

Het kunstenaarsinitiatief in de jaren tachtig.

Een vrijstaat in de kunstwereld?

Jorne Vriens

Studentnummer: 5694671

Scriptie Master Moderne en Hedendaagse Kunst

Scriptiebegeleider: Dr. H. Bavelaar

Universiteit Utrecht

Juni 2016

Aantal Woorden: 14.917

Inhoudsopgave

Samenvatting onderzoek.....	3
1. Inleiding	4
De kunst van het kraken.....	4
Opzet.....	6
2. Over de methode	7
3. Oprichting van kunstenaarsinitiatieven	9
W139.....	9
De Fabriek	10
Aorta.....	11
Conclusie	13
4. Context van het ontstaan van kunstenaarsinitiatieven	14
Economische omstandigheden	14
Punk en de Nederlandse kunstinitiatieven	15
Conclusie	18
5. Kunst en de positie van het kunstenaarsinitiatief	19
Graffiti	19
Terugkeer van het schilderen.....	20
Kunstmarkt.....	22
<i>The Living Room</i>	22
<i>Galleries</i>	23
Ontmoetingsplekken	23
Tentoonstellingen	24
Alternatieve kunstvormen	25
Conclusie	26
6. Overheid en Beleid	27
Subsidies aan instellingen	27
Autonomie van kunst	31
Beeldende Kunstenaars Regeling.....	32
Conclusie	34
7. Conclusie.....	35
8. Bronvermelding	37
Boeken en artikelen	37
Bronnen.....	39
Archivalia.....	40
Afbeeldingen	40
9. Bijlage.....	42
Overzicht kunstenaarsinitiatieven Nederland.....	42

Samenvatting onderzoek

Kunstenaarsinitiatieven ontstaan wanneer kunstenaars besluiten om zelf een atelierruimte en/of een tentoonstellingsruimte op te richten. In Nederland werden veel van deze initiatieven opgericht in gekraakte panden aan het begin van de jaren 1980. Over deze kunstenaarsinitiatieven in gekraakte ruimtes bestaat de opvatting dat het zogenaamde 'vrijstaten' zouden zijn geweest, waar kunst werd gemaakt en tentoongesteld die radicaal af zou wijken van wat er in de officiële kunstwereld (musea en galleries) te zien was en waarbinnen het mogelijk was om kritiek te uiten op de status quo. Uit het onderzoek in deze scriptie blijkt dat de kunstenaarsinitiatieven uit de jaren tachtig nooit een dergelijke radicale positie hebben ingenomen. Het onderzoek heeft zich specifiek gericht op de kunstenaarsinitiatieven W139, De Fabriek en Aorta. Al bij oprichting maakte de initiatiefnemers bekend dat ze geen kritiek wilden leveren op de samenleving, ze wilden zich juist concentreren op kunst. De initiatieven ontstonden uit een gebrek aan werkruimte, niet uit een ideologisch gedreven instelling. De initiatiefnemers en kunstenaars wilden zich niet afzetten tegen de officiële kunstwereld. Ze gingen dan ook regelmatig samenwerkingen aan met bijvoorbeeld musea. Ook vanuit de overheid volgde al snel acceptatie van de kunstenaarsinitiatieven. Aan de hier bestudeerde initiatieven werd al binnen een jaar na oprichting subsidie gegeven. Toen de overheidssubsidie in de tweede helft van het decennium werd sterk afnam, werden de kunstenaars gedwongen om hun eigen praktijk te bekostigen door meer werk te verkopen via galleries en moesten de initiatieven zich professionaliseren wilden ze nog in aanmerking komen voor financiële steun van de overheid. De conclusie van dit onderzoek is dat de aanname dat kunstenaarsinitiatieven een vrijplaats waren gebaseerd is op de beeldvorming van de kraakbeweging in de jaren tachtig die voor veel opschudding zorgde.

1. Inleiding

De kunst van het kraken

‘Kraken heeft Nederland vormgegeven’, zo luidt de titel van het pamflet dat een paar jaar geleden door bekende ontwerpers en mensen uit de kunstwereld werd ondertekend. Volgens hen gaf het wonen of werken in gekraakte panden een vitale impuls aan de creatieve productie in Nederland. Toen het verbod zou worden ingevoerd tekenden zij daarom protest aan. Tevergeefs. In 2010 kwam er een einde aan een traditie die in Nederland een halve eeuw had bestaan. Kraken werd bij wet verboden.¹ Volgens de ondertekenaars van het pamflet was het werken in gekraakte ruimtes vruchtbaar omdat daar van de gebaande paden kon worden afgeweken. Ze noteerden: kraken ‘(...)verzorgt de gelegenheid voor het denken in mogelijkheden in plaats van langs regels.’²

De meest opvallende vorm van culturele productie in gekraakte ruimtes is het kunstenaarsinitiatief. Kunstenaarsinitiatieven zijn door kunstenaars opgerichte en beheerde organisaties waar kunst wordt gemaakt of tentoongesteld, die vaak gevestigd zijn op een specifieke plek, zoals in een kraakpand.

Wanneer het over kunstenaarsinitiatieven gaat, wordt er vaak over de autonomie van deze organisaties geschreven. Een voorbeeld daarvan is te vinden bij kunsthistorica Tineke Reijnders, die over de zelfstandigheid van kunstenaarsinitiatieven schreef: ‘Autonoom zijn en zelf de regie in handen hebben, betekent haast vanzelf dat de activiteiten afwijken van het normale tentoonstellingspatroon (...)’.³ Volgens Reijnders was er in een initiatief andere kunst te zien dan in de normale, *mainstream*, tentoonstellingen in musea of galleries. Een kunstenaarsinitiatief had hierdoor de mogelijkheid om af te wijken van de tradities die in de meer bekende kunstinstellingen werden gevolgd, ze konden zich aan de geldende regels onttrekken. Ook door andere auteurs is het initiatief gekwalificeerd als een ‘vrijstaat’ of een ‘vrijplaats’, bijvoorbeeld in de recent verschenen publicatie over culturele productie in Nederlandse kraakpanden van Vincent Boschma *The Autonomous Zone. (De Vrije Ruimte)*.⁴

De typering van een artistieke vrijplaats als een plek waar afwijkende ideeën tot bloei kunnen komen is afkomstig van Theodor Adorno. Hij omschreef hoe in een massacultuur

¹ Door de wetwijziging ‘Wet kraken en leegstand’ is kraken per 1 oktober 2010 strafbaar: zie Wetboek van Strafrecht, Artikel 138a.

² Volledig citaat: ‘Een democratisch gelegitimeerde consensus, die elk individu in haar initiatief om niet gebruikte ruimtes te benutten steunt, verzorgt de gelegenheid voor het denken in mogelijkheden in plaats van langs regels.’ uit manifest: ‘Kraken heeft Nederland vormgegeven’ – gepubliceerd op 26 september 2009 via *MBorn* <<http://mborn.com/kraakinfo/KrakenHeeftNederlandVormgegeven.pdf>> (22 mei 2016).

³ Tineke Reijnders, ‘Adressen van de autonome geest: kunstenaarsinitiatieven in de jaren tachtig en negentig’, in: Peter L.M. Giele, *Verzamelde Werken*, Amsterdam 2003, pp. 39-52.

⁴ In deze Engelstalige bundel schrijft de Nederlandse auteur Boschma over het Amsterdamse initiatief W139: ‘For the first ten years, the large, public spaces of W139 were a free state, run by a series of artists collectives.’ Vincent Boschma, ‘The Autonomous Zone.(De Vrije Ruimte)’, in: Alan Smart en Alan Moore, *Making Cultural Production in Occupied Spaces*, Los Angeles 2015, pp. 53 – 57.

enkel systeembevestigende artistieke uitingen aan het publiek worden aangeboden.⁵ Diamvan de kunstenaarsinitiatieven tegenover dit repressieve systeem plaatste Adorno de avant-garde, want deze culturele voorhoede creëerde een vrijplaats binnen de dominante cultuur. Vanuit deze positie in de marge van de samenleving, kon kritiek worden geuit op het systeem, waardoor de culturele en artistieke vrijheid in samenleving een kans kreeg.⁶ Dat is precies wat door de ondertekenaars van het pamflet wordt bedoeld, wanneer ze het hebben over het 'denken in mogelijkheden', of wat andere auteurs als de veronderstelde autonomie van kunstenaarsinitiatieven omschrijven.⁷

Veel Nederlandse kunstenaarsinitiatieven zijn uiteindelijk zelf gerenommeerde kunstinstellingen geworden. Dit dubbele karakter is opmerkelijk, want de kunstenaarsinitiatieven worden gezien als vrijplaatsen terwijl ze tegelijkertijd deel uitmaken van de officiële kunstwereld. Voorbeelden van organisaties die aan het begin van de jaren tachtig zijn opgericht en nog steeds bestaan zijn: W139 in Amsterdam, De Fabriek in Eindhoven en het in Rotterdam gevestigde V2_. Dit is een selectie uit een veel grotere groep initiatieven, voor een overzicht zie *Bijlage 1*. Het karakter van deze initiatieven lijkt dus paradoxaal; de veronderstelde radicale positie bij oprichting wordt als typering gebruikt van een tot instituut verworpen organisatie. Het is natuurlijk lastig vol te houden dat die initiatieven nog kritiek op een systeem kunnen uiten wanneer zij nu zelf onderdeel zijn van het dominante systeem.

Dat het Nederlandse kunstenaarsinitiatief tot de verbeelding spreekt blijkt uit de aandacht die er de afgelopen vijf jaar aan is geschonken. Zo was in het Centraal Museum in Utrecht in 2012 de tentoonstelling 'God Save the Queen' te zien, waar het punk-element van kunstenaarsinitiatieven werd belicht.⁸ Nog recenter is de tentoonstelling in het Van Abbemuseum over de jaren tachtig.⁹ In deze tentoonstelling zijn drie zalen ingericht met archiefmateriaal en kunst afkomstig uit Nederlandse initiatieven. Ook verschenen er enkele publicaties over specifieke kunstenaarsinitiatieven, zoals het goed verzorgde boek *De Fabriek. Een boek om mee te slaan* over een initiatief in Eindhoven.¹⁰ Tot op heden zijn er haast geen wetenschappelijke publicaties over Nederlandse kunstenaarsinitiatieven in het algemeen verschenen. Een uitzondering daarop vormt een hoofdstuk in de bundel *Vrij Spel*, waar in 1993 een balans werd opgemaakt over de invloed van deze initiatieven op de Nederlandse kunstwereld.¹¹

⁵ Zie voor een introductie op Adorno's denken over massacultuur: J. Bernstein (red.), *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, London 1991, pp. 1 – 28.

⁶ Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, p. 8, pp. 250 – 259. Zie voor een beschrijving van de uitleg van Adorno in het tijdschrift *Museumjournaal*: Rogier Schumacher, *Museumjournaal en de ontvangst van de neo-avant-garde in Nederland 1961-1973*, Amsterdam 2010, p. 161.

⁷ Zie noot 2.

⁸ Bij deze tentoonstelling verscheen geen catalogus, wel een speciale bijlage die door de redactie van de Groene Amsterdammer werd samengesteld, zie:

⁹ Aan deze tentoonstelling heb ik overigens meegewerkt als stagiair. De tentoonstelling *De Jaren 1980. Begin van het nu? Is* te zien vanaf 16 april tot 25 september 2016. Bij deze tentoonstelling verscheen geen catalogus.

¹⁰ Yvonne Hamstra (red.), *De Fabriek. Een boek om mee te slaan*, Eindhoven 2010.

¹¹ Lilian Boes en Yve de Vries, 'Kunstenaarsinitiatieven', in: Willemijn Stokvis, Kitty Zijlmans (red.), *Vrij Spel. Nederlandse kunst 1970 -1990*, Amsterdam 1993, pp. 221 -239.

Het is een gemis dat er recentelijk weinig wetenschappelijk onderzoek is verricht naar Nederlandse kunstenaarsinitiatieven, omdat de aanname dat het initiatief een autonome vrijstaat was, niet door feiten wordt ondersteund. Dit geeft eigenlijk al aan dat de positie van het kunstenaarsinitiatief ten opzichte van de kunstwereld onduidelijk is, of ten minste sterk is veranderd.

Het doel van deze scriptie is dan ook om te onderzoeken wat de positie van kunstenaarsinitiatieven was en hoe deze door de tijd heen is veranderd. Hierbij zullen drie initiatieven worden bestudeerd: Aorta en W139 in Amsterdam en De Fabriek in Eindhoven. Deze specifieke casussen staan voor een veel grotere groep kunstenaarsinitiatieven die eveneens aan het begin van de jaren tachtig in Nederland werden opgericht. Aan het eind van de jaren tachtig zijn veel van deze initiatieven erkende instellingen geworden of ter ziele gegaan, daarom ligt in deze scriptie de focus op dit decennium. Het onderzoek is gestructureerd aan de hand van de volgende hoofdvraag: *Hoe verliep de ontwikkeling van de kunstenaarsinitiatieven W139, De Fabriek en Aorta in de jaren 80 en welke invloed had dit op hun positie in de kunstwereld?*

Opzet

Deze tekst heeft als doel om vanuit verschillende invalshoeken het fenomeen van het kunstenaarsinitiatief in de jaren tachtig te benaderen. Ten eerste zal er een beknopte beschrijving van de drie hier te bestuderen initiatieven worden gegeven, waarbij de positie die de kunstenaars bij oprichting voor ogen hadden onderling zal worden vergeleken. Het tweede hoofdstuk zal ingaan op de context waarbinnen de initiatieven werden opgericht, omdat de aanname over de autonome ruimte alleen maar kan worden beoordeeld aan de hand van de omgeving. Het derde hoofdstuk gaat over de acceptatie van de kunst die werd gemaakt in en rondom de initiatieven en de wisselwerking die plaatsvindt tussen initiatief en officiële kunstwereld, waardoor de positie van het kunstenaarsinitiatief mogelijk werd beïnvloed. Een andere belangrijke factor wordt in hoofdstuk vier geanalyseerd, het beleid van de overheid om op een directe en indirecte manier de kunstenaarsinitiatieven te ondersteunen. Na deze hoofdstukken zal het mogelijk zijn om een onderbouwde conclusie te trekken over de ontwikkelingen en veranderingen in de positie van kunstenaarsinitiatieven in Nederland.

2. Over de methode

In het onderzoek in deze scriptie is gebruik gemaakt van de kunstsociologische methode. Omdat het discours over kunstenaarsinitiatieven vooral wordt getekend door opvattingen over de rol van de initiatieven met betrekking tot kunst, politiek en de samenleving in het algemeen, moet er meer in ogenschouw worden genomen dan alleen de kunstwerken. Om de positie van het initiatief te kunnen bepalen zal dus vooral worden gekeken naar de context waarbinnen het initiatief actief was. Hierbij hoort het besef dat een initiatief onderdeel is van een netwerk. In deze scriptie wordt de positie van het kunstenaarsinitiatief bepaald door deze te vergelijken met instellingen uit de officiële kunstwereld, die bestaat uit onder andere galleries, musea, overheid, kunstcritici, schrijvers, het publiek en de overheid.

