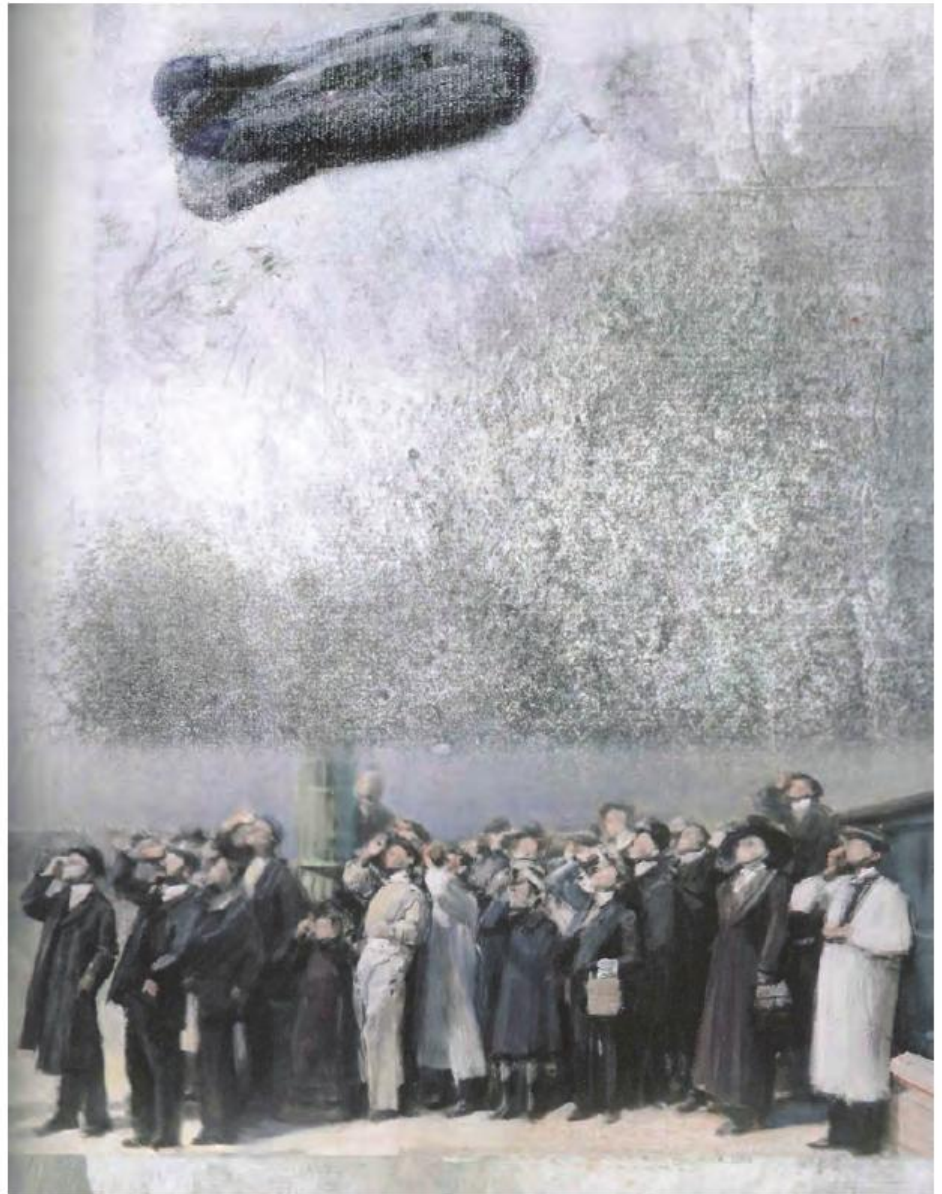
boek *Het eigendom*. Tijdens dit jaar van oorlogshedenkingen zullen verschillende oorlogsboeken en -lijstjes het licht zien. De stripproductie over het thema verdient eveneens de nodige aandacht met auteurs als Jacques Tardi of *De schaduw van de Raaf* van Didier Comès die de oorlogsherinnering op eigenzinnige wijze verbeelden. Voor wie wil reflecteren over de zin en onzin van al dat herdenkingswerk, is *Tout sera oublié* van Mathias Enard en Pierre Marquès een beklijvende filosofische metgezel. Of snijd ecologische thema's aan met *Gen van Hiroshima*, *Doel* van Jeroen Janssen of het collectieve *Help, de zee verzuipt!*

Tot slot

Hoewel ik tot dusver geprobeerd heb om u ervan te overtuigen dat strips lesmateriaal zijn net als vele andere documenten, zijn ze dat natuurlijk niet. Elk medium heeft zijn eigen specificiteit. Laat ik daarom afsluiten met de acht redenen waarom strips een buitengewoon educatief medium zijn volgens de Finse website www.worldcomics.fi.

1. De stripvorm verhoogt de attentiewaarde van je boodschap.
2. Je kunt in strips dingen in detail uitleggen.
3. In tegenstelling tot film en video vereisen strips geen technische apparatuur.
4. De lezer kan zo vaak als hij/zij wil naar het stripverhaal terugkeren.
5. Als regionale stripkunstenaars meewerken, is de beeldtaal altijd correct.
6. Het stripmedium is niet opdringerig: je kunt er gevoelige onderwerpen mee aansnijden.
7. Humor maakt het leven draaglijk, en mensen houden van verhalen.
8. Tekeningen hebben een menselijke kwaliteit, zijn minder afstandelijk dan foto's.

Het zijn evenveel goede redenen om strips in een land als het onze niet buiten te sluiten maar te omarmen in het onderwijs.



- Een vlies hangt tussen het vertrouwde leven in Leuven en de dreiging van WO1 © Gerolf van der Perre (www.gerolfvandeperre.net) Afbeelding uit *Gewonde Stad* van Joke Spaey en Gerolf Van de Perre, uitgeven door De Bezige Bij Antwerpen

Tine Anthoni is educatieve medewerkster van het Belgisch Stripcentrum.

Bibliografie & inspiratie:

www.la-bd-de-casc-en-classe.com
www.stichtingbeeldverhaal.nl
www.stripmuseum.be/nl/educatieve-dienst
www.citebd.org/spip.php?rubrique138
www.provant.be/vrije-tijd/cultuur/musea/suske-en-wiske_kinde/documentatie/suske-en-wiske_in_de
www.klascement.be
www.worldcomics.fi

J. CUMPS & K. MORISSENS, *Laat ze strips lezen! Informatie en suggesties voor school, thuis en bibliotheek*. Acco, 2007, Leuven

ZÓÓ ZAG BRUSSEL DE DIETSCH E MILITANTEN!



■ Bron: Uilenspiegel en Kaproen, Zóó zag Brussel de Dietsche militanten!, 1942

De donkere achterkant van een idool

TEKST Aline Sax

Willy Vandersteen en de Kaproentekeningen

Tijdens de Tweede Wereldoorlog maakte een tekenaar in collaborerende kranten en publicaties onder het pseudoniem Kaproen heel wat compromitterende tekeningen. Na de oorlog verdween de identiteit van Kaproen in de plooien van de geschiedenis. In stripkringen werd vanaf de jaren 1990 geopperd dat niemand minder dan Willy Vandersteen Kaproen kon zijn. De tekenstijlen van Kaproen en de jonge Vandersteen liepen immers erg gelijk. Vooral het oortje in de vorm van een '3' was voor kenners voldoende overtuigend.

Een smet op het blazoen van Willy Vandersteen, de geestelijke vader van *Suske en Wiske*, de humanistische tekenaar die wars was van geweld en onverdraagzaamheid, het idool van zovelen? De familie Vandersteen zelf wilde er niet van weten. Zolang het gerucht niet met harde bewijzen gestaafd kon worden, maakte het geen deel uit van het verhaal, van de erfenis van Vandersteen. Ook in de officiële biografie van Vandersteen¹ werd er niet over gerept.

Omdat de geruchten in de pers bleven opduiken, besloot de familie een onderzoek in te stellen. Na een halfslachtige poging die op niets uitliep,² vroegen de erven en Standaard Uitgeverij in 2009 aan het historisch onderzoeksbureau Geheugen Collectief om een onderzoek te starten. Wij draaiden de vraagstelling om; ons opzet was niet om te bewijzen dat Vandersteen Kaproen was, maar om uit te zoeken wie Kaproen geweest kon zijn. We vertrokken dus vanuit de figuur van Kaproen en niet bij Vandersteen.

Een moeizaam onderzoek

We begonnen ons onderzoek met het in kaart brengen van de stripwereld tijdens de Tweede Wereldoorlog. Welke tekenaars waren actief in welke bladen en welke pseudoniemen gebruikten zij? Dat dit allesbehalve een vanzelfsprekende onderzoeksvraag was, bleek al snel. Onderzoek naar strip-erfgoed bleek zeer beperkt en historisch onderzoek naar de stripwereld tijdens de Tweede Wereldoorlog was amper voorhanden. Wat bestond, was vaak geschreven door strip-liefhebbers die vooral focusten op de (gepubliceerde) tekeningen.³ Onze poging om het beschikbare materiaal aan te vullen met archiefonderzoek, bleek evenmin voor de hand liggend. Dit heeft enerzijds te maken met de manier waarop de stripwereld aan het begin van de 20e eeuw werkte en anderzijds met het archiefbeleid in Vlaanderen.

Strip-tekenaars genoten in de eerste helft van de 20e eeuw in Vlaanderen niet de faam die hen vandaag ten deel valt. Een tekenaar was een vakman die zijn product leverde aan kranten- of tijdschriftredacties. Hij werd niet als kunstenaar beschouwd. Het uitgeven van echte albums en reeksen was minder gebruikelijk. Mede door de opkomst van het stripalbum zou ook de positie van de tekenaar veranderen. Tijdens de Tweede Wereldoorlog was er dus veel minder aandacht voor de persoon achter de tekeningen. Daarenboven signeerden heel wat tekenaars hun werk niet of gebruikten ze een pseudoniem. Vooral cartoonisten wilden vaak anoniem blijven, zodat hun soms felle kritiek op bepaalde strekkingen of personen niet tegen hen gebruikt kon worden. Heel wat tekenaars gebruikten ook nog eens verschillende pseudonies. ►



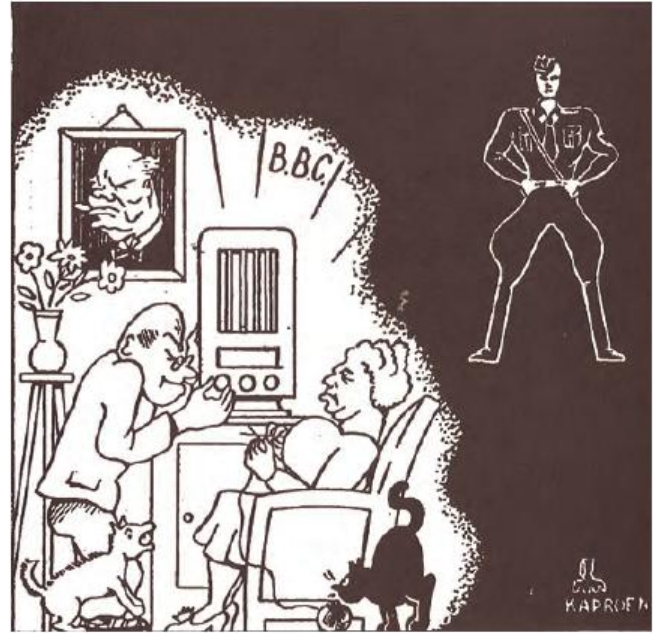
■ Bron: *Uilenspiegel en Kaproen*, Zóó zag Brussel de Dietsche militanten!, 1942

men door elkaar. Het is dus vaak onbegonnen werk om bij elk pseudoniem de juiste tekenaar te achterhalen. Deze geringe aandacht voor de persoon van de tekenaar vertaalt zich ook in de archiefbronnen; er is geen uitgebreide briefwisseling met of over de tekenaars. Ze waren meestal ook niet in dienst van het medium waarvoor ze tekenden, maar brachten hun tekeningen gewoon langs op de redactie. De meeste afspraken gebeurden mondeling. Het enige papieren spoor is soms een betaling voor geleverd werk, maar meestal wordt niet eens gespecificeerd over welk werk het precies gaat.

Bovendien is weinig van de relevante archieven bewaard of toegankelijk. De interesse voor stripfergoed situeert zich vooral bij stripliefhebbers en verzamelaars en minder bij het officiële archiefwezen. Privéarchieven van tekenaars blijven meestal in privébezit en zijn erg afhankelijk van de inspanning en de interesse van de familieleden om deze nalatenschap goed te beheren. Kortom: het beschikbare materiaal is dus beperkt in omvang en moeilijk te vinden.

Na meer dan een jaar onderzoek konden we de identiteit van Kaproen bewijzen: het was inderdaad Willy Vandersteen. In het procesdossier van de collaborerende krant *Volk en Staat*,⁴ waarvoor Kaproen verschillende tekeningen maakte, vonden we twee onomstotelijke bewijzen: een lijst met 'pseudoniemen van medewerkers van Volk en Staat', waar Kaproen duidelijk als W. Vandersteen werd aangeduid en een betaling van *Volk en Staat* aan Willy Vandersteen, op het adres waar de geestelijke vader van *Suske en Wiske* op dat moment woonde.

Een nieuw onderzoek, dat liep van 2010 tot 2013, moest een breder licht werpen op het waarom en de omstandigheden waarin Vandersteen de Kaproentekeningen had gemaakt. We onderzochten de verschillende rollen van Vandersteen tijdens de oorlog: Vandersteen als vader, als tekenaar en als werknemer, zijn netwerk en zijn ideologische overtuiging. Dit onderzoek verliep zo mogelijk nog moeizamer. Hoewel Vandersteen vandaag een belangrijke vertegenwoordiger



■ Bron: *Uilenspiegel en Kaproen*, Zóó zag Brussel de Dietsche militanten!, 1942

genoemd kan worden van de Vlaamse strip en zonder twijfel behoort tot het stripfergoed en ons collectief geheugen, werd zijn vroege periode nooit echt onderzocht. Voor en tijdens de Tweede Wereldoorlog was hij een onbelangrijk persoon en dat weerspiegelt zich ook in de overgeleverde bronnen. De informatie die we in de archieven vonden was heel erg fragmentarisch. Vandersteen tekende tijdens de oorlog ook voor Winterhulp, een organisatie die zich bezighield met voedselbedelingen tijdens de oorlog. Het archief van Winterhulp bevindt zich in het Rijksarchief in Beveren. Tot ons onderzoek waren de tekeningen onopgemerkt gebleven. We vonden weliswaar de stempels waarmee de tekeningen gedrukt werden, maar over Vandersteen zelf was slechts één lijntje te vinden in de boekhouding: een betaling van 250 frank. Hoewel dezelfde tekeningen tientallen keren herdrukt werden, bleef de tekenaar volledig buiten beeld. Geen colofon, geen dankwoord, geen brief maakt van hem gewag. Vandersteen tekende daarnaast ook voor enkele publicaties van de Nationale Landbouw- en Voedselcorporatie, zijn toenmalige werkgever. Maar ook die informatie verdween in het stof van het archief.⁵ De tekeningen zelf zijn in publicaties terug te vinden, maar in het archief zijn geen sporen te vinden van de tekenaar.

Voetstuk

Dat een Vlaams icoon als Willy Vandersteen tijdens de oorlogsjaren Duitsgezinde en antisemitische tekeningen had gemaakt, was geen klein nieuws. De bekendmaking van het bewijsmateriaal in september 2010 kreeg heel wat media-aandacht, zowel in Vlaanderen als in Wallonië en Nederland, waar Vandersteen ook een zeer geliefd striptekenaar is. De reacties op het persbericht die via allerhande fora, mails en blogberichten geventileerd werden, tonen hoe er in de verschillende gebieden wordt omgegaan met de erfenis van de collaboratie. Nederlandse Vandersteenfans wilden vaak niet weten van het onderzoek. Ze vonden dat de onthulling een

smet wierpen op hun idool. “Laat het verleden toch rusten,” was hun credo. “Wat is daar nu erg aan? Het gebeurde bijna 70 jaar geleden!”, reageerde een fan onthutst.

