



## Adressen van de autonome geest : kunstenaarsinitiatieven in de jaren tachtig en negentig

door Tineke Reijnders

BAARSSTRAAT staat in een tekening van René Daniëls geschreven. Het werk hangt in het Bonnefantenmuseum in Maastricht, waar maar een enkeling, zelfs onder de kenners van zijn werk, weet wat die straatnaam betekent. In dat kleine straatje in Eindhoven ligt de toegang tot De Fabriek, het kunstenaarsinitiatief dat al vanaf 1980 een dynamische productieplek voor jonge kunst is geweest. Daniëls kwam vaak naar De Fabriek, ook naar de andere initiatieven in zijn woonplaats, en is dat blijven doen. Hij heeft ook wel eens aan een tentoonstelling meegedaan, maar dat was een uitzondering, zijn werk vond vanaf eind jaren zeventig direct aftrek in musea en galleries.

Zo'n stille museale hint naar het adres van de bruisende wereld van de *artist-run-spaces* is zeldzaam. Het alternatieve circuit en de institutionele kunstwereld zijn praktisch gescheiden continenten gebleven. Terwijl twintig jaar programmering in zelfbeheer een onschatbaar effect heeft gehad op de ontwikkeling van de kunst in Nederland, is er nauwelijks overloop geweest van fysieke werken of van de artistieke mentaliteit naar het museum. Alleen in individuele carrières zijn verbanden aanwijsbaar. Je kunt je afvragen wat de vulkanische energie van het gezamenlijk ondernemen dan wel teweeg heeft gebracht als het geen entree in het museum is

of een omwenteling in stilistische verschijningsvormen van de kunst. En ligt het gebrek aan communicatie aan de musea of aan de kunstenaars, aan de beperkte visie van de een of aan de eigengereidheid van de ander?

Voorop staat dat de collectieve spirit van kunstenaarsinitiatieven niet op doorstroming naar een 'hoger' echelon is gericht. Autonoom zijn en zelf de regie in handen hebben, betekent haast vanzelf dat de activiteiten afwijken van het normale tentoonstellingspatroon, dat ze onderzoekend zijn, naïef en brutaal, barrières doorbreken op verschillende fronten, gevaar niet mijden en vaak een explosief tijdsverloop hebben. Optredens van muziekgroepen, punkbands, vertoningen van films of video, performances, dichtersavonden of een veiling hebben vanzelfsprekend de duur van een avond of een nacht. Maar ook een tentoonstelling kan een avond of een etmaal duren. Of een paar weken in beslag nemen en steeds veranderen. Het werk wordt dan getoond als het nog in een staat van wording is, de voltooiing kan samenvallen met de sluiting. Scheppen en tonen overlappen elkaar grotendeels en de relatie tussen expositiezaal en atelier is nergens zo levendig als hier. En net als bij Dada of Fluxus staat ook hier de ontmoeting van uiteenlopende disciplines garant voor een uiterst flexibele opvatting van expressie. Voor de buitenwacht wordt het beeld zo tamelijk diffuus. Een nieuwe stijl of school valt hier niet te ontdekken, zoals de oprichters van het initiatief 'De Enschedese School' met hun naam ironisch stipuleerden. De wil om je af te zetten tegen de als clean en afstandelijk beschouwde kunstwereld bleek vaak uit de hang naar anachronisme. Vuurperformances (Erik Hobijn)<sup>1</sup>, vocale ruimtesculpturen (Toine Horvers)<sup>2</sup>, body art (Peter Giele)<sup>3</sup>, een labyrint (Michiel Voet)<sup>4</sup>, bouwsels (Krijn de Koning en Simcha Roodenburg)<sup>5</sup> of installaties met water, zand of meel gaven uiting aan een gevoel voor ritueel en mystiek. Doordat geestverwante kunstenaars hun schouders zetten onder een gemeenschappelijk ideaal konden gebeurtenissen ontstaan met een zekere magische lading - alleen al omdat ze zich voltrekken in aanwezigheid van die kunstenaars. De basis is vriendschap, onderlinge loyaliteit, een band die is ontstaan uit gedeelde onzekerheid en onlosmakelijk werd door het forceren van eigen bewegingsruimte. provoceren van de gevestigde orde. Zelfs nu, in het begin van de eenentwintigste eeuw, leggen jonge kunstenaars in ruimtes als Motel Nooitgedacht in IJmuiden of Room in Rotterdam eenzelfde aanstekelijke drive aan de dag om samen iets tot stand brengen als de vitale overblijvers van weleer, Lokaal 01 in Breda, W 139 in Amsterdam, Archipel in Apeldoorn, Artis in Den Bosch, Planet Art in Hengelo. Stoute dromen en een welgemoed morrelen aan beperkende voorwaarden vormen nog steeds de drijfveer. De grondvesten berusten in de vrije ruimte, de mentale ruimte van de straat, van radio en t.v. en ook de letterlijke ruimte. Door een gebouw te bemachtigen en dienstbaar te maken aan hun idealen, al dan niet gedefinieerd, scheppen jonge kunstenaars zich een eigen podium, dat ze naar eigen inzichten programmeren.

---

<sup>1</sup> bijvoorbeeld in 1980 op het Festival of Fools, voormalig ADM-terrein in Amsterdam-Noord, in café Royaal en in zijn woning, in de Vierwindenstraat op het Prinseneiland, waar vaker performances plaatsvonden.

<sup>2</sup> in De Gele Rijder, Arnhem, 1982, en in Lokaal 01, Breda in 1983

<sup>3</sup> Peter Giele lag gedurende de opening van Aorta, 12 juni 1982 diep in slaap op een plank die boven de vide gespannen was, 'The artist dreaming of his own reality'. Ook de afsluiting van de eerste reeks tentoonstellingen, op 18 september 1982, markeerde Giele met een performance. Een 24uurs slaaperformance was eerder door Hobijn uitgevoerd in café Royaal.