Het zal duidelijk zijn dat kunstsociologie in bepaalde opzichten afwijkt van de kunsthistorische benadering. Bij deze laatste staan kunstwerken centraal, waar de eerste zich richt op het macroperspectief van de kunstwereld. De term *kunstwereld* werd in kunstsociologisch opzicht geïntroduceerd in 1982 door Howard Becker die in zijn boek *Art Worlds* deze term als volgt uitlegt: 'Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world and perhaps others as well, define as art.'¹² Volgens deze definitie gaat de kunstwereld als object van kunstsociologisch onderzoek over de mensen die op enige wijze betrokken zijn bij het vervaardigen van kunst. Met andere woorden, kunst kan alleen tot stand komen dankzij een dynamische constructie van menselijke relaties die de productie van kunst faciliteren. Cultuurwetenschapper Ton Bevers geeft in het hoofdstuk 'Kunst, geschiedenis en sociologie' aan dat de aandacht voor de context van het kunstwerk de bestudering van kunstwerken als objecten niet uitsluit, maar juist van een extra laag informatie voorziet.¹³

Een aanleiding om deze scriptie te schrijven is de wens om te onderzoeken in hoeverre het terecht is om te beweren dat kunstenaarsinitiatieven een 'vrijstaat' vormen binnen de samenleving. Om dit op wetenschappelijke wijze te onderzoeken lijkt me de kunstsociologische methode de meest relevante.

Voor dit onderzoek is geput uit verschillende bronnen. Voor de beschrijvingen over De Fabriek in Eindhoven is gebruik gemaakt van het archief dat zich momenteel in de bibliotheek van het Van Abbemuseum bevindt. Daarnaast is gebruik gemaakt van het archief van W139, dat recentelijk is overgedragen aan het RKD in Den Haag. Van Aorta is geen archief overgeleverd. Voor het onderzoek naar het beleid is voornamelijk geput uit de archieven van de Tweede Kamer, namelijk het archief Kamerstukken en het archief Handelingen Tweede Kamer die zich beide in Den Haag bevinden.

De artikelen die Tineke Reijnders schreef over kunstenaarsinitiatieven zijn voor deze scriptie onmisbaar geweest voor het verkrijgen van een overzicht van de belangrijkste initiatieven. Deze in de literatuurlijst opgenomen artikelen *Adressen van de autonome geest* en *Met hamer en lef* bevatten veel onmisbare citaten en beschrijvingen van activiteiten in de initiatieven. De studie die Albert Walda in 1985 verrichte voor de publicatie *De institutionalisering van het kunstenaarsinitiatief* bevat gegevens over subsidieverstrekking

¹² Howard Becker, *Art Worlds*, Berkeley 1982, p. 34.

¹³ Ton Bevers, 'Kunst, geschiedenis en sociologie' in: Marlite Halbertsma en Kitty Zijlmans (red.), *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*, Nijmegen 1993, pp. 241-270. Hier pp. 243- 245.

aan initiatieven die nu, meer dan dertig jaar na dato, vaak nergens anders meer zijn te vinden.

In de opzet van deze scriptie wordt rekening gehouden met drie elementen die voor kunstsociologisch onderzoek van belang zijn om de hoofdvraag te kunnen beantwoorden: In de eerste twee hoofdstukken zal worden ingegaan op de sociale context waarbinnen de kunstenaarsinitiatieven werden opgericht. Vervolgens zal in het derde hoofdstuk de receptie en productie van kunstwerken in ogenschouw worden genomen om tot slot in het vierde hoofdstuk de samenhang tussen productie en distributie te bestuderen aan de hand van economische aspecten waar de kunstenaarsinitiatieven mee te maken krijgen, wat neerkomt op een analyse van het overheidsbeleid met betrekking tot subsidieverstrekking.

3. Oprichting van kunstenaarsinitiatieven

De kunstenaarsinitiatieven W139, De Fabriek en Aorta werden omstreeks het begin van de jaren tachtig opgericht vanuit de behoefte van kunstenaars aan werk- en tentoonstellingsruimte. Kunstenaars gingen op zoek naar geschikte leegstaande ruimtes die gekraakt werden om er vervolgens een initiatief in te stichten. Hiermee boden ze een oplossing voor het tekort aan atelierruimte. In dit hoofdstuk zal worden onderzocht waar de oprichters van de initiatieven de door hen verkregen vrijheid om kunst te maken, voor wilden gebruiken. Want, welke positie wilden de kunstenaarsinitiatieven innemen in hun beginperiode? Om deze vraag te kunnen beantwoorden wordt in dit hoofdstuk gebruik gemaakt van stellingnames waarin de intenties en uitgangspunten van de verschillende initiatieven uiteen zijn gezet. Deze intentieverklaringen op schrift zijn van grote waarde om een inzicht te krijgen in de doelstelling die bij, of vlak na de oprichting van het initiatief werden gehanteerd. Niet van elk initiatief zijn dergelijke documenten beschikbaar. De Amsterdamse initiatieven Aorta en W139 brachten hun oprichting en plaatsbepaling binnen het culturele veld niet onder de aandacht door middel van een manifest of intentieverklaring. Deze initiatieven gaven wel op een andere manier blijk van hun intenties, bijvoorbeeld in interviews met de oprichters, of door besprekingen in catalogi die korte tijd na de oprichting verschenen. Hieronder worden de intenties van de drie kunstenaarsinitiatieven geanalyseerd om uiteindelijk een uitspraak te kunnen doen over de positie die de initiatieven wilden innemen in hun beginperiode.

W139

In 1979 kraakten een aantal jonge kunstenaars het pand met nummer 139 aan de Amsterdamse Warmoesstraat, dat op de nominatie stond om gesloopt te worden. De oprichters, onder wie Guus van der Werf, Marianne Kronenberg, Martha Crijns, Reinout Weydom en Ad de Jong, studeerden het jaar daarvoor af aan de Amsterdamse Rietveld Academie. Na het halen van de examens ondernam deze groep een reis door Europa die langs verschillende musea en galleries voerde, in de hoop daar werk te kunnen verkopen aan instellingen of werkruimte te vinden. De teleurstelling dat er noch in het buitenland noch in thuisstad Amsterdam ruimte of interesse was voor hun werk, was een reden voor deze groep om zelf een kunststruimte te beginnen die buiten het circuit van musea en galleries moest functioneren.¹⁴ In een voormalig theater in de rosse buurt werd ruimte gemaakt om het werk van jonge kunstenaars te tonen.

De organisatie wilde zich vooral richten op beginnende kunstenaars, die, zo bleek uit de eigen ervaring van de oprichters, te weinig aandacht kregen. In een interview zei De Jong hierover: 'De organisatie denkt vanuit de kunstenaar, dus niet vanuit de bezoekers, niet vanuit het gebouw en niet vanuit het geld. De kunstenaar staat op nummer één.'¹⁵ Dit principe zorgde er in de praktijk voor dat de kunstenaars tijdens zijn of haar werkzaamheden in de ruimte van W139 zo min mogelijk werden gestoord. Volgens De Jong voorzagen de kernleden en de kunstenaars elkaars werk wel van commentaar. Tegen kritiek en

¹⁴ Over W139 <<http://w139.nl/nl/about/>> (2 mei 2016).

¹⁵ Anne de Vroomen (regisseur), *No Future Nu (6) Ad de Jong*, Hilversum (VPRO) 2012. Via website NPO <<http://www.npogeschiedenis.nl/nofuture/Nieuws/no-future-nu-ad-de-jong.html>> (1 mei 2016).

aanwijzingen van buitenaf werden de kunstenaars binnen de ruimte van W139 juist weer beschermd.¹⁶ W139 was er dus niet op gericht om naar buiten te treden met het werk dat binnen te zien was. Deze werkruimte, vrij van eventueel storende externe factoren, was er niet op ingericht om de gevestigde kunstwereld te veranderen. W139 had daarmee als doel een toevoeging te zijn op die bestaande structuren.

Uit de catalogi van de eerste tentoonstellingen blijkt dat de ruimte was bedoeld om onbekende kunstenaars een podium te geven, niet om deze kunstenaars te laten doorbreken naar het gevestigde circuit van galerie of museum.¹⁷ De gezamenlijke inspanningen om werk te maken en de tentoonstellingen in te richten werden belangrijker geacht dan de prestaties van het individu. Hoewel uit haast alle documentatie over de beginperiode van W139 blijkt dat De Jong de drijvende kracht was achter het initiatief, presenteerde hij zichzelf niet als leider van het initiatief. Grote beslissingen moesten op democratische wijze door de kerngroep worden genomen. Tineke Reijnders schreef hierover: 'Alles was het werk van het collectief en inderdaad ging men eindeloos in conclaaf.'¹⁸ W139 was een redelijk naar binnen gerichte organisatie, die zich naast de gevestigde kunstinstellingen wilde positioneren.

De Fabriek

In 1980 kraakte een groep studenten een voormalige sigarettenfabriek aan de Baarsstraat in Eindhoven. In de grote, halfronde, fabriekshal wilden de jonge kunstenaars zowel ateliers als een expositieruimte inrichten. Al snel bleek de ruimte een belabberde akoestiek te hebben, bovendien werd het er 's winters te koud om in te wonen. De Fabriek werd daarom alleen als tentoonstellingsruimte gebruikt.

De kunstenaar stond bij De Fabriek, net zoals bij W139, centraal. In een publicatie over de eerste twee jaar na het oprichten van het kunstenaarsinitiatief werd de originele visie uiteengezet.¹⁹ De oprichters merkten dat er niet naar de ideeën van jongeren werd geluisterd, waarna ze niet anders konden dan concluderen dat de kunstwereld was ingedommeld. Ook valt te lezen waarom het initiatief was ontstaan: '(...) zij [de oprichters van De Fabriek, jv] stonden een opener beleid voor dat grotendeels bepaald moest worden door kunstenaars. Kunstambtenaren waren nauwelijks betrokken bij de actuele ontwikkelingen in de kunst en waren dan ook niet in staat een beleid voor te bereiden dat structureel voorwaarden kon scheppen voor een levendig kunstklimaat.'²⁰ Dat er geen gunstige voorwaarden konden worden gecreëerd om de laatste ontwikkelingen in de kunst te ondersteunen, lag volgens de oprichters van De Fabriek aan het ontbreken van een wens tot vernieuwing in het kunstbeleid.

¹⁶ 'Om de vrijheid en de onafhankelijkheid te waarborgen worden pers, kunstcritici en tentoonstellingsmakers buiten de deur gehouden.' Eric Duivenvoorden, 'hoofdstuk 7' uit online publicatie: *Een voet tussen de deur - Geschiedenis van de kraakbeweging 1964 – 1999* <<http://www.iisg.nl/staatsarchief/publicaties/voettussendedeur/hoofdstuk07.php>> (2 mei 2016).

¹⁷ Zie bijvoorbeeld catalogus bij de tentoonstelling *30 man kunst: Anoniem, 30 man kunst*, uitgave bij tent. Amsterdam (W139) 1982.

¹⁸ Tineke Reijnders, 'Met hamer en lef', *De Groene Amsterdammer*, 135 (2012) God Save the Queen, Kunst, kraak, punk 1977-1984 (bijlage in samenwerking met Centraal Museum Utrecht), pp. 40 - 41.

¹⁹ De informatie voor dit deel over De Fabriek is ontleend aan: Bert Hermens, *De Fabriek. september 1980-januari 1982. Kunstvrijplaats*, Eindhoven 1982.

²⁰ Ibidem, p. 11.

In de tekst waarin de doelstellingen van het initiatief uiteen werden gezet, wordt de inhoud van een visie op het beleid voor hedendaagse kunst niet expliciet gemaakt. De effecten die deze visie zou moeten hebben, zijn wel duidelijk omschreven. In de tekst wordt de kritiek toegespitst op de 'wanverhouding die bestaat tussen de aandacht en het geld dat enerzijds werd besteed aan de presentatie van kunst en anderzijds aan de productie daarvan.'²¹ Het is mogelijk om toch te achterhalen wat dan wel de juiste situatie zou moeten zijn volgens de oprichters, door de kritiek op de toenmalige situatie om te draaien en *ex negativo*, een positieve omschrijving van de wenselijke situatie te formuleren. Hieruit blijkt dat er onvrede bestaat over het belang dat werd gehecht aan de fraaie presentatie van kunst. De kunstenaar die nog niet in staat was om werk bij te dragen aan grote presentaties moest desalniettemin de kans krijgen om zich te ontwikkelen. Uit het manifest blijkt dat De Fabriek voor ogen had om zo een plek te zijn. Een plek waar jonge en onbekende kunstenaars zouden worden ondersteund in het maken en presenteren van hun werk.

Uit de tekst blijkt waaruit het verschil bestond tussen de kunst die werd getoond in de gevestigde presentatieruimtes en de kunst van beginnende kunstenaars die niet werden getoond in deze instellingen. De stichters van De Fabriek herkenden een houding in de nieuwe kunst, die niet tot uitdrukking kwam in het werk dat destijds in musea en galeries was te zien. Het criterium waaraan moest worden bepaald of een kunstenaar goed was, was dus die (nieuwe) houding: 'Binnen de fabriek wil men het nivo van kunstenaarschap vooral herkennen aan de intensiteit waarmee gewerkt wordt en aan de mate waarin de mentaliteit van waaruit gewerkt wordt waarneembaar is.'²² Mentaliteit was volgens deze tekst belangrijker dan de vorm van de kunst.

Vanaf de oprichting had De Fabriek de intentie om samen te werken met de gevestigde kunstinstellingen in Eindhoven, waaronder het Van Abbemuseum. Samen werden debatten en presentaties georganiseerd, later ook tentoonstellingen (zie hoofdstuk 5). Het initiatief kreeg hiermee een soort laboratoriumfunctie, als een ruimte waar met nieuwe kunst kon worden geëxperimenteerd. Dit sloot doorstroom naar andere kunstinstellingen niet uit. Twee jaar na oprichting werd daarom geconcludeerd: 'De gevestigde kunstinstellingen in Eindhoven steunden het gebeuren enthousiast.'²³

De Fabriek positioneerde zich als een plek waar kunst kon worden getoond die wat vorm betreft niet aansloot bij wat er in de gevestigde kunstinstellingen was te zien. Hierbij plaatste ze zich naast de gevestigde kunstinstellingen om binnen dit systeem een plek te creëren voor nieuwe kunst. De uitwisseling met deze instellingen en de communicatie met pers en publiek werd niet geschuwd maar juist als bevorderlijk ervaren.

Aorta

In juni 1982 wordt door Peter Giele, William Lindhout, Aldert Mantje en een aantal studenten van de Rietveld Academie het kunstenaarsinitiatief Aorta opgericht.²⁴ Deze ruimte bevond zich in de voormalige Handelsblad krantendrukkerij aan de Spuistraat in Amsterdam,

²¹ Hermens 1982 (zie noot 21), p.5.