Vlaamse lezers reageerden eerder schouderophalend, hoewel de Vlaamse pers met sensationele koppen uitpakte zoals ‘Vandersteen maakte antisemitische spotprenten’ (*Knack*), ‘Het verdrongen verleden van Vandersteen’ (*Het Nieuwsblad*), ‘De Collaborerende Cartoonist’ (*Humo*), ‘Vandersteen dan toch antisemiet’ (*Gazet van Antwerpen*) of ‘Vandersteen geen heilige’ (*Metro*) en *Humo* zelfs een relletje ontketende door Wiske met een hakenkruis-knipoo op de cover te zetten. Meteen werden de vergoelijkende motieven – die al zolang de ronde doen in de Vlaamse omgang met het collaboratie-verleden – uit de kast gehaald. Dat iedereen moest eten, dat antisemitisme iets van die tijd was of dat het ‘maar tekeningen’ waren, zijn veelgehoorde reacties. “Ge doet het om uw kinderen eten te geven. Hoeveel mensen zijn er niet die van alles onder groepsdruk doen of gedwongen worden. Het was oorlog en de enigen die daar iets over te zeggen hebben zijn zij die het zelf meemaakten. Zij kunnen enkel oordelen of WV zo fout was om zijn familie te willen onderhouden door te doen wat hij altijd graag deed, tekenen,” schreef een lezer op het forum van *Humo*. “Move on! Vergeven en vergeten” was het devies op een ander forum.

Ook de link met Hergé bleef niet uit: als Vandersteen iets had gedaan, had Hergé het nog veel erger gedaan! Een lezer schreef: “In het Hergémuseum géén woord hierover te vinden, dan zijn de erven Vandersteen toch eerlijker.” Ook Bart De Wever sprong op de kar en schreef een column, die in een ‘striprelletje’ onttaarde.⁶

Dat de waarheid aan het licht werd gebracht, werd door sommigen echter erger bevonden dan de waarheid zelf. Dit ontlokte reacties waarin de wetenschappelijke houding van de onderzoekers in vraag werd gesteld (“Ik vind dit een schande dat een paar linkse joodsgezinde rakkers zoveel lawaai maken om ons erfgoed. Ik hoop dat zij hiervoor uitgesloten worden uit de maatschappij”, of: “Een mens maakt wat tekeningskes en wordt er jaren later voor aan de schandpaal genageld alsof hij eigenhandig de joden in de oven geduwd heeft. Door onderzoekers en mensen met een mening dan nog wel.”) of waarin het nut van het historisch métier in twijfel werd getrokken (“Jammer genoeg kan hij zich nu niet verdedigen, want hij is dood!”). Nochtans was zowel het onderzoek als het persbericht (en zelfs de berichtgeving van de media) vaststellend en zeker niet veroordelend.

Als we kijken naar hoe in Vlaanderen de collaboratie jarenlang vergoelijkt werd, waren de schouderophalende reacties enigszins te verwachten. Dat ook Nederland, waar de collaboratie moreel veel heviger veroordeeld werd en wordt, relatief gelaten omsprong met deze nieuwe kant van Vandersteen is des te opmerkelijker. Heel wat lezers willen of kunnen de nieuwe informatie niet verzoenen met het beeld dat ze van de geestelijke vader van *Suske en Wiske* hebben. Het bewijst dat Vandersteen als striperfgoed een onaantastbare status heeft verworven. Het icoon was duidelijk sterker dan de smet.

Het volledige onderzoeksrapport kan u lezen op de website van Geheugen Collectief: www.geheugencollectief.be.



“ Na meer dan een jaar onderzoek konden we de identiteit van Kaproen bewijzen: het was inderdaad Willy Vandersteen. [...]. Een nieuw onderzoek, dat liep van 2010 tot 2013, moest een breder licht werpen op het waarom en de omstandigheden waarin Vandersteen de Kaproentekeningen had gemaakt.

Aline Sax is doctor in de geschiedenis en auteur van historische romans voor kinderen en jongeren. Ze is onderzoekscoördinator van het historisch onderzoeksbureau Geheugen Collectief, dat het onderzoek naar Vandersteen uitvoerde.

1. P. VAN HOOYDONCK, *Willy Vandersteen: De Bruegel van het beeldverhaal*. Antwerpen, Uitgeverij De Standaard, 2004.
2. In vertrouwelijk mailverkeer tussen de uitgeverij en enkele onderzoekers werd alleen aangegeven dat was gekeken of er een procesdossier bestond over Vandersteen. Verder onderzoek werd niet gevoerd. In de pers zei Helena Vandersteen dat “Er niets, helemaal niets te vinden is.” Ze maakte gewag van een onderzoek van ‘een universiteitsprofessor’, maar verwees voor nadere details veiligheidshalve naar Standaard Uitgeverij, die geen verdere verklaringen gaf.
3. Een interessante artikelenreeks verscheen bijvoorbeeld in *Brabants Stripmagazine*: ‘De voorzichtige Vandersteen’, nrs. 51, 53, 55 en 59, 1997-1998.
4. ARCHIEF AUDITORAAT-GENERAAL, dossier Volk en Staat.
5. Algemeen Rijksarchief Brussel, archief Nationale Landbouw- en Voedselcorporatie, ongeinventariseerd.
6. ‘Vlaamse Nazi’s’, in: *De Standaard*, 21 september 2010, blz. 21. Bart De Wever haalde het verschil tussen Vandersteen en Hergé aan om de verschillende omgang met collaboratie in beide landsdelen aan te kaarten. De Waalse media, o.a. *Le Soir* op 22/9 en *La dernière Heure* op 24/9, reageerde geïrriteerd, waardoor ook in Vlaanderen weer weerwoord kwam.

A l'aide !
Belzébuth !



La fillette a la vie sauve, mais elle
a perdu connaissance...

Tussen kunst, cultus en ambacht

De restauratie van een klassieker

“De strip is een artistiek medium!” Deze uitspraak, die vandaag de dag vanzelfsprekend is, was een halve eeuw geleden nog provocerend. Het stripverhaal maakt nu gewoon deel uit van de literatuur, de auteur en de tekenaar hebben hetzelfde statuut. Deze kentering in het denken in termen van ambacht naar kunst heeft van de uitgevers van strips echter geen uitgevers van kunstboeken gemaakt. We illustreren dit aan de hand van een voorbeeld: De fantastische avonturen van Corentin Feldoé van Paul Cuvelier.

TEKST Philippe Capart

Een bliksemsnelle start

In 1946 publiceert Paul Cuvelier op 22-jarige leeftijd zijn vervolghet verhaal in het eerste nummer van het weekblad *Kuiffe*, dat toen door Uitgeverij Le Lombard werd uitgegeven. Hij wordt aangemoedigd door de oudere generatie, Hergé en Jacobs, die in hun stripverhalen een grote ambitie leggen. Paul Cuvelier maakt van zijn stripvakjes gewassen tekeningen, die worden omgeven door de zwart/wit-pagina's van het weekblad. Zijn anatomische kennis en zijn zin voor empathie en kinesthesie geven zijn tekeningen een ongewone emotionele kracht. De eerste maanden waarin *Kuiffe* verschijnt, onder leiding van kunstenaar en kunstcriticus Jacques Van Melkebeke, is het magazine van een uitzonderlijke kwaliteit. In het Franstalig landsgedeelte hebben deze vier mannen de ontspanningsmedia voor 'imbecielen' veranderd in een volwassen expressiemiddel.

Een eerste worp

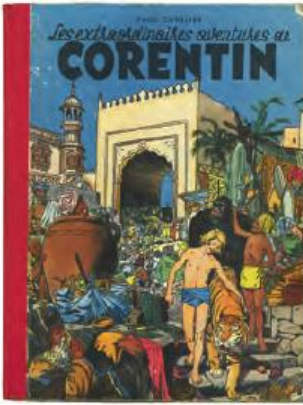
De platen werden door de firma Constant Van Cortenbergh, die gespecialiseerd was in luxueus drukwerk, gedrukt met het heliogravureprocedé, een fotomechanische diep-

drukmethode. De machines van de firma Van Cortenbergh bevonden zich op een boogscheut van de redactie in de Lombardstraat, wat de contacten tussen de redactie en de drukkerij vergemakkelijkte. Tussen de plaat en het gedrukte weekblad waren talrijke specialisten in de weer: de maquetmaker, de letteraar of typograaf, de kleurenretoucheur, de clichémaker, de retoucheur en ten slotte de drukker. De kwaliteit van de reproductie was uitstekend, rekening houdend met de beschikbare middelen. Hergé stelde, net zoals Jacobs, heel wat eisen aan het weekblad. In 1950 lanceert Uitgeverij Le Lombard, tot dan toe een mediabedrijf, haar eerste twee albums: *De fantastische avonturen van Corentin Feldoé* van Paul Cuvelier en *Het geheim van de zwaardvis* van Edgar P. Jacobs.

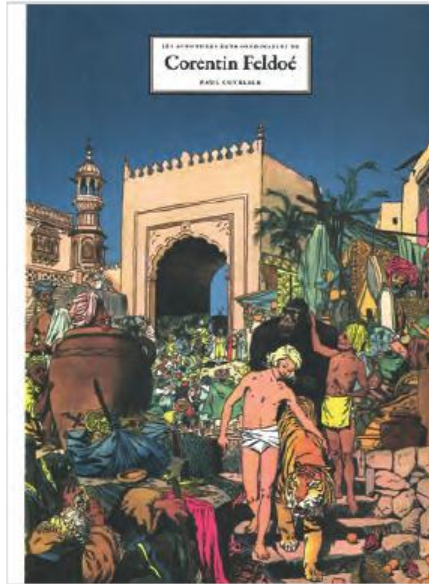
Een traag verval

Eens het mooie drukwerk tot de verleden tijd behoort, vermindert Uitgeverij Le Lombard, op dat moment in volle commerciële expansie, de kwaliteit van haar drukwerk en homogeniseert ze haar productie naar het evenbeeld van haar collectie 'Jong Europa'. Hergé trekt zich terug uit het weekblad en de artistieke directie bekommert zich enkel om kwantiteit en rendabiliteit. Sinds de jaren 1960 ondergaat het eerste verhaal van Paul Cuvelier, *De fantastische avonturen van Corentin Feldoé* inkleuring na inkleuring, slechte druk na slechte druk, vernedering na vernedering. Ondanks enorme technische vernieuwingen evenaarde geen enkele ►

■ *Prinses die in de armen van Corentin flauwgevallen is terwijl hij naar Beëlzebub roept. Uit het album Les Aventures Extraordinaires de Corentin Feldoé van Paul Cuvelier.*
© Famillie Cuvelier / Ed.La Crypte Tonique 2014



■ Eerste editie van Les Aventures Extraordinaires de Corentin Feldoé, uitgegeven door Le Lombard, 1950, 22 x 29 cm. © Familie Cuvelier



■ Reproductie van de albumhoes, 30 x 40 cm. © Familie Cuvelier / Ed. La Crypte Tonique 2014

uitgave van dit album de kwaliteit van de eerste uitgave uit 1950. In 1978 sterft Paul Cuvelier, met een forse afkeer van het stripverhaal.

De plaat met de rug tegen de muur

Sinds het einde van de jaren 1970 worden platen als kunst beschouwd, waarbij ze worden ingekaderd en tegen de muren van galerijen en vervolgens van privépersonen worden gehangen. Zoals klompen vroeger als bloempot dienden of speculaasvormen een haard versierden ... werden stripplaten uit hun oorspronkelijke functie ontheven. De uitgever, die zich weinig aantrokken van hun rijkdommen, lieten de tekeningen spoorloos verdwijnen. Op de tweedehandsmarkt vertonen zich stilaan verkopers van originelen, die zich niet inlaten met erfgoedkwesties.

Tussen enthousiasme en recuperatie

De eerste heruitgaven waren het werk van liefhebbers, die niet afhankelijk waren van de grote uitgeverijen, op basis van oude stripcollecties die met veel moeite bij elkaar werden geharkt. Eens deze onafhankelijke heruitgaven erin slaagden consequente oplagen te realiseren, namen de originele uitgever deze uit handen. Omdat de platen zich op verschillende plaatsen bevonden, bewerkten ze als gemakkelijksoplossing de oude films of drukken. Met kopies van kopies kwijnde het oeuvre verder weg, het oeuvre – ‘à la recherche du temps perdu’ voor nostalgici – was er steeds slechter aan toe. Met de uitgave in 2006 van de met veel bombastie aangekondigde Millésime-collectie door Uitgeverij Le Lombard, om de 60e verjaardag van het vervlogen weekblad *Kuifje* te vieren, zit de uitgever op een dieptepunt. Het kan alleen nog maar beter worden.

Terug naar de bron

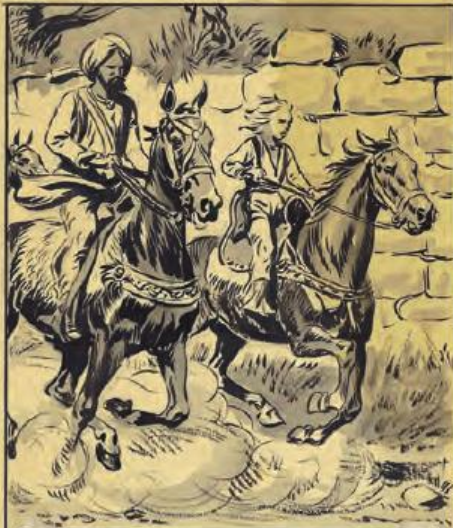
De fantastische avonturen van Corentin Feldoé werden in 1943 door Paul Cuvelier getekend om zijn twee jongere broers, Michel en Amédée, te plezieren. Cuvelier, die er altijd als

de kippen bij was om zichzelf zwart te maken, was bijzonder trots op zijn eerste verhalen en ondanks herhaaldelijke financiële problemen deed hij de originelen nooit weg. Bij zijn overlijden ging zijn erfenis logischerwijze naar zijn twee jongere broers. Dankzij deze familielink waren de platen van het album gelukkigerwijze zeer goed bewaard. Ik contacteerde, als gefrustreerde lezer van talrijke slechte uitgaven van dit eerste werk van Paul Cuvelier, Michel en Amédée en overtuigde hen om een nieuwe uitgave toe te staan. Zij slaagden erin om bij Uitgeverij Le Lombard een uitzondering af te dwingen om extra muros een kleine oplage te laten drukken.

De verschillende stappen van het restauratieproces

De totstandkoming van het stripverhaal wordt steeds beter en beter beschreven. Deze kennis werpt een nieuw licht op het medium en brengt, als logisch gevolg, een nieuwe zorg mee voor de herdrukken. De restauratie van een kunstwerk vergt specialistenwerk, maar het stripverhaal heeft nog geen gediplomeerde restauratoren in huis. Omdat La Crypte Tonique de competenties niet in huis had om de platen zelf te bewerken, werd er gewerkt met hoge-resolutiescans van een in de digitalisering van kunstwerken gespecialiseerde firma. Eens deze in files waren omgezet, werkte de uitgeversploeg gedurende een jaar om alle sporen uit te wissen die niet door de kunstenaar waren aangebracht. Omdat de originele recitatieven en tekstballonnen niet op de platen waren getekend, werd ervoor gekozen om de tekst grondig te herzien zodat het verhaal hierdoor beter uitkomt en om een boekformaat te kiezen in plaats van een kroniekformaat. Het was Benoit Boëls, een vroegere colorist en scenarist van Paul Cuvelier, ►

■ Rechterpagina: de originelen van het album verkeerden door de talrijke manipulaties van redacteurs, drukkers en beletteraars in erbarmelijke staat. De restauratie door Hugues Dentier nam diverse fasen in beslag. De uitgeverij had in de eerste editie typografische teksten aangebracht op de tekeningen. Geïnspireerd door de kalligrafie van Paul Cuvelier in zijn laatste albums, werden de teksten opnieuw met de pen getekend. Op deze manieren werden tekeningen en teksten terug samengebracht. © Familie Cuvelier / Ed. La Crypte Tonique 2014



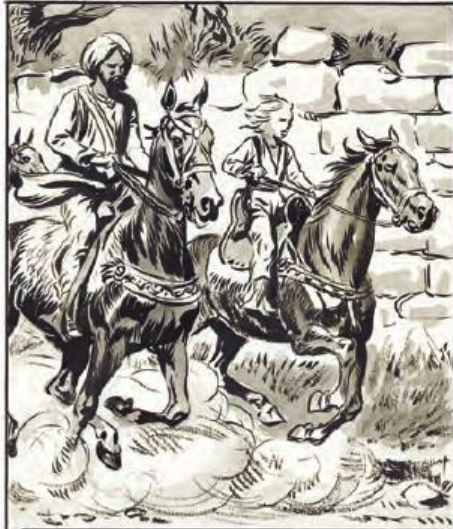
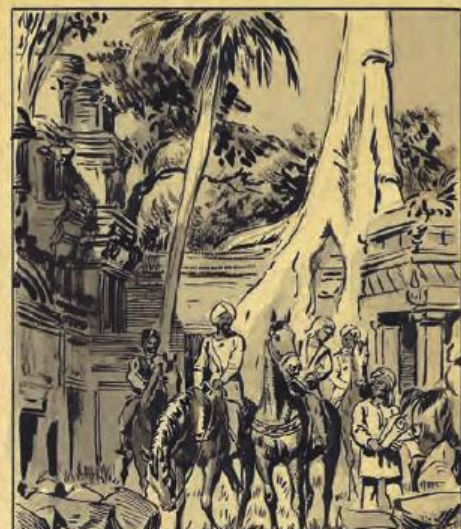
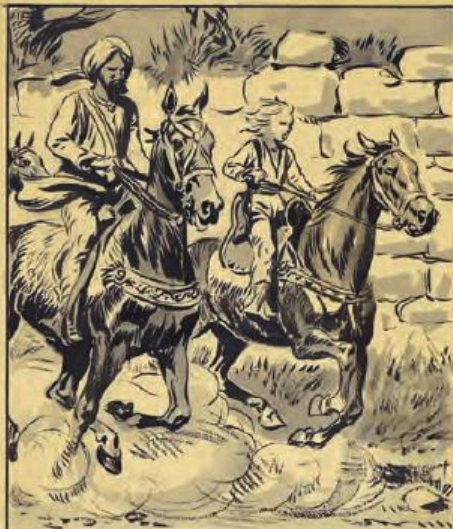
ntin leidt een afdeeling
aleiswacht naar c
hem te onderzoeken.