<sup>4</sup> Michiel Voet in W 139, Amsterdam en De Fabriek, Amsterdam

<sup>5</sup> W 139, 1990 en 1993, Artis, Den Bosch 1993

Vooraf tijdens de grote hausse aan gekraakte kunstruimtes rond 1980 werd de nieuw verworven vrijheid met ongekeerde bravoure gevierd. De ruimte daagt uit tot het articuleren van de vrijheid. Installaties en activiteiten zijn dan ook vaak ontwikkeld in samenhang met de ruimtelijke coördinaten of bouwkundige eigenaardigheden. En zoals bij alle avant-garde manifestaties in de twintigste eeuw smolten ook nu kunst en leven in grote mate samen. Enerzijds surften de kunstenaars mee op de laatste golven van de naoorlogse maatschappelijke emancipatie en anderzijds was de tijd er in culturele zin rijp voor. Het primaat van Concept en Minimal Art in de jaren zeventig maakte dorstig naar figuratie, pluraliteit en rauwe uitingen. Punk was misschien geen beweging die in Nederland geboren had kunnen worden (in de jaren zeventig was socialistisch Nederland de bakermat van tolerantie en parkslapen), maar toen de esthetiek van de agressie en de doehetzelf-mentaliteit vanuit Londen was komen overwaaien, had met name dit laatste een dynamische invloed op de initiatieven. Zichtbaar was die mentaliteit vooral in de wildgroei van bands en kleine platenmaatschappijtjes. "Het idee heerste dat iedereen alles kon doen", vertelt Maarten Ploeg die (mede) achter Disco Bizar<sup>6</sup>, PKP TV, Soviet Sex en Blue Murder zat. "Iedereen kan gitaar spelen, en, een gitaar in de hand, een foto laten nemen. We werden niet gehinderd door al te veel kennis van zaken, maar ook niet geremd door hoe het zou moeten."<sup>7</sup>

Ten opzichte van de heersende attitude van de kunstenaars van destijds, betekende zo'n houding een aardverschuiving. De meeste Nederlandse kunstenaars voelden zich rond 1980 slecht begrepen. De musea waren sterk internationaal georiënteerd en in dat beleid paste maar een enkele Nederlander. Bovendien waren er begin jaren tachtig maar weinig galeries. Slechts een enkeling kon zich commercieel bedruipen, zodat verweg de meeste kunstenaars zich alleen konden handhaven dankzij de Beeldende Kunstenaars Regeling.<sup>8</sup> En die financiële strohalm stond nu juist onder druk. Eind jaren zeventig gingen er in de politiek al stemmen op om de budgetten in te perken en in de jaren tachtig is de regeling geleidelijk afgebouwd en vervangen door andere subsidie systemen. De grootste kritiek was dat de criteria te ruim werden gehanteerd, zodat de overheid met een schrikbarend groeiende berg kunstwerken werd geconfronteerd waarvan de kwaliteit niet altijd overtuigde. Het legde een grauwsluiert van middelmatigheid over de regeling en de gebruikers. Jongeren wilden niet graag in de makke voetsporen van deze voorgangers treden (al kwam het BKR-geld van een enkeling goed uit bij de verbouwing van een gekraakt pand). Daar kwam bij dat er destijds voor pas afgestudeerde jongeren, anders dan nu, nauwelijks belangstelling was, zodat er, wilden ze hun werk onder de aandacht brengen, weinig anders op zat dan zelf actie te nemen. Soms was het zaad voor eigen ondernemerschap al op de academie gezaaid. Het overgrote deel van de Nederlandse kunstenaarsinitiatieven zit in steden waar zich ook een kunstopleiding bevindt. Zo ondervonden

---

<sup>6</sup> Disko Bizar was een podium voor jonge bands dat ad hoc, in 1980 en 1981 in leegstaande panden werd ingericht. Initiatiefnemers waren Maarten van der Ploeg en Peter van der Klashorst. Zodra ze het oog hadden laten vallen op een leegstaande etage, bijvoorbeeld op de Rozengracht, werd een datum afgesproken, ter plekke electriciteit aangesloten en werden affiches geschilderd en geplakt.

<sup>7</sup> interview met Maarten van de Ploeg, februari 1998

<sup>8</sup> De BKR was een nationale regeling die lokaal onder de hoede van de sociale dienst werd uitgevoerd. Kunstenaars leverden een of meer werken in, veelal een schilderij en een beeldhouwwerk, en als dat de toets van de commissie (bestaande uit kunstenaars) kon doorstaan, werd de verkoopwaarde omgeslagen in een weekloon. Hoe duurder het werk, hoe langer de gefinancierde periode. De regeling is gefaseerd opgeheven en vervangen door het Fonds BKVB.

de initiatiefnemers van De Enschedese School<sup>9</sup> veel steun van hun docent Geert Voskamp van de AKI<sup>10</sup> en ook in andere steden bestond een band tussen kunstopleiding en kunstenaarsinitiatief. Het Paleis voor Schone Kunsten in Arnhem werkte nauw samen met de Academie in Arnhem tijdens de manifestatie *Kunst, Krisis of Keerpunt* in 1985 en V2 zou zich nooit in Den Bosch hebben genesteld als daar niet een kunstopleiding had bestaan. Ook twintig jaar later is er nauw contact tussen de Bossche academie en initiatieven als Artis, KW 14 en Artsos. In Amsterdam vormde de Gerrit Rietveld Academie een enorme impuls. Met name Jos Houweling, hoofd van de afdeling Audio-Visueel, heeft altijd support gegeven aan studenten met een licht anarchistische, onderzoekende inslag. De videocamera waarmee het opnamen van de illegale zender PKP TV werden gemaakt behoorde deze afdeling toe.<sup>11</sup> De studenten AV<sup>12</sup> waren gewend om zich buiten de school te manifesteren, ze stonden, gewapend met humor en fantasie, in de voorste gelederen en konden goed organiseren. Vooral voor W 139 heeft de Rietveld Academie veel betekend<sup>13</sup>.

