

READER

De Mens als Maker

Het Maatschappelijk Debat

Li Edelkoort: 'De mode is dood. Leve het kledingstuk'

Hervé Dewintre, FashionUnited

Bauhaus Manifesto

Walter Gropius, Bauhaus

Het dilemma van de ambachten

Louise Schouwenberg

Handmade. Lang leve het ambacht

Mienke Simon Thomas, Museum Boijmans Van Beuningen

Het VMBO bestaat 15 jaar. Reden voor een feestje?

Anja Vink, De Correspondent

75 miljoen extra voor ambachtopleidingen

Nanda Troost, De Volkskrant

Meestertitel in MBO steeds meer toegepast

Boris van der Ham, D66

Jazz in steen

Bob Witman, De Volkskrant

Struggle for smarts

Alix Spiegel, NPR

When Profits Can Become Sawdust.

Michael Tortorello, New York Times

Creatief vakmanschap in internationaal perspectief

Arjo Klamer, Stichting Economie en Cultuur

Li Edelkoort

De mode is dood. Leve het kledingstuk.

De beroemde Nederlandse trendwatcher Lidewij Edelkoort heeft het kwaad dat haar al enige tijd dwarszat uitgeroeid en de gehele modebranche in het strafbankje gezet. De scholen, de pers, de catwalks, kortom het hele systeem. Vorige week presenteerde Edelkoort in Parijs haar 'Anti-Fashion'-manifest, een korte en bondige tekst die zij zelf voorlas in een stampvolle (en uitbundige) zaal, voorafgaand aan de halfjaarlijkse trendpresentatie van haar bureau Trend Union met de nieuwe voorspellingen voor de herfst winter 2016/17.

Edelkoort wil vooraf wel eerst iets duidelijk maken: "Ik hou van mode, met heel mijn hart," zegt ze. Het was niet nodig om ons daaraan te herinneren: in 2008 heeft Time magazine haar niet voor niets uitgeroepen tot een van de 25 meest invloedrijke personen in de branche. Iedereen is het erover eens dat de stem van Lidewij Edelkoort ver reikt: het ontegenzeggelijke succes van haar tijdschriften 'View on Colour' en 'Bloom' vormen het bewijs van het gehalte van haar creatieve voorstellen en de trendpublicaties voor de mode- en textielindustrie en de design-, binnenhuisarchitectuur, schoonheids- en welzijnssectoren, die zij persoonlijk elk half jaar samenstelt, worden wereldwijd gedistribueerd.

Ons 'fashion system' is geheel obsoleet

"Ik hou van de mode en daarom moest ik deze tekst schrijven die 'anti-fashion' heet," zegt Edelkoort. "In dit manifest constateer ik dat er een radicale verandering heeft plaatsgevonden in de mode die het huidige 'fashion system' geheel obsoleet heeft gemaakt." Het begint bij het onderwijs. Edelkoort: "De scholen

en modeacademies blijven jonge leerlingen leren om catwalkdesigners te worden, diva's. Men blijft hen doen geloven dat ze de missie hebben om een buitengewone persoonlijkheid te worden, die door niemand ooit geëvenaard zal worden. Met andere woorden, de scholen blijven het individualiteitsprincipe bijbrengen aan jongeren die in een wereld zijn opgegroeid met sociale netwerken, waarin alles gebaseerd is op het delen, op gezamenlijke creaties. Het is dus een feit dat het onderwijs op modegebied achterhaald is."

Een wereld zonder belangstelling voor textiel

"Het is per slot van rekening voor het eerst in de geschiedenis dat de mode, die vooruit zou moeten lopen op de tijd, niet in staat is om zich aan te passen aan haar tijd", accentueert de

trendwatcher. Men leert leerlingen om kleine Karls te worden, om zich bezig te houden met de modeshow, de catalogi, de communicatie, de foto's. Dat alles in drie jaar. En uiteindelijk wordt er in deze drie jaar niet veel tijd besteed aan de kledingstukken, die zijn verworden tot slechts een van de vele onderwerpen." De situatie van de ateliers die geofferd zijn op het altaar van de globalisering maakt het leren van technieken nog moeilijker: "dat leidt ertoe dat men tegenwoordig fashion designers opleidt die de stoffen niet kennen, die niet weten hoe de textielindustrie werkt, noch hoe vezels reageren. Binnenkort zullen we alleen nog maar popeline en jersey kennen, voor de rest van ons leven. Dat vind ik angstaanjagend." Vandaar het belang om een nieuw studieprogramma voor te stellen dat tot een beter begrip leidt van de mechanismes met betrekking tot de stoffen van het seizoen.

"Ons 'fashion system' is geheel obsoleet"

Ook de pers krijgt lik op stuk met snijdende opmerkingen over het gebrek aan algemene kennis op moderedacties: "Ik heb bijvoorbeeld in belangrijke tijdschriften als Vogue of Marie-Claire jubelende aankondigingen gezien over de terugkeer van bedrukte stoffen. Doe jullie huiswerk, beste redactrices, en praat niet over bedrukte stoffen als het om jacquard gaat!"

De rest van het manifest komt uit dezelfde hoek: het publiek moet gewaarschuwd worden voor het feit dat goedkopere kleding (die – en dat noemt Edelkoort het toppunt van belachelijkheid – de luxe codes kopieert) gemaakt wordt in landen waar de arbeiders worden uitgebuit; het belangenverlies dat eruit voortvloeit voor de lokale knowhow; het onverantwoordelijke gedrag van de media die beroemden ophemelen wanneer ze nooit twee keer dezelfde outfit dragen. Het feit dat designers er door marketing toe zijn gebracht om een kledingstuk te beschouwen als eenvoudig accessoire in dienst van andere accessoires, zoals tassen en schoenen. "Als jullie een lijst maken, zien jullie dat er geen ontwerpers meer zijn die echt mode creëren. En dat doodeenvoudig omdat de marketing de mode-industrie gedood heeft door die uit te buiten, door de designers een vreselijk stressvol bestaan te geven (ze moeten alles doen) waarbij hun originaliteit opgeofferd wordt; door de markt te verzadigen met producten die gemaakt zijn om mooie foto's en veel 'vind-ik-leuks' te verkrijgen, ten koste van kleding gemaakt om te dragen."

En hoe staat het met de consumenten? Lidewij Edelkoort denkt dat de nieuwe generaties geen behoefte meer aan zullen hebben om in hun eentje een volledige exponentiële garderobe te bezitten. Ze citeert het voorbeeld van twee jonge Chinese vrouwen die niet genoeg

geld hadden om beiden het ultieme zwarte droomjurkje te kopen en zonder aarzelen besloten om er dan dus samen één te kopen. Ook prijst ze projecten aan zoals de 'habibliothèque', de kledingbibliotheek in Parijs die de mogelijkheid biedt om designerkleding te lenen tegen toegankelijke prijzen. Conclusie: "de kledingstukken zullen het antwoord zijn op het ontregelde fashion systeem. Een trend analyseren en conceptualiseren zal niet meer van belang zijn, tenzij men het doet vanuit een antropologisch en humanistisch oogpunt, ten-

zij men terugkeert naar de basisbeginselen van het 'modevak' met zijn noble belangstelling voor stof en 'snit' zoals we zagen vóórdat de prêt-à-porter - de confectie - uitgevonden werd."

"Daarom zal ik het in de trendpresentatie van dit seizoen en in al mijn volgende presentaties niet meer hebben over mode – een concept dat geen reden meer heeft tot bestaan – maar over het kledingstuk."

FashionUnited, Hervé Dewintre, maandag 16 februari 2015

“Daarom zal ik het in de trendpresentatie van dit seizoen en in al mijn volgende presentaties niet meer hebben over mode – een concept dat geen reden meer heeft tot bestaan – maar over het kledingstuk.”



Bauhaus Manifesto

of the Staatliches Bauhaus in Weimar

Walter Gropius created the Staatliche Bauhaus in Weimar in 1919 from the merger of the Großherzoglich-Sächsische Kunstgewerbeschule (Grand Ducal Saxonian school of arts and crafts), where Henry van de Velde was director until 1915, and the Großherzoglich-Sächsische Kunstschule (Grand Ducal Saxonian school of arts). Immediately after he took office as director, Gropius had a four-page pamphlet printed. He put Feininger's Cathedral woodcut on the front page and included both the founding manifesto and a detailed teaching programme in the content. This is where Gropius announced his school's seminal aim: architecture, sculpture and painting were to lead back to the crafts. The name "Bauhaus" was selected for its allusion to the masons' guilds of the medieval cathedrals, which combined art and craft in the collaborative undertaking, the "grand building".

"The ultimate goal of all art is the building! The ornamentation of the building was once the main purpose of the visual arts, and they were considered indispensable parts of the great building. To-day, they exist in complacent isolation, from which they can only be salvaged by the purposeful and cooperative endeavours of all artisans. Architects, painters and sculptors must learn a new way of seeing and understanding the composite character of the building, both as a totality and in terms of its parts. Their work will then re-imbue itself with the spirit of architecture, which it lost in salon art.

The art schools of old were incapable of producing this unity – and how could they,

for art may not be taught. They must return to the workshop. This world of mere

drawing and painting of draughtsmen and applied artists must at long last become a world that builds. When a young person who senses within himself a love for creative endeavour begins his career, as in the past, by learning a trade, the unproductive "artist" will no longer be condemned to the imperfect practice of art because his skill is now preserved in craftsmanship, where he may achieve excellence.

Architects, sculptors, painters – we all must return to craftsmanship! For there is no such thing as "art by profession". There is no essential difference between the artist and the artisan. The artist is an exalted artisan. Merciful heaven, in rare moments of illumination beyond man's will, may allow art to blossom from the work of his hand, but the foundations of proficiency are indispensable to every artist. This is the original source of creative design.

So let us therefore create a new guild of craftsmen, free of the divisive class pretensions that endeavoured to raise a prideful barrier between craftsmen and artists! Let us strive for, conceive and create the new building of the future that will unite every discipline, architecture and sculpture and painting, and which will one day rise heavenwards from the million hands of craftsmen as a clear symbol of a new belief to come."

Bauhaus, Walter Gropius, April 1919

Het dilemma van de ambachten

De grote schoonheid van virtuoos vakmanschap is een valkuil waar de beoefenaars maar al te gemakkelijk in tuimelen. In alle musea van de wereld zijn de prachtige staaltjes van kunstnijverheid te bewonderen die in de loop van de eeuwen in alle culturen zijn ontstaan. In goed afgeschermdes vitrines, op sokkels, in schaars verlichte ruimtes staan, liggen, hangen zij als de stille getuigen van een rijk cultureel, en meestal economisch welvarend, verleden. De bezoekers kunnen er domweg niet omheen: hier is met de grootst mogelijke vakkundigheid iets gepresteerd waar de normale burger alleen grote bewondering voor kan voelen. Deze schoonheid kan uitsluitend ontstaan door jarenlange scholing van vaardigheden die van generatie op generatie zijn overgebracht. Toch betekent dat niet dat de ambachtelijke kunsten met open armen worden omhelsd in de wereld van de beeldende kunsten en de wereld van hedendaagse gebruiksvoorwerpen. Hoe valt dat te verklaren? Terwijl beeldend kunstenaars en ontwerpers zich doorgaans direct verhouden tot actuele ontwikkelingen in de samenleving waarin ze leven, doet kunstnijverheid vooral een beroep op contextloze eeuwige waardes en vooral: een beroep op bewondering van de toeschouwer voor de getoonde expertise. Bewondering heeft als keerzijde dat het de beschouwer heel klein maakt, bewust van het eigen onvermogen. Dat staat misschien wel haaks op het uitnodigen tot reflectie en het prikkelen van de vitaliteit waar de voorhoedes van de beeldende kunst en design een beroep op doen. Je zou het kunnen vergelijken met acrobatiek en dans. De eerste roept bewondering op voor technisch kunnen, de tweede laat de kijker vergeten hoe moeilijk de gemaakte bewegingen zijn, waardoor vrij baan wordt gegeven aan de verbeelding.