²² Ibidem, p. 17.

²³ Ibidem, p. 11.

²⁴ Niet alle namen van de studenten zijn bekend, wel waren ze studenten van Rietveld Academie docent Van Sinderen. Zie: Wim van Sinderen, 'Het beeld stroomt daar waar het niet gaan kan, Aorta', *Vinyl* 30 (1983) 3, p. 20-21.

die in 1978 al was gekraakt en waar de oprichters van Aorta al geruime tijd woonden.²⁵ De voorbereiding voor de opening nam meerdere maanden in beslag. De oprichters, die allemaal een (deel van) kunstopleiding aan de Rietveld Academie hadden gevolgd, wilden op kunstzinnig gebied nieuw bloed laten stromen in het hart van Amsterdam en kozen daarom voor de naam 'Aorta'.²⁶

Aorta publiceerde geen manifest met daarin hun doelstellingen en principes. Wel werd er in de aanloop naar de opening van de eerste tentoonstelling die in september 1982 opende veel geschreven door de pers over het kunstenaarsinitiatief. Het was vooral Giele die voor deze publiciteit zorgde, hij had bij de Amsterdamse galerie Amok al gezien hoe de media kon worden bespeeld.²⁷ Tineke Reijnders schreef over het publiciteitsplezier van Giele: 'Krantenknipsels waren de graadmeter van de loopbaan van Giele.'²⁸

In tegenstelling tot W139 was Aorta bijzonder gericht op het genereren van aandacht van het publiek en de kunstwereld. Voordat er een tentoonstelling te zien was, werden er al journalisten uitgenodigd om te komen kijken.²⁹ Uit interviews met leden van andere, reeds bestaande, kunstenaarsinitiatieven komt vaak naar voren dat zij bijzonder geïnteresseerd waren in de manier waarop Aorta zou worden neergezet. De hoge verwachtingen werden niet voor iedereen waargemaakt. Alex Adriaansens, oprichter van het kunstenaarsinitiatief V2_ in Den Bosch, sprak bijvoorbeeld zijn afkeer uit over de huisvlijt vlak voor de opening van de eerste tentoonstelling Beeldenstroom: 'En toen ik zag dat bepaalde kunstenaars vlak voor de opening nog eens gingen stofzuigen, had ik het helemaal gehad. Aorta was toch geen galerie of museum, waar de presentatie belangrijker is dan het werk zelf!'³⁰ De opvatting van Adriaansens over wat het doel van een initiatief moest zijn sloot aan bij de visie die W139 had, namelijk een kunstenaar in alle rust te laten werken. Bij Aorta werden presentatie en publiciteit belangrijker gevonden.

Aorta probeerde zich met de presentatie te onderscheiden van de andere initiatieven in Amsterdam. Door middel van concerten probeerden de oprichters van Aorta zo veel mogelijk mensen de ruimte binnen te krijgen. Het doel hiervan was om een groot publiek te trekken zodat de kunstenaars die in het pand actief waren grotere bekendheid kregen. Publiciteit was daarbij een handig instrument. De historicus Eric van Duivenoorden vergeleek Giele dan ook als volgt met het initiatief W139 van zijn vriend De Jong: 'Peter Giele is heel wat minder beducht voor de invloed van de pers en de gevestigde kunstklik.'³¹ In een interview gaf Giele deze verschillen helder weer: 'Wij vonden hun [sic] een sektarische, in zichzelf gekeerde club. In W139 was nauwelijks sprake van ontwikkeling. Wij stonden open voor nieuwe dingen.'³² Giele wilde een spetterend initiatief dat een podium moest zijn voor kunstenaars die gezien wilden worden.

²⁵ Citaat Bart Domburg in: Frank de Jong (red.), Peter L.M. Giele, *Verzamelde Werken*, Amsterdam 2003, p. 17.

²⁶ Tineke Reijnders 'Adressen van de autonome geest. Kunstenaarsinitiatieven in de jaren tachtig en negentig', in: Peter L.M. Giele, *Verzamelde Werken*, Amsterdam 2003, p. 40.

²⁷ Giele was daar werkzaam vanaf 1979 totdat de galerie in 1981 werd opgedoekt. Zie: Ibidem, p. 39.

²⁸ Ibidem, p. 40.

²⁹ Carolijn Visser, 'Een eiland van anarchie', *NRC Handelsblad* 10 september 1982.

³⁰ De Jong 2003 (zie noot 27), p. 20-21.

³¹ Duivenoorden, Eric, *Een voet tussen de deur - Geschiedenis van de kraakbeweging 1964 – 1999* hoofdstuk 1 tot en met 9 via Het Staatsarchief. Website:

<<http://www.iisg.nl/staatsarchief/publicaties/voettussendedeur/index.php>> (2 mei 2016).

³² Idem.

Aorta moest volgens de oprichters een plek zijn waar het werk van jonge kunstenaars werd getoond dat niet in musea of galeries te zien was. In een interview gaf Bart Domburg, lid van de kerngroep van Aorta, aan: 'Maar het ging om een tegenwicht tegen de musea. Dat waren logge, trage instituten. Daar duurde het honderd jaar voordat ze laten zien wat er aan de hand is, dan moet je bij wijze van spreken eerst dood zijn.'³³ Dat de gevestigde kunstinstellingen hun werk (initieel) niet tentoonstelde lag (uiteraard) deels aan de relatieve onbekendheid van dit werk.

Aorta werd niet opgericht om het werk van jonge kunstenaars te verkopen. In die zin wilde ze de rol van een commerciële galerie niet overnemen. Na een bezoek aan de Spuistraat schreef journaliste Carolijn Visser in NRC: 'In Aorta heeft zich voor zover bekend nog nooit een koper gemeld. Iedereen lijkt daar opgelucht over te zijn, want voor commercie is deze galerie niet bedoeld.'³⁴ Aorta moest wat betreft de aandacht die het zou genereren op een grote galerie of een museum lijken waar afwijkende kunst wel een plek zou kunnen vinden. Tegelijkertijd ging het tegen de principes van de oprichters in om ook werk te verkopen van de kunstenaars die in Aorta werkte of exposeerde. Aorta probeerde zich met veel tromgeroffel te lanceren als een initiatief dat zich tussen de kunstinstellingen wilde positioneren.

Conclusie

Uit de intentieverklaringen van de kunstenaarsinitiatieven blijkt dat er bij de oprichters van de kunstenaarsinitiatieven geen wens bestond om een positie in te nemen waarbij er geen contact was met de officiële kunstwereld. De initiatieven werden opgericht uit het gevoelde gemis dat er geen ruimte was voor jonge kunstenaars in het museum- en galeriewezen. De initiatieven positioneerden zich in de respectievelijke beginperiodes niet diametraal tegenover deze gevestigde kunstinstellingen. Integendeel, de samenwerking werd in sommige gevallen juist opgezocht. De initiatieven plaatsten zich eerder naast de heersende instellingen, maar wilden wel nieuwe kunst tonen waar tot op dat moment geen ruimte voor was geweest in deze instellingen.

³³ De Jong 2003 (zie noot 27), p. 19.

³⁴ Visser 1982 (zie noot 31).

4. Context van het ontstaan van kunstenaarsinitiatieven

In het vorige hoofdstuk werd ingegaan op de intenties die de oprichters van de kunstenaarsinitiatieven hadden bij oprichting. In dit hoofdstuk zal worden nagegaan wat de omstandigheden en invloeden van buitenaf zijn geweest die aan het ontstaan van de initiatieven ten grondslag hebben gelegen.

Als invloedrijke factor op het ontstaan van de kunstenaarsinitiatieven wordt de punkcultuur vaak genoemd. Zo omschrijft Historica Leonor Jonker in haar recentelijk verschenen boek *No Future Nu* dat de kunstenaarsinitiatieven die aan het begin van de jaren tachtig ontstonden, niet als zelfstandige verschijnselen maar als onderdelen van de punkbeweging moeten worden gezien.³⁵ Als reden draagt ze hiervoor aan dat de oprichters van kunstenaarsinitiatieven veelal eerst actief waren in de punkbeweging, alvorens ze zich met een kunstorganisatie gingen bezighouden. Om na te gaan welke invloed de punkcultuur heeft gehad op de positie van het kunstenaarsinitiatief zal in dit hoofdstuk ook de eventuele invloed van punk op het ontstaan en de positie van het kunstenaarsinitiatief worden onderzocht. Om te onderzoeken hoe deze en andere omstandigheden de positie van het kunstenaarsinitiatief hebben bepaald, staat de volgende vraag in dit hoofdstuk centraal: welke factoren speelden een rol bij de oprichting van kunstenaarsinitiatieven? Deze vraag zal worden beantwoord aan de hand van analyse van de economische situatie en een beschrijving van de betrokkenheid van latere oprichters van kunstenaarsinitiatieven bij de punkbeweging.

Economische omstandigheden

Economisch recessie zorgde er gedurende jaren zeventig in Nederland voor dat vastgoed niet werd gebruikt en plannen voor nieuwe projecten niet werden uitgevoerd. Dit leidde in steden tot leegstand. Door het gedoogbeleid van de overheid konden krakers deze leegte opvullen.³⁶ Dit gedogen was een voorwaarde voor culturele productie in gekraakte panden, precies zoals de ondertekenaars van het pamflet dat in de inleiding werd genoemd, al aangaven.

Door de economische teruggang nam de werkloosheid toe. Vlak na de eerste oliecrisis in 1973, lag het werkloosheidspercentage voor de gehele beroepsbevolking rond de 4%. Mede door de tweede oliecrisis in 1979 bleef dit percentage stijgen totdat het in 1984 een voorlopig maximum van 14.1% bereikte.³⁷ De jeugdwerkloosheid was steeds tussen de 5 en

³⁵ Leonor Jonker, *No Future Nu : Punk in Nederland 1977 – 2012*, Amsterdam 2012, p. 205 -211.

³⁶ Eric van Duivenoorden 'Een voet tussen de deur - Geschiedenis van de kraakbeweging 1964 – 1999' hoofdstuk 1 via website *Het Staatsarchief* <<http://www.iisg.nl/staatsarchief/publicaties/voettussendedeur/index.php>> (3 juni 2016).

³⁷ Cijfers afkomstig uit: CBS, *Statistisch Jaarboek 1975-1979*, Den Haag, 1980. En: CBS, *Statistisch Jaarboek 1980-1988*, Den Haag, 1988.

10 procentpunten hoger, waarbij een voorlopig dieptepunt werd bereikt in 1985 toen meer dan een kwart van de jongeren onder de 30 jaar geen werk had.³⁸

Ook gemeentes verkeerden in zwaar weer. Amsterdam was van 1975 tot 1983 een zogenaamde *artikel 12* gemeente, waarbij de stad vanwege een begrotingstekort onder streng financieel toezicht stond van de Rijksoverheid.³⁹ Een tekort op de begroting zorgde er onder andere voor dat steden weinig budget hadden voor (sociale) voorzieningen. Dit had onder andere tot gevolg dat er geen goedkope huurwoningen werden bijgebouwd. Voor kunstenaars die pas waren afgestudeerd waren er haast geen goedkope sociale huurwoningen beschikbaar. Ook aan atelierruimtes was een tekort, terwijl er steeds meer jonge kunstenaars afstudeerden aan de kunstacademies. Het beeldend kunstonderwijs nam toe van acht instellingen met tweeduizend leerlingen in de jaren vijftig naar zestien academies met elfduizend studenten in de jaren tachtig.⁴⁰ Deze mensen hadden allemaal behoefte aan een plek om te werken, zoals ook door de oprichters van De Fabriek en W139 werd aangegeven (zie hoofdstuk 3). Door te kraken konden zowel een goedkope woon- als atelierruimte worden verkregen.

Punk en de Nederlandse kunstinitiatieven

In de literatuur worden de economische omstandigheden als aanleiding genoemd voor onvrede die aanzette tot tegencultuur in Nederland: punk. Dit is althans het geval bij de, bij mij bekende, enige twee boeken die zijn verschenen over punk in Nederland, geschreven door journalist Jerry Goossens en de eerder genoemde historica Jonker.⁴¹ Beide publicaties beschrijven hoe punk voortkwam uit een algemeen gevoel van onvrede dat heerste onder jongeren.⁴² Jonker stelt nog specifiek dat de punkbeweging in staat was om buiten de bestaande politieke systemen om, een cultuur te vormen waarbinnen creatieve uitingen van het grootste belang waren om uitdrukking te geven aan onvrede.⁴³

De creatieve energie die door Marcus werd beschreven kan voor Nederland worden teruggezien bij twee punkorganisaties. Vlak na elkaar ontstonden in 1977 in Amsterdam en

³⁸ 26,3 % was werkeloos. Dit kwam neer op ongeveer 286.300 geregistreerde werklozen jongeren. Mogelijk ligt het werkelijke aantal nog hoger, niet iedereen registreerde zich. Jouke Trupijn, *80's dilemma. Nederland in de jaren tachtig*, Amsterdam 2011, p. 119.

³⁹ Zie biografische schets van de burgermeester van destijds: H. de Liagre Böhl, 'Polak, Willem (1924-1999)', in Biografisch Woordenboek van Nederland. <<http://resources.huygens.knaw.nl/bwn1880-2000/lemmata/bwn6/polakw>> (20 mei 2016).

⁴⁰ Cijfers afkomstig uit: Ton Bevers, *Georganiseerde cultuur, de rol van de overheid en de markt in de kunstwereld*, Bussum 1993, p. 189.

⁴¹ De meest uitgebreide is die van Leonor Jonker, *No Future Nu : Punk in Nederland 1977 – 2012*, Amsterdam 2012. Twintig jaar geleden verscheen Jerry Goossens en Jeroen Vedder, *Het Gejuich Was Massaal. Punk in Nederland 1976-1982*, Amsterdam 1996. Daarnaast zijn er in twee catalogi korte beschrijvingen van de punkscene in Nederland opgenomen, deze teksten besteden voornamelijk aandacht aan de invloed van punk op de beeldende kunst en zijn beide geschreven voor tentoonstellingen buiten Nederland. Zie: Eric de Chassey, *Europunk : the visual culture of punk in Europe [1976-1980]*, tent.cat. Rome (Villa Médicis) 2011. En: Ann Demeester et al., *Black low: the punk movement was just hippies with short hair*, tent.cat. Herford (Marta Herford) 2002.

⁴² Hiermee volgen de genoemde auteurs de verklaring die door Marcus is gegeven voor de ontstaansredenen voor punk. Greil Marcus, *Lipstick Traces*, Cambridge 1989. Hier p. 408.

⁴³ 'Avant-garde en popcultuur waren nooit eerder zo verbonden als tijdens het punkera, toen culturele vernieuwing samenging met massale aanhang onder jongeren.' Jonker 2012 (zie noot 37), p. 194.