Verspreid door het land zijn tientallen onafhankelijke, door kunstenaars bestierde ruimtes ontstaan. De spirit was overal anders, afhankelijk van het karakter van de actieve kern, maar gemeenschappelijk was de enorme gedrevenheid om zelf het heft in handen te nemen, met ongebruikelijke kunstuitingen de wereld te verbazen en de samenleving te veranderen. Deze hang naar autonomie kan ingeschreven worden in de geschiedenislijn van de Onafhankelijken, de kunstenaarsbents bij wie vriendschap en artistieke verwantschap vóór stilistische selectie gingen. De eerste Salon des Indépendants was door de Impressionisten georganiseerd en vond plaats in Parijs, in 1874<sup>14</sup>. De jonge avant-garde voelde de noodzaak daartoe omdat er voor hun werken in de officiële salons geen plaats was. Vanuit Parijs verspreidde het onafhankelijke gedachtengoed zich over andere landen, waaronder Nederland. In New York werd het in 1917 door Marcel Duchamp geïntroduceerd, die het adagium 'ni jury's, ni prix' onmiddellijk wilde testten door onder de naam van R. Mutt zijn *Fountain* in te zetten (een op zijn zijkant gezet urinoir).

Een eigen podium verschaften kunstenaars zich ook door het oprichten van Kunstenaarsverenigingen, zoals het Amsterdamse Arti et Amicitiae dat vanaf 1839 bestaat en

---

<sup>9</sup> De Enschedese School werd opgericht in 1976 en hief zich in 1997 op met een tentoonstelling in het Stedelijk Museum. De achterban bestond uit abbonnés die in de loop van de tijd een stroom van poëtische en bizarre multipels, L.P.s, boekjes en tijdschriften kregen toegestuurd.

<sup>10</sup> Academie voor Kunst en Industrie

<sup>11</sup> PKP stond voor (Maarten van der) Ploeg, Peter (van de) Klashorst en (Rogier van der) Ploeg.

<sup>12</sup> Tot de studenten Audio-visueel (later ging de afdeling VAV, Voorheen Audio-Visueel heten) die actief waren in kunstenaarsinitiatieven behoorden o.a. Peter Klashorst, Maarten Ploeg, Rob Scholte, Sandra Derks, Walter Carpay, Martin Grootenboer, Dominique Pelletey, Jean-Bernard Koeman. Sommigen zijn als docent aan de afdeling verbonden (geweest), samen met andere actieve kunstenaars uit het initiatieven: Harry Heyink b.v., Aldert Mantje, Peter Giele.

<sup>13</sup> Jos Houweling deed zelf aan tentoonstellingen mee, zoals aan Desk, of stelde ze samen, zoals Tafels, een tentoonstelling die hij samen met Fiona Tan maakte en waaraan zijn afdeling A.V. deelnam. Belangrijker nog was dat hij eind jaren zeventig Ad de Jong aanmoedigde toen deze het initiatief nam met betrekking tot de ruimte aan de Warmoesstraat. De twee kenden elkaar van de Grafische School in Utrecht, en vervolgens van de avondafdeling van de Rietveld Academie. Hoewel De Jong leerling was en Houweling zijn docent staken ze elkaar bij opdrachten graag de loef af.

<sup>14</sup> Het gebeurde onder de naam: Société anonyme (des artistes peintres, sculpteurs, graveurs etc.) in het voormalige atelier van fotograaf Félix Nadar, Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Keulen, 1997, p.141

waar rond 1990 ook kunstenaars afkomstig uit Aorta en andere initiatieven enige tijd voor een tegendraadse wind zorgen. Maar in het algemeen ligt aan deze negentiende eeuwse clubs veeleer de behoefte aan een levendig artistiek verkeer ten grondslag dan een revolterende beweging.

De beweging van de jaren tachtig ging veel verder dan het afwerpen van conventies in de kunst, het was een stellingname, van onderen op, tegen de maatschappij. Door alles aan te pakken, alle mogelijke disciplines open te breken en oude categorische grenzen te slechten, door aan alles een eigen invulling te geven, een invulling die anti-commercieel en belangeloos was, creëerden deze kunstenaars een vitaal alternatief.

“Alternatief”, schrijft Joseph Semah, de denker/kunstenaar achter het Amsterdamse initiatief Makkom, in 1985, “is de vrijheid om verschillende gezichtspunten in acht te nemen. Het begrip staat zichzelf de vrijheid toe om van positie te veranderen, om op haar terrein vrij en onafhankelijk te alterneren”.<sup>15</sup>

Het ging “niet om de kunst, maar om de verbeelding van een hartstochtelijke houding tegenover het complex van leven-kunst-maatschappij,” schreef zijn compaan Jérôme Symons, die in zijn woonplaats Arnhem volop met alternatieve initiatieven werd geconfronteerd.<sup>16</sup>