Zij vinden niets. Zouden dat
slingenen alarm gegeven na...



Een der mannen vindt
ant en overha
TUTO IM-
JTI DOCU-
RENTIN.





Il faut gagner le feu de vitesse.
L'air devient irrespirable.



Cerné par les flammes, Corentin
s'engage dans une course
éperdue. Un cours d'eau...



... torrentiel lui barre la route.
Excellent nageur, Corentin, de
toutes ses forces, veut...

Detail uit plaat 49 van het album. © Famille Cuvelier / Ed. La Crypte Tonique 2014

die de uitdaging aanging. Eens de herwerkte tekst klaar was, moest hij opnieuw in de tekstballonnen en recitatieven ge-kalligrafeerd worden.

Uitgeverij Le Lombard bracht in haar eerste oplage typografische teksten aan op de tekeningen. Een procedé dat herinnert aan de fotoromans die tezelfdertijd eerst in Italië en vervolgens in Frankrijk ontstaan. Nadine Scolas herschreef de teksten met een pen, waarbij ze zich liet inspireren door de door Paul Cuvelier ontworpen kalligrafie. De teksten en de tekeningen zijn zo op een coherente manier met elkaar verweven.

Een herdruk in de maak

Dan moest er nog een drukker gevonden worden die beslagen was en over voldoende tijd beschikte om samen na te denken over de beste manier om de digitale files op papier te verwezenlijken. Jan De Meester, die aan het hoofd staat van de firma Cultura, realiseerde talrijke tests op een groot aantal papiersoorten, op verschillende formaten en met verschillende procedés. Er werd ten slotte gekozen voor bichroffsetdruk, met twee zwarttinten, op lichtjes gebroken wit papier van formaat 30/40. Om de zwarttinten terug op te blazen, wordt het drukwerk met een vernislaag afgewerkt. Er moet, naast de resolutie van de katernen, ook aan het kartonneren en inbinden gedacht worden. Kevin Cocquio, een typograaf, komt bij de ploeg en ontwerpt cover één en cover vier, de pagina-indeling van de katernen, de schutbladen, de titelpagina en het afsluitende dossier met extra uitleg. Het hele proces wordt opgevolgd door de uitgeverploeg en de

twee broers van de auteur, Michel en Amédée. Zes jaar na de eerste stappen is het werk klaar.

Epiloog

Naar aanleiding van de herdruk werd Uitgeverij Le Lombard zich ervan bewust dat ze het erfgoed verwaarloosde. Omdat ze achterop hinkte in vergelijking met zusterbedrijf Dupuis, dat sinds enkele jaren zeer actief betrokken is op het vlak van erfgoed, wordt een grondig heronderzoek van hun materiaal besteld en een herwaardering van Paul Cuvelier geprogrammeerd. Om alles op te volgen, richt de familie een vereniging op. Benieuwd of de vrome wensen van de uitgever zich in kunstwerken zullen vertalen. Zolang de openbare instellingen niet de nodige archief- en bewaarinfrastructuur hebben, overleeft een kunstwerk op basis van het economische gedachtegoed of dankzij een handvol vrijwilligers.

Voetnoot: *De fantastische avonturen van Corentin Feldoé* is het werk van Paul Cuvelier, oorspronkelijk bijgestaan door Jacques Van Melkebeke, onder de artistieke leiding van Hergé. De ploeg van La Crypte Tonique die voor de nieuwe uitgave instaat: tekstadaptatie door Benoît Boëls, restauratie van de platen door Hugues Dentier, belettering door Nadine Scolas, met de hulp van Alec Severin, technische bijstand van André Moons, lay-out door Kevin Cocquio, druk bij Cultura, algemene leiding in handen van Philippe Capart. La Crypte Tonique, januari 2014.

Philippe Capart is stripauteur, maker van tekenfilms en van documentaires. Hij stichtte La Crypte Tonique, een winkel in de Bortiergalerij in hartje Brussel en een gelijknamig tweemaandelijks tijdschrift over het beeldverhaal. Zie: www.lacryptetonique.com

Deze tekst werd uit het Frans vertaald.



■ Hotels, restaurants, concertzalen, cultuurcentra kunnen een gepaste herbestemming zijn. In Mechelen vult het Martin's Patershof de voormalige Minderbroederskerk in met een hotelfunctie. © Ezioman

Van ontkerkelijkking tot ontsluiting

Over het behoud en de beleving van landelijk religieus erfgoed

TEKST Judith De Waele

U hebt vast al gehoord over kerkgebouwen die omgevormd worden tot restaurant, boekhandel of concertzaal. Op zich niets mis mee, laat ons zeggen dat dit zelfs tot de verbeelding spreekt. We zien dit soort herbestemmingen vooral in steden, waar financiële middelen, toeristische markt en mensen met kennis samenkomen. Wat er moet gebeuren met het immens groot aantal parochiekerken in landelijke gebieden in Vlaanderen blijft echter de vraag. Door de steeds toenemende ontkerkelijkking lopen deze gebouwen – letterlijk – leeg en komt dit religieus erfgoed in gevaar. Dit is niet zozeer het geval omdat de parochiegemeenschap zich niet

langer inzet, maar door een gebrek aan expertise, financiën en een duidelijk beleid.

Het traditionele katholieke Vlaanderen is niet meer. De tijden – overigens nog maar enkele decennia geleden – waarin vele Vlamingen iedere zondag naar de kerk gingen, zijn voorbij. Met meer dan 1.800 rooms-katholieke parochiekerken wordt stilaan duidelijk dat de situatie ten gevolge van de ontkerkelijkking in Vlaanderen erfgoedoplossingen noodzakelijk maakt. Onder andere politici en erfgoedwerkers zijn momen- ▶



■ De noodkerk van Genebos (Ham) werd heringericht als fietsatelier door vzw Basis. © Inge Schols



■ Werkzaamheden in de Minderbroederskerk te Mechelen om de herbestemming als hotel mogelijk te maken. © Ezioman

teel reeds druk bezig met wat er moet gebeuren met kerkgebouwen die leegstaan en daardoor dreigen te verloederen.

In steden liggen de opties open. Hotels, restaurants, concertzalen, cultuurcentra enzovoort kunnen een gepaste herbestemming zijn. De kunsthistorische of architecturale waarde van deze kerkgebouwen is vaak uitzonderlijk, waardoor ook de mogelijkheden voor nevenbestemming of ontsluiting, het toegankelijk maken voor publiek, divers zijn. Opties dus in overvloed, maar voor landelijke gebieden liggen de zaken anders.

In landelijke gebieden is er namelijk minstens een even groot aanbod aan parochiekerken. Bij de meeste van deze kerken hoort nog een geloofsgemeenschap, die – hoewel ze in de meeste gevallen steeds kleiner wordt – nog niet aan stoppen denkt. Problematisch is het diffuse beleidsveld, maar ook

vanuit de vaak steeds ouder en kleiner wordende geloofsgemeenschap zelf worden de problemen zichtbaar.

De overheid grijpt in

Naast de groeiende bezorgdheid in de media¹ zien we ook dat de overheid het probleem erkent. In 2011 verscheen de conceptnota *Een toekomst voor de Vlaamse parochiekerk* van Vlaams minister Geert Bourgeois, naast ook andere beleidsbrieven waarin steeds meer de nadruk wordt gelegd op ontkerkelijking en de bijhorende gevaren. Op 1 januari 2013 trad ook het gewijzigd Eredienstendecreet in werking met als voornaamste doel de versterking van het lokale overleg. Onder andere het opstellen van een centraal kerkbestuur (CKB), dat onderling overleg tussen verschillende parochiegemeenschappen in één stad of dorp moet versterken, is een nieuwigheid. Ook de kerkraad, verantwoordelijk voor het beheer van de goederen van de kerk, moet zich aanpassen. Bovendien is het de bedoeling dat kerkelijke en gemeentelijke overheden samenwerken om een meerjarenplan of toekomstvisie voor de parochiekerken uit te stippelen. De bisdommen moeten, samen met de hulp van het CRKC of het landelijk expertisecentrum voor religieuze kunst en cultuur, ervoor zorgen dat dit proces in goede banen wordt geleid. Op deze manier wil de overheid, volgens de regels van het subsidiariteitsprincipe, ook enkele verantwoordelijkheden op lokaal niveau laten. Toch blijkt dat er nood is aan meer dan enkel regels van bovenaf.

De valkuil van het top-downbeleid

Door een casestudy uit te voeren in de gemeente Londerzeel komt duidelijk naar voren dat er meerdere noden en wensen en verschillende visies aanwezig zijn. Wanneer we spreken met verschillende stakeholders, gaande van parochieploegen tot heemkundige kringen, komen enkele duidelijke problemen naar voren.

Ten eerste zien we dat de lokale religieuze stakeholders, zoals parochieploegen of kerkraden, los van elkaar een bepaalde visie ontwikkelen en niet openstaan voor bijvoorbeeld een fusie van parochies. De binding aan het kerkgebouw is dan ook enorm sterk omwille van de geloofsbeleving die men liefst in het gebouw beleeft. Hierdoor ligt een mogelijke her- of nevenbestemming vaak moeilijk. Bovendien nemen lokale overheden liever geen verantwoordelijkheid. Door de scheiding van Kerk en Staat hebben ze geen behoefte om te investeren in de eigendommen van de kerkelijke overheid die volgens de eigen visie handelt. Opnieuw versterkt dit de 'ieder voor zich'-mentaliteit, deze keer tussen de lokale religieuze en gemeentelijke overheden.

Ten tweede is men niet geneigd om zich te engageren, aangezien men geen enkele invloed heeft gedurende het beslissingsproces. Dit gebeurt namelijk op hoger niveau. Gelatenheid en standvastigheid over hoe de situatie nu is, zijn de overheersende gevoelens.

De zorg voor het lokale religieus erfgoed is vandaag van groot belang. De steeds kleiner en ouder wordende gemeenschap staat in voor de zorg van hun kerkgebouw en de ob-

jecten. Bovendien houden ze ook het aanwezige immateriële erfgoed levend. Deze gemeenschap is echter geen expert op vlak van erfgoedzorg en door het feit dat men van bovenuit bezig is met herstructureringen, gaat het hen nu voornamelijk om het zichzelf in stand houden als geloofsgemeenschap. Ze voelen zich bedreigd en de gemeenschappen blijven voornamelijk op hun eigen eilandje.

Van divergentie naar convergentie

Het model dat we hier als mogelijke werkmethode voorstellen, moet zorgen voor een betere dialoog op lokaal niveau. Het is dan ook in de parochiekerken zelf, samen met alle stakeholders, waar men zorg draagt voor het erfgoed. Het model is een synthese van verschillende elementen, afkomstig uit andere theoretische modellen.²

De eerste fase in dit proces is het creëren van divergentie. Daarbij worden initieel alle mogelijke meningen op tafel gelegd. Ook lokale katholieke onderwijsinstellingen, de toeristische dienst, de cultuurbeleidscoördinator, omwonenden of heemkundige kringen kunnen hier gehoord worden. Belangrijk is dat iedereen zijn of haar mening kan geven, dus niet enkel mensen met macht of veel belang. Deze manier van discussiëren noemen we het hybride forum. Gelijkwaardigheid, vertrouwen, naar elkaar luisteren en het feit dat iedere stakeholder ervan overtuigd is dat zijn of haar mening belang heeft, zijn noodzakelijke aspecten om dit soort forum te organiseren. In deze fase is het belangrijk dat de idee van samenwerken voor één gemeenschappelijk doel aanwezig is. Met behulp van een facilitator, die het proces van dialoog op gang brengt en begeleidt, zal de fase van divergentie evolueren naar de fase van strijd. Hier komen alle meningen en visies samen en moet er een eenduidig standpunt ontstaan. De facilitator zorgt hier dat er met de mening van bijvoorbeeld stakeholders met weinig macht rekening wordt gehouden in het verdere beslissingsproces.

In de fase van convergentie moet er vanuit de verschillende visies een eenduidig standpunt ontstaan. Logischerwijs zal iedere stakeholder ook bepaalde elementen uit zijn eigen visie moeten kunnen opgeven. Dit mag echter geen probleem zijn wanneer men uitgaat van het gemeenschappelijk belang. In deze fase bereikt men dus synergie, want iedere stakeholder werd betrokken zodat er een meerwaarde wordt bereikt. Gedurende deze twee fasen werden er namelijk alvast meer meningen gehoord dan het geval zou zijn als enkel de dominante stakeholders met macht hun zegje mogen doen.

Op deze manier komen we tot een oplossing die niet enkel door experts of machthebbers is gecreëerd, maar gedragen wordt door de hele gemeenschap. Van hieruit kan men het omgaan met het religieus erfgoed veel concreter, efficiënter én vanuit de gemeenschap regelen.

Op weg naar doeltreffende subsidiariteit

Dit dialoogmodel vraagt tijd, geld, werkkrachten en de opbouw van een gestructureerd systeem. De snelle ontkerkelijking zorgt ervoor dat dit model misschien wel té veel tijd vraagt om iedere stakeholder op lokaal niveau te horen. Toch

“ Het is nu aan de kerkelijke en wereldlijke overheden om elkaar te vinden in een gezamenlijke aanpak van de problematiek. Enkel adviezen of verplichtingen van bovenaf opleggen blijkt alvast onvoldoende en contraproductief.

is het cruciaal dat er op dit niveau een goede communicatie is. Deze gemeenschap is dan ook het beste op de hoogte van wat er aan religieus erfgoed aanwezig is. Vaak zit men echter zo op zijn eigen eiland dat de erfgoedkant van het verhaal wordt vergeten en men meer bezig is met onderlinge strubbelingen. Het begeleiden en informeren van de lokale gemeenschap door een onafhankelijk expert is hierbij een mogelijke oplossing. Wanneer iemand met kennis van zaken in samenwerking met de lokale gemeenschap kan komen tot een beter omgaan met het erfgoed, zal dit positieve gevolgen hebben. Het gaat hier dus vooral om het creëren van affiniteit met het concept erfgoed. Zo is het goed wanneer de parochieploeg een inventaris heeft die steeds up-to-date wordt gehouden. Ook kennis van mogelijke veiligheidsmaatregelen, om diefstal of vernieling tegen te gaan, kan ervoor zorgen dat de geloofsgemeenschap bereid is om de kerk vaker open te houden. Bovendien is ook de kennis van restauratie- en conservatietechnieken nuttig. Het juist omgaan met immaterieel erfgoed kan dan weer zorgen voor een betere publieksaantrekking. Dit zijn maar enkele van een groot aanbod aan mogelijkheden om het erfgoed op korte termijn veilig te stellen.