Rotterdam twee organisaties die een belangrijke rol speelden in de infrastructuur van de Nederlandse punkcultuur.⁴⁴ Vijf studenten van de Rotterdamse kunstacademie vormden in 1977 de punkband 'Rondo'.⁴⁵ De leden van de Rondos richtten een kunstcollectief op, 'Kunstkollektief Dubio' (veelal aangeduid als KK Dubio). Zij begonnen met het verspreiden van zogenaamde 'fanzines', tijdschriften waarin verslag werd gedaan van optredens van punkbands en waarin kunstactiviteiten werden aangekondigd.⁴⁶ Als communicatiemiddel waren deze bladen zowel een platform voor nieuws als een bewijs dat met weinig middelen een levensvatbaar tijdschrift kon worden gemaakt. Door de landelijke verspreiding van deze tijdschriften werd de punkbeweging een netwerk dat zich uitspreidde over Nederland.

In Amsterdam werd een groot deel van de culturele punkbeweging geleid vanuit het kraakpand aan de Sarphatistraat nummer 62-64. Hugo Kaagman en Diana Ozon waren de aanjagers van culturele activiteiten in en rondom dit pand.⁴⁷ Zij begonnen met het maken van een fanzine waarvan op 1 augustus 1977 het eerste nummer uitkwam. Dit blad droeg de naam 'Cees Coecrandt'.⁴⁸ In het eerste nummer schreven Kaagman en Ozon dat het tijdschrift zich richtte op 'zelfwerkzaamheid, de bestrijding van apathie en de ontwikkeling van nieuwe ideeën'.⁴⁹ Met deze houding gaven Kaagman en Ozon uitdrukking aan wat de 'do-it-yourself' (DIY) mentaliteit wordt genoemd. Zo openden ze galerie 'Anus' in hun kraakpand. De naam van deze galerie was een woordgrap die verwees naar een winkel met de naam Anusjka, waarvan ze de letters ergens aan een leegstaande winkel aantroffen. De zelfwerkzaamheid kwam vooral tot uiting in de verzamelplek voor (aspirant) graffitikunstenaars waarvoor galerie Anus zich openstelde. Onder leiding van Ivar Vics, die onder het pseudoniem Dr. Rat zijn sporen naliet op Amsterdamse gevels en muren, werden graffiti cursussen gegeven. De galerie was ook een plek waar kon worden geleerd hoe men punkkleding moest maken. Daarnaast was er een disco, Dirty Dutch Trix 666 (DDT666) waar punkbands speelden en videokunst werd getoond. De culturele activiteiten van de punkbeweging toonden de DIY-mentaliteit. De bewoners van de Sarphatistraat en de leden van KK Dubio bewezen dat het mogelijk was om op eigen initiatief, met beperkte middelen, een ruimte voor muziek en beeldende kunst op te zetten.

De punkbeweging trok in Amsterdam veel studenten van de Gerrit Rietveld Academie aan. In navolging van de populariteit van punkmuziek werden er bandjes opgericht door deze kunstacademiestudenten. Medeoprichter van W139, Ad de Jong, speelde bijvoorbeeld

⁴⁴ Deze passage is ontleend aan: M. Heydeman, *Galleries en overheid in Nederland 1945-1992*, Amsterdam 1993, pp. 71-100.

⁴⁵ De band werd vernoemd naar hun favoriete koekje uit de kantine van de Rotterdamse academie. De studenten waren; Wim ter Weele, Piet Dieleman, Allie van Altena, Maarten van Gent en Johannes (John) van Weert. Zie M. Heydeman, *Galleries en overheid in Nederland 1945-1992*, Amsterdam 1993, p. 33.

M. Heydeman, *Galleries en overheid in Nederland 1945-1992*, Amsterdam 1993, p. 33.
Jonker 2012 (zie noot 37), p. 90.

⁴⁶ M. Heydeman, *Galleries en overheid in Nederland 1945-1992*, Amsterdam 1993, p. 33.
En: Jonker 2012 (zie noot 37), p. 74.

⁴⁷ Ozon werd geboren onder de naam Diana Groeneveld.

⁴⁸ Bij latere editie werd gevarieerd met de spelling van het laatste woord, dat overigens een verwijzing was naar de gebrekkige hygiëne van het sanitair in het kraakpand.

⁴⁹ Groeneveld, Diana en Hugo Kaagman (red.), *Cees Koecrandt*, Nr. 1, 1977 Archief Van Abbemuseum.

in de punkband 'Gulf Pressure AIS'.⁵⁰ De broers Maarten en Rogier van der Ploeg, die later als videokunstenaars binnen Aorta actief waren, richtten samen met schilder Peter Klashorst de band 'Soviet Sex' op, waarin Peter Giele, medeoprichter van Aorta, geregeld meespeelde.⁵¹ De leden van Soviet Sex richtten in 1980 de kraakdisco 'Bizar' op aan de Amsterdamse Rozengracht.⁵² Deze punktempel was een ontmoetingsplek voor (toekomstige) kunstenaars die van punkmuziek hielden of in een band speelden. Zo traden 'The Young Lions', waar kunstenaar Rob Scholte deel van uitmaakte, vaak op in Bizar. Scholte zou later zowel in W139, Aorta en De Fabriek deelnemen aan tentoonstellingen. Bandlid Harold Schellinx stelde vanaf 1981 het blad Vinyl samen, waarin experimentele bands werden besproken en ook beeldende kunst een plaats kreeg.⁵³ De toekomstige oprichters van kunstenaarsinitiatieven zagen dat het mogelijk was om zelf een cultureel initiatief te beginnen. Ze zagen ook dat succes mogelijk was, want er kwam veel publiek op deze muziekavonden af.

De punkpodia in kraakpanden bleven niet lang bestaan. Disco Bizar werd in 1982 weer opgeheven.⁵⁴ Ook DDT666 moest noodgedwongen stoppen. De plekken gingen in zekere zin ten onder aan hun eigen succes, er kwamen té veel mensen op af. Het publiek was steeds lastiger in de hand te houden. Skinheads, die wat uiterlijk betreft redelijk leken op de punkers maar wat politieke oriëntatie betreft weinig overeenkomsten kenden, zorgden voor spanningen. Vooral in de Sarphatistraat speelde dit probleem, tot grote zorg van de kerngroep van hen die het Rastafari gedachtegoed hadden omarmd en derhalve niets van het racisme van de skinheads moesten weten. Door het bestaan in de marge, zonder dat de identiteit van punk vaststond, was het gevaarlijk dat iedereen kon toetreden tot de groep. Ook het drugsgebruik nam problematische proporties aan. Initieel gebruikte leden uit punkgroepen niets, om niet in dezelfde transcendente roes te vervallen die hippies effectief lethargisch had gemaakt. Maar al snel werd in de panden veel gedeald, ook in galerie Anus. Dit bracht uiteraard veel overlast met zich mee en leidde tot politie-invallen. De schimmigheid rondom de punkcultuur bedreigde zo het voortbestaan van de muziekpodia en ruimtes waar kunst kon worden gemaakt.

Door hun betrokkenheid bij de punkbeweging kwamen Giele en De Jong en andere latere initiatiefnemers, in aanraking met het kraken van ruimtes. Ze waren onderdeel van de kraakbeweging omdat ze bijvoorbeeld een poppodium openden in een leegstaande ruimte, wat waarschijnlijk gebeurde met de hulp van meer ervaren krakers. Toch waren de toenmalige kunstacademiestudenten niet betrokken bij de acties en protesten die de rest van de kraakbeweging kenmerkte. Zoals Eric van Duivenoorden schrijft, zijn de latere

⁵⁰ De band bestond uit Ad de Jong, Thomas Feddema, Bas Oudt en Walter Carpay. In: Interview met Ad de Jong op 'No Future Nu' *NPO Geschiedenis*

<http://www.npogeschiedenis.nl/nofuture/Nieuws/no-future-nu-ad-de-jong.html> (20 mei 2016).

⁵¹ Beschrijving van de samenstelling van de band ontleend aan: Soviet Sex – *Muziekencyclopedie.nl*

<http://www.muziekencyclopedie.nl/action/entry/Soviet+Seks> (20 mei 2016).

https://books.google.nl/books?id=QHPM3FAso3gC&pg=PT268&lpg=PT268&dq=peter+giele+punk&source=bl&ots=ATCxQLFdze&sig=9g8IXWnREOhivkI3CwuW-BHMpci&hl=nl&sa=X&ved=0ahUKEwinpaG_nejMAhVNF8AKHbFGBdw4ChDoAQgmMAI#v=onepage&q=peter%20giele%20punk&f=false

⁵² Schellinx, Harold, *Ultra. Opkomst en ondergang van de ultramodern, een unieke Nederlandse muziekstroming (1978-1983)*. Amsterdam 2012, p. 39.

⁵³ Ibidem, p. 42

⁵⁴ Idem.

initiatiefnemers nooit betrokken geweest bij de ‘wereldverbeters’ in die kraakbeweging.⁵⁵ Ook de radicale krakers, die vanaf het begin van de jaren tachtig bij het grote publiek in onmin raakte, werden door de kunstenaar-krakers gemeden. De ervaring die de latere initiatiefnemers opdeden in de punk- en kraakbeweging leerden hen waarschijnlijk dat het omarmen van een (radicale) ideologie voor veel problemen kan zorgen. Kunstenaarsinitiatieven lijken wat dat betreft professioneler, ze lieten niet iedereen binnen en probeerden de kunstenaars en hun kunstwerken te beschermen tegen wildere elementen in de punk- en kraakwereld.

Het is opvallend dat de kunstenaarsinitiatieven nergens blijken te geven van een politieke ideologie, terwijl die in de linksgeoriënteerde kraakbeweging juist alomtegenwoordig was. Dit is een bewuste keuze geweest, blijkt uit schriftelijke interviews met leden van diverse kunstenaarsinitiatieven in Nederland die in 1982 zijn afgenomen. Deze interviews werden rondgestuurd in het kader van de vergadering die ‘Het Beleg’ werd genoemd.⁵⁶ In Aorta kwamen leden van diverse initiatieven samen om te discussiëren over de toekomst van kunstenaarsinitiatieven. Uit de antwoorden op de vragen die schriftelijk werden voorgelegd, blijkt dat zowel de leden van Aorta, W139 en De Fabriek niets moesten hebben van politieke activiteiten. ‘Dat zorgt alleen voor onrust’ staat in een brief te lezen. De oprichters van de kunstenaarsinitiatieven kozen er nadrukkelijk voor om geen politieke positie in te nemen.⁵⁷

Conclusie

Een groot tekort aan atelierruimte zorgde er in steden voor dat kunstenaars zelf op zoek moesten naar werkruimte. Met een DIY-mentaliteit kraakten sommige kunstenaars leegstaande panden. Deze DIY-mentaliteit hoeft niet alleen te worden opgevat als een uit nood geboren zelfredzaamheid, voor de hierboven geschetste punkbeweging kan deze ook worden gezien als een optimistische ‘can do’ mentaliteit. Het scheppen van mogelijkheden is een duidelijke invloed van de punkbeweging op de oprichters van kunstenaarsinitiatieven. Deze oprichters waren vooral pragmatisch ingesteld en niet geïnteresseerd in politiek protest. Wat positie betreft sluiten de kunstenaarsinitiatieven zich niet aan bij de tegencultuur die vaak met de kraakbeweging wordt geassocieerd.

⁵⁵ Eric Duivenvoorden, ‘Een voet tussen de deur - Geschiedenis van de kraakbeweging 1964 – 1999’ hoofdstuk 7 via website *Het Staatsarchief*

<<http://www.iisg.nl/staatsarchief/publicaties/voettussendedeur/index.php>> (12 mei 2016).

⁵⁶ Anoniem, brief ‘Het Beleg’, 1982, Archief W139 bij RKD inv. nr. NL-HaRKD.0836.

⁵⁷ Idem.

5. Kunst en de positie van het kunstenaarsinitiatief

Al aan het begin van de jaren tachtig werd er met het werk dat gemaakt werd binnen de kunstenaarsinitiatieven in de openbaarheid getreden. In dit hoofdstuk zal worden beschreven hoe kunstinstellingen, pers en publiek reageerden op deze werken. Hierachter schuilt de gedachte dat wanneer de kunst uit de kunstenaarsinitiatieven paste bij wat er bij musea, galeries en critici geaccepteerd werd, dit de mogelijkheden tot samenwerking tussen de 'vrijplaatsen' van de kunstenaarsinitiatieven en de meer gevestigde kunstwereld alleen maar ten goede zou komen. Aan de hand van recensies en andere reacties op kunstwerken zal de volgende vraag worden beantwoord: Hoe werd de positie van kunstenaarsinitiatieven beïnvloed door de ontvangst van het werk dat er werd gemaakt?

Graffiti

Aan de hand van het medium graffiti kan de acceptatie van een medium worden geschetst omdat het van een instrument van de tegencultuur later de status van een artistiek medium krijgt wanneer er in Nederlandse musea tentoonstellingen over worden georganiseerd.

De uit de Verenigde Staten afkomstige spuitbus werd eind jaren zeventig door punkers ter hand genomen, waarna graffiti zichtbaar werd op muren in Nederlandse steden. In Rotterdam was er door KK Dubio (zie hoofdstuk 4) al een uitgebreide tag-cultuur gelanceerd, waarbij initialen en pseudoniemen werden gespoten. In Amsterdam concentreerde de artistieke productie van graffitiwerk zich rondom het kraakpand aan de Sarphatistraat. In dit pand waren Kaagman en Vics, alias Dr. Rat, actief. De rattensnuitjes en de gotische letters waarmee de laatste zijn signatuur achterliet, gaven hem al snel sterrenstatus binnen de Amsterdamse graffitibeweging.⁵⁸ Hij genoot veel aanzien binnen de kraakbeweging, zo raakte hij betrokken bij performances en kunstmanifestaties. Samen met Peter Giele, die op dat moment al in het Handelsblad gebouw woonde maar galerie Aorta nog niet had geopend, spoot hij een naakte vrouw op een groot paneel die ze vervolgens aan de muur van het PTT kantoor bevestigden.⁵⁹ In het verlengde van de wil om te provoceren richtte Vics de Stads Kunst Guerrilla (SKG) op, waar Giele zich later bij aansloot. De SKG-leden wilden door middel van ingrepen of performances actievoeren of tenminste voor ophef zorgen.

Kaagman spoot in tegenstelling tot Vics niet uit de losse hand, maar gebruikte stencils om meer figuratief werk te maken. Hij kreeg van de gemeente Amsterdam opdracht om een schutting om de bouwput op de Nieuwmarkt van graffiti te voorzien. Het is daarbij tekenend dat Kaagman, ondanks deze officiële opdracht, tijdens zijn werkzaamheden werd opgepakt op verdenking van vandalisme.⁶⁰ Helemaal ingeburgerd was de spuitbuskunst nog niet.