Dat het met artistieke middelen bespelen van leven en maatschappij met name de Amsterdamse kunstenaars in het bloed zat had te maken met de voorgaande decennia. In Amsterdam resoneerde het ‘Hi-ha-happening’ bij wijze van spreken nog in de straten. Het was met ludieke happenings op het Spui dat de mensen achter Provo hun democratische, emancipatoire ideeën wisten te verspreiden. Hun beweging bestond van 1965-1967 en genoot een internationale respons. Ideeën als het *witte fietsen plan* worden tot op heden tot uitvoering gebracht.<sup>17</sup> De Provo’s hadden contact met een van de oprichters van de *Internationale Situationniste*, de in Amsterdam woonachtige kunstenaar Constant. De Situationistische beweging, die mede door Guy Debord en Arger Jorn gelanceerd was en bestond van 1957-1972, streefde een “unitair urbanisme” na. In een tekst van 1959 nam Constant, die de Situationisten omschreef als “onderzoekers van spel en ontspanning”, stelling tegen de statische nieuwe stedenbouw die destijds alom verrees; zij geloofden in het variabele, veranderende karakter van architecturale elementen als de onmisbare voorwaarde voor een flexibele relatie met de gebeurtenissen die er plaatsvinden.<sup>18</sup>

Op eigen titel was Constant de bedenker van een futuristisch samenlevingsmodel voor de spelende mens. Door een vorm te bedenken voor abstracte denkbeelden kwam de kunstenaar in botsing met de filosoof Debord, zodat Constant de Situationistische beweging al in 1960 verliet om zich tot 1972 aan *New Babylon* te wijden. Constant schreef in het vierde nummer van het blad Provo: “Het leven betekent creatief zijn, dat wil zeggen al het bestaande omvormen en veranderen..... De creativiteit van de toekomst zal meer direct op het leven zelf, op de

---

<sup>15</sup> Joseph Semah: ‘Wat is alternatief’ in *Kunst Krisis of Keerpunt*, Arnhem 1985, uitgave Stichting Plaatsmaken, z.p. Joseph Semah heeft samen met Hedie Meyling en anderen in en vanuit Makkom in Amsterdam (1983-1988) vele activiteiten geleid.

<sup>16</sup> Jérôme Symons, ‘Nieuwe golven oud drijfhout’, zie noot 6. Arnhem telde als initiatieven De Gele Ridder, Plaatsmaken, Het Paleis voor Schone Kunsten, Belvédère en vanaf 1985 Hooghuis en later Oceaan.

<sup>17</sup> onder meer in Park De Hoge Veluwe en in Berlijn

<sup>18</sup> Constant, ‘Le gran jeu à venir’, gepubliceerd in *Potlach. Informations intérieures de l’Internationale Situationniste*, no.1 (no 30), 15 juli 1959, opgenomen in Engelse vertaling in: Mark Wigley, *Constant’s New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*, Rotterdam, Witte de With/010, 1998, p.111

dagelijkse levenspraktijk, betrekking hebben, die dan ontbonden zal zijn van de strijd om het bestaan".<sup>19</sup> De situationisten hadden vanuit hun kritische wil tot verandering van de urbane en consumptie-gerichte samenleving grote belangstelling voor de Provo-beweging, al waren ze het oneens met het feit dat de Provo's de lagere klassen links lieten liggen. Als ze er in Mei '68 samen met de studenten in slagen een onthutsende culturele revolutie te ontketenen, vullen de straten zich met steeds mondiger massa's, waaronder de arbeiders. In situationistische teksten als 'L'imagination prend le pouvoir' en 'Sous les pavés, la plage' valt een verwijzing te lezen naar de verbeeldingskracht van Provo.<sup>20</sup>

Hoewel de beweging van tachtig volledig in beslag werd genomen door het organiseren van activiteiten en weinig belangstelling had voor theorie - het bekende boek van Guy Debord, *De spektakelmaatschappij* (1957) werd pas in 2001 in het Nederlands vertaald - was er via Erik Hobijn een link met de tijd van de happenings.<sup>21</sup>

Hij behoorde tot een groepje jongens die in hun jeugd van tijd tot tijd met Robert Jasper Grootveld optrokken, de anti-rook magiër die ook na de opheffing van Provo met happenings bij het Lieverdje doorging. Deze overtuigde de jongeren van de macht van de straat en van het effect van straatacties op de media. De oprichting van ESKAGÉ, StadsKunstGuerilla, in 1978 had dan ook tot doel om op basis van anonieme gebeurtenissen de krant te halen. Het was een sport om wekelijks iets te verzinnen wat de anderen met verbazing zouden lezen.<sup>22</sup>

De straat was echter ook het toneel van krakersrellen. Vooral de schermutselingen rond de heftige ontruiming van de Vondelstraat in 1980 maakte indruk op jonge kunstenaars, die ook zelf woningen kraakten, maar niet tot de militante kern behoorden. Hobijn tekende in de Vondelstraat spontaan het welbekende sjabloon-achtige logo van een M.E.-er dat jaren later nog op muren opdook. Harry Heyink, toen nog student aan de AKI, kreeg zijn foto's van de rellen in De Nieuwe Revue gepubliceerd en Peter Giele exposeerde alle Vondelstraatfoto's in Galerie Amok. Het kalken van leuzen en het wild plakken van affiches waren sinds Provo en Mei '68 beproefde middelen om ongenoegen te uiten, veranderingen te bepleiten en voor je vrijheid op te komen. Affiches waren niet meer dan retorische middelen. Voor het werkelijk oplossen van het hopeloze gebrek aan woon- en werkruimte was kraken de enige methode. De straat was het vanzelfsprekende voorportaal. De meeste gekraakte kunstenaarsruimtes werden dan ook gemarkeerd met bonte beschildering en opschriften. Ze ontleenden hun naam aan hun plekje in de straat: V2 in Den Bosch (Vuchterstraat 234), W 139 in Amsterdam (Warmoesstraat 139) of aan de vorige bestemming: Dropkollektief in Hoorn (een zoetwarenfabriek), Sponz in Amsterdam (een sponzenfabriek), de Paraplufabriek in Nijmegen, De Cacaofabriek in Helmond. Ook de naam Aorta was afgeleid van de plek in de stad, Spuistraat 189 ligt om de hoek van de Dam, in het hart van de stad.<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> geciteerd in: Steef Davidson, *De kunst van het protest. Posters 1965-1975*, Haarlem, 1981, p.10