Belangrijk hierbij is het duidelijk maken aan de stakeholders, voornamelijk de mensen die sterke affiniteit hebben met het katholieke geloof, dat ‘erfgoed’ niet per definitie de mogelijke ontwijding van het kerkgebouw of het verdwijnen van de parochiegemeenschappen impliceert. Wanneer het religieuze aspect toch verdwijnt, moet dit echter wel nog als een oudere betekenislaag aanwezig kunnen zijn. Enkel door tijdig in te spelen op de huidige situatie kan men hiervoor zorgen.

Het is nu dus aan de kerkelijke en wereldlijke overheden om elkaar te vinden in een gezamenlijke aanpak van de problematiek. Enkel adviezen of verplichtingen van bovenaf opleggen blijkt alvast onvoldoende en contraproductief. Het gebrek aan een degelijke begeleiding van de lokale gemeenschap zorgt er aan de basis vooralsnog voor dat het behoud van – of het correct omgaan met – religieus erfgoed erg problematisch blijft.

Judith De Waele studeerde in 2009 af aan de Erasmushogeschool Brussel als professionele bachelor journalistiek. Daarnaast behaalde ze haar master in de kunstwetenschappen en archeologie aan de Vrije Universiteit Brussel met de scriptie *Van ontkerkelijking tot ontsluiting. Een onderzoek naar strategieën van beheer en presentatie van het religieus erfgoed in Vlaanderen in de 21ste eeuw*.

1. Op basis van een onderzoek via Mediargus zien we dat tussen 1990 en 2013 de aandacht voor ontkerkelijking en herbestemming of restauratie van kerkgebouwen stijgt. De focus verschuift van aandacht voor ontkerkelijking als fenomeen dat invloed heeft op politiek en sociaal vlak naar een fenomeen dat op zich staat en waarvoor verschillende soorten oplossingen worden aangeboden. Meestal gaat het dan over een sociaal of cultureel verantwoord herbestemming of nevenbestemming.
2. De theoretische modellen en concepten die we gebruikt hebben zijn: het *Authorized Heritage Discourse*, het model *Beyond the Silos of the LAMs*, makelaardij, het *Diamond of Participatory Model*, het hybride forum, het concept van *cultural commons* en de coproductie en synergie.



Onder de noemer 'Verzamelingen' richt de Erfgoedcel Waasland dit jaar haar blik op het erfgoed van privéverzamelaars. Zo brengen we een eenmalig magazine uit over verzamelen, komt er een vorming 'Behoud en beheer thuis' en wordt overleg georganiseerd over het acquisitiebeleid van bewaarinstellingen in het Waasland. Startschot en draaischijf van het project was het tentoonstellingsweekend op 21 en 22 juni. Toen stonden op dertig locaties in zeven gemeenten privécollecties in de kijker.¹ Het traject brengt interessante inzichten met zich mee over verzamelaars, erfgoed en de samenwerking van erfgoedorganisaties met privépartners.

TEKST Bart Ooghe

Verzamelingen

Over dingen en de mensen die ze verzamelen

Met 'Verzamelingen' wil de Erfgoedcel Waasland in de eerste plaats het lokale erfgoedbewustzijn vergroten, door te tonen hoe ook 'gewone mensen' instaan voor het erfgoed van vandaag en morgen. Tegelijk hopen we beter zicht te krijgen op de behoeften en bezorgdheden van de verzamelaars, om waar nodig onze dienstverlening als regionale erfgoedcel bij te sturen en particuliere erfgoedbewaarders beter te kunnen bijstaan.

Erfgoedverzamelaars en de erfgoedwereld

Een project rond privéverzamelingen begint met de niet-ervide zoektocht naar verzamelaars. Zoals verwacht, leverden oproepen in de lokale pers en de gemeentemagazines weinig resultaat op. Het publieke karakter van het project schrikt verzamelaars wellicht af en de erfgoedcel is als ondersteunende actor voor het brede publiek wellicht niet vertrouwd genoeg om deze afstand te kunnen compenseren. Mensen staan vaak niet te popelen om zichzelf als verzamelaar bekend te maken en al helemaal niet voor een hen onbekende organisatie. Maar ook uit het directe netwerk van cultureel-erfgoedactoren zelf kwamen weinig (geïnteresseerde) verzamelaars naar voren. We kwamen hen uiteindelijk vooral op het spoor via de persoonlijke netwerken van lokale actoren, handelaars en andere verzamelaars.

Van de meer dan dertig geïnteresseerden bleek slechts een zevental verzamelaars betrokken bij de lokale erfgoedwerking: meer bepaald als lid van een heemkundige of culturele vereniging of als vrijwilliger bij een lokaal museum. Spontaan waren we er eerder van uitgegaan dat wie in een eerder klein-stedelijke regio als het Waasland materiaal met erfgoedwaarde verzamelt, ook wel automatisch contacten zou onderhouden met de lokale erfgoedwereld. Die veronderstelling bleek dus slechts deels gegrond.

Tijdens de plaatsbezoeken en interviews kwam de verklaring voor deze schijnbare discrepantie aan het licht. De verzamelaars, ook deze met cultureel/historisch waardevolle collecties, beschouwen zichzelf voor het merendeel niet als 'erfgoedmensen'. Ze zijn geïnteresseerd in de esthetiek of het persoonlijke verhaal van hun collectiestukken. Of ze streven ernaar om een unieke collectie samen te stellen en te bezitten. Enkel hopen wel een fractie van het verleden te bewaren voor de toekomst, maar hun passie wordt toch in de eerste plaats gevoed door de hoedanigheid van de stukken zelf als verzamelobject. De meeste deelnemers lijken bovendien weinig boodschap te hebben aan het lokaal historisch of heemkundig discours. Erfgoedmensen? Neen, zo zien ze zich meestal niet. Waarom zouden zij dan ook de lokale erfgoedwerking actief opzoeken?

■ Foto links: De verzamelaars beschouwen zichzelf meestal niet als 'erfgoedmensen'. Ze zijn geïnteresseerd in de esthetiek of het persoonlijke verhaal van hun collectiestukken. © Franky De Schampheleer

Erfgoedbewustzijn

Toch merkten we bij de meeste verzamelaars een duidelijk erfgoedbewustzijn, dat bovendien verder gaat dan louter nostalgie. Zoals bij de oudere dame die in een stal naast haar woning honderden lege flessen aantrof. Ze bewaarde de tweehonderd meest opmerkelijke exemplaren van wat het depot van een bierhandelaar uit de jaren 1930-1960 bleek te zijn. "Wie zou dit bewaren als ik het niet doe?", zei ze verschillende keren tijdens ons bezoek. De verzamelaar van waaiers ziet zichzelf als tussenpersoon in het leven van haar stukken: ze bewaart ze voor de komende generatie. De verzamelaar van speelkaarten en de enthousiasteling van kunstceramiek nemen musea als maatstaf voor de kwaliteit van hun eigen collectie.

Sommige verzamelaars groeien op deze manier uit tot waardevolle specialisten. Ze beheren soms onverwachte en indrukwekkende collecties, zoals die met honderden antieke koffiemolens of een verzameling van tientallen mechanische muziekinstrumenten. Bij beide collecties hoort een aanwinstenbeleid in functie van typologische en chronologische diversiteit. Maar ook deze mensen verzamelen in de eerste plaats natuurlijk voor het eigen plezier. In het waarderen van de collectie zijn persoonlijke associaties vaak even belangrijk als objectieve criteria. Verschillende verzamelaars maken zelfs helemaal geen onderscheid tussen de stukken: een koekjesblik uit de 19e eeuw kan dan even (of zelfs minder) waardevol zijn als een pas uitgebracht exemplaar in trostijl, want het nieuwe blik is bijvoorbeeld in betere staat.

Een eigen museum

Het persoonlijke verhaal dat ten grondslag ligt aan een privéverzameling vormt vanuit cultureel-erfgoedstandpunt meteen het grootste risico voor de bewaring ervan. Dit blijkt het best wanneer de toekomst van de verzameling ter sprake komt. Slechts een kleine minderheid heeft hiervoor concrete plannen: de urgentie ligt bij het verzamelen zelf. Zolang als mogelijk – meestal zolang de verzamelaar in leven is – wordt alles thuis bewaard. Nadien ziet men meestal slechts twee opties: de collectie doorgeven of alles van de hand doen.

De particulier overschouwt vaak een voor haar of hem ondeelbaar geworden geheel. De stap om delen ervan te selecteren voor afstoting of schenking is moeilijk, tenzij in functie van een betere aanwinst. De meesten zouden een museale schenking daarom enkel overwegen voor de totaliteit van de collectie, wat in de praktijk weinig waarschijnlijk is in een sector die kampt met structureel plaats- en personeelsgebrek. En zelfs al zou het kunnen, dan blijft de niet-ongegronde vrees bestaan dat de collectie in een duister depot terecht komt, om slechts occasioneel en fragmentair tentoongesteld te worden. Met andere woorden: dat het verzamelaarsverhaal verloren zal gaan. Sommigen dromen van



■ Enkele verzamelaars hopen een fractie van het verleden te bewaren voor de toekomst. © Franky De Schampheleer



■ Sommige verzamelaars beheren onverwachte en indrukwekkende collecties, zoals die van tientallen mechanische muziekinstrumenten. © Franky De Schampheleer

een eigen museum, maar beseffen dat dit eveneens weinig realistisch is. Dan nog liever alles doorgeven aan een volgende generatie verzamelaars, die er hun eigen verhaal mee kunnen bouwen. In het uiterste geval brengen de kinderen desnoods alles maar naar het containerpark.

Uit de contacten met verzamelaars in het Waasland blijkt een zekere terughoudendheid tegenover de georganiseerde erfgoedsector. Die wordt soms gevoed door negatieve ervaringen van andere verzamelaars of onwetendheid over hoe erfgoedorganisaties werken. Soms gaat men ervan uit dat niemand interesse zal hebben voor de persoonlijke collectie. Ook is er soms misnoegdheid omdat er vanuit een museum of archief geen compensatie kan geboden worden voor de persoonlijk geleverde financiële inspanningen. De stand- ▶

“ Sommige verzamelaars groeien uit tot waardevolle specialisten. Ze beheren soms onverwachte en indrukwekkende collecties. Maar deze mensen verzamelen in de eerste plaats natuurlijk voor het eigen plezier. In het waarderen van de collectie zijn persoonlijke associaties vaak even belangrijk als objectieve criteria.



■ De meeste particulieren staan open voor concrete tips over beheer of nalatenschap. Maar ze kennen onvoldoende de weg naar en het aanbod aan vormingen of advies door depotconsulenten.
© Franky De Schamphleer

punten van beide partijen blijven tot op zekere hoogte onverzoeikbaar. Elk museum kent van zijn kant het probleem dat het soms minder relevante objecten mee moet verwerven om stukken te verkrijgen die de kerncollectie echt verrijken. En eens een stuk aanvaard is, wordt het administratief en persoonlijk vaak moeilijk om er nog afstand van te doen. De tijd dat door collectiebeherende erfgoedorganisaties alles zomaar probleemloos werd aangenomen ligt ver achter ons.

Erfgoedmakers en uitdagingen voor de sector

De Wase casus 'Verzamelingen' bevestigt het idee dat verzamelaars en hun netwerken een parallel circuit kunnen vormen voor de waardering en bewaring van (toekomstig) erfgoed. Dit is zeker het geval wanneer ze operationeel zijn buiten het interessegebied of de praktische mogelijkheden van professionele bewaarinstellingen. De verzamelaar ook de facto als erfgoedmaker, zeg maar. Problematisch tot precair kan die rol zijn door de persoonlijke band tussen de particulier en zijn collectie en door zijn beperkte vertrouwdheid met de georganiseerde erfgoedsector.

De uitdaging, vanuit cultureel-erfgoedstandpunt, ligt daarom in het verhogen van het erfgoedbewustzijn bij de verzamelaar zonder te vervallen in een voor haar of hem weinig relevant erfgoeddiscours. Met uitzondering van de verzekerde verzamelingen zijn weinig collecties geïnventariseerd. Informatie zoals herkomst, aankoopprijs of identificatie wordt vaak evenmin bijgehouden of wil men bewust niet vrijgeven. De toekomst van collecties is vaak onzeker en de bewaaromstandigheden variëren sterk, hoewel sommige collecties wel degelijk volgens de regels van de kunst worden beheerd. Maar de verzamelaar zonder meer aanspreken op deze punten is weinig relevant: meestal is erfgoedbeheer nu eenmaal niet de reden waarom men eraan begon.

De mogelijkheid om het verzamelaarsverhaal met derden te delen kan daarentegen een nieuwe kijk op de stukken stimuleren. Zo werd het project van de erfgoedcel door enkele verzamelaars aangegrepen om binnen hun eigen collectie orde op zaken te stellen. De meeste particulieren geven eveneens aan positief te staan tegenover concrete tips voor beheer of nalatenschap. Maar ze kennen onvoldoende de weg naar en het aanbod aan vormingen, advies door depotconsulenten of aankoopmogelijkheden voor verpakkingsmateriaal. Door hierop in te spelen met een kant-en-klaar aanbod kan misschien vermeden worden dat belangrijke stukken verloren gaan door gebrek aan kennis of planning. Een intermediaire partner die zelf geen collectie aanlegt, zoals een erfgoedcel, kan daarbij een belangrijke rol spelen als neutraal aanspreekpunt en bemiddelaar. Een persoonlijke band tussen de particulier en de erfgoedsector blijft echter cruciaal en het smeden van die band vergt hoe dan ook tijd, zonder garanties op een duurzame en geslaagde relatie.

Bewustmaking en dienstverlening zijn met andere woorden deel van een continue bemiddeling tussen de verwachtingen van de verzamelaar en van de erfgoedsector. We moeten als sector respect opbrengen voor het persoonlijke verhaal en tempo van de verzamelaar. Maar als we hen kunnen helpen om langer te genieten van hun passie en om tegelijk anderen mee te nemen in hun verhaal, vergroten we meteen ook de opportuniteiten voor andere vormen van samenwerking. Die kunnen op termijn het erfgoed zelf ten goede komen, hetzij door de verzamel(d)ingen te laten opnemen in een meer professionele context, hetzij door de goede bewaring ervan in hun privécontext te verzekeren.



Bart Ooghe is erfgoedconsulent bij de Erfgoedcel Waasland.

1. Meer informatie op: www.verzamelingen.be



De kwalificatie van de Rode Duivels voor het komende WK voetbal in Brazilië creëert een heuse voetbalhype bij de doorsnee-Belg. In de marge van deze voetbalgekte kent het befaamde Panini WK-stickerboek voor het eerst sinds lang een revival. Voor een habbekrats koopt u een verzamelalbum om al uw voetbalstickers in te kleven. Panini beperkt zich niet alleen tot voetbalplakboeken. Ook wielersfans krijgen sinds 2009 – na een onderbreking van dertig jaar – opnieuw de kans om stickeralbums vol wielervedetten aan te leggen. Wie verder graaft in het verleden ontdekt dat Panini niet de eerste en lang niet de enige producent van wielerverzamelplaatjes was. Hieronder volgt een verkennend onderzoek naar de roots van de huidige 'Paninimania'.