De ambachtelijk vervaardigde kunstwerken en functionele producten van bekende kunstenaars en ontwerpers lijken aan dit dilemma uitdrukking te geven. Sommige zijn gemaakt met veel kennis van zaken, al dan niet door de bedenkers zelf. Toch trekken ze nooit primair de aandacht naar het virtueuze vakmanschap. Waarom scoren de glazen parfumflesjes van Maria Roosen zo goed, terwijl iedere glaskunstenaar weet dat ze moeiteloos en sinds mensenheugenis als residuen of speelse experimenten in iedere glaswerkplaats worden gefabriceerd? Waarom houden toeschouwers van de brutale materiaalbehandeling van Gijs Assman? Waarom weet Pieke Bermans indruk te maken met druipende glasvormen over houten tafels met brandvlekken, eveneens een experiment dat menige glasblazer vóór haar deed? Waarom krijgt de Engelsman Grayson Perry met archetypische vaasvormen en hun seksuele en agressieve voorstellingen meer erkenning in de kunstwereld dan zijn collega's die met hun decoratieve voorstellingen niet proberen te schoppen tegen de traditie? Is het hun gevoel voor context, de wijze waarop ze geïmpliceerde betekenissen weten over te brengen? Waarom was het zo belangrijk dat Hella Jongerius glas en keramiek op elkaar 'plakte' door middel van een ordinair plastic tape, dat daarmee het constructieve onderdeel van de vazen werd? Waarom maakte het Minutenservies van Jurgen Bey indruk terwijl het slechts aantoonde hoeveel kostbare tijd het keramische procédé met zich meebrengt, een feit waarmee iedere keramist vertrouwd is? Waarom zijn het de nieuwkomers, en niet de vakkundig opgeleide glaskunstenaars en keramisten, die zorgden voor de explosief gegroeide aandacht voor oude ambachtelijke technieken in de huidige tijd?

Getuigen

Alle creatieve uitingen van een tijdperk vormen het legaat dat we schenken aan toekomstige generaties. Door een overzichtsexpositie over 17 eeuwse serviezen in Museum Het Prinsessehof begrijpen we iets over het leven van de hogere klassen in die tijd. Zo zullen de vazen van Grayson Perry en Hella Jongerius, het servies van Jurgen Bey, de glazen borsten van Maria Roosen, de sculpturen van Gijs Assman en de verbrande objecten van Pieke Bergmans iets vertellen over de huidige tijd. Ieder product en ieder kunstwerk getuigt van de wereld waarin het is ontstaan. Die wereld bestaat uit de besloten werkplaats waar met de grootst mogelijke aandacht is gewerkt aan ieder detail. Maar, of de vakman dat nu wil of niet, die wereld bestaat ook uit de grotere context waarin de werkplaats is ingebed, het politieke en sociaal-maatschappelijke klimaat, de cultuur van een tijdperk, de technologische mogelijkheden, ethische beperkingen, de vigerende visies op esthetiek, rationaliteit, vooruitgang, de complexe relaties tussen lokaliteiten en een geglobaliseerde wereld. Die grotere context bestaat ook uit de opvattingen over de noodzaak om sommige elementen uit de traditie te behoeden voor uitsterving en andere elementen een zachte dood te gunnen. Als creatieve uitingen ambiëren om betekenisvolle getuigen te worden van een tijdperk, dan kunnen de makers de deuren van hun werkplaatsen niet gesloten houden, maar moeten oog hebben voor wat er buiten die eigen werelden gebeurt.

Maar is het mogelijk? Is het realistisch te denken dat hooggeschoold vakmanschap valt te combineren met interesse in, en kennis van andere ontwikkelingen in de samenleving? Valt de mentaliteit van mensen die zich bij voorkeur onderdompelen in eeuwenoud vakmanschap, omwille van dat vakmanschap, te combineren met de mentaliteit van hen die ten alle tijden bereid zijn aspecten van het verleden overboord te gooien omdat ze primair vernieuwing omhelzen?

Imperfectie

Van oudsher hebben ambachtelijk geschoolde vakmensen altijd gestreefd naar perfectie. Wie zich bezighoudt met een arbeidsintensief vakgebied, dat veel expertise vergt om er de finesses van te begrijpen en vat te krijgen op de vele fases van het werkprocédé, gaat zich logischerwijze vooral richten op het zo goed mogelijk beheersen van al die fases. Glaskunstenaars en keramisten maken eindeloos testen met grondstoffen. Bij het maken van de glazuren moeten pigmenten en andere grondstoffen exact worden afgewogen en gemengd. Vervolgens moet het aanbrengen met grote precisie gebeuren. De keramist weet dat verschillende plekken in de oven voor diverse uitkomsten kunnen zorgen en dus probeert hij ook die kwaliteiten in het werk optimaal te benutten. En toch, hoe nauwkeurig die handelingen ook zijn, er blijft onzekerheid. Heeft het materiaal gedaan wat de maker verwachtte? Is niets over het hoofd gezien, niets aan het toeval overgelaten? Bevatte de klei geen vervuiling, geen resten van gipsen mallen, die op den duur het keramiek van binnenuit kapot maken? Bezat het glas de kwaliteit die de glasblazer wenste? Was de temperatuur precies goed? Was de luchtstroom in de werkplaats onder controle? Heeft hij op het juiste moment ingegrepen toen de vorm groeide en groeide? Ga naar een ambachtelijke werkplaats en zie de spanning op de gezichten voordat het glas is gestold en voordat de deur van de keramiekoven is geopend. En zie de teleurstelling wanneer de objecten nog tijdens het werken zijn geexplodeerd of het eindresultaat valt tegen. Zie het enorme plezier als het resultaat boven verwachting goed is geslaagd en weer eens een staaltje vakmanschap is bewezen. Vakmensen streven naar perfectie en beheersing van onzekerheden, maar ambachtelijke technieken laten de maker tot het laatste moment in ongewisheid in welke mate dat streven zal lukken. Wie dermate geabsorbeerd raakt door het ambachtelijke gebeuren, kan er moeilijk afstand van

doen en kan moeilijk andere wegen bewandelen dan hardnekkig en koppig blijven trachten om het eigen vakmanschap te perfectioneren.

Toen begin 20e eeuw het streven naar perfectie werd ingehaald door de rationalisering en standaardisering van industriële productie, moest dat wel een klap in het gezicht van de ambachten zijn. De industrie was niet alleen in staat om (schijnbaar) moeiteloos objecten te produceren, die ambachtelijke vakmensen ongelooflijk veel vaardigheden en inspanning kostten. De industrie kon het ook perfecter, sneller en vooral goedkoper. Al snel zou industriële productie het winnen van ambachtelijke productie en al snel zou de gladde perfectie van de industrie de zichtbare sporen van ambachtelijke productie in diskrediet brengen. Industrie symboliseerde het geloof in vooruitgang, de ambachten behoorden tot het verleden.

Dat technologische innovatie gevolgen heeft voor technieken, die daarmee opeens gedateerd worden of volledig verdwijnen, is algemeen bekend. De realistische schilderkunst werd ingehaald door de fotografie en vervolgens door de videokunst. De grammofoonplaat werd vervangen door de CD. De ouderwetse 8mm-film werd vervangen door de Super 8, vervolgens door de VHS videoband, de DVD en de concurrent staat al voor de deur in de gedaante van Blue Ray discs. De beoefenaren van een métier hoeven zich uiteraard niet zomaar neer te leggen bij technische innovatie, zeker niet als ze vermoeden dat er veel verloren gaat door de komst van de nieuwe media. Zo hebben enkele fanatieke zeefdrukkers hun oude vakgebied tegen de verdrukking in overeind gehouden, omdat offsetdruk tot

op heden voor minder gelaagde en mooie kleuren zorgt. Kwestie van smaak. Tegenwoordig kan men uit een keur aan druktechnieken kiezen. Dat geldt ook voor de media waarvan kunstenaars gebruik maken. De schilderkunst heeft zich niet laten verdringen door vluchtiger media als de fotografie en de videokunst. Er is zelfs weer duidelijk sprake van een opleving van de schilderkunst, maar wel een schilderkunst die midden in de wereld staat. Claire Harvey en Sven Kroner en talloze andere kunstenaars laten in hun werken zien

dat zij niet naïef of nostalgisch vasthouden aan het door hen geliefde medium, maar dat ieder oud medium een nieuwe potentie krijgt als inzichten worden benut die zijn opgedaan in de nieuwe media. Zij hebben niet de deuren van hun werkplaatsen gesloten, maar om zich heen gekeken en er creatief op gereageerd.

Voor de ambachtelijke vakgroepen had de komst van de industrie en de uitvinding van nieuwe media eveneens een uitdaging kunnen zijn. Ze hadden zich opnieuw kunnen beraden op hun specialiteiten. Maar dat hebben ze niet gedaan. Ze ontwikkelden een defensieve houding ten opzichte van de industriële vormgeving en de beeldende kunst, trokken zich terug achter gespecialiseerde vestingen vol geheime recepturen en technische spitsvondigheden. Ze kregen eigen, gespecialiseerde opleidingen waar studenten, ongeacht de thematiek waar ze zich mee bezighouden, al bij voorbaat weten welk medium ze zullen gebruiken om hun visies uit te drukken. Ze kregen eigen musea en een eigen galeriecircuit, eigen prijzen en een eigen afzetgebied. Hun producten werden in technisch opzicht misschien wel virtuozer. Toch wonnen ze daarmee niet aan belang en niet aan erkenning. Wie de presenta-

Technologische innovatie heeft gevolgen voor technieken, die daarmee opeens gedateerd worden of volledig verdwijnen.

ties in typische glasgaleries of keramiek-galeries bezoekt, zoekt doorgaans vergeefs naar uitingen die iets zeggen over de huidige tijd. Wie de eindexamenexposities van de ambachtelijke afdelingen op kunstacademies bezoekt, ziet bij hoge uitzondering het werk van een kunstenaar of ontwerper dat is uitgestegen boven de obsessie met het eigen vakmanschap. De relatie met de tijd waarin ze zijn ontstaan ontbreekt nagenoeg.

Comeback van de ambachten

Niet als gevolg van ontwikkelingen van binnenuit, maar door vernieuwingen die van buitenaf werden ingebracht, ontstond een kentering in de waardering van de ambachten. Beeldend kunstenaars, mode- en productontwerpers en architecten wisten de kloof te dichten die er sinds de industriële revolutie en de opkomst van de nieuwe media bestond tussen ambacht en design, tussen traditionele kunstvormen en vluchtiger kunstvormen als de videokunst. In Nederland

speelden instellingen als het Europees Keramisch Werkcentrum in 's-Hertogenbosch, het glasmuseum in Leerdam en het Textielmuseum in Tilburg een rol in de ontwikkelingen. Zij democratiseerden de vakgebieden door moeilijke technieken toegankelijk te maken voor kunstenaars, ontwerpers en architecten zonder noemenswaardige vaardigheid in de oude technieken. Vernieuwing in de ambachten is primair van deze nieuwkomers gekomen. Kunstenaars als Gijs Assman en Maria Roosen laten een vrije omgang zien met diverse media die ze naar eigen inzicht, en afhankelijk van de gekozen thema's, door elkaar heen benutten. Opvallend is hun bewustzijn van de context waarin ze de ambachtelijk gemaakte objecten plaatsen. Ontwerpers

als Jurgen Bey en Hella Jongerius wijzen op de (van de industrie) onderscheidende kwaliteiten van ambachtelijke vervaardiging, waaronder de onmogelijkheid perfecte producten te produceren, de 'fouten', individuele afwijkingen, de zichtbare tekenen van handwerk en daarmee van menselijke aandacht en onvermijdelijke imperfectie.