<sup>20</sup> Zie voor deze episode ook: Greil Marcus, *Lipstick Traces, A secret history of the twentieth century*, USA, 1989

<sup>21</sup> Menno Grootveld, die enige tijd rechten had gestudeerd voordat hij rond 1980 bij PKP TV betrokken raakte, vertelde me (februari 2003) dat hij nooit iets van interesse voor het Situationisme heeft kunnen bespeuren.

<sup>22</sup> ESKAGÉ (Stadskunstguerilla) bestond uit een losse club jongens, met Peter Giele, David Veldhoen en Erik Hobijn als vaste kern. Zelf de krant tippen, wat Giele soms niet kon laten, was uit de boze. Informatie hierover verstrekte in het verleden Peter Giele en meer recent Erik Hobijn, in een reeks interviews begin 2002.

<sup>23</sup> De aorta is de grote lichaamsslagader die uit het hart ontspringt. De naam leeft verder in het Aorta dat Ron Sluik, die samen met Reinier Kurpershoek regelmatig met videowerk in Aorta exposeerde, in 2001 heeft opgericht in Chisinau, Moldavië, zie Ron Sluik en Irina Grabovan, *This is my house. The cruel paradise*, Aorta, 2003

Geen wonder dat het wildgeplakte affiche doeltreffend was als accent op de straat en als publiciteit voor de eerste tentoonstellingen. De tentoonstelling *Dertig man kunst* - die historisch zou worden omdat het de eerste manifestatie van onderlinge solidariteit was en Peter Giele de inspiratie bezorgde om Aorta op de zetten - in januari 1982 in Warmoesstraat 139, ging met een vrolijke overmaat aan affiches gepaard. Ad de Jong nodigde de deelnemers uit om ieder 130 handgemaakte affiches te vervaardigen. Dertig waren bestemd voor een map voor iedere deelnemer, de rest werd zoveel mogelijk wild geplakt. Dat de meesten er veel werk van maakten was tekenend voor de loyaliteit en vriendschap. En ook voor een bewuste vorm van naïviteit - het besef dat hier eigen, anti-economische normen in het spel waren, spatte van de vormgeving af. Het affiche is voor het alternatieve circuit altijd een heroïsch expressiemiddel gebleven.<sup>24</sup>

De activiteiten hadden, met name in de eerste helft van de jaren tachtig, een even spontaan, geïmproviseerd en subversief karakter. In Aorta traden op één avond soms wel tien bands op, alles van eigen makelij en van rock tot experiment; groepstentoonstellingen toonden een mengeling van talent en avontuur, performances en videokunst waren anders dan wat elders gangbaar was, sculptuur reageerde op de rauwe ruimte.<sup>25</sup>

Vol enthousiasme werden zo de condities geschapen om van museum of galerie vervreemd te blijven. Toch waren die condities verre van spijkerhard en in de loop van de jaren tachtig sloten steeds meer individuele kunstenaars zich aan bij een commerciële galerie. De grote toeloop die met name de openingen veroorzaakten, hadden bijgedragen aan het gevoel van gemakkelijke weerklink. Ambities werden bovendien geprikkeld door de komeetachtige opkomst sinds 1981 van The Living Room, een initiatief van Bart van der Ven en Peer Veneman. Deze galerie toonde alleen jonge kunstenaars en was spoedig *the talk of the town*. Mede-oprichters van Aorta Mantje & Vlucht, alsook Rob Scholte maakten er spoedig deel van uit. De galerie was even later een voorbeeld voor galerie Gieles en galerie Fons Welters. Ook het Amsterdamse museum Fodor toonde in een vroeg stadium kunstenaars uit W 139 en Aorta.<sup>26</sup>

Terwijl een aantal kunstenaars zich wel degelijk kon verheugen in de aandacht van de 'bovenwereld', bleven het karakter en de activiteiten van de initiatieven het geheim van de

---

<sup>24</sup> Zo organiseerde dezelfde Ad de Jong in 1990 een affichetentoonstelling voor de Amsterdamse MUPI's, de verlichte reclamezuilen in de straat. Het betrof een reclame voor de lezingencyclus *De uitputting van de muze*. Twintig kunstenaars maakten ieder tien affiches. Van de tien prachtige, gevarieerde, bosgezichten van Jan Verburg werden er zeven onmiddellijk gestolen, waarna de resterende drie zijn weggehaald om later in bedrijfscollecties terecht te komen. Een van de affiches van Rob Scholte (zijn signatuur in krullend schoonschrift) bevond zich in de Paulus Potterstraat, voor de gevel van het Stedelijk Museum dat al werk van hem bezat.<sup>24</sup> Hoewel Scholte op dat moment een van de weinige kunstenaars uit het alternatieve circuit was met een tot de verbeelding sprekende internationale carrière, weerhield het hem niet van deelname aan dit vriendenproject, waarvan het honorarium 50 gulden bedroeg.<sup>24</sup>

<sup>25</sup> De ruimte zelf veranderde ook. Bij de start van Aorta had Sonja Oudendijk een meterkast met bont tot een claustrofobische installatie getransformeerd, maar bij de volgende tentoonstelling was de kast verdwenen.