De erkenning van graffiti als kunstzinnig medium vond begin jaren tachtig in Nederland plaats waarbij de straatkunst de drempel van de geïnstitutionaliseerde kunstwereld overging toen de tentoonstelling 'Graffiti' achtereenvolgens in Rotterdam en

⁵⁸ Martijn Haas, *Dr. Rat. Godfather van de Nederlandse Graffiti*, Amsterdam 2011, p. 45

⁵⁹ *Ibidem*, p. 14.

⁶⁰ De schutting van Hugo Kaagman – Graffiti archeologie in het Amsterdam museum, website *Amsterdam Museum* <<http://hart.amsterdammuseum.nl/nl/page/53886/de-schutting-van-hugo-kaagman-graffiti-archeologie-in-het-amsterdam-museum>> (3 juni 2016).

Groningen te zien was in het najaar van 1983 en het begin van 1984. Door Wim Beeren, toenmalig directeur van het Boijmans van Beuningen en door Frans Haks, destijds directeur van het Groninger Museum werd in 1983 een tentoonstelling samengesteld die als naam de naam van het medium droeg. Graffiti als titel volstond waarschijnlijk om de nieuwswaarde van het medium weer te geven, omdat het verheffen van dit medium tot kunst waarschijnlijk al prikkelend genoeg was. De tentoonstelling omvatte 80 graffitidoeken, werken die speciaal op doek of paneel waren gespoten. De kunstenaars waren voornamelijk afkomstig uit New York.

De recensies over de tentoonstelling waren overwegend positief. In *NRC Handelsblad* gaf Bas Roodnat aan dat hij de werken zeer vernieuwend vond. De recensent maakte melding van de snelheid en explosieve kleuren, maar vond de werken ook formalistisch aantrekkelijk als hij aangeeft dat er een paar 'wondermooie abstracten' te zien zijn.⁶¹ De recensent van het *Dagblad van het Noorden* benadrukte hoe bijzonder het was dat deze jonge, haast exotische, kunst in Nederland te zien was.⁶²

Er waren geen Nederlandse graffitikunstenaars vertegenwoordigd op de tentoonstelling 'graffiti'. Dit is merkwaardig omdat de producten van de Nederlandse graffitispuiters, voornamelijk in steden, duidelijk zichtbaar waren in de openbare ruimte. Deze verbazing werd destijds ook al gedeeld door een groep Rotterdamse spuiters die zich de 'Bond van de Rotterdamse Straat Graffiti' noemden. Een twintigtal van hen spoot op een middag de buitenkant van het museum vol om daarna door te stoten naar de tentoonstellingszalen waar ze leuzen tegen de bewuste tentoonstelling en het beleid van Ronald Reagan op de muur spotten, voordat de politie ingreep. Journalist Rudi Kagie tekende uit de mond op van een van de demonstranten: 'Laat directeur Beeren zich beperken tot aankoop van Breughels en Kandinskys en met zijn handen afblijven van onze strijdmiddelen.'⁶³

Ondanks de voortrekkersrol die de bewoners van het kraakpand aan de Sarphatistraat, de SKG leden en andere krakers en punks in Amsterdam en Rotterdam vervulden, werd aan het begin van de jaren tachtig geen werk van hen getoond in musea of galeries. Zelfs het feit dat er in Amsterdam vanaf de jaren tachtig twee galeries waren gevestigd die zich toeleiden op de verkoop van graffitikunst, bracht daar geen verandering in.⁶⁴ De productie van graffitikunst werd dus mede mogelijk gemaakt door de kunstenaarsinitiatieven, maar het werk zelf werd niet getoond en daardoor genegeerd door media. Omdat graffitikunst wel in de ruimte van W139 werd gemaakt, maar er nooit een tentoonstelling werd georganiseerd over dit medium, bleef publieke aandacht mogelijk uit. Het ontbreken van een receptiegeschiedenis waar het graffitikunst uit kunstenaarsinitiatieven betreft geeft aan dat hun positie aan het begin van de jaren tachtig wat aandacht van media en gevestigde musea betreft, marginaal was.

Terugkeer van het schilderen

De schilders van de kunstenaarsinitiatieven worden vaak in verband gebracht met de neostijlen, en met namen het neo-expressionisme dat een heropleving kende in de

⁶¹ Bas Roodnat, 'Amerikaanse Spuitbuskunst in Magische sfeer', *NRC Handelsblad*, 27 oktober 1983.

⁶² Anoniem 'Graffiti in Rotterdam', *Dagblad van het Noorden*, 2 november 1983.

⁶³ Rudi Kagie 'Laat de kunst van de straat afblijven!' *NRC Handelsblad* 23 november 1983.

⁶⁴ Dit waren de galerie van de New Yorkse Holly Solomon, die toepasselijk 'American Graffiti' heette en de galerie van Yaki Kornblitt die zich toeleide op American Graffiti Art. Zie Yaki Kornblitt – *RKDartists* < <https://rkd.nl/nl/explore/artists/445780> > (2 juni 2016).

schilderkunst.⁶⁵ Dit was de stijl van de schilders die aan het begin van de jaren tachtig werkten, die overigens goed paste bij het imago van de schilders uit de kunstenaarsinitiatieven, die zich graag als wild en provocatief lieten omschrijven. Critici zagen dit ook en noemden vooral Scholte en Klashorst, die beiden bij zowel Aorta en W139 hun werk tentoonstelden, als Nederlandse vertegenwoordigers van deze stroming.

De figuratieve schilderkunst was al voor het begin van de jaren tachtig in Nederland te zien geweest. Vanaf 1972 tot 1974 toonde de Zwitserse tentoonstellingsmaker Johannes Gachnang in Galerie im Goethe-Institut/Provisorium werk van Duitse kunstenaars zoals Georg Baselitz, Anselm Kiefer en Markus Lüpertz die tot de nieuwe expressionisten worden gerekend.⁶⁶ Het grote publiek kon in 1977 kennis maken met het werk van Penck tijdens twee tentoonstellingen die door Rudi Fuchs als kersverse directeur, in het Van Abbemuseum werden georganiseerd.⁶⁷ In Groningen werd door Frans Haks een spraakmakende tentoonstelling georganiseerd onder de titel 'Duitse Kunst 1: Mülheimer Freiheit', waar werk van de Duitse groep schilders Mülheimer Freiheit aan het publiek werd getoond.⁶⁸ Ook het galeriewezen legde zich toe op de nieuwste schilderijstijl. Onder leiding van galerie Helen van der Meij toonde galerie Seriaal werk van Duitse expressionisten, die zij dankzij Gachnang had leren kennen.⁶⁹ Ook ruilde Riekje Swart van de gelijknamige galerie in 1980 het strakke modernistische werk in voor de nieuwste figuratieve schilderkunst van schilders die als 'Jonge Italianen' bekend zijn geworden.⁷⁰ Voordat de kunstenaarsinitiatieven werden opgericht, was de schilderijstijl waarmee zij voornamelijk werden geassocieerd al lang bekend in Nederland. Ze liepen wat dat betreft achter de voorhoede in het museum en het galeriewezen aan.

Een aantal leden van kunstenaarsinitiatieven konden hun werk aanbieden op de kunstmarkt. Zo werden de schilders Mantje en Vlugt gevraagd voor een verkooptentoonstelling nadat ze werk hadden getoond tijdens Beeldenstroom, de eerste tentoonstelling die in Aorta werd gehouden.⁷¹ De kunstenaarsinitiatieven waren ook plekken om bekendheid te verwerven, wat er in sommige gevallen voor zorgde dat de kunstenaar werd vertegenwoordigd door een galerie. Binnen kunstenaarsinitiatieven was het mogelijk om werk op een relatief professionele manier te presenteren. Het valt hierbij op dat de tentoonstellingsruimten van de drie besproken initiatieven vanbinnen overeenkomsten vertoonden met de interieurs van musea. De ruimtes zijn witgepleisterd alsof het 'white cubes' zijn. Omdat W139 en De Fabriek niet veel bekendheid genoten onder critici of het grote publiek, konden zij niet rekenen op de aandacht van de media die Aorta wist te trekken. Daardoor bleven kunstenaars die in dat initiatief meededen aan een tentoonstelling

⁶⁵ Zie voor een beschrijving van de terugkeer van de schilderkunst in Nederland: Jeske Bekker, 'De 'nieuwe schilderkunst', in: Willemijn Stokvis, Kitty Zijlmans e.a. (red.), *Vrij Spel. Nederlandse kunst 1970-1990*, Amsterdam 1993, pp. 35 – 54.

⁶⁶ Peter de Ruiter, *De terugkeer van het schilderen. Kunstkritische opvattingen over een ijzersterk medium 1975-1989*, Rotterdam 2014, pp. 15-16 (zie noot 8).

⁶⁷ René Pingen, *Dat museum is een mijnheer*, Amsterdam 2005, pp. 361-364.

⁶⁸ De Ruiter 2014 (zie noot 68), p. 41.

⁶⁹ Galerie Seriaal maakte in 1977 een doorstart waarbij de galerie de naam ging dragen van de eigenaresse. De Ruiter 2014 (zie noot 63), pp. 27-28.

⁷⁰ Deze tentoonstelling werd in eind 1982 gehouden. Zie De Ruiter 2014 (zie noot 68), p. 39 (noot 74).

⁷¹ Bert van de Ven, *The Living Room. Eine Amsterdamer Galerie und die achtziger Jahre*, Neuenhaus 1995, p. 12.

vaak langer onopgemerkt. Omdat kunstenaars van de initiatieven in de populaire neo-expressionistische schilderstijl gingen werken, konden zij exposeren in galeries.

Kunstmarkt

The Living Room

In 1981 openden Bart van de Ven en Peer Veneman in de huiskamer van hun Amsterdamse flat de galerie met de toepasselijke naam The Living Room.⁷² Van de Ven onderhield nauw contact met kunstenaars, van wie hij graag werk wilde verkopen. Van de Ven had, toen de galerie werd geopend, vooral een netwerk van kunstenaars die net zoals hij uit Eindhoven afkomstig waren. Omdat er in deze stad geen noemenswaardig galeriewezen was waar kunstenaars hun werk konden aanbieden, was de opening van The Living Room een uitgelezen kans voor kunstenaars uit het Zuiden om werk in de hoofdstad te kunnen aanbieden. Dit bood vooral voor de leden van De Fabriek een uitkomst. Een aantal van hen werd vanaf 1981 vertegenwoordigd door Van de Ven en Veneman. Zo was in de galerie regelmatig werk van Kars Persoon te zien, die in 1984 de tentoonstelling 'Democratie met drie' in De Fabriek had.⁷³ Ook van Henk Visch, die in Eindhoven de performance 'Trio Descartes' had opgevoerd, waren installaties en sculpturen in The Living Room te zien. De Eindhovenenaar Peter Kantelberg, had vanaf de opening meerdere tentoonstellingen gehad in de galerie van Van de Ven en Veneman, en verkocht daar ook veel werk.⁷⁴

In The Living Room werd vooral werk getoond van kunstenaars die binnen kunstenaarsinitiatieven werkzaam waren.⁷⁵ Al snel ontmoetten de Brabantse kunstenaars hun collega's uit Amsterdam in de galerie, waardoor het een plek werd waar kruisbestuiving kon plaatsvinden. Van de Ven geeft in een interview aan dat mensen uit de officiële kunstwereld ook al snel langskwam om kennis te maken met het werk van jonge kunstenaars. Toenmalig criticus van het NRC Handelsblad Paul Groot kwam op de openingen van tentoonstellingen af en schreef enthousiaste recensies. Ook Betty van Garrel schreef in NRC Handelsblad enthousiast: 'The Living Room is is een respectabele wit gestreken ruimte met de allure van een chique galerie die men voorheen gekarakteriseerd zou hebben als representatief zijnde voor de internationale "kunstmaffia".⁷⁶ De galerie was een representatieve ontmoetingsplek waar leden van de kunstenaarsinitiatieven en de officiële kunstwereld bij elkaar kwamen.⁷⁷ The Living Room was daarmee belangrijk om drie redenen: leden van kunstenaarsinitiatieven (ook uit Eindhoven) konden er werk verkopen, onderling kwamen leden van verschillende initiatieven met elkaar in contact en tevens was het een plek waar ontmoetingen tussen critici en tentoonstellingsmakers plaatsvonden.

⁷² Van de Ven 1995 (zie noot 73) p. 5. En biografische gegevens Bert van de Ven via website *RKDartists* <https://rkd.nl/nl/explore/artists/466426> (3 juni 2016).

⁷³ Curriculum – via website *Kars Persoon* <http://www.karspersoon.nl/curriculum/> (2 juni 2016).

⁷⁴ Kantelberg had verkooptentoonstelling in The Living Room in 1981, 1982, 1983 en 1986. Via Peter Kantelberg CV - CAAAP - *Contemporary art as a present* <<http://caaap.nl/kunst/index.php/peter-kantelberg/PETER-KANTELBERG-CV.html>> (2 juni 2016).

⁷⁵ G. Willems en H. Schuil (red.) *Stop Making Sense. Nederlandse schilderkunst uit de jaren '80*, uitgave bij tent. Dordrecht (Dordrechts Museum) 2013, p. 150.

⁷⁶ Betty van Garrel, 'The Living Room: deftig alternatief', *NRC Handelsblad* 12 okt 1983.

⁷⁷ Truus Gubbels, *Passie of Professie. Galeries en kunsthandel in Nederlands*, Abcoude 1999, p. 151.

Galeries

In het kielzog van *The Living Room* werden er halverwege de jaren tachtig in Amsterdam veel nieuwe galleries opgericht. Hieronder waren Galerie Hans Giele (1984), Lumen Travo (1985) Galerie Fons Welters (1985) en Galerie Torch (1984).⁷⁸ Kunsthistorica Truus Gubbels schrijft over deze galleries dat ze trachtten om hun '(...) eigen domein binnen de nationale avant garde te zoeken (...).⁷⁹ De toename was onderdeel van een algemene trend. De kunstmarkt groeide, want er werd steeds meer verkocht door Nederlandse galleries. Precieze cijfers over de totale omzet zijn helaas niet voorhanden. Wel geeft de toename van het aantal galleries aan dat de markt goed moet zijn geweest. Zo zijn in 1985 in Amsterdam 86 galleries te vinden, vijf jaar later is dat aantal al opgelopen tot 136. In de rest van het land waren in 1985 190 galleries actief, in 1990 maar liefst 258.⁸⁰

In deze galleries vinden kunstenaars ruimte om hun werk te laten verkopen. In feite reageerden galleries op de noodzaak die veel schilders hadden om meer werk te verkopen, vanwege de afnemende subsidiering door de overheid (zie hoofdstuk 5). Tegelijk met het afschaffen van subsidie aan kunstenaars en kunstinstellingen probeerde de overheid particulieren te stimuleren om kunst aan te kopen. Door de Rentesubsidieregeling Kunstaankopen die in 1984 van kracht werd, kon zonder extra kosten in termijnen worden betaald, waardoor het kopen van kunst voor meer mensen bereikbaar werd.⁸¹ De goede situatie op de kunstmarkt en een toenemend aantal galleries, maakten het voor kunstenaars uit kunstenaarsinitiatieven mogelijk om hun werk te verkopen.