Dat de sporen van ambachtelijke producten wijzen op de aandacht waarmee ze zijn vervaardigd geldt feitelijk voor alle ambachtelijke producten. Wat de nieuwkomers toevoegden was een bewust benutten van die sporen, een bewust combineren ook van ambachtelijke technieken en nieuwe media en een bewust spelen

met traditionele, aan lokale contexten gebonden decoraties. Volgens mode ontwerper Alexander Van Slobbe werd tot de jaren tachtig algemeen aangenomen dat de industrie betere producten waarborgde. De industrie stond voor perfectie terwijl handmatige vervaardiging stond

Beeldend kunstenaars, mode- en productontwerpers en architecten wisten de kloof te dichten

voor imperfectie, voor iets gedateerds. En dus was een zelfgebreide trui minder dan een machinaal gebreide trui, een met de hand getimmerde tafel minder dan een industrieel exemplaar. Maar de industrie produceerde allengs vooral producten voor een vluchtige commerciële wereld, waarin het niet primair om kwaliteit maar om de snelle cyclus van kopen, verbruiken, weggooien en opnieuw kopen draait. "Aan de producten zelf zie je die snelle omloop", zegt Van Slobbe. "Vroeg of laat moest dat tot teleurstelling leiden. Je zou kunnen zeggen dat we nu in een tijd van onkunnen zitten. Een trui waaraan je ziet dat hij met de hand is gebreid is véél meer waard dan een machinaal gebreide trui waarin alle steken exact in het gelid staan." Toch waakt Van

Slobbe ervoor om nostalgisch terug te keren in de tijd en zich uitsluitend te richten op handwerk. Sommige onderdelen van zijn ontwerpen laat hij machinaal vervaardigen en andere onderdelen, vaak op onverwachte plekken als de binnenkant van mouwaanzetten, worden handmatig gemaakt door hemzelf of door vakmensen met wie hij samenwerkt.

De kentering in de waardering van de ambachten ontstond door de inbreng van outsiders die zich met oude ambachten gingen bezighouden. Zij kijken vanuit een 7 hedendaagse blik en vooral vanuit een grotere afstand dan de ambachtelijken naar traditionele technieken en decoraties. Daardoor lijken ze beter in staat te analyseren wat de onderscheidende kwaliteiten zijn van eeuwenoude productietechnieken. Ze durven in alle vrijheid het hele palet aan mogelijkheden te benutten, oude en nieuwe technieken, oude en nieuwe betekenissen. Geen voorzichtigheid, geen vooroordelen, geen wezenloze bewondering oproepend vakmanschap dat toeschouwers klein maakt. Ze zetten niet klakkeloos de traditie voort maar interpreteren haar opnieuw. Volgens

Jongerius ontstaat pas in de reflectie op het maken een afstand die het mogelijk maakt inhoudelijk grenzen te verleggen. "Je bent al werkende ondergedompeld in het materiaal en volgt daarbinnen de inherente, vaak dwingende processen. Zonder het denkende bewustzijn waar Richard Sennett (in *The Craftsman*) het over heeft zou ik niet begrijpen wat ik doe. Maar als ik geen grotere afstand neem van dat denken en dat maken, merk ik niet op in welke context de techniek betekenisvol wordt. Dan herhaal ik mezelf en duw hooguit tegen de grenzen van binnenuit. Ik maak dankbaar gebruik van de impliciete kennis die besloten ligt in het vakmanschap van anderen en daarnaast duik ik zelf in de materie en verken waar ik grenzen kan oprekken. Tege-

lijkertijd kijk ik naar dat alles vanuit mijn bagage, mijn kennis over de wereld, mijn kennis over het designvak, beeldende kunst, architectuur, wat ik om me heen zie gebeuren. Literatuur. Ik pendel tussen het geabsorbeerd zijn in het materiaal en het afstand nemen. Het grotere perspectief is belangrijk." Alleen zo verovert Jongerius de vrijheid om bewust te schuiven met betekenissen en contexten, de vrijheid om de bekende wetten van glazuren en de samenstelling van grondstoffen te frustreren en ambachtelijke en industriële productietechnieken aan elkaar te koppelen.

Wat betekent dit alles voor de gespecialiseerde ambachtelijke opleidingen, die met regelmaat worden bedreigd met opheffing? De enkele opleidingen die nog bestaan moeten telkens weer bewijzen waarom ze levensvatbaar zijn. Dat eeuwenoude technieken het verdienen behouden te blijven voor de toekomst is evident. Keer op keer maken ze een overtuigende comeback in de wereld van de kunsten en gebruiksvoorwerpen, omdat ze onmiskenbaar kwaliteiten en betekenissen toevoegen. Dat gespecialiseerde vakopleidingen op diverse niveaus noodzakelijk zijn is daarom zonder

meer evident. Maar hoe verhouden de ambachten zich tot de primair op inhoud gerichte kunst- en ontwerpafdelingen binnen het HBO kunstonderwijs? Is het mogelijk om hoogwaardige ambachtelijke werkplaatsen onder te brengen in de kunsten ontwerpafdelingen, waarbij de expertise-ontwikkeling gewaarborgd blijft? Veel pogingen daartoe hebben tot een roemloos einde geleid van de werkplaatsen. Of zouden ambachtelijke afdelingen lering kunnen trekken van hetgeen er gebeurde op de schilder- en beeldhouwafdelingen van kunstopleidingen? Zouden zij van binnenuit kunnen democratiseren, bijvoorbeeld door ook andere media te betrekken bij het onderwijs. En vooral, door zich meer te richten op inhoud en maatschappelijke re-

Wat betekent dit alles voor de gespecialiseerde ambachtelijke opleidingen, die met regelmaat worden bedreigd met opheffing?

levantie, zoals dat bijvoorbeeld gebeurt op de ambachtelijke afdelingen van de Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam, waar in de laatste jaren bewust is gekozen om kunstenaars de scepter te laten zwaaien. De inspanningen zijn lovenswaardig, en zolang de opleidingen beeldend kunstenaars en ontwerpers opleveren die zich niet alleen bewegen in de besloten werelden van de ambachten, geeft dat hoop voor een realistische overleving van technieken die nu eenmaal veel tijd, geld en inspanning, en daarmee veel bereidwilligheid van bestuurders vergen. Een ding lijkt even evident als het belang van het behoud van de ambachten: alleen als de deuren van de werkplaatsen wagewijd open staan kunnen ambachtelijke opleidingen transformeren van acrobatiekopleidingen tot dansopleidingen.

Louise Schouwenberg, September 2010

Handmade.

Lang leve het ambacht

We zijn er weer dol op: een handgebreide sjaal, mondgeblazen glas, een zelfgemaakte verjaardagskaart en ambachtelijk brood van de bakker. In ons moderne interieur staat een antieke kast of een artistieke vaas naast een product van een van onze beroemde Dutch designers. We breien en kleien weer, bakken cupcakes en we doe-het-zelven modern: fotoalbums maken op de computer, eigen websites bouwen en de eerste 3Dprinter voor huiselijk gebruik is al in de handel. Van vakantie nemen we sieraden en aardewerk mee. Als het maar hand made is, dan is het goed. Handgemaakt is eerlijk, het is kleinschalig en daarom menselijker. Ja, we zouden het liefst willen dat alles weer met de hand gemaakt werd. Maar waarom eigenlijk? Het lijkt vanzelfsprekend: ambachtelijk is beter want het is herkenbaar, degelijk en de maker werkte met plezier. Het is in zekere zin knuffelbaar. Maar zou dat in alle gevallen zo zijn? Waarom zou een handgemaakt product beter zijn dan een industrieel exemplaar?

Twee eeuwen geleden werd alles nog ambachtelijk gemaakt. Machines om producten te maken werden pas in de tweede helft van de 18de eeuw ontwikkeld. Pas toen die industriële productie op gang kwam gingen er kritische stemmen op die de voordelen van het ambachtelijke maken benoemden. In het begin pleitte men voor de degelijkheid ervan, want veel vroege massaproducten waren van slechte kwaliteit. Er was spijt over het verdwijnen van werkgelegenheid en traditionele vaardigheden en men had kritiek op

de erbarmelijke werk- en woonomstandigheden van de fabrieksarbeiders. Daar hadden de critici beslist een punt. Zo groeide de kracht van de argumenten pro-ambacht gestaag. Rond 1900 bereikte dit een eerste hoogtepunt. Terwijl voor miljoenen mensen eindelijk mooie, versierde en betaalbare - want in massa gemaakte - producten bereikbaar werden, begon de elite juist het veel duurere, sobere, handgemaakte kunstvoorwerp te kopen. De discussie over het ambacht verdween daarna nooit meer. In sommige periodes hoor je argumenten vóór het ambachtelijke product minder, op andere momenten klinkt die roep weer sterker. Dit laatste is nu ook het geval.

Terugkeer van de maakindustrie

Deze hernieuwde interesse voor het ambacht groeit nu al tien jaar. Ongetwijfeld hangt de trend samen met het gevoel van velen de greep op de wereld kwijt te raken. Door globalisering, digitalisering en toenemend wantrouwen tegen de technologie ontstaat behoefte aan herkenbaarheid en contact met de materiële werkelijkheid. Opmerkelijk op dit moment is dat voor het eerst ook de overheid het

ambacht wil stimuleren. Reden is de voorzichtige terugkeer van de maakindustrie naar Nederland, nadat deze in de jaren 70 grotendeels naar de lagelonenlanden verdween. Wat nu terugkeert is een meer gespecialiseerde en tegelijk ook meer ambachtelijke, kleine creatieve maakindustrie. De hiervoor benodigde vakmensen ontbreken, waardoor het vakonderwijs gestimuleerd moet worden. Het ambacht moet het

**Twee eeuwen
geleden werd
alles nog
ambachtelijk
gemaakt.**

respect en de waardering van weleer terugkrijgen. Ambacht moet weer hip en modern gevonden worden.

De tentoonstelling 'Hand Made: lang leve het ambacht', vanaf 9 maart in Museum Boijmans Van Beuningen te zien, gaat over het ambachtelijke product en de manier waarop dat sinds ruim een eeuw gewaardeerd wordt. Tevens stelt het de vraag in hoeverre onze toenemende onvoorwaardelijke waardering voor het handgemaakte legitiem is. Vallen we niet te gemakkelijk terug in de bekende stereotypen? Wat zijn overtuigende overwegingen om terug te keren naar een ambachtseconomie?

Traditioneel of vernieuwend

Zeshonderd handgemaakte producten illustreren gedurende tien weken in de grootste zaal van het museum de complexiteit van het begrip ambacht. Ze zijn eeuwenoud of nog geen jaar geleden gemaakt. Ze zijn exclusief of alledaags, eenvoudig of complex, traditioneel of vernieuwend. De collectie en de kennis die in een museum als Museum Boijmans Van Beuningen samenkomen, bieden de mogelijkheid een genuanceerder licht te laten schijnen over de waarde van het handgemaakte. De objecten komen uit totaal verschillende werelden: die van de kunst, de folklore, het design, de kunstnijverheid, de craft, de huisvlijt en zelfs de alledaagse materiële cultuur. Het ambachtelijke is de grootse gemene deler.