<sup>26</sup> De directeur Tijmen van Grootheest van dit toenmalige museum voor Amsterdamse kunst (in 1992 gesloten en voortgezet als Bureau Amsterdam) toonde vanaf 1979 onder meer Klashorst, Carpay, Sandra Derks, Annet Bult, Koos Dalstra e.a. Peter Giele heeft korte tijd illegaal meegedaan. Als bewoner van het kraakpand dat grensde aan de museumzaal had hij een glazen wand aangebracht, zodat de museumbezoeker het dagelijks leven van een kunstenaar kon beschouwen.

subcultuur. De bands vonden in enkele gevallen hun weg naar de poppodia, de dichters naar de literaire podia, de performers sloten zich aan bij de Dogtroep of Minus Delta T, maar de verruimde opvatting van beeldende kunst bleef hangen binnen de alternatieve muren. Er waren een paar uitzonderingen.

Bij zijn aantreden als directeur van het Stedelijk Museum maakte Wim Beeren in de herfst van 1985 *Wat Amsterdam betreft...*, een tentoonstelling over wat in de vijf voorgaande jaren in Amsterdam te zien en te horen was. Hij gaf Aorta een prachtige zaal met bovenlicht, heel geschikt voor schilderijen. Die overheersten dan ook. Ze waren, samen met de sculpturen, van een sterk gereduceerde vormgeving. Van de oude onstuimigheid was weinig meer te bekennen, het enige dat aan de vertrouwde mentaliteit herinnerde was de geste van Peter Giele, die het platform niet voor zichzelf nam, maar aan zijn collega's ter beschikking stelde.<sup>27</sup> De keuze voor abstractie was het gevolg van het gezamenlijk vertrouwen in een meer formele toekomst na het figuratief-expressionistische schilderen dat de boventoon had gevoerd in de tentoonstellingsreeks *Beeldstroom*, zomer 1982. Toen hadden vooral de dierschilderingen van Jan Verburg en de geschiedenisvertolkingen van Bart Domburg indruk gemaakt. In de periode dat Aorta dienst deed als groepsatelier, was de toon introverter en koeler geworden. "Hun bronnen moeten haast wel voornamelijk hun directe omgeving zijn, want het kunstaanbod in het algemeen vertoont die tendens (nog?) niet", schreef *De Optocht* in januari 1985.<sup>28</sup>

Wonderlijk genoeg sloot het werk van jonge Amerikaanse kunstenaars als Gober, Wool en Halley, een paar jaar later wel aan.<sup>29</sup>

Totaal verschillend was het bioritme van W 139, dat altijd minder extravert en etherischer was. Wanneer de Badischer Kunstverein in Karlsruhe in 1986 onder de titel *Innovation und Tradition* een tentoonstelling samenstelt over actuele Nederlandse kunst, wordt naast Daniëls, Dumas, Veneman en anderen ook 'Künstlergruppe Warmoesstraat' uitgenodigd.<sup>30</sup> De tentoonstelling doet na Karlsruhe ook Boedapest, Erlangen en het Centraal Museum in Utrecht aan en op al deze plaatsen zorgt een collectief van negen kunstenaars voor een authentieke, geïmproviseerde installatie van ensembles tekeningen, schilderijen en sculpturen. Na afloop werd het werk in W 139 geveild.

Zulke contacten tussen het museum en het kunstenaarsinitiatief herhaalden zich niet, ook niet in de jaren negentig, als de ene inventieve tentoonstelling op de andere volgt, of het nu in Kunsthuis Kampen, Niggedijker in Groningen, Hooghuis Arnhem, Archipel Apeldoorn, De Fabriek in Eindhoven of W 139 is. Er werden permanent nieuwe tentoonstellingsmodellen bedacht en op de ruimtelijke of procesmatige invalshoek wordt uitbundig gevarieerd. Vooral W 139 geeft blijk van een tomeloze spirit. Nadat Aorta in 1988 is opgehouden te bestaan en ook andere initiatieven het hoofd in de schoot hebben gelegd, barstte de Warmoesstraat los en zou de komende jaren in straf tempo grote, ambitieuze projecten realiseren onder wisselende artistieke leiders. Tientallen jonge kunstenaars krijgen er de kans om hun artistieke potentie te

---

<sup>27</sup> De zes exposanten waren: Harmen Brethouwer, Bart Domburg, Peter Klashorst, Gerard Kodde, Aldert Mantje en Sonja Oudendijk

<sup>28</sup> Nicolette Gast/Kees Hilhorst, 'de slagader verkalkt?' in *De Optocht*, uitgave van Stichting De Appel in Amsterdam, januari 1985

<sup>29</sup> In 1989 toonde het Stedelijk Museum in Amsterdam de door Gosse Oosterhof samengestelde tentoonstelling *Horn of Plenty*.

<sup>30</sup> De keuze voor W 139 moet toegeschreven worden aan Geurt Imanse, conservator SMA, een trouw bezoeker van deze plek en adviseur van deze tentoonstelling



tonen, terwijl ook de internationale interesse toeneemt. Daarbij weet W 139, ondanks de toenemende professionalisering in de jaren negentig, trouw te blijven (in al zijn bescheidenheid blijft Ad de Jong doorgaans wel in de buurt) aan de autonome, ongerijmde veranderingszin. Het is wonderlijk dat deze unieke kunstenaarsscene geen effect heeft gehad op het mainstream kunstcircuit. Er is in de jaren negentig nauwelijks een raakvlak, critici laten zich te weinig zien en de kunstenaarsinitiatieven heten sectarische clubs te zijn. Dat laatste klopt in zoverre dat tientallen kunstenaars er een actieve expositiepraktijk hebben, zonder door te kunnen stromen naar andere circuits. De Eindhovense Fabriek wijdt in 1994 een kunstenaarsinitiatievencongres aan de teloorgang van de revolte. Er zijn tientallen clubs van de partij, met zorgvuldig vormgegeven drukwerk, maar wilde actie past duidelijk niet meer bij de tijd. De artistieke leiders behoren tot de tweede of derde generatie. Wel wordt er een vereniging opgericht en het idee van een krant geopperd. Spoedig daarna verschijnt inderdaad HTV de IJberg, een blad dat al spoedig een autonome status opeist en tot op heden in ontwikkeling is.<sup>31</sup>