Vooral Scholte en Klashorst deden goede zaken. Scholte werd vertegenwoordigd door de Duitse galeriehouders Paul Maenz, die ook werk van de Mülheimer Freiheit-leden verkocht.⁸² Klashorst was voornamelijk verbonden aan galerie Jurka aan de Amsterdamse vyzelstraat.⁸³ andere kunstenaars die bij kunstenaarsinitiatieven waren betrokken verkochten op een incidentele basis werk bij galleries. Daarbij moet worden opgemerkt dat niet iedere kunstenaar uit een kunstenaarsinitiatief de behoefte had om werk te verkopen.

Ontmoetingsplekken

Leden van kunstenaarsinitiatieven organiseerden zelf informele bijeenkomsten waarbij mensen die posities binnen de kunstwereld bekleedden werden uitgenodigd. Het door Peter Giele opgerichte Cultureel Genootschap de Donkere Kamer (CGDDK) bestond onder andere uit, dichters, schrijvers, kunstenaars en theoretici.⁸⁴ Ook Paul groot was lid van dit gezelschap. Als criticus schreef hij echter nooit over deze initiatieven, vermoedelijk om de schijn van partijdigheid tegen te gaan. Wel was hij nauw betrokken bij de initiatieven. Sinds 1980 was hij hoofdredacteur van het gerenommeerde tijdschrift *Museumjournaal*.⁸⁵ In deze hoedanigheid had hij een groot netwerk en veel contacten in de museum- en galeriewereld.

⁷⁸ Ibidem, p. 133.

⁷⁹ Idem

⁸⁰ Ibidem, p. 240.

⁸¹ Zie voor een beschrijving: Ibidem, p. 151.

⁸² Ibidem, p. 130

⁸³ Ibidem, p. 98.

⁸⁴ Zoals beschreven in een editie van de *Groene* waar meerdere artikelen over Peter Giele en zijn creaties waren gewijd, na zijn onverwachte overlijden. René Zwaap, 'Een koning zonder rijk', *De Groene Amsterdammer*, 122 (30 juni) 26, pp 14-16.

⁸⁵ *De Ruiters* 2014 (zie noot 68), p. 167.

In 1985 werd hij uitgenodigd om een een tentoonstelling samen te stellen in Aorta. Deze tentoonstelling, met de titel *Cover/Döppelgänger*, was aan het eind van dat jaar te zien. In de witte zalen werd werk van Nederlandse en buitenlandse kunstenaars naast elkaar getoond. Zo was er werk te zien van Jiří Georg Dokoupil, Walther Dahn, Marlene Dumas, René Daniëls, Klashorst, Scholte en Mantje.⁸⁶ Het netwerk en de invloed van Groot brachten kunstwerken van museumkwaliteit naar Aorta. De recensies die over deze tentoonstelling verschenen waren overwegend positief. Zo prees Betty van Garrel in *NRC Handelsblad* de diversiteit in de tentoonstelling: 'De bezoeker hoeft geen angst te hebben om het spoor hier bijster te raken want met de aangeboden kunstwerken kan hij alle kanten op.'⁸⁷ Voor Aorta betekende deze tentoonstelling erkenning, erkenning dat het een ruimte was waar kunst van hoge kwaliteit werd getoond. In deze ruimte werd werk getoond dat ook in musea was te zien, Aorta kon dus met de grote instellingen meedoen.

Tentoonstellingen

De positie van Aorta werd in 1985 nog beter, toen het kunstenaarsinitiatief door het Stedelijk Museum Amsterdam werd gevraagd om met enkele afgevaardigden deel te nemen aan de tentoonstelling 'Wat Amsterdam betreft'. Dit was de eerste tentoonstelling die onder het directoraat van Wim Beeren in het Stedelijk werd gemaakt.⁸⁸ Beeren probeerde een overzicht te geven van de kunstproductie in Amsterdam, waarbij in feite het museum open werd gesteld om te tonen wat kunstenaars in hun mars hadden. Desalniettemin was deze prestigieuze plek in een grote tentoonstelling een bewijs van de positie van Aorta.

Ondanks zijn prominente rol binnen de organisatie, nam Giele geen deel aan de groepspresentatie.⁸⁹ Onder andere Klashorst en Aldert Mantje lieten wel werk zien.⁹⁰ Uit het werk dat zij tentoonstelden blijkt dat ze geen figuratieve schilderkunst meer maakten, het lijkt er zelfs meer op dat ze in een modernistische stijl zijn gaan werken (zie afbeelding 1 & afbeelding 2). Uit een recensie in *NRC Handelsblad* blijkt dat Betty van Garrel deze stijlverandering opmerkelijk vond, ze schreef: 'Het eertijds 'wilde' collectief Aorta geeft een zeer esthetische presentatie van een aantal gestileerde knutselwerkjes.'⁹¹ Dat van Garrel niet erg enthousiast was over hun creaties zal het viertal waarschijnlijk niet veel hebben uitgemaakt. Ze werden getoond in een van Nederlands meest toonaangevend musea voor hedendaagse kunst.

⁸⁶ Paul Groot, *Cover/Doppelgänger. Het ontmaskeren van het tweede gezicht*, tent. cat. Amsterdam (Aorta) 1985.

⁸⁷ Betty van Garrel, 'Dubbelgangers', *NRC Handelsblad* 26-04-1985.

⁸⁸ De Ruiter 2014 (zie noot 68), p. 17.

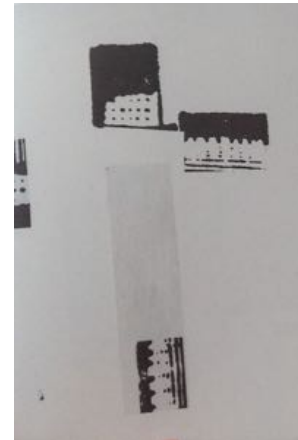
⁸⁹ Wim Beeren, *Wat Amsterdam betreft... As far as Amsterdam goes...*, Amsterdam 1985, pp. 222-224.

⁹⁰ Ook Bart Domburg, Sonja Oudendijk, Gerard Kodde en Harmen Brethouwer toonden namens Aorta werk.

⁹¹ Betty van Garrel, 'Binnen de perken van Amsterdam', *NRC Handelsblad* 29-11-1985.



Afbeelding 1. Peter Klashorst, *MS II*, 1985, Formaat onbekend, verblijfplaats onbekend.



Afbeelding 2. Aldert Mantje, *Zonder Titel*, 1985, Formaat onbekend, verblijfplaats onbekend

Alternatieve kunstvormen

Lang niet alle kunst die in kunstenaarsinitiatieven werd gemaakt, was verkoopbaar of geschikt voor tentoonstellingen in musea. Vaak zorgden de eigenschappen van de ruimte ervoor dat de kunst nergens anders te tonen was. Het formaat van de ruimtes in Aorta, De Fabriek of W139 bood de mogelijkheid om ook groot werk te maken. Tijdens de eerste grote tentoonstelling van W139 in 1982, Dertig Man Kunst, werd dat meteen duidelijk. Tijdens deze tentoonstelling was *ROM 87* (afbeelding 3) te zien, het eerste werk te zien dat Rob Scholte en Sandra Derks samen maakten en dat tegelijkertijd het tentoonstellingsdebuut van Scholte was. Dit werk bestaat uit negen panelen, waarbij het formaat van het eerste paneel werd bepaald door de kleurplaten die door Scholte en Derks acht vellen breed en acht vellen hoog werden gehangen. Deze kleurplaten zijn in het tweede paneel met acrylverf ingeschilderd. In de volgende panelen worden de taferelen op de kleurplaten steeds verder samengevoegd, waardoor uiteindelijk één voorstelling ontstaat waarop de kinderlijke patronen samenkomen in een apocalyptische voorstelling. In totaal beslaat de oppervlakte van dit werk op papier ongeveer 40m², wat zelfs te groot is voor veel museumwanden.

In de kunstenaarsinitiatieven waren de veiligheidseisen niet zo strikt als in musea, als er al dergelijke eisen waren geformuleerd. Hierdoor kon werk worden getoond die gewaagder was. Een voorbeeld hiervan is de zogenaamde 'vuurarchitectuur' van de in Aorta actieve kunstenaar Erik Hobijn. Zijn werk *Delusions* uit 1984 bestond bijvoorbeeld uit een vlammenwerper die op een pop gericht staat en op gezette tijden vuur braakt, allemaal binnenskamers (zie afbeelding 4).

De samenwerking die het Van Abbemuseum met De Fabriek aanging, bestond er soms uit dat het initiatief door het museum als een tentoonstellingsruimte werd gebruikt voor werk dat in het museum niet toonbaar was. Een voorbeeld hiervan is de overzichtstentoonstelling die het museum in 1983 weidde aan het werk van de Oostenrijke

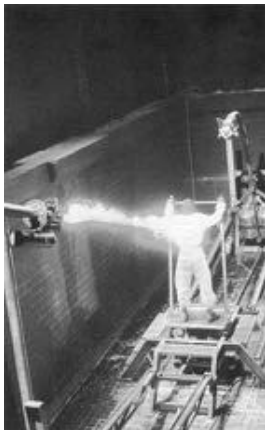
kunstenaar Hermann Nitsch.⁹² Een belangrijk onderdeel in het oeuvre van Nitsch waren de rituelen waarbij de ingewanden van dieren over het naakte lichaam van een figurant werden uitgesmeerd, bij wijze van offer. Terwijl de schilderijen van Nitsch gewoon in de zalen van het Van Abbemuseum te zien waren, was het opvoeren van een dergelijke performance in het museum haast onmogelijk. Daarom werd dit bloederige ritueel uitgevoerd in de grote hal van De Fabriek. Voornamelijk vanwege praktische bezwaren week de kunst uit kunstenaarsinitiatieven af van wat er in musea en galeries kon worden getoond. De kunst was niet opvallend anders van aard, behalve waar het graffiti kunst betrof.

Conclusie

Omdat het werk afkomstig uit kunstenaarsinitiatieven vaak aansloot bij wat er in musea was te zien, vonden er regelmatig uitwisselingen plaats. Naarmate de kunstenaarsinitiatieven zich ontwikkelden tot professionele organisaties, die in het geval van Aorta veel aandacht wisten te genereren, gaan ze steeds meer lijken op instellingen uit de officiële kunstwereld.



Afbeelding 3. Rob Scholte en Sandra Derks, *Rom 87*, ecolaverf op papier, ca. 44 m2, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.



Afbeelding 4. Erik Hobijn, *Delusion*, brandstof, vlammenwerper en metaal, afmetingen onbekend.

⁹² Zie: 'Hermann Nitsch : Das Orgien Mysterien Theater : Aktionsmalerei, Aktionen, Relikte, Konzepte + Manifeste, Bücher 1960-1983' – via website *Van Abbemuseum* <http://vanabbemuseum.nl/collectie-en-context/details/tentoonstelling/?no_cache=1&tx_dresolr_pi%5Bsend%5D=repeat&tx_dresolr_pi%5BuidField%5D=CCIDENTIFIER&tx_dresolr_pi%5BuidValue%5D=http%253A%252F%252Flibrary.tue.nl%252Fcsp%252Fwebvanabbe%252FLinkToVubis.csp%253FDataBib%253D3%253A469> (2 juni 2016).

6. Overheid en Beleid

De kunstenaarsinitiatieven hadden weinig vaste lasten, er was immers weinig geld nodig om kraakpanden te laten functioneren als werk- en expositieruimtes. Het organiseren van tentoonstellingen was echter kostbaar. De ruimtes moesten worden opgeknapt en aangepast voordat er kunst kon worden getoond. Zelf genereerden de kunstenaarsinitiatieven nauwelijks inkomsten, er werd geen toegang geheven (De Fabriek, W139) of alleen maar een bescheiden entree gevraagd (Aorta, fl. 1,-). Er werd bijna geen werk verkocht in de kunstenaarsinitiatieven, als dat wel het geval was werd er haast geen commissie over de verkoop gerekend (Alleen Aorta verwachtte 10% van de verkoopprijs).

Om toch aan de noodzakelijke inkomsten te komen om het initiatief draaiende te houden, werd er door de hier bestudeerde kunstenaarsinitiatieven kort na de oprichting subsidie aangevraagd. In veel gevallen werden deze aanvragen grotendeels gehonoreerd, waardoor de Rijksoverheid en gemeenten al snel de belangrijkste geldschieter werden van veel initiatieven. De afhankelijkheid zorgde ervoor dat het beleid van de overheid grote invloed had op het voortbestaan van de kunstenaarsinitiatieven. Ook in het aanbieden van huisvesting, of het gedogen van het kraken van ruimtes, had de overheid een rol die de bestaansmogelijkheden van kunstenaarsinitiatieven in sterke mate kon beïnvloeden. Niet in de laatste plaats waren de tijd en energie die de oprichtende kunstenaars in het initiatief investeerden een belangrijke voorwaarde voor het voortbestaan van de initiatieven. Er waren ook materiele voorwaarden verbonden aan het meehelpen bij een kunstenaarsinitiatief; er was een inkomen nodig om als individu te kunnen overleven. Gezien de economische omstandigheden aan het begin van de jaren tachtig (zie hoofdstuk 4), was het voor weinig (aspirant) kunstenaars mogelijk om werk te produceren of werk te verkopen op de vrije markt. Ook voor individuele kunstenaars was er een subsidieregeling beschikbaar, namelijk de Beeldende Kunstenaars Regeling (BKR). Deze sociale voorziening stelde kunstenaars die weinig werk verkochten op de vrije markt, onder bepaalde voorwaarden, in staat om als kunstenaar actief te blijven. Deze bijstand werd vanaf het midden van de jaren tachtig afgebouwd totdat deze in 1987 volledig ophield te bestaan.

Omdat het beleid gedurende de jaren tachtig ingrijpend veranderde, zal in dit hoofdstuk worden geanalyseerd welke gevolgen deze wijzigingen hadden op de positie van de kunstenaarsinitiatieven.

Subsidies aan instellingen

In een vroeg stadium weten de initiatieven de weg naar de overheid te vinden, andersom erkent de overheid ook al snel dat de kunstenaarsinitiatieven een belangrijke verrijking voor het Nederlandse cultuurlandschap kunnen zijn. In beleidsstukken uit het jaar 1980 werd het fenomeen kunstenaarsinitiatief beschreven als een aanjager voor 'vernieuwingen in de beeldende kunst'.⁹³ De subsidies die deze vernieuwing van overheidswege moest stimuleren, werd verstrekt door het ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk werk (CRM).⁹⁴ Minister Til Gardenius-Berendsen (Katholieke Volkspartij, vanaf oktober 1980 opgegaan in het Christen-Democratisch Appèl (CDA)) was in 1980 verantwoordelijk voor het gevoerde beleid. Zij werd hierin bijgestaan door de Raad van de

⁹³Zie de brief van minister Gardenier-Berendsen aan de Raad voor de Kunst. 16 december 1980. Archief Kamerstukken K/AZ 4200.415.