Van hooguit de helft van de objecten kennen we de namen van de makers. De tentoonstelling is een ode aan de vakmannen en -vrouwen die al deze bijzondere producten maakten. 'The Tomb of the Unknown Craftsman', het monumentale schip dat de bekende Britse kunstenaar Grayson Perry als eerbetoon aan de vakman maakte, staat bij de ingang om dit te accentueren.

Zeven clichés over het ambacht

De voorwerpen zijn niet ingedeeld naar tijd of techniek, maar verdeeld in zeven thema's. Elk thema presenteert een - karakter-

istische maar clichématige - betekenis die we sinds jaar en dag aan het ambachtelijke hechten. Clichés waar we kennelijk onze positieve waardering op baseren: zoals het unieke van zo'n product, het eerlijke en het artistieke, het virtuoze en het degelijke, het traditionele en niet te vergeten de passie, de liefde en het geduld die producten van huisvlijt kenmerken. Rondlopend door de tentoonstelling zal de bezoeker uitgedaagd worden zijn eigen stereotype oordelen te toetsen.

Veel oudere, historische objecten spreken voor zich, ze zijn onwaarschijnlijk knap gemaakt, uiterst kostbaar en een toonbeeld van artistieke kwaliteit. Minstens even interessant zijn de producten van hedendaagse ontwerpers in deze tentoonstelling. Wat doen zij met het ambacht? Ze laten zich erdoor inspireren, herontdekken oude technieken, reflecteren op de tradities en combineren het oude ambacht met een moderne technologie. En tonen dat hun verlangen naar het handgemaakte authentiek is. Er is een toekomst voor het ambachtelijke, al is dat misschien een andere dan we verwachten. Dus, vooruit maar: lang leve het ambacht!

—

Museum Boijmans Van Beuningen bijlage NRC,
Mienke Simon Thomas, Maart 2013

Het VMBO bestaat 15 jaar.

Reden voor een feestje?

Ouders vrezen ervoor, docenten passen ervoor en leerlingen lopen erin vast: het vmbo. Deze onderwijsvorm bestaat nu vijftien jaar. Journalist Anja Vink volgt deze scholen al sinds het begin zo lang op de voet. Vandaag begint ze haar zoektocht naar het vmbo van de toekomst. Ze begint bij de basis: wat is het vmbo eigenlijk? En vooral, werkt het?

Heb je een lagere beroepsopleiding? Dan is de kans klein dat je vrienden of kennissen met een universitaire opleiding hebt. En andersom: ben je universitair geschoold? Dan ken je vermoedelijk weinig mensen met een lagere scholingsgraad.

De WRR en het SCP constateerden onlangs dat Nederlandse hoog- en laagopgeleiden elkaar in het dagelijks leven amper tegenkomen.

Het Nederlandse onderwijs werkt daar actief aan mee: op twaalfjarige leeftijd haalt het laag- en hoogopgeleid uit elkaar, waarna ze elkaar nauwelijks meer zien. Hoogstens later nog op de werkvloer als manager en diens medewerker.

Nadat je succesvol bent afgestudeerd, een baan hebt gevonden en je voortplant, komt dat vmbo misschien weer in zicht als je kinderen op de basisschool zitten. Dan schrik je hevig als de basisschoolleerkracht plotseling het gevreesde v-woord laat vallen.

Het is duidelijk iets om bang voor te zijn. Maar wat is het vmbo nu eigenlijk? En hoe staat het ermee, bij de vijftiende verjaardag?

Ik vroeg Anja Vink om deze vragen te beantwoorden. De komende maanden zal ze vaker over het vmbo schrijven. Want: hoe moet het verder, nu vrijwel iedereen het vmbo met 'problemen' associeert?

Allereerst: wat is het vmbo nu eigenlijk?

Veel mensen denken dat vmbo hetzelfde is als de voormalige mavo. Maar het vmbo is een ingewikkeld bouwwerk:

- de basisberoepsgerichte leerweg (vmbo-b)
- de kaderberoepsgerichte leerweg (vmbo-k)
- de gemengde leerweg (vmbo-g)
- de theoretische leerweg (vmbo-t), de oude mavo.

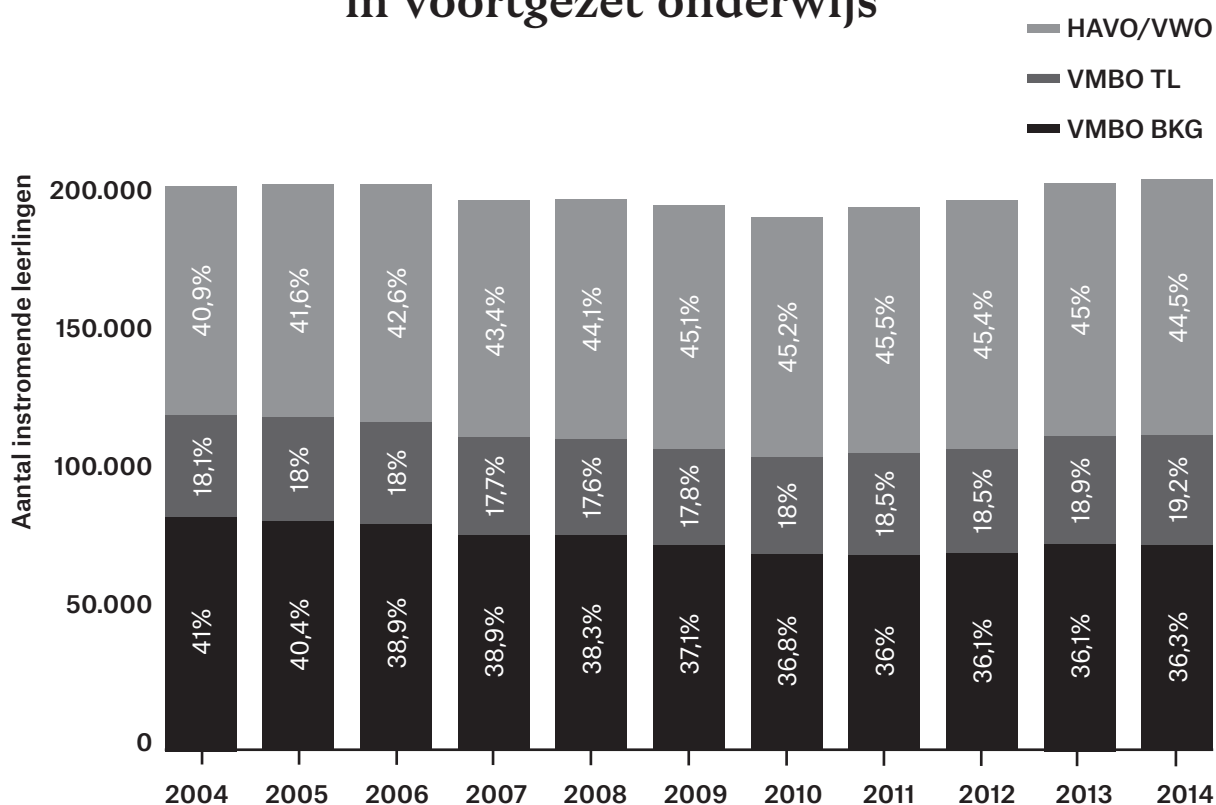
De lagere regionen van het voorbereidend middelbaar beroepsonderwijs (vmbo-b, -k en -g) bereiden leerlingen voor op een beroep. En zo wordt het vmbo ook altijd verkocht: dit zijn de vakmensen die later met hun handen gaan werken.

En daar zit hem nu net de moeilijkheid: steeds minder leerlingen gaan naar die drie beroepsopleidende leerwegen van het vmbo. Een toenemend aantal gaat naar het vmbo-t, havo en vwo.

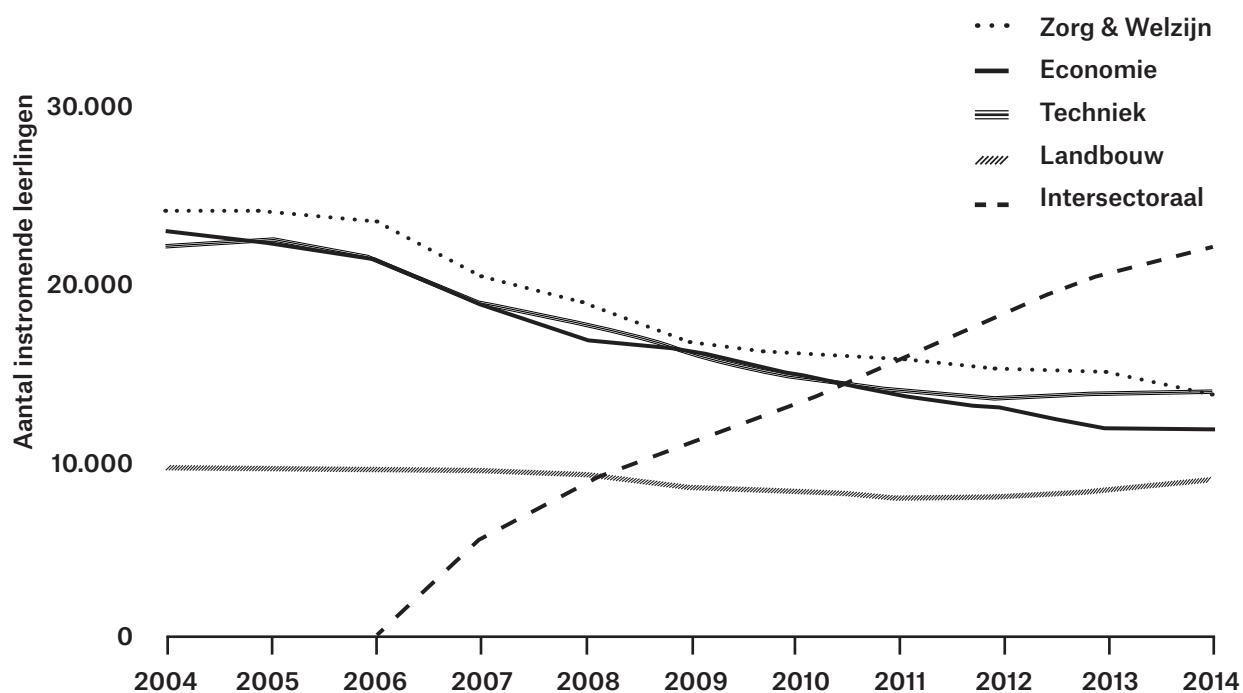
Bron: DUO, samengesteld door Ruud van Leeuwen
Onderwijs Ontwikkeling

In cijfers: waar in 1999 nog zestig procent van de leerlingen naar het vmbo ging, is dat nu bijna 55 procent. Het vmbo-t maakt daar 19 procent van uit en is de enige vmbo-afdeling die nog groeit.

Instroomniveau derdejaars in voortgezet onderwijs



Beroepsrichting van instroomde derdejaars vmbo-leerlingen



Nog meer: 36 procent van de leerlingen in het Nederlandse voortgezet onderwijs volgt nu een op-leiding tot een beroep. Het laatste jaar is de daling gestopt, maar doordat het aantal Nederlandse leerlingen de komende jaren scherp afneemt (er worden steeds minder kinderen geboren), wordt verwacht dat het aantal leerlingen in de beroepsopleidingen weer verder zal afnemen.

Het ministerie van Onderwijs schat zelfs in dat in 2020 nog slechts 25 procent van de leerlingen in het voortgezet onderwijs een beroepsopleiding volgt.

Hoe is het vmbo ontstaan?