De uitblijvende respons van de buitenwereld heeft op het zelfbewustzijn een temperend effect gehad. “De kunstenaars van de initiatieven is het niet om glamour te doen”, zei Jean-Bernard Koeman op een publiek debat in Dordrecht, mei 2001.

Opvallend is wel de incidentele waardering voor het grafisch ontwerp. De allereerste Designprijs Rotterdam gaat in 1993 naar Roelof Mulder, de kunstenaar die het boek *Coalities van Oceaan* heeft vormgegeven. Hester Oerlemans krijgt voor de gezeefdrukte affiches voor hetzelfde *Oceaan* de Gelderse Grafiekprijs uitgelooft. De affiches van De Bank in Enschede, ontworpen door oud Enschedese Scholer Johan Visser, maken deel uit van een grafische tentoonstelling in het Stedelijk Museum, eind jaren negentig. Anderszins lijkt het tekenend voor de Nederlandse onopmerzaamheid dat de ontwerpen van Bas Oudt voor W 139 eind jaren negentig wel in het Cafeteria van het New Yorkse Moma hangen en dat het boekontwerp van Job van Bennekom en Mieke van Schaik voor tien jaar Hooghuis alleen in een Amerikaans tijdschrift besproken wordt. Maar ook op dit terrein zijn het de individuele talenten die doorbreken. Zo wordt Juke Kleerebezem, een van de oprichters van De Zaak in Groningen, een autoriteit inzake de theorie van informatie en ontwerp, terwijl Van Bennekom aanzien verwerft met het door hem geïnitieerde *Re-magazine*.

Misschien is de conclusie gerechtvaardigd dat de coöperatieve prestaties alleen in de individuele loopbaan een zichtbaar vervolg kennen. De aanwijzingen liggen voor het oprapen. Uit het oeuvre van internationaal bekende kunstenaars als Lily van der Stokker, Rini Hurkmans, Aernout Mik of Mark Manders valt hun vroege ervaring met de ruimtelijke condities van kunstenaarsruimtes goed af te lezen. Het vermogen om boven het kunstproduct uit te denken, om de structuren van kunstwereld en samenleving tegen het licht te houden, een ingeboren vermogen om met anderen samen te werken en de generositeit om een ander een platform te bieden - het blijven de typerende eigenschappen voor kunstenaars die zich in een volgende levensfase cultureel ondernemer noemen of curator (Aldert Mantje, Harry Heyink, Harm Lux, Bik & Van der Pol), of die zich, met behoud van hun kunstenaarsattitude, positioneren buiten de wereld van de kunst - zoals Walter Carpay, die een uitvaartonderneming initieerde. Terwijl

---

<sup>31</sup> De naam: Het Topje van de IJberg verwijst naar de massa initiatieven die aan het zicht onttrokken blijven. Het idee kwam van Dominique Pellety, destijds artistiek leider van W 139. Joris Brouwers, hoofdredacteur sinds 2001, is ook actief in Motel Nooitgedacht, IJmuiden

Martin Grooteboer Tungsten Film Studio opzette en Kees Maas Interbellum Grafiek, bereikte Peter te Bos, die met Alexander Schabracq Sponz had opgericht, enige tijd een nationale sterstatus als leadzanger van de rockband Claw Boys Claw. En Ine Poppe, mede-oprichter van het NL Centrum, kreeg naam als auteur en filmmaker. De wijd uitwaaiende levensbestemmingen bewijzen hoe wisselend kunst en leven kunnen samenvloeien. Het is de vraag of dit een reden zou zijn waarom de Nederlandse musea kopschuw zijn. De musea hebben in meer opzichten weinig werk gemaakt van hun signalerende taak. Zo ging het gegeven dat het eind van de twintigste eeuw zich kenmerkte door de brede opkomst van vrouwelijke kunstenaars met een eigen beeldtaal aan de musea voorbij en ook de zwarte en niet-Westerse kunstenaar had er maar mondjesmaat entree. Dat de museale desinteresse misinterpretatie riskeert, bewijst opnieuw het werk van Daniëls. Een van zijn meest geliefde motieven is het strikje, soms toegepast als vlinderdas en soms als perspectivisch interieur. Zijn inspiratiebron was een binnenhof met garageboxen tegenover het Eindhovense kunstenaarsinitiatief Peninsula. De kopse kant van de garages heeft de licht asymmetrische strikjesvorm die Daniëls intrigeerde sinds hij er als kind voetbalde, onder meer met Pieter Alewijns van Peninsula. In de catalogus die het Van Abbemuseum in 1987 aan hem wijdde staat inderdaad een foto van de binnenhof. Maar de foto toont de garages frontaal, de hint is niet begrepen en evenmin bij Peninsula gecheckt.<sup>32</sup>