TEKST Dries De Zaeytijd en Thomas Ameye

Wielerschromo's: de kleurrijke voorlopers van de Paniniprentjes

In de tweede helft van de 19e eeuw duiken de eerste verzamelreeksen op. De Duitse voedingsfabrikant Liebig (o.a. bouillon) is gangmaker en ziet wel brood in het gratis aanbieden van lithografische series, zogenaamde chromo's, bij hun producten. Koningen, avonturiers, dieren ... een brede waaier aan thema's wordt ingeschakeld om de consument extra te prikkelen tot een aankoop.¹ Dat die plaatjes verschij-

■ Na de serie van Félix Potin verschijnen voor het eerst ingekleurde wielersfoto's in een verzamelreeks. De Franse fotograaf Boldo is trendsetter. Tot diep in de jaren vijftig blijven ingekleurde prentkaarten en chromo's van wielrenners erg populair. Hier een (ingekleurde) foto van Darragon.

nen in een tijd waarin toenmalige luxeproducten als chocolade en koekjes steeds meer in het budgettaire bereik van de gewone man komen, is geen toeval. Dankzij hogere lonen en een toenemende massaproductie vinden de producten (én de plaatjes!) vlotter hun weg naar een nieuwe groep van consumenten. Gelijktijdig evolueert de fiets van een exclusief speeltje voor de rijken tot een vervoermiddel van de man in de straat. Arbeiders en landbouwersknechten ontdekken steeds meer de wielersport en worden mettertijd zelfs publieke figuren met aanzien. De koers wordt langzamerhand een sport van en voor 'het volk'.² De meer gegoede sportminded burger keert zich af van het intussen gedemocratiseerde wielrennen ►



■ Om de verkoop van hun chocolade aan te zwengelen, verpakte producent De Zwaan uit Antwerpen in 1932 negentig verschillende rennersprentjes bij zijn producten. Wie ze allemaal verzameld had, kon het bijhorend verzamelalbum helemaal vullen.

en verlegt zijn focus van het wielrennen naar andere opkomende dure, 'standingvolle' vrijetijdsbestedingen als de auto- en de vliegsport.³

De eerste wielerchromo's

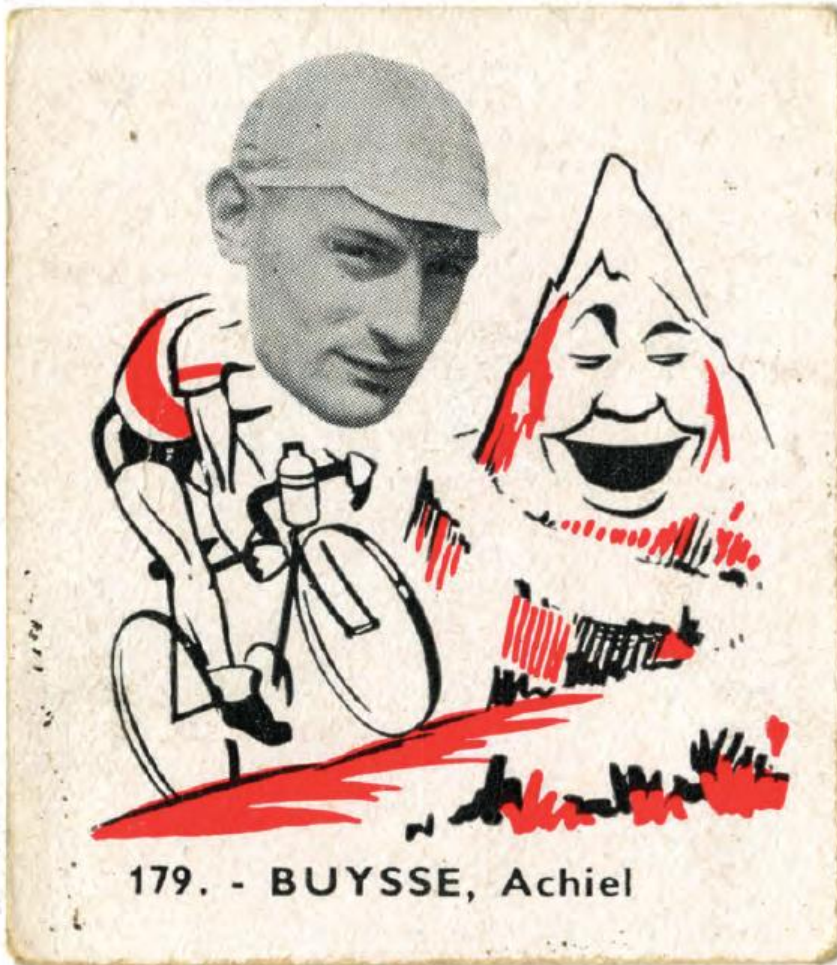
Rond 1900 verschijnen de eerste verzamelreeksen met wielrenners. Fietsbandenfabrikant Dunlop brengt als een van de eersten een serie postkaarten op de markt onder de titel *Les vieilles gloires du cycle*. Populaire pistiers als Henri Desgrange (de latere stichter van de Tour de France), August Zimmerman of Tom Linton op fietsen met 'le pneu Dunlop' worden vereeuwigd in een fotokaartenreeks.⁴ De naam van de bandenfabrikant is nadrukkelijk in beeld en moet uiteraard de nodige bekendheid opleveren. Dat een bandenproducent pionier is, spreekt bijna voor zich. Fietsmerken en producenten van fietsonderdelen leven voor een groot deel van advertenties en vermeldingen in sport- en wielerkranten.⁵ Een eigen serie postkaarten ligt perfect in het verlengde hiervan, zeker nu de fietsenindustrie piekt.

De Franse ondernemer Félix Potin komt uit een andere branche maar lanceert korte tijd later toch een eigen reeks met wielerplaatjes (*vignettes*), nadat hij eerder al een serie met beroemdheden en kunst op de markt had gebracht. Met zijn verzamelalbums en prentjes wil Potin klanten lokken voor zijn nieuwe manier van verhandelen en verkopen: via de su-

permarkt.⁶ Trouwe klanten worden beloond met een pakketje *vignettes*. Tot zijn wielerserie behoren Franse (piste)wielerlegendes als Edmond Jacquelin, Gaston Rivierre en Constant Huret. Waar voordien alleen maar foto's werden gereproduceerd, verschijnen na de reeks van Potin nu ook ingekleurde foto's op postkaarten. De Franse fotograaf Boldo, gevestigd in Parijs, brengt een reeks met pistiers, wegrenners, stayers (pistiers achter gemotoriseerde gangmakers) en tandems en *triplettes* op de markt. Ook de West-Vlaamse wielervedetten Cyrille Van Hauwaert, Jules Messelis en 'Samson' (Julien Lootens) krijgen hun kaart in deze galerij. Het illustreert dat Belgische renners stilaan internationale faam krijgen, niet in het minst nadat Van Hauwaert in 1907 en 1908 als eerste Belg ooit gerenommeerde Franse wedstrijden als Bordeaux-Parijs en Parijs-Roubaix weet te winnen.

Kunstige chromo's

Een opvallende plaats in de historie van de wielerplaatjes is weggelegd voor een in 1907 geproduceerde reeks getekende wielerprenten. De Franse uitgever Beauvais kan illustrator Pritt strikken om een vijftiental topfiguren uit het wielrennen te tekenen. Ook hier zijn het vooral pistiers die vereeuwigd worden. De periode rond de eeuwwisseling en het begin van de 20e eeuw staat nu eenmaal bol van de fascinatie voor snelheid. Pistiers die op een ovalen piste in het zog van een motor razendsnelle rondjes draaien, spreken het meest



- Belgian Chewing Gum Company brengt kort na 1945 een drietal reeksen met renners op de markt. In deze versie ('Baanreuzen') worden karikaturen voorzien van een kopfoto. De serie telde in totaal bijna tweehonderd plaatjes.

tot de verbeelding.⁷ De Belg Charles Van Den Born is een van de personages in de reeks van Pritt. Een andere karikaturist, Michel 'Mich' Liébaux, ontwerpt op zijn beurt een serie van negen tekeningen. Ook hier vooral vedetten uit de pistewereld – Major Taylor, Thorwald Ellegaard, Frank Kramer ... – en één ster van de weg: Lucien Petit-Breton. Ruim een decennium later (ca. 1925) werkt Beauvais aan een vervolgreeks op de serie van Pritt en neemt hiervoor Plunkett, een andere Franse illustrator, onder de arm. Dat ontwerpers en bij uitbreiding kunstenaars worden ingezet is typerend voor die tijd. Door de toenemende industrialisatie – opgestart in de belle époque – verscheen een breed gamma aan uiteenlopende producten zodat het aanbod de vraag langzamerhand oversteeg. Merken moesten zich van hun concurrenten onderscheiden. Potentiële klanten werden daarom 'verleid' met prikkelende beelden. De opkomende rijwielindustrie sloot zich maar wat graag aan bij de heersende *affichomanie*.⁸ Gerenommeerde artiesten als Henri de Toulouse-Lautrec (voor kettingproducent Simpson) of Pierre-Marie Gonzague-Privat (voor fietsmerk La Française) ontwierpen schitterende affiches waarop de kracht en de degelijkheid van het onderdeel of merk in kwestie moest blijken.

Commerciële chromo's

Een goed decennium na het einde van de Eerste Wereldoorlog is voor met zorg geïllustreerde plaatjes weinig tijd en plaats meer. Kwantiteit boven kwaliteit is zowat het nieuwe uitgangspunt bij de creatie van wielerschroom's. Die verdere commercialisering is grotendeels toe te schrijven aan een collectieve drang naar zoetigheid in België en bij uitbreiding in West-Europa. Het lijkt erop dat de vier jaar durende oorlogselende moest 'verwerkt' worden met chocolade en ander snoepgoed.⁹ Het gemiddelde suikerverbruik bij een modaal gezin stijgt behoorlijk snel. Een groeiend aantal producenten van suikerwaren speelt daar handig op in en koppelt dit aan wielrennen, dé volkssport van het moment. Het Brusselse koekjes- en chocoladebedrijf Victoria bijt in eigen land de spits af en zet de trend van wielerschroom's in. In hun spoor volgen andere chocoladefabrikanten als Aiglon, De Zwaan en Christa.¹⁰ Suikerwarenproducent Nestlé brengt rond 1935 een verzamelalbum op de markt waarin naast plaatjes van avonturiers en koninklijke figuren ook sportlui kleven. Ook uitgevers spelen in op de populaire wielersport. Sportkaarten Frank (Gent) worden een mijlpaal. De reeks bevat prentkaarten met meer dan driehonderd afbeeldingen van renners en is als een van de eerste niet uitdrukkelijk verbonden aan een of ander product. De Belgische chicoreifabrikant De Beukelaer lanceert een aantal populaire reeksen die integraal wielrenners bevatten.



Van prentkaarten tot Paniniprentjes

Na de Tweede Wereldoorlog blijven rennerschromo's populair. Ook nu blijkt de 'branche' van de wielerverzamelaars niet ongevoelig voor ontwikkelingen in de voedingsindustrie. Amerikaanse en Canadese soldaten die mee hielpen aan de bevrijding van West-Europa deelden *on the way* kauwgom uit, een voor veel Europeanen onbekend product.¹¹ Het snoepgoed kent meteen succes. De broers Markus, oprichters van de eerste Nederlandse kauwgomfabriek in 1948, dopen hun bedrijf Maple Leaf, een verwijzing naar het Canadese esdoornblad dat ook op de nationale vlag terug te vinden is. Uiteraard brengen zij een eigen verzamelalbum op de markt. Belgian Chewing Gum lanceert op haar beurt een serie waarin een getekende chromo wordt gecombineerd met een kopfoto van een renner. De firma 'Fort-producten' uit Itegem brengt in 1959 een verzamelalbum op de markt dat integraal gewijd is aan het leven en de carrière van wielervedette Rik Van Looy.¹² Naast zegefoto's vindt u er ook huiselijke taferelen met meneer en mevrouw Van Looy, genietend van een kopje Fort-koffie. Chicorei De Beukelaer geeft drie jaar op rij een album uit onder de titel *De grote Azen der wielersport*. En voor het eerst brengen ook biermerken een eigen reeks op de markt. Het Brusselse Vieux-Temps is trendsetter in de biersector. Onder de naam van elke renner voorziet het biermerk de boodschap 'drinkt Vieux-Temps'. Op die manier lijkt het halve peloton wel aan de fles te zitten.

Vanaf de jaren 1960 beginnen steeds meer wielerploegen eigen 'officiële' postkaarten aan te maken, los van de bestaande verzamelreeksen van (voedings)producenten of aan de wielersport gelinkte fabrikanten. Panini innoveert door zelfklevende(!) voetbalverzamelplaatjes en bijhorende albums te produceren. Niet veel later waagt het Italiaanse bedrijf zich aan een wieleralbum. De albums, die onder de noemer *Sprint* verschijnen, worden een heuse hype bij het jonge wielerspubliek. Eddy Merckx, dé renner in die periode, siert zowat elk jaar de cover. In de versie van 1972 leidt Merckx op de coverfoto voor Gimondi tijdens het door Eddy gewonnen WK in Mendrisio 1971. In het album zelf worden renners niet per ploeg maar wel per land ingedeeld, naar analogie met het

■ Na het wielerspansioen van Eddy Merckx was er dertig jaar lang geen nieuwe uitgave van het *Sprint*-stickerboek in België. De *Sprint*-uitgaves van toen zijn vandaag erg gegeerd bij wielerverzamelaars en nostalgici. Hier *Sprint*cover uit 1972. © Panini

WK-stickerboek van Panini. Op de binnenkant van de afsluitende kaft vinden lezers meer informatie over de Paniniclub. Iedereen die dat wil, kan lid worden maar moet zich aan een aantal 'regels' houden. Een ervan luidt: "Je moet je prentjes uitwisselen met je vriendjes. Dat is ook goed als je met je vriendjes goed wil opschieten. En dat willen we toch allemaal?" Met het wielerspansioen van Eddy in 1978 komt ook stilaan een einde aan het échte wielersporttijdperk in België. Nadat Merckx zijn fiets aan de haak hing, verscheen *Sprint* hier nog één jaar. Nadien is het dertig jaar wachten (2009) vooraleer het stickeralbum bij ons een bescheiden comeback maakt.

Ploegfoto's

De ploegvoorstelingsfoto's op postkaartformaat nemen vanaf de jaren 1980 definitief de rol van de chromo's over. Het einde van de kleurplaatjes en prentkaarten – al dan niet met bijhorend verzamelalbum – betekent niet dat de aandacht en de waardering mee verdwijnen. Integendeel, bij wielerverzamelaars zijn deze uitgaves tot op vandaag erg gegeerd. Op gespecialiseerde internetfora en in tijdschriften voor wielerverzamelaars duiken regelmatig (niet-exhaustieve) pogingen tot overzichtslijstjes op. De uitgever achter het Waalse wielertijdschrift *Coups de Pédales* brengt zelfs af en toe een nieuwe reeks uit, bestaande uit legendarische wielrenners en/of thematische reeksen. En in de shop van het Wielermuseum gaan de eigen rennerspostkaarten het best over de toonbank ...

Dries De Zaehtijdt is wetenschappelijk medewerker collectiebeheer - documentatiecentrum; Thomas Ameys is conservator van het Wielermuseum Roeselare.

1. Zie: www.retroscoop.be
2. S. KNIJTS, P. DELHEVE & D. VANSACKER, 'Wentelende wielen. Anderhalve eeuw fietsen en wielrennen in Vlaanderen', in: J. SCHEERDER, W. LAGAE & F. BOEN, *Vlaanderen fietst! Sociaalwetenschappelijk onderzoek naar de fietssportmarkt*. Leuven, Academia Press, 2011, pp. 13-70.
3. T. AMEYS, B. GILS & P. DELHEVE, 'Daredevils and Early Birds: Belgian Pioneers in Automobile Racing and Aerial Sports During the Belle Époque', in: *International Journal of the History of Sport*, 28 (2011) 2, pp. 205-239
4. J. LANNOO, *Cent ans de cyclisme en cartes postales*, SI, 2007, pp. 11-12.
5. B. MASO, *Het zweeft der goden*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1990, pp. 11-30.
6. Zie: www.felixpotin.com
7. P. BLOMM, *De duizelingwekkende jaren*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2009.
8. J. BOESMAN, 'Pauvres bêtes! Odier Defracye als echo van de affichomanie', in: *Etappe, magazine over historische fietshelden*, p. 8
9. M.-A. WILSENS, *Bij leven en welzijn. Een eeuw dagelijks leven in België*. Tiel, Lannoo, 2000, pp. 53-57
10. D. DE ZAEHTIJDT & T. AMEYS, *Bevoorrading. Verhalen uit de buik van het peloton*. Tiel, Lannoo, 2012, p. 16.
11. M.-A. WILSENS, *Bij leven en welzijn. Een eeuw dagelijks leven in België*. Tiel, Lannoo, 2000, 168 p.
12. D. DE ZAEHTIJDT & T. AMEYS, *Bevoorrading. Verhalen uit de buik van het peloton*. Tiel, Lannoo, 2012, p. 77.



■ Verwijderen van verroeste doeken in gipsen beeld. © E. Jacobs, Onroerend Erfgoed, 2010.