Die leegloop van het beroepsonderwijs is echter niet nieuw. Het was zelfs de reden voor de invoering van het vmbo in schooljaar 1999/2000. Het toenmalige lager beroepsonderwijs (lbo) kampte met een slecht imago en steeds meer ouders prefererden een mavo-, havo- of vwo-opleiding boven de lagere technische school (lts), het lager economisch en administratief onderwijs (leao) en het lager huishouden en nijverheidsonderwijs (lhno).

In 1999 werden twee stevige ingrepen nodig geacht om die leerlingenkrimp tegen te gaan:

1. De mavo werd toegevoegd aan het lbo. Een toen veel gehoorde klacht van het bedrijfsleven was namelijk dat de leerlingen van het lbo dan wel praktijkervaring hadden, maar het taal- en rekenniveau te laag was. En mavo-klienten hadden wel kennis, maar weer geen praktijkervaring.
2. Het toenmalig speciaal voortgezet onderwijs kwam bij het vmbo. Deze leerlingen zouden met een leerwegondersteunende onderwijsverklaring (lwoo) in het vmbo hun weg moeten vinden.

Sindsdien groeide het aantal lwoo-leerlingen in het vmbo naar bijna honderd-duizend: iets meer dan één tiende van

alle leerlingen in het voortgezet onderwijs. Vorig jaar was al 65 procent van de leerlingen in het basisberoepsonderwijs een lwoo-leerling.

Het zijn met name de vmbo-scholen met veel lwoo-leerlingen waar veel problemen spelen. Een mix van leerproblemen, taalachterstand en sociale problemen.

Deze groep leerlingen is onlangs toegevoegd aan het Passend Onderwijs, de laatste grote stelsel-verandering in het onderwijs waarbij leerlingen uit het speciaal onderwijs opgenomen moeten worden in het reguliere onderwijs. En daarmee zijn lwoo-leerlingen weer een zogenoemde zorgleerling.

Dat het VMBO met problemen wordt geassocieerd, is dus niet zo vreemd. Maar welke problemen spelen er nu precies?

Probleem 1: Het keuzemoment komt te vroeg

Vmbo-leerlingen moeten op veertienjarige leeftijd al een keus maken voor een sector. Die keus lijkt te vroeg, want menig gediplomeerde vmbo'er raakt de weg kwijt op het mbo. 40 procent van de gediplomeerde vmbo'ers gaat niet naar de aansluitende opleiding op het mbo en nog eens twintig procent switcht nog halverwege in het mbo.

Die keus op veertienjarige leeftijd blijkt voor veel van deze leerlingen een slag in de lucht. Onderzoek wijst uit dat deze groep leerlingen grote kans maakt voortijdig het mbo te verlaten zonder diploma.

Opvallend is daarom ook de groei van de sector 'intersectoraal.' Deze sinds 2006 bestaande sector, staat eigenlijk voor uitsstel van keuze. Vmbo-leerlingen maken met alle sectoren kennis en maken pas na het vierde jaar een keus voor de richting die ze op willen.

Dit grafiekje is veelzeggend: ouders en leerlingen kiezen massaal voor uitstel van keuze. In acht jaar tijd is het de grootste sector van het vmbo geworden. Economie en zorg en welzijn zijn de grote dalers. Groen bleef stabiel.

Probleem 2: Het is te duur

Het vmbo is ook de duurste schoolsoort van het voorgezet onderwijs. Voor de zogenoemde lwoo-leerlingen krijgen vmbo-scholen meer geld: bijna 8.000 euro per leerling boven op de bijna 7.000 euro die voor een 'gewone' leerling staat. Van deze extra gelden worden de begeleiding en de extra leraren betaald voor de kleinere klassen met gemiddeld twintig leerlingen.

Daarnaast kosten de praktijklokalen extra geld. De afdelingen techniek met apparatuur die regelmatig onderhouden en vernieuwd moet worden, zijn het duurst. Een lasafdeling openhouden voor vier leerlingen is niet rendabel.

Voor menig onderwijsbestuur dan ook de reden om deze verliesgevende afdelingen op te heffen of samen te laten gaan met andere vmbo-scholen. Het heeft tot gevolg dat een stad als Amsterdam nog maar drie vmbo-scholen heeft met een techniekopleiding en 500 leerlingen.

Probleem 3: Beroepen veranderen sneller dan het vmbo

Maar het vmbo kampt met een nog veel groter probleem. De snel veranderende arbeidsmarkt, namelijk. Veel beroepen vereisen steeds meer kennis en sociale vaardigheden. Een stratenmaker bedient tegenwoordig een machine die een weg aanlegt, een kraanmachinist zit achter een computer, en een automonteur moet mini-

maal mbo-niveau 4 hebben om met de vereiste computerapparatuur te werken. Er ontstaan wel nieuwe beroepen als 'orderpicker' in het magazijn van een webwinkel, maar daar staat tegenover dat beroepen in de administratie op lager en middelbaar beroepsniveau razendsnel verdwijnen.

Werkgevers geven ook steeds vaker de voorkeur aan werknemers die een grote algemene kennisbasis hebben. Leren leren wordt steeds belangrijker voor werknemers waarvan de ontwikkelingen van hun beroep heel snel gaat. Dat constateert wederom de Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid in het rapport 'Naar een lerende economie.'

**Een stratenmaker
bedient
tegenwoordig
een machine die
een weg aanlegt.**

Probleem 4: De beleidsmakers staan er te ver vanaf

Misschien wel de grootste barrière voor het vmbo: deze schoolsoort heeft geen echte vrienden. De mensen die erover beslissen, hebben er nooit op gezeten en staan er zodoende veel te ver vanaf.

Tweede Kamer-lid Tanja Jadnanansing (PvdA) kreeg bijvoorbeeld verontruste telefoontjes toen zij op eigen verzoek het beroepsonderwijs in haar portefeuille kreeg: wat was er aan de hand dat ze zo'n slechte portefeuille kreeg?

En pas na hevig aandringen voegde de commissie-Dijsselbloem in 2007 het vmbo aan het parlementaire onderzoek naar de onderwijsvernieuwingen toe. De commissie had eerst alleen de havo en het vwo op de agenda staan.

Hoe nu verder?

De Onderwijsraad moet dus met een oplossing komen voor het alom geplaagde vmbo. De absolute keus tussen leren

voor een beroep of het zogenoemde algemeen vormend onderwijs, is achterhaald. En waarom moeten vmbo-leerlingen al op veertienjarige leeftijd voor een beroep kiezen? Een beroep waar misschien helemaal geen werk in is als ze hun mbo-opleiding afgerond hebben?

Ik wil komende maanden uitzoeken of dit niet beter kan. Moet het vmbo anders worden ingericht? Zo ja, wat voor gevolgen heeft dat voor de rest van ons voortgezet onderwijsbestel? En wat is de rol van het bedrijfsleven?

Allemaal vragen die ik de komende tijd (met hulp van de lezers) hoop te beantwoorden.

De Correspondent, Anja Vink, April 2015

75 miljoen extra voor ambachtopleidingen

Minister van Onderwijs Jet Bussemaker neemt maatregelen om de ambachtseconomie te stimuleren, zodat meer jongeren kiezen voor het vak van bijvoorbeeld glazenier, prothesemaker of pianostemmer. Daarmee volgt het een advies dat de Sociaal Economische Raad (SER) in juni 2013 heeft uitgebracht.

Het mbo krijgt jaarlijks 75 miljoen euro extra uit het Techniekpact om kleine, unieke opleidingen beter onder de aandacht te brengen. Daarnaast krijgen mbo-scholen de mogelijkheid zich te onderscheiden als dé plek voor een bepaalde unieke vakopleiding. Nu volgen 6.000 studenten, slechts 1 procent van alle mbo'ers, een opleiding die voorbereidt op een kleinschalig, ambachtelijk beroep.

Door de kleine studentenaantallen, soms tien per jaar, zijn ambachtelijke opleidingen financieel kwetsbaar. Zolang er vraag blijft vanuit de arbeidsmarkt, blijft een kleine opleiding gewoon bestaan, garandeert minister Bussemaker. 'Jongeren die kiezen voor een specialistische beroepsopleiding hebben goud in handen. De samenleving zit om hen te springen. We moeten dat vakmanschap meer in de spotlights zetten.'

In de ambachtseconomie, met een jaarlijks omzet van 165 miljard euro, werken 815 duizend mensen - 10 procent van alle werkenden in Nederland. Tot 2025 heeft de sector 485 duizend nieuwe vaklieden nodig, mede doordat veel mensen met pensioen gaan, blijkt uit gegevens van het Centrum voor Ambachtseconomie. 'Die uitstroom betekent verlies van ervaring, die nodig is bij het opleiden van jonge mensen. De tijd dringt', zegt Elrie Bakker-Derks van het Centrum voor Ambachts-economie.

Niet iedereen tevreden

Niet iedereen is tevreden met de stimuleringsmaatregelen. 'Specialistische opleidingen zijn te klein voor ROC's die er alleen maar op gericht zijn steeds groter te worden', zegt Rob Schenk van SOS Vakmanschap. 'We passen niet bij elkaar. Onze studenten zijn vaak een stuk ouder en hebben al een baan. Zij komen de terecht tussen scholieren die nog vijf dagen per week naar school gaan.' Schenk noemt het 'zonde van het geld'. 'Tien jaar geleden bleken kleine en grote opleidingen al niet samen te gaan. Het is onbegrijpelijk dat dit nu weer wordt geprobeerd.'

Volgens Jan van Zijl van de Samenwerking Beroepsonderwijs en Bedrijfsleven (SBB) zijn de ROC's na jaren van groei nu vooral gericht op kwaliteitsverbetering. Dure, kleine opleidingen die in hun voortbestaan worden bedreigd, zijn volgens Van Zijl daarom juist goed op hun plek bij de ROC's. 'Het hangt grotendeels af van de arbeidsmarkt. Maliënkolders en ridderhelmen worden nu niet meer gemaakt. Maar pianostemmers en opticiens leiden we nog steeds op.'

De Volkskrant, Nanda Troost, 2 maart 2012

Meestertitel in MBO **steeds meer toegepast**

In 2011 diende toenmalig D66-Kamerlid Boris van der Ham samen met CDA-Kamerlid Biskop een motie in voor de herinvoering van de meestertitel in het MBO-onderwijs. Deze titel was lange tijd gebruikelijk bij ambachten maar was volgens deze kamerleden onterecht afgeschaft.

In 2011 kwam Van der Ham met het voorstel om de titel weer opnieuw in te voeren. Van der Ham: "We komen steeds vaker echte vakmensen tekort. Van houtbewerkers tot de banketbakker. Jongeren moeten uitgedaagd worden meer te willen kiezen voor ambachtswerk", aldus de D66'er. "Het herinvoeren van de meestertitel in de Nederlandse ambachtsectoren kan helpen excellente voorbeelden te stellen"

Van der Ham vond het onterecht dat een mbo-diploma voor ambachtelijke vakmensen de hoogst haalbare erkenning is. "Vroeger was er de meestertitel voor mensen die er echt uitsprongen. Om een of andere reden is dat verwaarloosd. Met een meestertitel laat je zien dat uitstekend vakmanschap erkend en gewaardeerd wordt."

Motie aangenomen

De motie Van der Ham/Biskop werd aangenomen en er werd een advies van de Sociaal Economische Raad gevraagd. Die reageerde positief, en in overleg met de verschillende beroepsgroepen wordt momenteel op steeds meer vakgebieden ingezet op excellent vakmanschap.