⁹⁴ Albert Walda, *De institutionalisering van het kunstenaarsinitiatief*, Tilburg 1985, p. 105.

Kunst, die haar van advies voorzag.⁹⁵ Het advies van deze raad heeft er hoogstwaarschijnlijk voor gezorgd dat de minister in 1980 al op de hoogte was van de kunstenaarsinitiatieven. Dat is relatief vroeg, gelet op het feit dat een groot aantal van de Nederlandse initiatieven tussen 1979 en 1982 werden opgericht, alleen De Appel in Amsterdam bestond al sinds 1975 (zie bijlage 1).⁹⁶

De Raad van de Kunst was een groep van smaakspecialisten die een adviesfunctie had daar waar de overheid weinig kennis had over kunst.⁹⁷ De Raad voor de Kunst bestond uit een wisselend aantal leden, waaronder zich bestuurders, kunsttheoretici en kunstenaars bevonden. Sinds de oprichting van de raad in 1947 hadden kunstenaars een belangrijke adviserende rol gekregen, waarbij deze groep meestal een meerderheid van om en nabij de 60% van de groep innam.⁹⁸ Na protesten en demonstraties van beeldend kunstenaars werd een wet aangenomen waardoor de invloedssfeer van kunstenaars binnen de raad nog groter werd.⁹⁹ Door deze wet mochten organisaties en belangenverenigingen de samenstelling van de raad voor maar liefst 80% bepalen, door leden te benoemen.¹⁰⁰ Deze voor kunstenaars zeer gunstige samenstelling heeft er waarschijnlijk voor gezorgd dat de overheid snel op de hoogte was van het bestaan en de rol van kunstenaarsinitiatieven en over het advies dat de minister kreeg om de kunstenaarsinitiatieven van subsidie te voorzien.¹⁰¹

Het advies dat door de raad in 1980 aan de minister werd gegeven over het kunstbeleid, werd door deze laatste met instemming ontvangen, blijkt uit een reactie die de minister stuurde aan de kroonleden van de Raad. In deze brief werd dit bevestigd 'het kunstenbeleid dient ingericht te zijn op nieuwe initiatieven en veranderingen, die van betekenis zijn voor het kunstaanbod in ons land.'¹⁰² Om dit doel te verwezenlijken had de Raad voorgesteld om een zogenaamde 'ontwikkelingssubsidie' beschikbaar te stellen. Deze subsidie moest de vernieuwing in de kunstsector stimuleren door nieuwe initiatieven van financiële steun te voorzien. Minister Gardenier – Berendsen koos ervoor om de vernieuwing bij zowel bestaande als recent opgerichte kunstinstellingen te bevorderen door een fonds met een budget van fl. 3,2 miljoen in het leven te roepen.¹⁰³ Uit dit fonds werden vanaf 1982 subsidies verstrekt aan bestaande instellingen voor 'incidentele experimenten en kunstvernieuwende activiteiten'. Het eerste jaar kregen de vernieuwende activiteiten georganiseerd door gevestigde instellingen fl. 2 miljoen aan middelen toebedeeld, de resterende fl. 1,6 miljoen ging naar kunstenaarsinitiatieven die van de 'ontwikkelingssubsidie' gebruik konden maken. De kunstenaarsinitiatieven maakten gebruik

⁹⁵ Zie voor een geschiedenis van De Raad van de Kunst: Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit. Kunstbeleid en verantwoording na 1945*, Den Haag 1990.

⁹⁶ Zie website De Appel Arts centre <<http://deappel.nl/about/>> (3 juni 2016).

⁹⁷ Walda 1985 (zie noot 96), p. 110.

⁹⁸ Zie Tabel II *Leden van de Raad voor de Kunst naar categorie en in percentages in 1947-87*. In Oosterbaan Martinius 1990 (zie noot 97), p. 127.

⁹⁹ Zie voor een beschrijving van deze protesten die in 1969 begonnen en de uiteindelijke wetwijziging: *Ibidem*, pp. 124-129.

¹⁰⁰ Wet van 18 mei 1977, houdende nieuwe bepalingen betreffende de Raad voor de Kunst, in: *Staatsblad van het Koninkrijk der Nederlanden*, 1977, nr. 364, artikel 3.

¹⁰¹ Over de precieze stemming van de Raad van de Kunst over het kunstbeleid waarin de subsidie voor kunstenaarsinitiatieven werd voorgesteld, is helaas niets bekend.

¹⁰² Zie noot 91.

¹⁰³ De volgende alinea is ontleend aan Walda 1985 (zie noot 96), pp. 106 – 120.

van de tendens van de overheid om ontwikkeling te stimuleren. Bij zowel de lokale als bij de rijksoverheid Rijksoverheid werden subsidieaanvragen ingediend.

De Fabriek diende in december 1980, een jaar na oprichting, een subsidieaanvraag in bij de minister. Inmiddels was er een commissie in het leven geroepen die dergelijke aanvragen op inhoudelijke aspecten moest beoordelen om hierna een advies aan de minister uit te brengen. Deze commissie 'Manifestaties, Publicaties en Kunstvernieuwende Projecten' oordeelde zeer positief over de organisatie van De Fabriek: 'Voor de poging van deze vrij grote groep, meest jonge kunstenaars om samen met collega's van dichtbij en veraf en uit diverse kunstdisciplines te werken en te onderzoeken, is van belang voor de uitstraling naar de stad en landelijk.'¹⁰⁴ De Fabriek kreeg in 1982 een subsidie van fl. 81.000,- toegewezen. Ondanks dat het een riant bijdrage was, viel de subsidie bijna de helft lager uit dan de aangevraagde fl. 153.561,-. Dit kwam omdat de commissie adviseerde om geen salariskosten te subsidiëren, die wel in de aangevraagde subsidie van De Fabriek was opgenomen. Met een organisatie van ongeveer 20 vaste leden, tijdelijke krachten en gastkunstenaars, betekende dat bijna een halvering van het budget. Hieruit blijkt dat de commissie en daarmee ook de minister alleen het initiatief wilden subsidiëren, de organisatie achter het initiatief kon geen aanspraak maken op de ontwikkelingssubsidie. De gedachte hierachter was duidelijk; de continuïteit van het kunstenaarsinitiatief was afhankelijk van de organisatie en waarschijnlijk niet van de kunstenaars die het initiatief hadden opgericht. Hoewel de twee onlosmakelijk met elkaar bleven verbonden werd er voor de subsidiering een onderscheid gemaakt tussen organisatie en personeel.

De eisen die het ministerie stelde aan subsidieaanvragen brachten ook veranderingen teweeg in de organisatie van kunstenaarsinitiatieven. Naast inhoudelijke eisen werden er ook formele eisen gesteld aan de organisatie om subsidie te mogen ontvangen. Een simpele eis, met desalniettemin grote implicaties, was het hebben van een bankrekening op naam van het initiatief waar de eventuele subsidie naar over kon worden geschreven. Om een rekening te openen moest het initiatief als zelfstandige entiteit staan geregistreerd. Hierdoor werden de spontaan opgerichte organisaties geformaliseerd in een rechtsvorm. In deze rechtsvorm was het verplicht om een boekhouding bij te houden en een jaarverslag naar buiten te brengen, waarvoor mensen binnen de organisatie moesten worden aangesteld. De eisen van de overheid veranderde de structuur van het kunstenaarsinitiatief. Hierdoor werd de organisatie minder 'grass-roots' en meer hiërarchisch. De continuïteit van het initiatief werd zekerder, de aard van het initiatief veranderde.

Subsidies van de overheid zorgden, als de belangrijkste inkomstenbron, voor de continuïteit van kunstenaarsinitiatieven. Toch was het beleid van de minister niet vastgelegd in regels of wetten, er was alleen budget vrijgemaakt. De onvoorspelbaarheid waarmee de recentelijk in het leven geroepen 'ontwikkelingssubsidie' werd uitgekeerd, zorgde voor veel onduidelijkheid. De verschillende beslissingsrondes die voorafgingen aan een eventuele toekenning leverden soms lange vertragingen op, waardoor het beeld ontstond van een logge bureaucratische machine waarmee de jonge initiatieven moesten werken. Zo diende De Fabriek in 1981 een subsidieaanvraag in, die op 28 december door het ministerie werd ontvangen.¹⁰⁵ In februari '82 werd het verzoek pas voorgelegd aan de betreffende commissie, die op 26 april met advies kwam. In november werd dit positieve advies omgezet in klinkende munt, wat dus bijna een jaar na de indieningsdatum was. De afhankelijkheid van

¹⁰⁴ Walda 1990 (zie noot 96), p. 109.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 110

subsidies blijkt uit een notitie die de raad maakte over het functioneren van De Fabriek; 'de onzekerheid over de subsidiering heeft er voor gezorgd dat het initiatief niet volgens plan heeft kunnen functioneren.'¹⁰⁶ Ook na het uitkeren van de subsidies bleef er onduidelijkheid bestaan over de te verwachten inkomsten. Er was geen duidelijkheid over het tijdstip waarop een volgende subsidie kon worden verwacht, want het bleef onduidelijk voor welke periode een subsidie werd toegekend. De Fabriek werd onaangenaam verrast toen bleek dat het in 1982 ontvangen bedrag een seizoenssubsidie was, die ook voor het jaar 1983 was bestemd. De initiatieven waren afhankelijk van de subsidies, de onduidelijkheid rondom het beleid van het verstrekken leverde onzekerheid over het voortbestaan op.

Ook Aorta ontving binnen een jaar na de oprichting al subsidie. De gemeente Amsterdam had in 1983 fl. 25.000 vrijgemaakt om het kunstenaarsinitiatief te ondersteunen. Dit bedrag was voornamelijk bedoeld om de verbouwing te financieren, voor de opening van de ruimte werd er, naar eigen zeggen, voor minstens fl. 50.000 verbouwd aan het voormalige Handelsblad gebouw.¹⁰⁷ De stad subsidieerde duidelijk de tentoonstellingsruimte en in mindere mate het initiatief zelf. De landelijke overheid keerde aan Aorta een ontwikkelingssubsidie uit van fl. 50.000. De raad was ook hier positief over het alternatieve podium dat voor de hedendaagse kunst werd geboden.¹⁰⁸ Hierbij erkende de raad in het bijzonder de vernieuwing die Aorta wist te realiseren en prees daarnaast de hoge kwaliteit die het initiatief wat betreft kunstaanbod wist te realiseren. Interessant genoeg accepteerde de raad dat de vernieuwende kwaliteit van de tentoonstellingen in het initiatief los kan staan van de kwaliteit van de getoonde werken, want zij schreef over het tentoongestelde werk: 'Over deze kunst is nog geen waardeoordeel uitgesproken en hun kwaliteit is nog niet gedefinieerd.'¹⁰⁹ Toch waren de tentoonstellingen volgens de Raad goed. De raad bevond zich op één lijn met de doelstellingen van de initiatieven, waar deze laatste waarschijnlijk voor een groot deel het bestaan hebben te danken.

De uitgekeerde ontwikkelingssubsidies bleven voor De Fabriek en Aorta haast constant tot aan 1985.¹¹⁰ In dat jaar werd de ontwikkelingssubsidie afgeschaft en vervangen door een subsidieregeling met de naam 'Alternatieve Presentatieruimtes' die bijna volledig voor kunstenaarsinitiatieven was bestemd.¹¹¹

Uit de uitwisseling over kwaliteitsbeoordeling wordt meer duidelijk over de effecten die op het ministerie werden verwacht van de uitgekeerde subsidies aan de kunstenaarsinitiatieven. Door de commissie werd gelet op de doelstellingen en uitvoering van de presentaties. Om deze aspecten te beoordelen moest worden getoetst of hieruit 'verruimende, verhelderende, stimulerende of emanciperende effecten' voortvloeiden.¹¹² Het is merkwaardig dat deze criteria in beoordelings- of adviesrapporten niet meer worden genoemd door de raad. Mogelijkerwijs hadden de leden van de subcommissie van dezelfde raad een bepaalde retoriek gebruikt om de minister te overtuigen van hun, ongetwijfeld oprechte, wens om de kunstenaarsinitiatieven te steunen. Er mag worden aangenomen dat de commissieleden bekend waren met de praktijk in de initiatieven, waardoor het nog

¹⁰⁶ Idem

¹⁰⁷ Rob Schöder, *Van een andere orde*, Hilversum (VPRO) 2010.

¹⁰⁸ Peter L.M. Giele, *Verzamelde Werken*, Amsterdam 2003, p. 27

¹⁰⁹ Walda 1990 (zie noot 96), p. 58

¹¹⁰ Beide bedroegen ongeveer fl. 50.000.

¹¹¹ Walda 1990 (zie noot 96), p. 123.

¹¹² Er moest een logische interne samenhang zijn tussen doelstelling, vorm en inhoud. Walda 1990 (zie noot 96), p. 116.

opmerkelijker is dat ze de minister voorhielden dat de kunstenaarsinitiatieven zo een verheffende uitwerking kon hebben. Bij de meeste initiatieven was een dergelijke kunstbeschouwing namelijk niet, of nauwelijks aan de orde. Zo gaven de leden van Aorta te kennen dat de kunstwereld voor hen een gesloten systeem was en dat activiteiten binnen dit circuit volgens hen nauwelijks effect hadden op de maatschappij.¹¹³

Autonomie van kunst

Minister Gardeniers-Berendsen trad eind 1981 af, waarna het subsidiebeleid voor kunstenaarsinitiatieven per opvolgende minister veranderde.¹¹⁴ André van der Louw (PvdA) nam haar functie over, maar wijzigde het bestaande beleid nauwelijks. Hans de Boer, die het ministerschap op 29 mei 1982 aanvaardde, bracht wel wijzigingen aan. In een toespraak schetste hij het spanningsveld dat hij waarnam binnen het cultuurbeleid, waarbij volgens hem aan de ene kant de autonomie van de kunst stond en aan de andere kant aan het publiek vermaak moest worden geboden.¹¹⁵ Na deze overpeinzing gaf hij te kennen dat autonomie toch zwaarder woog, want voor hem was een klein publiek toch ook acceptabel.¹¹⁶ De veranderingen in het kunstbeleid die de jaren tachtig zouden tekenen werden ingezet door Elco Brinkman (CDA), die vanaf 4 november 1982 het kunstbeleid in portefeuille had op het nieuwe ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur (WVC).¹¹⁷ De nadruk die Gardenier-Berendsen nog legde op 'ontwikkelingssubsidie' waarmee de activiteit van de kunstenaar in het kunstenaarsinitiatief werd gestimuleerd, verschoof onder het ministerschap van Brinkman naar de presentatie van voltooid werk. De ontwikkelingssubsidie impliceerde dat er structureel geld zou worden vrijgemaakt voor de kunstenaarsinitiatieven zodat daarmee kon worden geëxperimenteerd, zonder dat het belang van de uitkomst al te zwaar woog. Brinkman maakte een einde aan deze vrijblijvendheid. In een brief aan de Tweede Kamer deelde hij mee van plan te zijn om de structurele subsidies te beperken tot 'alleen die instellingen, die in feite onderdelen van mijn beleid uitvoeren en als zodanig een landelijke en permante functie hebben.'¹¹⁸ Zijn beleid was een zogenaamd topkunstbeleid, waarbij een groot publiek moest worden getrokken met kunst die populair was. Brinkman negeerde de ontwikkelende en vernieuwende functie binnen die kunstenaarsinitiatieven kon plaatsvinden, hij zag deze instelling voornamelijk als presentatieruimte voor al bekend werk.