Europese normen voor de instandhouding van erfgoed

Streven naar kwaliteit in de sector conservatie-restauratie

TEKST Nathalie Vernimme

In heel wat sectoren en bedrijfstakken worden vandaag de dag normen gehanteerd. Sinds 2004 worden Europese normen ontwikkeld voor de conservatie-restauratie van cultureel erfgoed. Maar wat is de draagwijdte eigenlijk van dergelijke normen, hoe komen ze precies tot stand en welke normen zijn er ondertussen reeds actief voor de sector conservatie-restauratie? Dit artikel beoogt op deze en aanverwante vragen een antwoord te bieden en de lezer inzicht te verschaffen in wat normering kan betekenen voor de kwaliteit van ingrepen op ons materieel erfgoed.

Wat zijn normen?

Een norm kan gedefinieerd worden als een door een erkende normalisatie-instelling vastgestelde technische specificatie voor herhaalde of voortdurende toepassing.¹ Een norm bevat een reeks beschrijvingen of aanbevelingen met betrekking tot producten, systemen of diensten. Normen kunnen ook gebruikt worden om een (test- of meet)methode te omschrijven of om vakterminologie vast te leggen.

Bij het lanceren van een norm in een bepaald vakgebied zijn er drie voorwaarden: er moet een voldoende draagvlak zijn van alle belanghebbenden in het vakgebied voor de norm, er is afwezigheid van blijvend verzet rond de inhoud en er moet bereidheid zijn in het vakgebied om de norm toe te passen. Normen worden opgesteld bij consensus en dienen goedgekeurd te worden door een hiervoor erkend orgaan.²

Toepassingskader

Normen hebben als algemene doelstelling vertrouwen te scheppen bij de gebruiker die een bepaald product of dienst toepast. Wanneer een product of dienst in overeenstemming is met de voorschriften of eisen van een norm, dan kan men ervan uitgaan dat het product bepaalde essentiële kenmerken bezit zoals kwaliteit, veiligheid, betrouwbaarheid en doeltreffendheid. Normen kunnen als instrument beschouwd worden om handel met partners in binnen- en/of buitenland vlot te laten verlopen en te bevorderen. Normen zijn daarnaast ook een bron van vakkennis, verhogen de uitwisselbaarheid van gegevens en kunnen aan de basis liggen van kwaliteitssystemen met bijhorende certificering. De toepassing van normen kan ervoor zorgen dat de competitiviteit in een sector toeneemt en innovatie gestimuleerd wordt. Zo kunnen normen op termijn zelfs tot economische groei leiden.

Bent u verplicht normen te volgen?

Normen bevatten technische en kwaliteitscriteria waarvan u in principe niet verplicht bent om ze toe te passen. Zeer vaak worden normen echter opgenomen in de regionale, nationale en Europese wetgeving. In dit geval dienen ze wel verplicht nageleefd te worden.³ Ook wanneer normen opgenomen worden in een contract, worden ze verplichtend.⁴

Belgische normalisatie

Het NBN (Nationaal Bureau voor Normalisatie) is het officiële Belgische normalisatie-orgaan. Het NBN vertegenwoordigt de Belgische belangen in Europese en internationale instanties voor normalisatie. Daarnaast inventariseert het NBN de behoeften aan nieuwe normen, coördineert het de nationale normalisatie, promoot het het gebruik van normen en beheert het het nationaal systeem van certificatie inzake conformiteit met de normen.

De normalisatie in België verloopt via een decentraal systeem waarbij een of verscheidene normalisatiecommissies opgevolgd worden door een sectorale operator. Om als secto-

rale operator te kunnen fungeren, moet men gevestigd zijn in België, representatief zijn (specificiteit, deskundigheid en relaties) voor de bevoegde materie en volledig onpartijdig om de werkzaamheden van de normalisatiecommissie te coördineren. Er zijn in 2013 een 25-tal sectorale operatoren erkend die alle meerdere normalisatiecommissies coördineren. Voor sommige horizontale materies, zoals bijvoorbeeld kwaliteitsmanagement, kan het NBN zelf als sectorale operator optreden.

De leden van een normalisatiecommissie zijn natuurlijke of rechtspersonen met woonplaats of zetel in België. De leden dienen een belang te hebben bij de activiteiten van de normalisatiecommissie waarbij ze betrokken wensen te worden en er ook een technische bijdrage aan kunnen leveren. Ze beslissen bij voorkeur bij consensus – of indien dit niet mogelijk is, bij 2/3-meerderheid. De raadpleging van de leden gebeurt meestal volledig elektronisch.

Vandaag worden 90 % van de in België gepubliceerde normen op Europees of internationaal vlak opgemaakt. De eigenlijke Belgische (in België opgestelde) normen worden bekrachtigd bij KB, de Europese Normen (EN) dienen verplicht als Belgische Norm overgenomen te worden via publicatie in het *Belgisch Staatsblad* na goedkeuring door de Raad van Bestuur van het NBN. Dit dient uiterlijk zes maanden na de datum van het ter beschikking stellen (*date of availability*) van de EN te gebeuren. Oudere nationale normen die in strijd zijn met nieuwere Europese normen worden ingetrokken. Normen op niet-Europees internationaal niveau (zoals deze van de *International Organization for Standardization - ISO* en de *International Electrotechnical Commission - IEC*) zijn niet verplicht toe te passen en te implementeren op nationaal niveau, maar men doet dit meestal wel.

Europese normalisatie

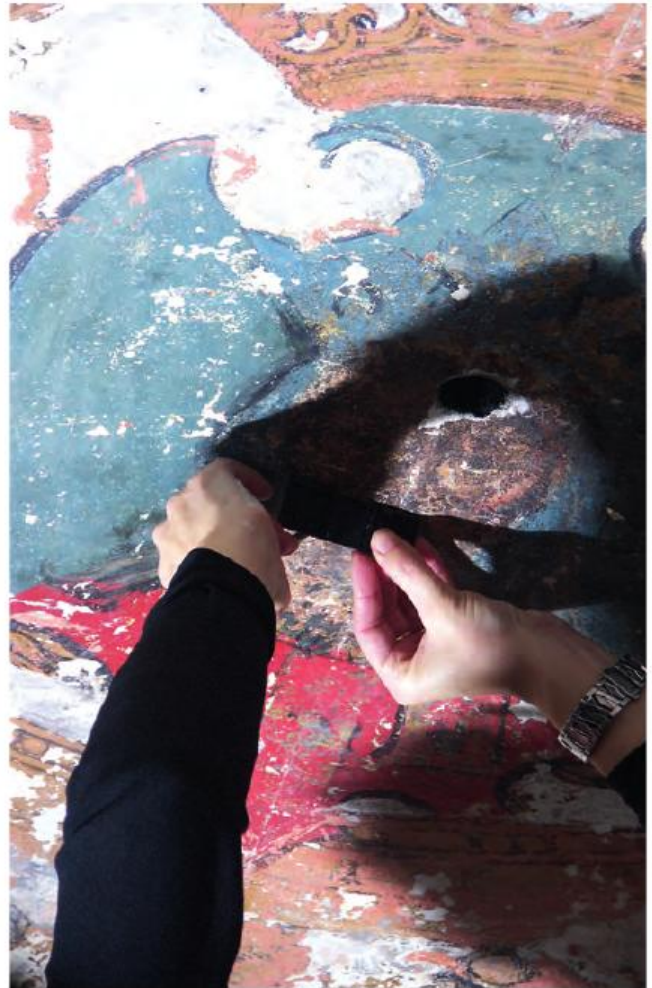
Op 1 januari 2013 trad een verordening betreffende de Europese normalisatie in werking. Deze verordening vormt de belangrijkste juridische grondslag voor de acties die de EU onderneemt in verband met Europese normalisatie.⁵ De verordening werd goedgekeurd door het Europees parlement en de Raad van Ministers van de EU en verscheen in november 2012 in het *Publicatieblad van de Europese Unie*. De verordening (her)bevestigt de rol van het Europees Comité voor Standaardisatie (*European Committee for Standardization - CEN*) als verantwoordelijke voor de Europese normalisatie in alle domeinen, met uitzondering van elektrotechniek en telecommunicatie waarvoor aparte instanties bestaan.

Het CEN is samengesteld uit vertegenwoordigers van de 31 nationale normalisatie-instituten van de lidstaten van de EU en van de *European Free Trade Association (EFTA)*. De lidstaten dienen verplicht te reageren op alle documenten die ter stemming worden voorgelegd. Zo brengt ook het NBN op alle verspreide documenten de Belgische stem uit of stemt onthouding bij het ontbreken van belanghebbenden of deskundigheid op Belgisch niveau.

Het algemeen beleid van het CEN wordt bepaald door de Algemene Vergadering (*General Assembly - GA*) die is samengesteld uit afgevaardigden van alle CEN-leden. De coördina-



■ De bewaring en behandeling van waterverzadigd hout is een problematiek apart © K. Vandevorst, *Onroerend Erfgoed*, 2012.



■ Monstername kathedraalgewelf Antwerpen © E. Jacobs, *Onroerend Erfgoed*, 2006.

tie van het technische werk is in handen van de Technische Raad (*Technical Board - BT*). Deze Technische Raad stelt Technische Comités (*Technical Committee - CEN/TC*) aan voor de diverse sectoren. Er bestaan momenteel meer dan 350 CEN/TC's die heel uiteenlopende thema's behandelen.

Een Technisch Comité bepaalt zijn onderwerpen op basis van een werkprogramma, dat opgenomen wordt in een ondernemingsplan (*Business Plan*). Het ondernemingsplan moet door de Technische Raad goedgekeurd worden. Het doel van het ondernemingsplan van een CEN/TC bestaat erin om een actueel overzicht te bieden van de belangrijke technologische, zakelijke, sociale en andere trends binnen de eigen sector die het CEN/TC wenst te behandelen. Daarnaast worden in dit plan de prioriteiten en het werkplan voor een periode van zes jaar vastgelegd.

Hoe komen Europese Normen tot stand?

Voor het opstellen van concrete Europese Normen kan een CEN/TC werken met verschillende werkgroepen (*Working Groups - WG*). Binnen deze WG kunnen desgewenst ook diverse taakgroepen (*Task Groups - TG*) aangesteld worden. De leden van een WG of TG zijn experts rond de materie uit de

diverse lidstaten en worden ten persoonlijke titel benoemd door de nationale normalisatie-instituten, het CEN/TC zelf of door verenigingen die een samenwerkingsovereenkomst aangingen met het CEN/TC. Deze experts brengen over de vanuit het CEN voorgestelde documenten advies uit aan de nationale commissie die tot een eensgezinde gemotiveerde en gedragen stem per land komt.

Een CEN/TC legt zichzelf een termijn van 36 maanden op voor het ontwikkelen van nieuwe normen. De ontwikkeling van een Europees document doorloopt zes fases.⁶

De eerste fase is de 'Voorstel- en registratiefase'. Een voorstel voor het opmaken van een nieuwe Europese Norm kan van om het even welke betrokken partij of stakeholder komen: CEN-leden zelf, Europese of mondiale organisaties (beroeps-, wetenschappelijke- handels- of technische) of de Europese Commissie. Meestal wordt het voorstel gelanceerd via een nationaal normalisatieorgaan.

De 'Vorbereidingsfase' van de norm kan op twee mogelijke wijzen verlopen. Ofwel is er al een document (bijvoorbeeld een bestaande ISO-norm of nationale norm) voorhanden dat voorgelegd kan worden aan de CEN-leden als referentiedocument en als basis kan dienen voor de nieuwe Europese



■ Inpakken voor transport van het retabel van Edingen in de kathedraal van Antwerpen © M. Buyle, 1993.

norm. Als er geen documenten voorhanden zijn die als referentiedocument kunnen dienen voor de nieuwe norm start de *Technical Committee Procedure*, wat inhoudt dat het betrokken CEN/TC of een speciaal hiervoor opgerichte werkgroep zelf een werkdocument (*Working Document - WD*) opstelt.

Als het CEN/TC het eens is over de inhoud van het Werkdocument dan wordt het als Pre-norm (*PrEN*) ter goedkeuring voorgelegd aan de verschillende nationale normalisatie-instituten. Deze fase wordt de 'Commissiefase' genoemd.

Hierop volgt een 'Publieke onderzoeksfase' (*Public Enquiry*) waarin de nationale instituten ervoor zorgen dat de Pre-norm vijf maanden bij de belanghebbenden kan circuleren om hen de kans te geven te reageren. De commentaren worden per land gecentraliseerd door de experts en via hun nationaal normalisatie-instituut aan het behandelend Technisch Comité voorgelegd.

Wanneer de voorgestelde aanpassingen behandeld zijn door de werkgroep, wordt de aangepaste norm opnieuw naar de CEN-leden doorgestuurd tijdens de 'Goedkeuringsfase' en krijgen de nationale normalisatie-instituten nog twee maanden om dit definitief ontwerp goed te keuren via een formele stemming (*Formal Vote*).

Wanneer een Pre-norm een positieve stemming heeft gekregen, wordt deze aangenomen als Europese Norm en maakt CEN bekend wanneer de publicatie volgt (*Publicatiefase*) en

wanneer tegenstrijdige nationale documenten opgeheven moeten worden.

Meer dan 30 % van de goedgekeurde Europese normen zijn identiek aan bestaande ISO-normen. In het *Vienna Agreement*, goedgekeurd in 2001, is de samenwerking vastgelegd tussen CEN en ISO met betrekking tot de totstandkoming van Europese en mondiale normen. In deze overeenkomst werd afgesproken dat beide instanties mekaar op de hoogte zouden houden van hun werkprogramma en indien gewenst een inbreng zouden hebben in mekaars bijeenkomsten zowel op beleidsmatig als op technisch niveau.

Hoe ziet een Europese Norm eruit?

Een norm is meestal op een uniforme wijze opgebouwd en bestaat uit een aantal vaste elementen zoals een titel, een voorwoord, een doelstelling van het document met een omschrijving van het onderwerp, toepassingsgebied en de aard van het document, de belangrijkste bepalingen die het document bevat zoals bijvoorbeeld aanbevelingen, terminologie of een meetmethode. Verder kan er ook nog een introductie aanwezig zijn waarin de reden voor opmaak van de norm en het nut ervan beschreven staat, een lijst met referenties naar andere normen en/of een lijst met termen nodig voor een goed begrip van de voorliggende norm, annexen met aanvullende info en een bibliografie.

Het Europees Technisch Comité voor conservatie-restauratie van cultureel erfgoed

Naar aanleiding van initiatieven in diverse landen om tot standaarden te komen voor de conservatie-restauratie van cultureel erfgoed (roerend en onroerend erfgoed) en de wens om dit ook in een internationaal kader te plaatsen, heeft de Italiaanse nationale organisatie voor normalisatie (UNI) in 2001 een aanvraag ingediend bij het Europees Comité voor Standaardisatie (CEN) om een Technisch Comité op te starten met als onderwerp de conservatie-restauratie van cultureel erfgoed. Het naar aanleiding hiervan in 2004 opgerichte CEN/TC 346 *Conservation of Cultural Property* had als initiële doelstelling de standaardisatie in het veld van terminologie en definities, test- en analysemethodes en de ondersteuning van de karakterisering van materialen en schadeprocessen van roerend en onroerend erfgoed, van producten en technologieën die gebruikt worden voor het plannen en uitvoeren van conservatie, restauratie, herstel en onderhoud.

Het ondernemingsplan, opgemaakt door negen landen waaronder België, werd goedgekeurd door de verschillende deelstaten. TC 346 startte in 2004 met vijf werkgroepen: WG 1 *General Guidelines and Terminology*, WG 2 *Materials constituting cultural property*, WG 3 *Evaluation of methods and products for conservation works*, WG 4 *Environment* en WG 5 *Transportation and packaging methods*.

In België werd de coördinatie van CEN/TC 346 door het NBN toegewezen aan het Wetenschappelijk en Technisch Centrum voor het Bouwbedrijf (WTCB), dat ook als sectoraal operator optreedt voor de meeste bouwgerelateerde Technische Comités.

WG 1 werd vanaf het eerste uur opgevolgd door een vertegenwoordiger van het WTCB en een vertegenwoordiger van het toenmalig Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed, WG 2 en 3 door het WTCB en het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, WG 4 enkel door het WTCB en WG 5 door het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium en het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Brussel. De inname van Belgische standpunten over de rondgestuurde documenten gebeurde door de individuele experts die hun commentaren via mail naar het WTCB stuurden die deze vervolgens doorstuurde naar het NBN. Sommige – maar niet alle – experts stemden bij het nemen van beslissingen rond Pre-normen of het maken van bemerkingen bij documenten af met een op eigen initiatief samengesteld spiegelcomité van specialisten over het respectievelijke thema binnen het Belgische (Vlaamse) landsgebied.