Deze eeuwenoude formule wordt nu vooral toegepast bij de opleiding tot goud- en zilversmeden, patissiers, en bij koksopleidingen, maar zal ook worden ingevoerd voor

excellent vakmanschap in modernere ambachten zoals in de gameindustrie. Van der Ham is blij dat nu ook minister Bussemaker (PvdA) werk wil maken van meesterschap, hoewel haar partij eerder tegen het D66/CDA plan was. De minister zegt nu: "De meestertitel maakt goed vakmanschap beter zichtbaar en laat jongeren zien

dat zij met een mbo-diploma op zak kunnen doorlopen naar topniveau".

Voorzitter Michaël van Straalen van MKB-Nederland is blij met het besluit van Bussemaker. „De

meestertitel laat zien dat vakwerk, 'ambachten' serieus worden genomen en worden erkend als ruggengraat van onze economie. We hebben ze ook hard nodig."

**‘Een hanenkam,
dat moeten ze
nu op YouTube
opzoeken.’**

borisvanderham.nl, 7 maart 2014

Jazz in steen

Rik Dijkman (45) geldt als een van de beste metselaars van Nederland. Het vak sterft langzaam uit. 'Een hanenkam, dat moeten ze nu op YouTube opzoeken.'

'Schoon metselwerk is heel erg Nederlands en ik vind het prachtig. Een mooie bakstenen muur is niet vlak, die heeft reliëf, leven, er zit ritme in. Als het goed is gedaan, zie je een subtiel verloop van kleur en zijn de stenen in een bijzonder verband gemetseld: een wild verband, een kettingverband of een ander steensverband. Ik ken geen ander land waar dat metselwerk me zo blij maakt.

'Maar het ambacht verdwijnt. Architecten houden meer van glas, natuursteen en staal lijkt wel. Heeft iemand gezegd dat ik een van de beste metselaars van Nederland ben? Dat zegt meer over het vakmanschap van vandaag dan over mij. Wat ik kan, kon vroeger iedere drol. Een hanenkam metselen boven een kozijn of een segmentboog, dat was standaardkennis. Het zou me niets verbazen als ze in de bouw nu op YouTube moeten opzoeken: 'Hoe maak ik een hanenkam.'

'Ik wilde jazzmuzikant worden. Ik speelde piano in een band. Ik trad af en toe op, maar die middelbare school kwam nooit af. Totdat mijn vader zei: 'Het is mooi zo. Jij komt in de zaak. ' De eerste drie jaren mocht ik in zijn metselbedrijf niets anders dan bezemen en stenen sjouwen. 'Alleen afkijken, niet metselen', zei mijn vader. Na drie jaar metselde ik mijn eerste muurtje.

'Als je een vakman bezig ziet, lijkt metselen makkelijk. Maar het luistert heel precies. De dosering van de mortel op je troffel bepaalt hoe snel en schoon je werkt. Dat kost een paar jaar om het juis-te gevoel te krijgen. De baksteen moet je in een

beweging in de specie vlijen. De rijke kant voor - een baksteen heeft een voor- en achterkant - en dan in een keer goed leggen. Strak aan de draad en in het verband. Niet tikken met je troffel, niet schuiven. Pats en hij ligt, pure hand-oog coördinatie.

'Nederland is een baksteenland. Dat komt door al die klei in de rivierdelta. Onze bakstenen zijn bruin, oranjeachtig en rood. Dat is de kleur van Nederland. En hier metselen we schoon, niet zoals in andere landen, waar vuilwerkmuren worden gemetseld en de steen achter stuc wordt gesmeerd. Hier is de metselaar de vakman die het aanzicht van de muren bepaalt.

'Ik heb het geluk dat ik bij een gespecialiseerd bedrijf werk dat bijzondere steensverbanden legt. Als je alleen maar meters in een Vinex-wijk moet maken, kom je nooit verder dan een halfsteensverband: alle stenen met de strek - de lange kant - naar buiten, steeds half laten overlappen op de ander. Dat is het snelst en goedkoopst, maar het is ook een tikkeltje saai.

'Die grachtenpanden in Amsterdam. Dat zijn kunstwerken. Met hun steensverbanden: dan heeft de muur de diepte van een strek, gemetseld in kruis- of staand verband. Allemaal methodes die maken dat zo'n muur er anders uitziet. En er zitten details in die soms uit kunnen groeien tot beeldhouwwerkjes..

'Ik houd van dit werk. Ik houd ervan dat je om zes uur 's morgens de stad binnenrijdt en er nog niemand op straat is. Dan klim je de steiger op. De bakker opent zijn winkel, de slager boent de stoep. De stad wordt wakker. Dat vind ik een mooi moment op de dag.

'Muzikanten zijn niet zo van vroeg opstaan. Ik kwam soms pas om drie uur 's nachts te

rug van een optreden. Dan moest ik om zeven uur weer op de steiger staan. Daar begrepen die bandleden geen snars van. 'Hé Rik, waarom metsel jij eigenlijk?'

'Ik heb het nog een tijdje in de muziek geprobeerd, maar ik ben toch weer een metselbedrijf be-gonnen. Ik speel nog wel eens. Het evenwicht tussen deze twee disciplines is prettig. Die muziek is mooi, maar het verdient weinig. Ik ontwerp met mijn eigen bedrijf tuinbanken, tuinmuren, vijvers, naast mijn gewone metselwerk.

'Wat schoon metselwerk mooi maakt, is dat al die stenen samen een geheel zijn en tegelijk is elke handgebakken steen anders. De een heeft een oneffenheidje hier, de ander is wat groenig, de derde loopt wat hol. Dat geeft leven. En het wordt extra mooi als je je voegen aanpast op het soort baksteen: terugvoegen, platvol of een snijvoeg. De eerste wijkt naar binnen, platvol geeft een vlak-ke wand. En een snijvoeg - als de voeg ietsje ui steekt - oogt klassiek: dat zie je veel bij oude Amsterdamse grachtenpanden.

'Als ik langs het Rijksmuseum loop, kan ik helemaal volschieten. Puur van het ritme van dat met-selwerk. Zo'n gebouw, dat is net of ik een concert van Keith Jarrett hoor. Dat museum heeft een mooie cadans. Niet zo saai als bij een halfsteensverband, dat is alleen maar toemtoemtoem. Nee: takakataadadaahtak, dat is dat Rijksmuseum. Dat is metselwerk dat inspireert, het is afwisselend met mooie details en oog voor stijl en het swingt als een trein.

'Als we op de steiger staan, draaien ze geen jazz. Nee. Daar staat 538 op. Helaas, maar ik pak ze wel terug. 's Ochtends, in mijn bus, als we naar het werk rijden met de jongens, draai ik heel hard Keith Jarrett. Haha.

'Ik ben nu 45. Als je voorzichtig tilt, kun je best oud worden in dit vak. Mijn vader is 70 en staat nog steeds op de steiger te

voegen. Het blijft mooi werk.

'Als het af is en het er netjes uitziet, alle stenen strak aan de draad, geen smet op de muren, geen mortelsluis op de stenen, sta je met de aannemer vaak nog even samen te kijken. Zegt hij: 'Zo, dat ziet er weer strak uit.' Dat is een heel bevredigend moment.'

CV Rik Dijkman

Rik Dijkman, Soest, 1968, getrouwd, vader van vier kinderen. Metselaar, muzikant en eigenaar van HRDmetselwerken.nl, oprichter van Steendesign (2004-2008).

Componist en pianist van de band NJAMBI (njambi.nl). Oprichter van boekingskantoor Atlantis Productions.

—

Volkskrant, Bob Witman, 5 april 2014

Struggle for smarts.

How Eastern and Western cultures tackle learning.

In 1979, when Jim Stigler was still a graduate student at the University of Michigan, he went to Japan to research teaching methods and found himself sitting in the back row of a crowded fourth-grade math class.

“The teacher was trying to teach the class how to draw three-dimensional cubes on paper,” Stigler explains, “and one kid was just totally having trouble with it. His cube looked all cockeyed, so the teacher said to him, ‘Why don’t you go put yours on the board?’ So right there I thought, ‘That’s interesting! He took the one who can’t do it and told him to go and put it on the board.’”

Stigler knew that in American classrooms, it was usually the best kid in the class who was invited to the board. And so he watched with interest as the Japanese student dutifully came to the board and started drawing, but still couldn’t complete the cube. Every few minutes, the teacher would ask the rest of the class whether the kid had gotten it right, and the class would look up from their work, and shake their heads no. And as the period progressed, Stigler noticed that he — Stigler — was getting more and more anxious.

“I realized that I was sitting there starting to perspire,” he says, “because I was really empathizing with this kid. I thought, ‘This kid is going to break into tears!’”

But the kid didn’t break into tears. Stigler says the child continued to draw his cube with equanimity. “And at the end of the class, he did make his cube look right!

And the teacher said to the class, ‘How does that look, class?’ And they all looked up and said, ‘He did it!’ And they broke into applause.” The kid smiled a huge smile and sat down, clearly proud of himself.

Stigler is now a professor of psychology at UCLA who studies teaching and learning around the world, and he says it was this small experience that first got him thinking about how differently East and West approach the experience of intellectual struggle.

“I think that from very early ages we [in America] see struggle as an indicator that you’re just not very smart,” Stigler says. “It’s a sign of low ability — people who are smart don’t struggle, they just naturally get it, that’s our folk theory. Whereas in Asian cultures they tend to see struggle more as an opportunity.”

In Eastern cultures, Stigler says, it’s just assumed that struggle is a predictable part of the learning process. Everyone is expected to struggle in the process of learning, and so struggling becomes a chance to show that you, the student, have what it takes emotionally to resolve the problem by persisting through that struggle.

“They’ve taught them that suffering can be a good thing,” Stigler says. “I mean it sounds bad, but I think that’s what they’ve taught them.”

Granting that there is a lot of cultural diversity within East and West and it’s possible to point to counterexamples in each,

Stigler still sums up the difference this way: For the most part in American culture, intellectual struggle in schoolchildren is seen as an indicator of weakness, while in Eastern cultures it is not only tolerated but is often used to measure emotional strength.

It's a small difference in approach that Stigler believes has some very big implications.

Struggle

Stigler is not the first psychologist to notice the difference in how East and West approach the experience of intellectual struggle.

Jin Li is a professor at Brown University who, like Stigler, compares the learning beliefs of Asian and U.S. children. She says that to understand why these two cultures view struggle so differently, it's good to step back and examine how they think about where academic excellence comes from.

For the past decade or so, Li has been recording conversations between American mothers and their children, and Taiwanese mothers and their children. Li then analyzes those conversations to see how the mothers talk to the children about school.

She shared with me one conversation that she had recorded between an American mother and her 8-year-old son.

The mother and the son are discussing books. The son, though young, is a great student who loves to learn. He tells his mother that he and his friends talk about books even during recess, and she responds with this:

Mother: Do you know that's what smart people do, smart grown-ups?

Child: I know ... talk about books.

Mother: Yeah. So that's a pretty smart thing to do to talk about a book.

Child: Hmmmm mmmm.

It's a small exchange — a moment. But Li says, this drop of conversation contains a world of cultural assumptions and beliefs.

Essentially, the American mother is communicating to her son that the cause of his success in school is his intelligence. He's smart — which, Li says, is a common American view.

"The idea of intelligence is believed in the West as a cause," Li explains. "She is telling him that there is something in him, in his mind, that enables him to do what he does."

But in many Asian cultures, Li says, academic excellence isn't linked with intelligence in the same way. "It resides in what they do, but not who they are, what they're born with," she says.

She shares another conversation, this time between a Taiwanese mother and her 9-year-old son. They are talking about the piano — the boy won first place in a competition, and the mother is explaining to him why.

"You practiced and practiced with lots of energy," she tells him. "It got really hard, but you made a great effort. You insisted on practicing yourself."