“Het concept *kunst*, het begrip originaliteit verloor zijn primaat”, zegt Erik Hobijn.<sup>33</sup> “De performances die wij uit de kunstsfeer wilden halen, die meer politiek waren en van de straat, liepen over in de parties van RoXy”. Toen Peter Giele in de nadagen van Aorta zijn ideeën ontwikkelde voor Club RoXy, tilde hij het autonome gedachtengoed in een keer naar het niveau van de nachtclub, naar het domein van de Constants spelende mens, naar de roes van de Situationistische *dérive*<sup>34</sup>. Club RoXy (1988-1998) werd de ultieme versmelting van ontspanning, creativiteit, mode, muziek, dans, liefde, leven. Waarschijnlijk beleefde Amsterdam in RoXy de apotheose van het naoorlogse vrijheids ideaal, het werd de verwezenlijking van de droomzone van de stadsmens. Natuurlijk betrok Giele zijn kunstenaarsvrienden erbij: Jan Verburg maakte muurschilderingen, Erik Hobijn realiseerde de klok en Gerald van der Kaap werd op zeker moment gevraagd om, met behulp van een door MonteVideo ontwikkeld video-orgel, videoprojecties te verzorgen. Daarmee was heet Vee-Jayen geboren. Met zijn mix van landschappen uit National Geographic, mooie meisjes en actualiteit zou Kaap internationaal school maken. Zo heeft het Kunstenaarsinitiatief uiteindelijk nog wel een gloednieuwe kunststijl opgeleverd. Die heeft dan wel niet het museum bereikt, maar wel het immense publiek van partygangers.

---

<sup>32</sup> Voor de samenstelling van de groepstentoonstelling *Buren* in december 2000 en januari 2001 is het museum wel rijkelijk te rade gegaan bij de Brabantse kunstenaarsinitiatieven.

<sup>33</sup> Erik Hobijn is één van de vele kunstenaars die mij in de loop van de tijd te woord hebben willen staan. Onder leiding van Professor Dr. Carel Blotkamp bereid ik een dissertatie voor over het onderwerp kunstenaarsinitiatieven.

<sup>34</sup> De *dérive* was net als de *détournement*, het verdraaien, een stokpaardje van de Situationisten. *Dérive* stond voor dagenlange planloze omzwervingen door Parijs met het doel inzicht te verwerven over de stedelijke structuur en het eigen bewustzijn. De Nederlandse kunstenaar Jacqueline de Jong, die verantwoordelijk was voor de uitgave van *The Situationist Times* heeft in gezelschap van Guy Debord *dérives* gemaakt, zie Christophe Bourseiller, ‘Une femme au pays des situationnistes’ in: *Jacqueline de Jong. Undercover In de kunst / In art*, Amsterdam-Gent 2003

Natuurlijk kwam het Vee-Jayen niet uit de lucht vallen. De initiatieven hadden altijd al veel videokunst en nieuwe media laten zien. In Artis, Den Bosch presenteerde Toine Ooms in 1995 *Tools and Tales*, de eerste Nederlandse tentoonstelling van elektronische en webkunst, met een CDROM als catalogus.

In Amsterdam hadden kunstenaars veel ervaring opgedaan met TV. Nadat de Ploegs en Peter Klashorst het te druk hadden gekregen met hun band Soviet Sex en later (Ploeg c.s.) met Blue Murder<sup>35</sup>, zetten anderen onder de naam Rabotnik de uitzendingen voort, ook nadat de illegale en legale mogelijkheden waren afgesloten<sup>36</sup> Via de Amsterdamse kabel Salto kon op woensdagavond regulier worden uitgezonden. Gedurende een intensieve anderhalf jaar is in 1987 en 1988 door een team, bestaande uit de oude Rabotnikfanaten als Menno Grootveld en Jos Alderse Baas, aangevuld met Gerald van de Kaap, Paul Groot en ook weer Klashorst, een indrukwekkende reeks TV uitzendingen gemaakt die met niets te vergelijken zijn.<sup>37</sup> Om de programma's met minimaal budget te kunnen maken werd gedurende twee nachten (gratis) en een dag (betaald) gebruik gemaakt van de montagemogelijkheden bij Stampij in de Warmoesstraat. De race tegen de klok en tegen de slaap vereiste veel improvisatietalent, iets wat met name Kaap de juiste geschiktheid gaf om in te gaan om een verzoek van Peter Giele en Inez de Jong, die verantwoordelijk was voor de programmering in Club RoXy.

Wat de Initiatieven-beweging in de jaren tachtig en negentig heeft opgeleverd is dus nauwelijks een stijl, maar wel een bijzondere attitude. Het is een attitude van onderlinge generositeit, gefundeerd in vriendschap. Artistieke, aanstekelijke vriendschap, altijd tot een alternatief gezichtspunt, tot een bijdrage bereid. Dit boek is daarvan een bewijs.

Meer dan twintig jaar oud nu is het affiche dat Jan Verburg maakte voor Aorta. Het is een krachtig beeld van een menselijk hart en een detail van de plattegrond rond de Dam. In de marge staan twee woordjes, de opdracht van een vriend, "Voor Peter".

Tineke Reijnders

---

<sup>35</sup> Deze band heeft vijf LP's en een single gemaakt en ging professioneel op tournee tot 1987. Ryu Tajiri was zangeres/gitarist

<sup>36</sup> Onder meer Reinier Kurpershoek, die ook altijd experimentele radio heeft gemaakt voor De Vrije Keizer en Radio 100.

<sup>37</sup> Eigen opnamen en found footage werden in de sfeer van roadmovies gemixt tot een spannende beeldmuziek. De banden, 58 stuks, zijn opgenomen in de collectie van het Stedelijk Museum. Met deze aankoop kon het team de schuld bij Stampij, het monteelaboratorium, aflossen. Zie ook mijn artikel 'Heb ik u al niet eens eerder ontmoet in Kunst & Museumjournaal, jaargang 4, nummer 3 1992, p71.