■ Via de webshop van NBN kunnen normen (in digitaal of gedrukt formaat) aangekocht worden. Screenshot www.nbn.be, 19 december 2013.

De eerste Europese Normen voor conservatie-restauratie

In het kader van het eerste ondernemingsplan van CEN/TC 346 (periode 2004-2012) zijn er vijftien Europese Normen gepubliceerd die ook reeds zijn overgenomen als Belgische Norm. De Belgische normen voor conservatie-restauratie van cultureel erfgoed zijn online te koop in de webwinkel van het NBN, zie: <http://shop.nbn.be>.⁷

Werkgroep 1 *General Guidelines and Terminology* had als onderwerp de ontwikkeling van algemene richtlijnen en terminologie. Deze werkgroep was ook verantwoordelijk voor standaarden inzake de planning van conservatie-restauratie-ingrepen, met inbegrip van monitoring, inzake terminologie voor de conservatie-restauratie van zowel het roerend als het onroerend erfgoed, terminologie en grafische documentatie van schadeprocessen en richtlijnen over veiligheid en beveiliging met betrekking tot het gebruik van het cultureel erfgoed door het publiek. Tot op heden werden drie EN gepubliceerd die door deze werkgroep opgesteld werden.

In EN 15898:2011- *Conservation of cultural property - Main general terms and definitions* worden de voornaamste algemene termen gedefinieerd die een ruime verspreiding kennen binnen de sector conservatie-restauratie van cultureel erfgoed zoals bijvoorbeeld preventieve conservatie (*preventive conservation*), authenticiteit (*authenticity*) of risicoanalyse (*risk assessment*). De definities voor deze termen opgenomen in conventies, charters en andere gezaghebbende bronnen van instanties als ICOMOS, ICOM-CC, ECCO e.a. spreken mekaar op sommige aspecten of nuances immers tegen en zijn niet altijd eenduidig te interpreteren. De norm is positief aanvaard en ondertussen ook geïmplementeerd in de verschillende lidstaten waaronder België. Het is een belangrijk document omdat consequent gebruik ervan in de sector ertoe kan leiden dat heel wat misverstanden of onduidelijke interpretaties wegvallen. Het document is ook essentieel als basisreferentie bij het hanteren van alle andere ondertussen tot stand gekomen en toekomstige te ontwikkelen normen over conservatie-restauratie.

EN 16095:2012- *Conservation of cultural property - Condition recording of movable heritage* omschrijft het doel en de context waarin de staat van roerend erfgoed geregistreerd dient te worden en voorziet een raamwerk voor het opmaken van een conditierapport. In deze EN wordt de status van een dergelijk conditierapport geduid en wat minimum opgenomen moet



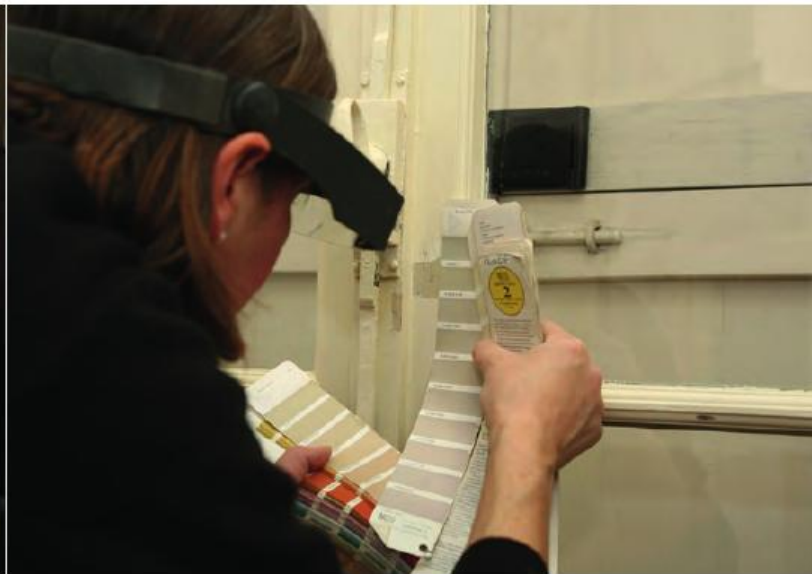


■ Opname metingen in digitaal conditierapport. © E. Jacobs, Onroerend Erfgoed, 2012.

worden om de staat van een object te kunnen registreren. Deze Europese standaard is van toepassing op alle types roerend cultureel erfgoed, zowel individuele objecten als volledige collecties. De standaard kan ook toegepast worden voor (roerende) onderdelen van monumenten of gebouwen.

EN 16096:2012- *Conservation of cultural property - Condition survey and report of built cultural heritage* geeft richtlijnen om een conditieonderzoek uit te voeren van gebouwd cultureel erfgoed. Deze standaard beschrijft hoe de staat van gebouwd cultureel erfgoed zou moeten beoordeeld, gedocumenteerd, geregistreerd en gerapporteerd worden. Dit veronderstelt de eerste evaluatie van de staat van een gebouw of structuur via voornamelijk visuele observatie, samen met – indien noodzakelijk – eenvoudige metingen. De relevante data en andere documentatie over het gebouwde erfgoed zouden moeten verzameld en opgenomen worden in dit rapport. Deze Europese standaard is van toepassing op diverse types onroerend erfgoed zoals gebouwen, ruïnes, bruggen en andere opstaande structuren. Het betreft zowel beschermde als niet-beschermde gebouwen en structuren met erfgoedwaarde, met uitzondering van archeologische sites en culturele landschappen. In de standaard wordt niet gespecificeerd hoe een diagnose van het gebouwde cultureel erfgoed moet uitgevoerd worden. Ook wordt gesteld dat voor beschermd en/of geïnventariseerd erfgoed specifieke nationale regels voor documentatie en werken door experts kunnen gelden. EN 16096 kan enerzijds toegepast worden om onderhoudsingenrepen en de noden voor verder onderzoek en diagnose van schade te bepalen of anderzijds om de vereisten bij aanbesteding en gedetailleerde bestekbepalingen te definiëren. Daarnaast kan de norm toegepast worden als uniforme methode om vergelijkbare data te verkrijgen wanneer toestandsonderzoek uitgevoerd wordt bij een groep van gebouwen of afzonderlijke gebouwen in eenzelfde streek.

Werkgroep 2 *Materials constituting Cultural Property* ontwikkelde normen rond test- en analysemethoden voor de karakterisering van materialen waaruit het cultureel erfgoed is opgebouwd/samengesteld en voor de evaluatie van de staat



■ Kleurenonderzoek van het schrijnwerk in paviljoen De Notelaer in Hingen. © K. Vandevorst, Onroerend Erfgoed, 2008.

van bewaring van het cultureel erfgoed. Deze werkgroep lag aan de basis van één gepubliceerde EN.

EN 16085:2012 *Conservation of Cultural property - Methodology for sampling from materials of cultural property - General rules* voorziet een methodologie en criteria voor het nemen van stalen voor wetenschappelijk onderzoek van materialen waaruit cultureel erfgoed is samengesteld. Er wordt onder andere aandacht besteed aan de wijze waarop de materialen gekarakteriseerd moeten worden, hoe de staat ervan beoordeeld dient te worden, hoe de oorzaken en/of mechanismen van verval bepaald moeten worden, hoe beslissingen genomen moeten worden over de keuze van een conservatiebehandeling of hoe een uitgevoerde behandeling geëvalueerd moet worden. Naast criteria en een methode voor het nemen van stalen zijn in dit document ook de vereisten voor het documenteren en behandelen van de genomen stalen vermeld.

In werkgroep 3 *Evaluation of methods and products for conservation works* werden standaarden ontwikkeld om methoden en/of producten en werkvereisten te bepalen met betrekking tot het uitvoeren van conservatie-restauratie, herstel, onderhoud en preventieve conservatie. Ook was het de bedoeling om documenten te ontwikkelen om de toegepaste werkwijzen te evalueren. Er werden vier Europese normen gepubliceerd met betrekking tot testmethoden op poreuze anorganische materialen die voorkomen in cultureel-erfgoedobjecten. De beschreven methoden kunnen toegepast worden op zowel onbehandelde als (bijvoorbeeld met een verouderingsbehandeling) behandelde poreuze anorganische materialen. Er wordt ook uitgeweid over de testuitrusting, het voorbereiden van monsters, de testprocedure en de manier van weergeven van de testresultaten.

In EN 15801:2009 - *Conservation of cultural property - Test methods - Determination of water absorption by capillarity* wordt een methode gespecificeerd voor het bepalen van de waterabsorptie bij capillariteit van poreuze anorganische materialen die voorkomen in cultureel-erfgoedobjecten.

EN 15802:2009 - *Conservation of cultural property - Test methods - Determination of static contact angle* behandelt een methode voor het meten van de statische contacthoek van een waterdruppel op poreuze anorganische materialen die voorkomen in cultureel-erfgoedobjecten.

EN 15803:2009 - *Conservation of cultural property - Test methods - Determination of water vapour permeability* specificeert een methode voor het bepalen van de waterdampdoorlatendheid van poreuze anorganische materialen die voorkomen in cultureel-erfgoedobjecten.

EN 15886:2010 - *Conservation of cultural property - Test methods - Colour measurement of surfaces* beschrijft een testmethode om de oppervlaktekleur van poreuze anorganische materialen te meten evenals hun mogelijke chromatische veranderingen. Hierbij wordt niet ingegaan op het beschrijven van eventuele glans op de oppervlakken. De methode is geschikt voor het meten van de kleurcoördinaten van representatieve oppervlakken van stalen of representatieve oppervlakken van een object in het interieur of het exterieur.

Werkgroep 4 *Environment* had de verantwoordelijkheid om richtlijnen te ontwikkelen voor de controle van omgevingsfactoren van cultureel erfgoed. Daarnaast was het ook de bedoeling standaarden te maken om omgevingsvariabelen in het interieur (met inbegrip van tentoonstellings- en bewaarcondities) en het exterieur te meten evenals de wisselwerking tussen de omgeving en het cultureel erfgoed. Er werden vier normen ontwikkeld.

EN 15757:2010 - *Conservation of cultural property - Specifications for temperature and relative humidity to limit climate-induced mechanical damage in organic hygroscopic materials* bevat een gids om temperatuur en relatieve vochtigheid te bepalen met als doel klimaatgerelateerde schade te beperken aan hygroscopische organische materialen (zoals bijvoorbeeld boeken) die voor langere periode in bewaring zijn of tentoongesteld worden in musea, galerijen, bewaarruimten, archieven, bibliotheken, kerken en moderne of historische gebouwen.

EN 15758:2010 - *Conservation of cultural property - Procedures and instruments for measuring temperatures of the air and the surfaces of objects* is een Europese standaard waarin procedures worden aanbevolen om de temperatuur van de lucht en aan het oppervlak van cultureel-erfgoedobjecten te meten, zowel in het interieur als in het exterieur. Daarnaast worden de minimale eigenschappen van de te gebruiken meetinstrumenten bepaald. De standaard bevat tevens aanbevelingen om tot accurate metingen te komen zodat de veiligheid van de cultureel-erfgoedobjecten verzekerd is. EN 15758 is bestemd voor eenieder die verantwoordelijk is voor de omgeving van cultureel erfgoed, voor de diagnose ervan en voor conservatie of onderhoud van gebouwen, collecties of afzonderlijke objecten.

EN 15759-1:2011 *Conservation of Cultural Property - Indoor climate - Part 1: Guidelines for heating churches, chapels and other places of worship* handelt over verwarmingsstrategieën en verwarmingssystemen in kerken, kapellen en andere gebouwen voor de eredienst (zoals synagogen en moskeeën). Deze norm vormt het eerste deel van een Europese standaard over het binnenklimaat. Een tweede essentieel deel over ventilatie volgt. De norm kan toegepast worden in de meeste gebouwen voor de eredienst, ongeacht hun omvang of constructiewijze. Het gaat hierbij zowel over gebouwen die cultureel erfgoed zijn als over gebouwen die cultureel-erfgoedobjecten huisvesten. De richtlijnen opgenomen in deze norm gelden zowel voor het inbrengen in een gebouw van een nieuw verwarmingssysteem als voor het vervangen van oude verwarmingssystemen. In EN 15759-1 wordt rekening gehouden met de vraag naar thermisch comfort voor de gebruikers, met de vraag naar verbetering van de klimaatcondities voor de conservering van het gebouw en zijn inboedel of met beide. Soms zijn deze belangen tegenstrijdig en is een compromis noodzakelijk. De standaard wil een handleiding bieden voor de selectie van verwarmingsstrategieën en verwarmingsinstallaties in gebouwen van de eredienst met als doel te voorkomen dat het cultureel erfgoed beschadigd raakt en er tegelijkertijd voor te zorgen dat er een binnenklimaat tot stand komt dat een duurzaam gebruik van deze gebouwen toelaat.

In EN 16141:2012 - *Conservation of cultural property - Guidelines for management of environmental conditions - Open storage facilities: definitions and characteristics of collection centres dedicated to the preservation and management of cultural heritage* worden



■ Onderzoek in atelier KIK van retabel Korspel uit Beverlo © M. Buyle, Onroerend Erfgoed, 1992.



■ Bijeenkomst van CEN 346 werkgroep 1 in Berlijn
© V. Horie, 2012.

de karakteristieken gedefinieerd van ruimtes, zones of gebouwen die specifiek bestemd zijn voor preservatie, bewaring, beheer van en toegang tot collecties. In de norm worden de vereisten opgenomen waaraan voldaan moet zijn om een optimale bewaring en toegankelijkheid van de objecten te verzekeren.

EN 16242:2012 - Conservation of cultural property - Procedures and instruments for measuring humidity in the air and moisture exchanges between air and cultural property voorziet richtlijnen met betrekking tot de procedures en instrumenten om de relatieve vochtigheid van de lucht te meten in het interieur en in het exterieur. De norm toont aan hoe de relatieve vochtigheid gemeten kan worden of hoe deze berekend kan worden aan de hand van de luchttemperatuur, nattebol- en dauwpunttemperatuur. EN 16242 bevat aanbevelingen voor het uitvoeren van accurate metingen van omgevingscondities en vochtuitwisseling tussen de lucht en cultureel-erfgoedobjecten. De norm is bestemd voor eenieder die verantwoordelijk is voor het stellen van een omgevingsdiagnose en voor conservatie-restauratie of onderhoud van gebouwen, collecties of afzonderlijke cultureel-erfgoedobjecten.

De vijfde werkgroep *Transportation and packaging methods* was verantwoordelijk voor het opstellen van standaarden inzake methoden voor het verpakken en transporteren van cultureel-erfgoedobjecten buiten de instellingen. Er werd door deze werkgroep één gepubliceerde norm afgeleverd over het veilig verpakken van erfgoedobjecten voor transport: *EN 15946:2011 - Conservation of cultural property - Packing principles for transport*. De doelgroep van deze norm zijn de eigenaars en bewakers van cultureel-erfgoedobjecten. De standaard stelt een terminologie voor en procedures voor het verpakken met als doel het risico op schade bij transport te verminderen.

Stand van zaken in 2013

Na de eerste werkperiode van TC346 en de voortschrijdende inzichten in de problematiek met betrekking tot normering voor deze complexe sector werd door verschillende lidstaten geopperd dat het ondernemingsplan aan revisie toe was. Deze revisie kwam er in 2012.⁸

Het hoofddoel van CEN/TC 346 volgens dit nieuwe plan is het – volgens de noden – opmaken van Europese standaarden of andere normatieve documenten die de professionelen zullen helpen in hun conservatie-restauratiewerk. De normatieve documenten kunnen betrekking hebben op roerend of onroerend erfgoed, op alle materialen waaruit het materieel cultureel erfgoed is samengesteld, op alle aspecten van de omgeving van materieel cultureel erfgoed die impact kunnen hebben op de conservatie-restauratie ervan en op alle aspecten of fases van het conservatie-restauratieproces.