"So the focus is on the process of persisting through it despite the challenges, not giving up, and that's what leads to success," Li says.

All of this matters because the way you conceptualize the act of struggling with something profoundly affects your actual behavior.

Obviously if struggle indicates weakness — a lack of intelligence — it makes you feel bad, and so you're less likely to put up with it. But if struggle indicates strength — an ability to face down the challenges that inevitably oc-

cur when you are trying to learn something — you're more willing to accept it.

And Stigler feels in the real world it is easy to see the consequences of these different interpretations of struggle.

"We did a study many years ago with first-grade students," he tells me. "We decided to go out and give the students an impossible math problem to work on, and then we would measure how long they worked on it before they gave up."

The American students "worked on it less than 30 seconds on average and then they basically looked at us and said, 'We haven't had this,'" he says.

But the Japanese students worked for the entire hour on the impossible problem. "And finally we had to stop the session because the hour was up. And then we had to debrief them and say, 'Oh, that was not a possible problem; that was an impossible problem!' and they looked at us like, 'What kind of animals are we?'" Stigler recalls.

"Think about that [kind of behavior] spread over a lifetime," he says. "That's a big difference."

Not East Versus West

This is not to imply that the Eastern way of interpreting struggle — or anything else — is better than the Western way, or vice versa. Each has its strengths and weaknesses, which both sides know. Westerns tend to worry that their kids won't be able to compete against Asian kids who excel in many areas but especially in math and science. Li says that educators from Asian countries have their own set of worries.

" 'Our children are not creative. Our children do not have individuality. They're just robots.' You hear the educators from Asian countries express that concern, a lot," she notes.

So, is it possible for one culture to adopt the beliefs of another culture if they see that culture producing better results?

Both Stigler and Li think that changing culture is hard, but that it's possible to think differently in ways that can help. "Could we change our views of learning and place more emphasis on struggle?" Stigler asks. "Yeah."

For example, Stigler says, in the Japanese classrooms that he's studied, teachers consciously design tasks that are slightly beyond the capabilities of the students they teach, so the students can actually experience struggling with something just outside their reach. Then, once the task is mastered, the teachers actively point out that the student was able to accomplish it through hard work and struggle.

"And I just think that especially in schools, we don't create enough of those experiences, and then we don't point them out clearly enough."

But we can, Stigler says.

In the meantime, he and the other psychologists doing this work say there are more differences to map — differences that allow both cultures to more clearly see who they are.

—

NPR, Alix Spiegel, 12 november 2012

When Profits Can Become Sawdust.

The Furniture Maker Scott McGlasson

ST. PAUL — What is the value of a dining-room chair? You can't eat it. And you can sit on the floor free, as millions (billions?) of people do.

A chair — any chair — is a luxury. But then what would be the right term to describe the real worth of a dining chair that sells for \$1,600? An extravagance? An obscenity? How about a pretty good deal?

The furniture maker Scott McGlasson, 48, professed a couple of goals last week when he set out to design a new chair in his shop, called Woodsport.

He wanted a prototype that he could display in his booth at the Architectural Digest Home Design Show, which runs March 19 to 22 at Piers 92 and 94 in Manhattan. And he wanted to create a piece that could match his easy chair (\$3,200) and chaise longue (\$8,900). He calls this furniture line "RB," for the running bond of two-inch-wide wood tiles that cover the seats like brickwork.

At the moment, the black walnut tiles were all Mr. McGlasson had — that and a pencil sketch on a piece of quarter-inch hardboard. Last Monday found him laying out his high-tech design kit: a free pencil from Youngblood Lumber, a 4-foot-long straight edge, a Starrett square, a bevel, a punched metal disc and a Pink Pearl eraser.

The eraser was getting the heaviest use. He hadn't liked the hardboard template when he first drew it four months ago. And

it hadn't improved through desuetude. Ideally, when the chair was completed, it would be well proportioned, impeccably finished and sustainably sourced. It would express Mr. McGlasson's personal vision as a craftsman.

Practically, the piece needed to be something he could build with about \$200 to \$300 worth of materials.

And while the test model could take 40 hours to assemble, he would budget just half that time for the production version. (The chaise longue, by comparison, consumed 120 hours.)

Mr. McGlasson also obeyed an overarching imperative: The chair needed to make a profit, and a decent one at that.

"I get hassled on price sometimes," he said. "Some people will say, 'Really, isn't that a little much?' And I'm like, 'What do you make?' I'm sure my hourly rate is a lot lower than theirs."

Mr. McGlasson estimates that his hourly rate is \$85. But Woodsport is a one-man studio (at least until he hires a new assistant).

This means that he spends hours of every workday answering sales inquiries, shipping finished work and posting promotional images on Instagram. In a sense, his hourly rate for this work is zero. "The only time I'm actually making money is when I'm standing at the lathe," Mr. McGlasson said.

That lathe, by the way, cost \$4,000.

This is the perverse economy of furniture making. A completed set of six chairs could run \$10,800. The federal poverty guideline for a one-person household is only \$1,000 more.

“That kind of money is kind of insane,” Mr. McGlasson said. “People say that to me all the time: ‘I love your stuff. I wish I could afford it.’ And I say, ‘I wish I could, too.’ ”

At these prices, it’s hard to believe that a high-end woodworker would cut corners. But, in a literal sense, cutting corners on a bandsaw is the definition of the job.

The question is what kind of corners a designer chooses to cut. Should the legs be straight or tapered? Should the wood tiles be beveled or flat? Should the back slats be solid or laminated, straight or bowed?

The chair he was imagining would be 36 inches tall, with a ladder-back up the spine. How many rungs should there be? “Two or three,” Mr. McGlasson said.

Each of these choices determines the labor that he needs to put into executing a piece. The easy chair had masculine arms, but the dining room version would go armless. “Arms? It’s a pain,” he said. “I have a price in mind for this chair. The bigger the pain, the more time it takes me. And the more I need to charge for it.”

He added: “I also think it might look more elegant and clean without it.”

Mr. McGlasson sometimes characterizes his style, with its unfussy geometry and clean appearance, as “rustic modern.” It’s furniture he wants to make and furniture he can sell. And these two priorities are not necessarily in competition.

For example, he likes to use logs that he collects with a local sawyer, a weathered

maverick named Vince Von Vett — “Triple V” for short.

These are blowdowns from the lake country suburbs. It’s environmentally sustainable, which makes a good story for the Woodsport website. And the harvesting gets him outside during the summer, which is where he wants to be.

These are also the cheapest boards you can find. At the lumberyard, select-and-better-grade walnut costs \$6 to \$8 a board-foot. Triple V mills the trees for a quarter of that price. (Mr. McGlasson’s own backbreaking labor is free.)

The tiles for the new dining chair came from field trips with the sawyer. And the fetching curls and burls in the grain looked like prisms under bright light.

Another way to put this thought is that if your aesthetic doesn’t jibe with your pricing, you’re not a furniture maker. You’re a contractor, spending half your workweek installing kitchen cabinets and constructing office tables off someone else’s blueprints. Or you’re a hobbyist.

Mr. McGlasson practiced both of those occupations. And before that he, too, was a hobbyist. These were honorable pursuits. “I’ve had bad jobs,” Mr. McGlasson said. “I scraped the sides and painted houses in the summer heat. I drove an ice cream truck that made no money. I ran the in-school suspension room in a junior high.”

At that time, in his 20s, he was training to be a teacher. A perk of the job: free classes in the district’s adult vo-tech program.

“I had no idea how a door was made,” he said.

His tastes were simple from the start. “I liked Donald Judd,” he said, referring to the conceptual artist known for his boxes. “When your skills aren’t that great, it’s

easy to look at Donald Judd and say, I can do that.”

He built a bedroom set for himself and his wife, and then a crib. “I was sort of burning out on working with kids,” he said. “I was having kids of my own.”

Then he met a Minneapolis architect who began giving him jobs in custom millwork and fabrication. He assembled reception desks (ramparts for corporate headquarters) and built-ins for condo conversions.

Mr. McGlasson didn’t quit this trade so much as the trade quit him. “When the economy went in the tank, it really made me stop doing things the way I was working, building whatever came along,” he said.

For \$25 a week, he set up a table at the Mill City Farmers Market, above the Mississippi riverfront. And he started hawking his original bowls, benches and cutting boards.

Today, some of these early designs fill a showroom in his new wood shop. This is a five-room suite in a hulking old can-spraying factory, which he splits with four other woodworkers. A shopmate flies a remote-control plane under the blast-safe windows that cross the 28-foot ceiling. Mr. McGlasson bikes to the bathroom across the factory floor.

For 5,300 square feet, the wood shop pays \$2,000 a month, on a 10-year lease. Mr. McGlasson’s share works out to \$600 a month.

An industrial shelving unit on the north wall holds his templates and forms. The key to profitable furniture is replication. He has learned to turn down commissions for one-offs. “If someone called me up and said, ‘Can you make a bathroom vanity?’ I wouldn’t do it.”

This standard would guide the model chair, too. On Tuesday, he redrew the jig (or tem-

plate), raising the seat by three-quarters of an inch and chopping the top by almost two inches. Coming off the bandsaw, it looked like a lowercase letter h, in Helvetica backslant bold.

“Yesterday, I might have been mired in a little self-doubt,” Mr. McGlasson said. “And today I thought, that’s the chair. Why is there always this effort to change it, to make it something it’s not?”

The back slats would come from walnut he’d milled down to 1/16th-inch veneers. The concept was to laminate them with a very slight curve. He glued these sheets together and clamped them to a solid wood form. Next, he placed the form in a 5-by-5-foot vacuum-sealer: a sous-vide bag for a side of elephant steak. The device cost \$1,000.

“This is a ton of work for a stupid little detail,” Mr. McGlasson said. “The piece of wood that comes out of this is a lot stronger than if it was solid wood. So it can be thinner. It’s a detail I like.”

Mr. McGlasson had selected the walnut boards he would be using for the frame. He began to trace the template in three parts: a back leg and post; a seat rail; and a front leg. The plan was to cut them out, join them, then tape the rough outline to the jig and rout the edges.

A router is a violent machine, Mr. McGlasson said. And it makes a mess. The wood shavings will go in a two-cubic-yard Dumpster, with a haulage cost of \$100 a month.

If the chair were to enter his furniture line, Mr. McGlasson could farm out these parts to a CNC shop, a computer-controlled router that makes quick, cheap, identical cuts. But then Mr. McGlasson held strong preferences about how the figure of the wood should lie. And he wanted to avoid the imperfections.

You can't pay a computer to care about knots.

Mr. McGlasson relies on other mechanical shortcuts without apology. "Machines are golden and they're expensive," he said. He swears by his timesaver: a belt sander he bought for \$4,500.

And the lathe, he added, "took me from a dude in a shop making whatever came along to a designer who was producing original work that people sought out to purchase." This machine is where he turns his popular tables and lamps, whose voluptuous bases suggest the bust mannequins at Lane Bryant.

An earlier generation of woodworkers was almost religious about hand tools. In the movement called Studio Craft, an artisan expressed an individual credo through consummate skill and strenuous human effort. You could see it in the hand-planing, the subtle gouges and rips.

Building a chest of drawers this way could take four to six weeks, said Peter Korn, an author and the executive director of the Center for Furniture Craftsmanship, a woodworking school in Rockport, Me.

"When I was a self-employed furniture maker, I made every mortise and tenon by hand," Mr. Korn said. "Because I enjoyed it, and it was about integrity. And I starved."

Students can still study that art at the center. Sometimes it's the best method for the job. But they also practice joinery with a machine called a Festool Domino. A few years ago, Mr. McGlasson bought his own, despite the \$900 price tag. "I wanted to hate it," he said.