De doelgroep wordt beschreven als al diegenen die betrokken zijn bij de erfgoedobjecten die aan bod komen in de standaarden, zoals onder meer eigenaars, stakeholders en gebruikers van cultureel erfgoed (monumenten, musea, archieven, bibliotheken en collecties), evenals architecten, erfgoedbewakers, archeologen, ingenieurs, planners, conservatoren-restauratoren, restauratievaklieden, conservatiewetenschappers, energie-adviseurs, nationale overheden, transport- en verzekeringsfirma's. De revisie van het ondernemingsplan ging gepaard met een aanpassing van de naam van het TC naar *Conservation of Cultural Heritage* en met een nieuwe indeling in werkgroepen. In plaats van de vijf initiele werkgroepen wordt sinds medio 2012 met elf werkgroepen gewerkt: WG 1 *General methodologies and terminology*; WG 2 *Characterisation and analysis of porous inorganic materials constituting cultural Heritage*; WG 3 *Evaluation of methods and products for conservation works on porous inorganic materials*; WG 4 *Protection of collections*; WG 5 *Packing and transport*; WG 6 *Exhibition lighting of cultural heritage (Joint Working Group between TC 346 and TC 169 Light and Lighting)*; WG 7 *Specifications and measurement indoor/outdoor climate*; WG 8

Energy efficiency of historic buildings; WG 9 Waterlogged wood; WG 10 Historic timber structure; WG 11 Conservation process.

In het nieuwe ondernemingsplan werd voor elke werkgroep een werkprogramma opgenomen voor de periode 2012-2015. Momenteel zijn er uit dit werkprogramma al twee normen gepubliceerd:

EN 16302:2013 - Conservation of cultural heritage - Test methods - Measurement of water absorption by pipe method heeft het over een methode om waterabsorptie van poreuze anorganische materialen die voorkomen in cultureel-erfgoedobjecten te meten bij lage druk. Deze methode wordt ook de meting met de Karstenpijp genoemd. De methode kan zowel toegepast worden in het labo als in situ omwille van de non-destructieve aard ervan.

EN 16322:2013 - Conservation of Cultural Heritage - Test methods - Determination of drying properties beschrijft een testmethode voor het bepalen van de droogeigenschappen van poreuze anorganische materialen die voorkomen in cultureel-erfgoedobjecten.

Daarnaast bevat het Werkprogramma 2012-2015 nog tien Pre-normen (PrEN) en twaalf verder te onderzoeken studieobjecten (PRE-WI).⁹

De uitdagingen voor TC 346

CEN/TC 346 heeft ondertussen een zekere bekendheid in de erfgoedsector verworven. Dit blijkt uit het feit dat samenwerkingsovereenkomsten afgesloten werden met belanghebbende organisaties zoals: European Confederation of Conservator - restorers' Organisations (E.C.C.O.), International Council of Museums - Committee for Conservation (ICOM-CC), International Council on Monuments and Sites (ICOMOS), International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA), International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC) en International Union of Architects (UIA).

Toch moet nog gewerkt worden aan de verspreiding van de normen voor conservatie-restauratie en aan informatie-verstrekking over hun totstandkoming en draagkracht. In heel wat landen zijn de eerste belanghebbenden (voornamelijk ontwerpers en uitvoerders in de sector conservatie-restauratie) nauwelijks of niet op de hoogte van het feit dat er Europese Normen voor de sector uitgewerkt worden. Sommige belanghebbenden weigeren de Europese Normen te aanvaarden omdat deze steeds een compromis inhouden van wat gangbare praktijken zijn over heel Europa en beperkt zijn tot minimumafspraken. Hierbij vergeet men dat alle Europese Normen ook automatisch Belgische Normen worden en vroeg of laat in wetgeving kunnen opgenomen worden. In die optiek is het strategisch interessanter om mee te werken aan de normen om zo proberen te wegen op de inhoud ervan eerder dan het geheel te negeren.

Een ander probleem is dat de huidige nationale experts in CEN/TC 346 bijna uitsluitend afkomstig zijn uit grote musea, onderzoeksinstituten en overheden. De reden hiervoor is dat grote industriële bedrijven die exclusieve activiteiten in de erfgoedsector ontwikkelen, ontbreken. Het zijn meestal deze bedrijven die in andere sectoren het voortouw nemen

in de ontwikkeling van normen. De uitvoerende bedrijven in de sector conservatie-restauratie zijn doorgaans klein (1-5 werknemers) en kunnen/willen hierdoor geen kostbare tijd vrijmaken om normalisatieactiviteiten op te volgen. Privéinstanties die willen meewerken aan Europese normeringsactiviteiten dienen zich bovendien lid te maken van het nationaal normalisatie-orgaan, wat een jaarlijkse kost met zich meebrengt. Dit komt bovenop de reis- en verblijfkosten van de individuele experts verbonden aan het bijwonen van de bijeenkomsten van een werkgroep (2x/jaar) die niet vergoed worden. Dit alles maakt het opvolgen van Europese normering niet evident voor privépersonen of kleinere bedrijven.

In de beginjaren waren nog Belgische experts vertegenwoordigd in alle werkgroepen. Sedert de recente uitbreiding van de werkgroepen van vijf naar elf is dit niet meer het geval. Elke organisatie mag immers maximaal twee (actieve) leden-experten afvaardigen en het huidige aantal actieve instanties is in België beperkt tot minder dan vijf. Dit is zo voor België maar evenzeer voor veel andere landen. Een gedeeltelijke oplossing voor dit probleem wordt geboden door het feit dat sommige experts in hun land spiegelcomités oprichten met een brede vertegenwoordiging van alle belanghebbenden. Op die manier worden de bemerkingen op de voorgestelde normen met een brede groep voorbereid en is het de rol van de expert om de visie van zijn spiegelcomité te vertolken tijdens de internationale vergaderingen van de werkgroepen. Op die manier blijven de kosten voor de bedrijven en andere belanghebbenden beperkt maar is toch een grote mate van inspraak mogelijk. In België bestaat er een spiegelcomité voor een aantal werkgroepen¹⁰, maar in de praktijk komen er zeer weinig reacties op de doorgestuurde documenten. In andere (voornamelijk grotere) landen zoals Frankrijk, Italië, Duitsland en Engeland bestaan zeer actieve spiegelcomités waardoor deze hun standpunten goed kunnen onderbouwen en in de praktijk zwaar wegen op de inhoud van de normen.

Kortom, dat normalisatie binnen de sector conservatie-restauratie alsmaar aan belang zal winnen is onvermijdelijk. Het is mee de verantwoordelijkheid van professionelen in de sector om deze boot niet te missen en bij te dragen aan kwaliteitsbevordering binnen erfgoedzorg.

Nathalie Vernimme is erfgoedonderzoeker en teamhoofd onderzoek erfgoedbeheer bij het Agentschap Onroerend Erfgoed van de Vlaamse Overheid. Ze is ook Belgisch expert binnen het TC346 Conservation of Cultural Heritage dat werkt aan de ontwikkeling van Europese Normen voor diverse aspecten met betrekking tot conservatie-restauratie van cultureel erfgoed.

1. Definitie volgens artikel 2 van de Europese verordening Nr. 1025/2012 van het Europees Parlement en de Raad van 25 oktober 2012 betreffende Europese normalisatie.
2. Consensus houdt niet noodzakelijk eenstemmigheid in. Zie hiervoor de definitie van deze term zoals opgenomen in NBN EN 45020:1998 - Normalisatie en aanverwante activiteiten - algemene termen en definities.
3. 'NBN standards for be', in: *Belgische maandblad voor normalisatie*, revue 9- 2011, p. 4.
4. Artikel 1134 van het Burgerlijk Wetboek: "Alle overeenkomsten die wettig zijn aangegaan, strekken degenen die ze hebben aangegaan, tot wet."
5. Cfr. supra eindnoot 2.
6. C. VAN VAERENBERGH (ED.), *Stand van zaken van de normalisatie in België*, p. 17-23.
7. Het in te geven trefwoord is 'cultureel erfgoed'. U kan zowel een gedrukt als een digitaal exemplaar van de normen bestellen. Prijzen schommelen doorgaans tussen dertig en vijftig euro per norm.
8. CEN TC/346 N358 CEN/TC 346 Business Plan - Final Draft revised during the ninth Plenary meeting in Venice (29th-30th March, 2012), and approved with Resolution N 117/2012.
9. Voor een actueel zicht op de gepubliceerde normen en de normen in ontwikkeling, zie: www.cen.eu/CEN/Sectors/TechnicalCommittees/Workshops/CENTechnicalCommittees/Pages/WP.aspx?param=411453&title=CEN%2FTC-346 (bezoekt op 18 december 2013).
10. Geïnteresseerde belanghebbenden die lid wensen te worden van het spiegelcomité voor de werkgroepen 1 of 11 kunnen contact opnemen met de auteur van dit artikel: nathalie.vernimme@rwo.vlaanderen.be.

Pinfo **Hybride info**

contentcuratoren: Bram Wiercx en Annemie Vanthienen



The Architecture of Art Museums



Bij FARO, VAI en het Team Vlaamse Bouwmeester loopt al een tijdje het traject 'Duurzaam (ver)bouwen voor musea'. Inspiratie is alvast te vinden in dit overzichtswerk waarin de architectuur van enkele van de nieuwste en meest toonaangevende kunstmusea ter wereld wordt geanalyseerd en geïllustreerd.

The Architecture of Art Museums (Ronnie Self, 2014) is een uitgave van Routledge en is verkrijgbaar via de boekhandel. U kan het boek ook raadplegen via de FARO-bibliotheek.

www.faronet.be/bibliotheek

Meer over het traject:

www.faronet.be/groepen/duurzaam-verbouwen-voor-musea



Kazerne Dossin krijgt internationale erkenning

Kazerne Dossin
@KazerneDossin (17 mei 2014)

Bijzonder trots op onze eervolle vermelding tijdens European Museum Award 2014 #EMYA2014 @europeanmuseumforum.



Storytelling tool Adobe Voice



<http://getvoice.adobe.com>



Wat is Social Return On Investment?



SROI staat voor Social Return on Investment. SROI is een methodiek voor het meten van de effecten en het rendement van maatschappelijke projecten. Op dit ogenblik is SROI wereldwijd een hype.

http://en.wikipedia.org/wiki/Social_return_on_investment



APP Storify



Storify is een tool om verhalen samen te stellen uit socialmediaberichten, ook wel sociale storytelling genoemd. Ideaal en snel voor het verslag van een studiedag of evenement waarbij veel deelnemers sociale media gebruiken.

storify.com



Erfgoeddag 2014



■ Erfgoeddag in Alseberg. Foto: Erfgoedcel Pajottenland Zennevallei



Comics unmasked



■ Action 1976-77, by Jack Adrian and Mike White. Action, used with permission from Egmont UK Ltd.

Nog tot 19 augustus komt u in The British Library meer te weten over de vaak subversieve Britse comictraditie, van victoriaanse strips tot digitale vernieuwers. Tentoonstelling met werk van o.m. Neil Gaiman (*Sandman*), Alan Moore (*Watchmen*, *V for Vendetta*), Grant Morrison (*Batman: Arkham Asylum*) and Posy Simmonds (*Tamara Drewe*).

www.bl.uk/whatson/exhibitions/comics-unmasked/index.html



BEELD



TWEET



BOEK



WEBSITE

! Hoe digitaal zijn de Vlaamse jongeren?



Facebook blijft heel populair bij jongeren, de openbare statusupdate ruimt wel plaats voor privéberichten en Facebook-groepen om over school te overleggen. Facebook krijgt ook concurrentie van kleinere netwerken en apps als Instagram, WhatsApp en Snapchat, die stilaan e-mail en zelfs de sms vervangen.

www.apestaartjaren.be

📖 Een toekomst voor ambachten



Hoe *futureproof* zijn ambachten? Het nieuwe boek *Een toekomst voor ambachten*, uitgegeven door tapis plein, biedt antwoorden en inspiratie. Een gedrukt exemplaar van het nieuwe boek kost 15 euro en kan besteld worden via info@handmadeinbrugge.be. U kan het boek ook online lezen.

www.handmadeinbrugge.be/Handmade-in-Brugge/Publicaties

📱 Deel een filmpje met Vine of Instagram



Kort en bondig zijn is een kunst. Daarom worden filmpjes ook steeds korter. Met Vine (van Twitter) hebt u zelfs maar 6 seconden, bij Instagram 15 seconden ter beschikking.

vine.co en instagram.com

! TEXTURE



Begin oktober opent de opvolger van het voormalige Vlasmuseum de deuren in een volledig gerenoveerd industrieel pand in de Kortrijkse binnenstad. Met een nieuw gebouw en een nieuw concept komt ook een nieuwe naam: TEXTURE. Museum over Leie en vlas.

www.texturekortrijk.be

📖 Onderzoeksrapport de waarde van cultuur



www.cjsm.be/cultuur/onderzoek-en-publicaties/de-waarde-van-cultuur

📷 Infographics

Onder het motto "een beeld zegt meer dan 1000 woorden" zijn de infographics aan een sterke opmars bezig.



🖱️ Nieuwe website en blog Het Firmament



www.hetfirmament.be

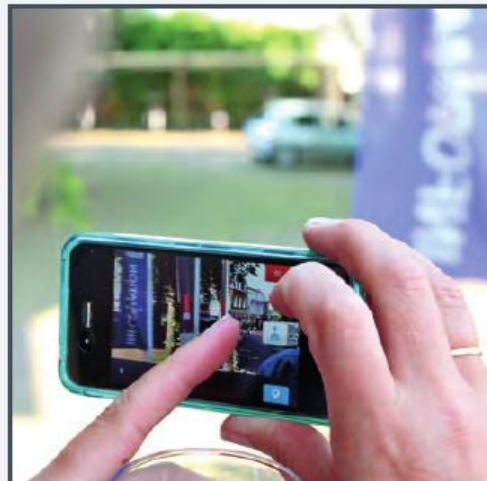
! Pop-Up Museum



Wat doet u als uw museum voor jaren in renovatie is? Het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika heeft er iets op gevonden: het Africa Pop-up Museum.

www.africamuseum.be/popupmuseum

faro | tijdschrift over cultureel erfgoed, 7 (2014) 3



■ *Ons filmerfgoed: even rijk als problematisch*
© Spelio

■ *Digitale noden in erfgoedland: een rapport*
© Museum Hilversum

■ *Molens en erfgoed van techniek: een dubbelinterview Witte molen van Damme.* © ArcheoNet Vlaanderen, Foto: Niels Vertongen

■ **Filmerfgoed: even rijk als problematisch**

■ **Digitale noden in erfgoedland: een rapport**

■ **Molens en erfgoed van techniek: een dubbelinterview**

... *en een reeks andere, boeiende bijdragen over de grote diversiteit aan cultureel erfgoed in Vlaanderen en onze actuele omgang ermee.*

Verschijnt in september 2014.



te koop vanaf
7 juli



Etappe #03

Honderd jaar na het begin van de Eerste Wereldoorlog staat ook de Tour de France in het teken van '14-'18. De start van een Touretappe in Ieper en passage in Roeselare is de perfecte aanleiding om de inhoud van *Etappe 03 - magazine over historische fietshelden* af te stemmen op de 'relatie' tussen koers en oorlog, met bijdragen over o.a.:

- > De Zwarte duivels (de karabiniers-cyclisten van het Belgisch leger!)
- > De 'Ronde' van Vlaanderen 1915... integraal verreden op een piste
- > Le Grand Prix de l'Armistice 1919
- > Bianchi Bersagliere: militaire plooi-fiets
- > Kamp Harderwijk: Belgische pistewedstrijden in Nederlandse interneringskampen
- > Philippe Thys en de Tour van 1914
- > De Grote Prijs Der oorlogsverminkten
- > In Vlaamse Velden. Renners gesneuveld voor het vaderland

Etappe is een tijdschrift van het Wielermuseum (WieMu) en beschikbaar in o.a. Standaard Boekhandel, WieMu en het In Flanders Fields Museum.

f **Wielermuseum**
 Polenplein 15 | 880 Roeselare
 051 26 87 40 | wielermuseum@roeselare.be
www.wielermuseum.be

POWER
West-Vlaanderen
 Door mensen gedreven



Vlaanderen
 verbeelding werkt

**ERKENDE
 MUSEUM**

wiemu
 WIELERMUSEUM ROESELARE



- FARO. VLAAMS STEUNPUNT VOOR CULTUREEL ERFGOED VZW
- PRIEMSTRAAT 51 | BE-1000 BRUSSEL
- T +32 2 213 10 60 | F +32 2 213 10 99
- INFO@FARONET.BE | WWW.FARONET.BE
- PRIJS LOS NUMMER: 8 EURO