Mr. McGlasson runs across plenty of Studio Craft furniture at American Craft Council shows, where he sometimes rents a booth. He can appreciate the technical proficiency that goes into melding six types of wood into a single table. He calls

it "extreme woodworking" or "woodworking for woodworkers."

But woodworkers are not his clientele. To reach his niche, he is paying \$5,800 for perhaps 100 square feet of floor space at the Architectural Digest expo. Kiki Dennis, who runs Kiki Dennis Interiors, in Brooklyn, sourced a Woodspout credenza for a Park Slope client who attended last year's show.

"Her style was sort of minimal, and she loves beautiful wood and an organic sensibility," Ms. Dennis said. "And I think that's definitely evident in his pieces."

The credenza is one of Mr. McGlasson's best-sellers: a four-panel rectangular box on a stark steel or bronze frame. The corner door-pulls follow the natural wane, or curve, of the tree. The credenzas cost \$4,000 to \$7,000.

"Furniture is expensive," Ms. Dennis said. "Even not-especially-well-made furniture or not-solid-wood furniture." Mr. McGlasson's minimalist designs and unfussy workmanship could match a new dining room set a decade from now, she added.

Finishing credenza doors with a timesaver, in other words, leads to the appearance of timelessness.

On Friday morning, the riddle still plagued him: two slats or three? "That's one of the things I'll get hung up on," Mr. McGlasson said. "It seems so simple, but that's the tricky stuff."

The chair was standing on the concrete floor, clamped and dry-fitted. He had trimmed the seat rail and lowered the back leg, lending the chair a bit of a louche slouch. "Now I like the proportions of it," he said.

This posture tilted the sitter toward the slats, though. The two-rung version recalled an ex-husband after an amicable divorce: He may appear supportive, but he

doesn't actually have your back.

Mr. McGlasson clamped on a third rung, sat down, and then stood up again and took in the profile. He had his verdict: "Two is better than three. It looks a little more mod. You put the third on there, and it looks like it's built for comfort."

As beer o'clock rolled around, it was time — past time — to finalize the chair. "I'll make a spec piece every once in a while," he said (that is, a design with no committed buyer). "I'll knock a week off my schedule. But it's sort of stolen time, and I'll start getting really antsy. I've got to get back to making money."

Mr. McGlasson finally punched insertion holes with the Domino and chiseled the seat back slats. Glue, sandpaper, rope, oil. By noon on Saturday, the chair was done. Correction: by noon on Saturday, the chair was finished, but still not done. The design was fine from the leg down. But to Mr.

McGlasson's eye, the top felt homey, the equivalent of a Rockette wearing a sweater-vest.

By necessity, he had moved on to turning four tables and four lamps. But he wanted a do-over with the chair. "If I had a little more time, I'd make another one right now," he said. The seat-stays, he realized, should be shaped slabs of walnut, as thick as the back rail.

A week ago, he'd woken up in a fit of anxiety about piloting his Ford F-150 through the Lincoln Tunnel on the way to the home show. "This is not part of the furniture maker's skill set," he said. He was thinking of leaving the RB dining chair back home in St. Paul. If someone in New York tried to order it, what would he say?

Designing a sublime piece of wood furniture was an achievement. But at the end

of 40 hours, Mr. McGlasson had managed something even rarer. At \$85 an hour for labor and \$250 in materials, he'd lost \$3,650 on a \$1,600 chair.

—

New York Times, Michael Tortorello, 4 maart 2015

Creatief vakmanschap in internationaal perspectief.

Conclusies en bevindingen

Gebaseerd op het individuele onderzoek in de verschillende landen, onze informatie over de staat van het creatieve vakmanschap in Nederland, een aantal gesprekken met creatieve vaklieden en inzichten in de culturele economie, concluderen wij het volgende:

1. Wij verwachten dat het creatieve vakmanschap een grotere rol gaat spelen in de economie van de toekomst. We verwachten dat omdat creatief vakmanschap tegemoet komt aan een toenemende vraag naar kwaliteit, creativiteit en authenticiteit. Verder biedt het creatieve vakmanschap getalenteerde personen de kans hun vaardigheden en creativiteit te beoefenen.
2. De ontwikkeling van het creatieve vakmanschap in Nederland wordt belemmerd door een gebrek aan (hulp) middelen, infrastructuur en voornamelijk een onderontwikkelde creatieve ambachtscultuur.
3. Het creatief vakmanschap is onderdeel van de creatieve sector dat door de huidige regering benoemd is tot een van de topsectoren. De uitdaging is het creatief vakmanschap duidelijk te profileren om maximaal te profiteren van de geïntensiverde aandacht voor creatief werk en creatieve producten.
4. Hoewel wij van plan waren om getallen te presenteren over het economische belang van de creatieve ambachtssector in verschillende landen, moeten wij concluderen dat:
 - Definities tussen landen te sterk variëren om een zinnige vergelijking te maken;
 - Statistieken uit de verschillende landen te veel verschillen;
 - Absolute cijfers niet veel zeggen.
5. Om creatieve ambachten recht te doen in al haar dimensies is het belangrijk om verder te kijken dan de aanbod- en productiefactoren (de infrastructuur, opleiding en beleid) en ook verder te kijken dan het economische aspect in strikte zin. Wij stellen daarom voor om te spreken van de ambachtscultuur en in het specifiek de creatieve ambachtscultuur.
6. Met het concept 'creatieve ambachtscultuur' doelen wij op de waardering van creatief werk, kwaliteit, vakmanschap en dergelijke. Een vitale creatieve ambachtscultuur, zoals we deze zien in Japan en het Verenigd Koninkrijk houdt onder meer in dat het vak aantrekkingskracht heeft op jonge getalenteerde mensen, dat het creatieve ambachtscap status geeft, dat het werk van creatieve ambachtslieden onderwerp van gesprek is (uitgedrukt in publicaties, een gemeenschap van critici en dergelijke), dat consumenten een kritische smaak ontwikkeld hebben om de kwaliteiten van creatief werk te waarderen en te beoordelen, en bereid zijn voor kwaliteit te betalen.
7. Al heeft Nederland een aanzienlijke groep creatieve vaklieden, hun zichtbaarheid en status laat te wensen over; Nederland mist duidelijk de vitale en dynamische ambachtscultuur, zoals we deze waarneemen in Japan en Italië.
8. De ontwikkeling van een creatieve ambachtscultuur zal niet alleen zorgen voor meer kansen voor creatief talent, maar zal ook de kwaliteit van het leven en de samenleving versterken.

9. Wij denken dat Nederland zal profiteren van een aanzienlijke investering in haar creatieve ambachtscultuur. Het gaat dan niet louter om geld maar vooral eerder om aandacht, verhalen, publicaties, organisaties, evenementen, etc.

10. De Nederlanders kunnen vooral leren van de creatieve ambachtscultuur in Japan. De creatieve ambachten staan in Japan hoog aangeschreven. Japanse creatieve ambachtswerken in een stimulerende omgeving en Japanse consumenten waarderen vakwerk en stellen prijs op het bezit van unieke ambachtelijke voorwerpen.

11. Italië levert interessante voorbeelden van verenigingen en instituten die een belangrijke rol spelen in het stimuleren van de sector. De beste projecten worden ondernomen door de publieke sector in samenwerking met private partijen.

12. Nederlanders kunnen leren van de Britten bij wie het creatieve ambacht verankerd is in hun traditie. De Britten doen veel om aandacht te vestigen op het creatieve vakmanschap met onder andere een prestigieus centrum in het Victoria Albert Museum.

13. Nederlanders kunnen ook nog wat leren van de manier waarop de Chinese en Indiase bevolking hun traditionele ambachten koesteren. Daar gaan we zo verder op in.

14. Maatregelen ten behoeve van het stimuleren van de creatieve ambachtscultuur zijn voornamelijk gericht op de aanbodzijde en in het bijzonder op educatief beleid. Hoewel deze focus begrijpelijk is, denken wij dat meer moeite moet worden gedaan om de waardering van de creatieve kunst te versterken, en het besef van kwaliteit en haar waarde te vergroten. Nederland ontbeert een klasse van mensen met onderscheidende smaak. Zo goed als de Nederlanders zijn in het beoordelen van de kwaliteiten van au-

to's, wijnen en vakanties, zo goed moeten zij worden in het waarderen van prachtige en degelijk vervaardigde voorwerpen.

15. Wat hierbij kan helpen is een sterkere ondernemersgeest in de creatieve ambachtswereld. Creatieve vakmanschapslieden, zo is onze indruk, kunnen meer aandacht hebben voor wat hun klanten willen en waarderen en moeten beter in staat zijn hun vaardigheden en kennis over te dragen.

16. De creatieve economie is een aandachtseconomie, wat betekent dat het trekken van aandacht voor de waarden die iemand of iets genereert een belangrijke uitdaging is. Hoe zullen creatieve vaklieden aandacht trekken voor hun werk? Hoe zullen zij de generieke smaakvorming die commerciële bedrijven zo in de hand werken tegengaan en een waardering voor creatieve en authentieke producten aanmoedigen?

17. Het toekennen van een kwaliteitsindicator is een fundamentele stap in het stimuleren van deze sector. Het duidelijk definiëren van de waarden van het ambachtscap en het creëren van een kader voor kwaliteit, versterkt door een visuele representatie, zal het publiek de mogelijkheid geven om deel uit te maken van deze waarden. Italië kan wederom dienen als een goed voorbeeld met de Piedmont regio, waar erkenning wordt gegeven door het toekennen van 'Excellent Vakmanschap', en Lombardije, dat 'Erkenning van Excellentie' toekent. Internationaal gezien, kan de 'Slow movement' en het 'Cradle-to-Cradle Framework' gezien worden als waardevolle voorbeelden.

18. Creatieve vaklieden doen er goed aan hun verhaal duidelijk te vertellen (zoals sommigen al goed doen). Een goed verhaal verleidt anderen hun creatieve energie te ervaren en daarmee de pracht en waarde van wat ze maken beter te waarderen.

19. Nederland kan wat leren van Duitsland, waar de Handwerkorganisation bijdraagt aan een ambachtscultuur door het arrangeren van ontmoetingen tussen ambachtlieden en liefhebbers van ambachtelijkheid. De Europa-markt in Aken is een goed voorbeeld hiervan. In de Indiase samenleving draagt de overheid bij door middel van van ambachtstorpjes nabij de steden, waardoor stadsbewoners de waardevolle erfenis van het Indiase ambacht leren kennen.

20. Verbetering in de organisatie van creatieve vaklieden, is nodig om: a) aandacht te trekken voor het creatieve vakmanschap, b) internationale controle van kwaliteit te ontwikkelen, c) een systeem te creëren dat steun geeft aan creatieve vaklieden d) de procedures te ontwikkelen voor het toekennen van een mastergraad.

21. Uitbreiding van de mastergraad voor meerdere disciplines in het creatieve vakmanschap is sterk aan te bevelen. Een dergelijke graad zal ten goede komen aan a) het promoten van kennis van kwaliteit, b) het promoten van de waardering voor creatief vakmanschap, c) het genereren van aandacht, d) het delen van vaardigheden en kennis.

22. Kandidaten voor een mastergraad moeten op zijn minst de volgende eigenschappen bezitten: a) sterke vaardigheden, b) creativiteit in het werk, c) ondernemerschap, d) goed zijn in het presenteren van het werk, e) bekwaamheid in het delen van deze kennis en vaardigheden met leerlingen.

Creatief vakmanschap in internationaal perspectief
(blz. 7-11), Arjo Klamer, April 2012