Het zijn vooral kleine kunstenaarsinitiatieven waarvoor geen plek meer is door het beleid van Brinkman. Veel van deze initiatieven gaan dan ook in de tweede helft van het decennium ter ziele.¹¹⁹ Ook het grote en gerenommeerde Aorta lukte het niet om zonder subsidies te blijven bestaan; in 1988 gooiden de nog resterende leden de handdoek in de

¹¹³ Walda 1990 (zie noot 92), p. 59.

¹¹⁴ De minister verliet haar post op 10 september. Zie: M.H.M.F. (Til) Gardeniers-Berendsen – *Parlement.com* <http://www.parlement.com/id/vg09lleffqqa/m_h_m_f_til_gardeniers_berendsen> (17 mei 2016).

¹¹⁵ Memorie van toelichting, Bijlagen van de Handelingen Tweede Kamer, zittingsperiode 1982 – 1983. Geciteerd in Oosterbaan Martinius 1990 (zie noot 97), p. 74.

¹¹⁶ Idem.

¹¹⁷ Zie notitie BKR in: Ido de Haan e.a. (red.), *In het hart van de verzorgingsstaat. Het ministerie van Maatschappelijk Werk en zijn opvolgers (CRM, WVC, VWS), 1952-2002*, Zutphen 2002, p. 29.

¹¹⁸ Elco Brinkman, Notitie Cultuurbeleid, 8-6-1984. Kenmerk k/Bkk 16896 II, archief Handelingen Tweede Kamer.

¹¹⁹ Zie *Bijlage 1*

ring.¹²⁰ Mogelijkerwijs wilden sommige leden van Aorta niet meedoen aan het presentatiebeleid voor subsidiering vereist was, zij hadden inmiddels zelf al een andere plek gevonden.¹²¹

Kunstenaarsinitiatieven werden ingrijpend veranderd door het beleid, omdat het professionalisering eiste. Die afhankelijkheid werd veel initiatieven te veel toen de subsidies eenmaal werden gekort, ze vielen bij bosjes om.

Beeldende Kunstenaars Regeling

Nederlandse kunstenaars hadden ook de mogelijkheid om op individueel niveau aanspraak te maken op subsidie. De belangrijkste vorm hiervan was ongetwijfeld de Beeldende Kunstenaars Regeling (BKR). Met deze subsidieregeling voorzag de overheid kunstenaars van een inkomen door, onder bepaalde voorwaarden, werk van hen aan te kopen en incidenteel opdrachten aan hen te verstrekken. De nationale overheid en de gemeentes kochten aan wat volgens hen van voldoende kwaliteit was. De BKR-regeling maakte het kunstenaars mogelijk om zich uitsluitend bezig te houden met het kunstenaarschap, zodat de noodzaak verdween om andere baantjes aan te nemen om in het levensonderhoud te kunnen voorzien. Deze vrijheid stelden kunstenaars onder andere in staat om actief te zijn binnen een kunstenaarsinitiatief.

Toen de kunstenaarsinitiatieven rond 1980 werden opgericht, kon nog volop van de BKR-regeling gebruik worden gemaakt. Gedurende de jaren tachtig werd deze regeling aanzienlijk versoepeld, waarna deze in 1987 definitief werd opgeheven. Wat is het effect van deze beleidswijziging op de positie van het kunstenaarsinitiatief?

De BKR was al ruim twintig jaar een belangrijk onderdeel van de Nederlandse kunstenaarspraktijk. Vanaf 1956 bood de BKR als sociale voorziening bijstand aan beeldend kunstenaars. De regeling ontstond toen enkele Nederlandse gemeenten om na bijstand te hebben verleend als tegenprestatie een deel van de productie van beeldend kunstenaars te eisen.¹²² Deze zogenaamde 'contraprestatieregeling' werd in 1949 tot centraal beleid verheven door de minister van Economische Zaken.¹²³ Vanaf 1956 werd de regeling niet alleen gezien als een vorm van bijstand maar ook als een subsidiemaatregel die een positief effect moest hebben op de culturele sector en de beeldende kunst in het bijzonder. Vanwege dit beoogde stimulerende effect werd de regeling later ondergebracht bij het ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk werk. De overheid wilde hiermee de productie van eigentijdse beeldende kunst en de beroepspraktijk van de kunstenaars stimuleren.¹²⁴ Dat laatste was vooral bedoeld om kunstenaars niet te afhankelijk te maken van de private kunstmarkt, waardoor kunstenaars die niet genoeg werk verkochten op de markt toch zelfstandig konden blijven werken. De overheid noemde als belangrijkste doelstelling van de regeling de zelfstandige inkomstenverwerving en het dienen van de belangen van de kunstenaar in het algemeen.¹²⁵ De overheid vond, destijds in ieder geval,

¹²⁰ Anoniem, 'Afscheid van Aorta' *NRC Handelsblad*, 2 juni 1988.

¹²¹ Mantje en Vlugt exposeerden regelmatig in museum FODOR en Giele was bezig met het oprichten van wat de roemruchte discotheek Roxy zou worden.

¹²² M. Heydeman, *Galleries en overheid in Nederland 1945-1992*, Amsterdam 1993, p. 33.

¹²³ Idem.

¹²⁴ Ibidem, p.12

¹²⁵ Zie hiervoor: Anoniem, 'BKR Ambtenarenwet', 1972 artikel 2 en respectievelijk art. 39.

dat de beeldende kunsten de moeite van het investeren waard was, omdat een levendige culturele sector in het belang van de hele maatschappij stond.¹²⁶

In 1981 kregen in totaal 3163 kunstenaars een volledige voorziening uit de BKR.¹²⁷ Volgens schattingen die indertijd zijn gedaan, was dit ongeveer 30% à 40% van het totaal aantal kunstenaars.¹²⁸ Hierbij kwamen ook nog eens de kunstenaars die individueel werk inleverde en die een aparte, niet volledige vergoeding kregen. Achter deze cijfers lag een spectaculaire stijging van het aantal mensen dat gebruik maakte van de BKR ten grondslag. Gedurende de jaren zeventig verdriedubbelde het aantal toegelaten kunstenaars.¹²⁹ Het succes luidde in zekere zin ook de ondergang van de regeling in, door de toename van het aantal gebruikers werden de kosten van BKR steeds vaker ter discussie gesteld.

Al in 1975 werd door de minister Gardeniers-Berendsen in een nota aangegeven dat zij twijfelde over de effectiviteit van de BKR en voor afschaffing van de regeling pleitte.¹³⁰ De discussie over het nut van de regeling laaide vanaf dat moment op en zou tot medio jaren tachtig duren. Vooral onder kunstenaars werd gevreesd voor het opheffen van wat voor veel van hen de primaire inkomensbron was. Om te protesteren hadden zij zich verenigd in de Beroepsvereniging Beeldend Kunstenaars (BBK), die onder andere musea gingen bezetten als protest.¹³¹ Het afschaffen van de regeling werd mede ingegeven door begrotingstekorten van de overheid. Daarom werd in 1980 op advies van de ministers van financiën en binnenlandse zaken aanzienlijke versoberingen aangebracht in de BKR. De werking van de regeling werd ook omstreden. De regeling zou luiheid stimuleren, bovendien kon de enorme collectie van BKR-kunstwerken steeds lastiger worden opgeslagen door gemeenten en overheid. Om onderzoek te doen naar de doelmatigheid van het beleid werd het Instituut Voor Arbeidsvraagstukken (IVA) van de Katholieke Hogeschool in Tilburg gevraagd om een rapportage op te stellen.¹³² In een reeks studies kwam Muskens tot de conclusie dat de regeling zelf redelijk tot goed functioneerde, maar dat de geschatte toestroom van de BKR gebruikers in de toekomst een haast ondragelijke last voor de overheid zouden opleveren.¹³³ Nog voordat Muskens zijn resultaten publiceerde, besloot de minister in 1982 om de BKR gefaseerd te beëindigen.¹³⁴ Hierna werden er vanaf 1984 geen nieuwe kunstenaars meer toegelaten tot de regeling. Vanaf 1 januari 1987 werd de regeling in het geheel opgeheven.

Kunstenaars hadden hierdoor niet meer de mogelijkheid om met behoud van inkomen en zonder sollicitatieplicht als kunstenaar actief te zijn. Ze moesten op zoek naar een baan of moesten hun kunstenaarschap te gelde maken in het galeriewezen. Het afschaffen van de BKR zorgde ervoor dat kunstenaars minder actief konden zijn in een

¹²⁶ Zie Heydeman 1993 (zie noot 124), p. 34

¹²⁷ Muskens, G., *Materiële afhankelijkheid - Beroepsmatigheid – Autonomie. De leefsituatie van Nederlandse beeldende kunstenaars*, Tilburg 1983(c), p. 41.

¹²⁸ G. Muskens, *Beleidsdoel, beleidseffect, beleidscontext: - functioneert de BKR volgens plan?*, Tilburg 1983 (a), p. 52.

¹²⁹ Muskens 1983 (a) (zie noot 132), p. 69.

¹³⁰ Til Gardeniers – Berendsen, 'Nota inzake de financiering van kunsten', 12 juni 1975. Archief Kamerstukken K/AZ 3800.425.

¹³¹ Beroepsvereniging Beeldende Kunstenaars via website *BBKNET*: <<http://bbknet.nl>> (10 mei 2016).

¹³² Dit onderzoek werd uitgevoerd onder leiding van G. Muskens. De hoofdvraag die hij hanteerde voor deze reeks van drie publicaties met bijlagen, luidde: 'functioneert de BKR volgens plan? Zie: Muskens 1983 (a)(b)(c).

¹³³ Muskens 1983 (a) (zie noot 132), p. 124.

¹³⁴ Heydeman 193 (zie noot 121), p. 18.

kunstenarsinitiatief, want zoals in het eerste hoofdstuk bleek: de initiatieven hadden geen commercieel oogmerk.

Conclusie

Door het afschaffen van subsidieregelingen door de overheid moesten kunstenaarsinitiatieven professionaliseren. Door het veranderen van de organisatie kon er efficiënter worden omgegaan met het (krappe) budget dat de initiatieven hadden. De kunstenaarsinitiatieven werden gedwongen om serieuzer na te denken over organisatiestructuren en administratieve zaken. De oprichters, in veel gevallen clubjes avontuurlijk ingestelde kunstenaars, werden gedwongen om van initiatieven geformaliseerde organisaties te maken, waarbij het spontane en chaotische minder vanzelfsprekend was. Alleen die initiatieven wisten te overleven die een duidelijke rol konden vervullen in het beleid dat de overheid voor ogen had. Hierdoor kregen de initiatieven die de subsidiekortingen overleefden een rol binnen de geïnstitutionaliseerde kunstwereld. Van een informele organisatie die minimaal verantwoording hoefde af te leggen over haar activiteiten was geen sprake meer.

7. Conclusie

*'Zowel kunst als wetenschap staan los van alles wat positief is en wat door menselijke conventies is ingevoerd, en beide verheugen zich in een absolute immuniteit voor de menselijke willekeur. De politieke wetgever kan hun domein afsluiten, er in heersen kan hij echter niet.'*¹³⁵

-Friedrich Schiller

Op vrijdag 29 februari 1980 werd er in de Amsterdamse Vondelstraat een statig pand gekraakt.¹³⁶ De Mobiele Eenheid rukte diezelfde avond nog uit om het pand te ontruimen. Tevergeefs. In een paar uur tijd verzamelde zich een overmacht aan Amsterdam krakers rondom de Vondelstraat, zodat de ME'ers na een kort maar heftig treffen genoodzaakt waren om af te druipen. De kraakbeweging bleek op dat moment te sterk voor de macht van de overheid. Uit wanhoop liet de overheid op maandag een tank door de straten rollen om de goede orde weer te herstellen. Gedurende dat weekend was er daadwerkelijk sprake van een vrijstaat in Amsterdam, in de meest anarchistische zin van het woord ontbrak het aan vreemde overheersing waarbinnen een tegencultuur kon ontstaan. Hoewel dit het enige moment is geweest dat er feitelijk een vrijstaat is gesticht door de kraakbeweging, bleef deze gebeurtenis bepalend voor het beeld dat in het collectieve geheugen van de kraakbeweging bestaat.

Kunstenaarsinitiatieven in kraakpanden zijn nooit op die manier een vrijstaat geweest. Al wordt dat nog wel vaak beweerd, zoals in de inleiding is aangegeven. In deze scriptie heb ik aan de hand van de ontwikkeling van de initiatieven die toen zijn ontstaan, proberen te onderzoeken wat de positie van deze kunstorganisaties is geweest. De conclusie van dit onderzoek is door het gebruik van de kunstsociologische methode beperkt tot het functioneren van het kunstenaarsinitiatief in de kunstwereld.

Dat zowel krakers als kunstenaars-krakers op dezelfde manier gebruik maakten van leegstaande panden, betekent nog niet dat zij ook een ideologie deelden. Bij de oprichters van kunstenaarsinitiatieven werden ideologieën juist helemaal niet gewaardeerd, zij waren veel meer pragmatisch ingesteld. Daarbij komt dat ze zich op kunst richtten en niet op de problematiek in de samenleving. Door de DIY-mentaliteit konden de kunstenaars zich volledig bezighouden met hun eigen creatieve proces. De zelfredzaamheid werd gedeeltelijk door het overheidsbeleid ingegeven, door het wegnemen van subsidies en het afschaffen van de BKR moesten de kunstenaars er wel voor gaan zorgen dat ze werk verkochten.

Aorta heeft de bezuinigingsmaatregelen van de overheid niet overleefd en werd in 1988 gesloten. Gedurende het zesjarig bestaan ontwikkelde dit initiatief zich tot een belangrijke speler in de kunstwereld. Van de drie hier bestudeerde initiatieven ging Aorta het vaakst de samenwerking aan met de officiële kunstwereld. De Fabriek heeft tot op de dag van vandaag standgehouden, mede door samenwerking met het Van Abbemuseum. Als een ruimte waar werk kan worden getoond dat niet in een museum past, veroverde De Fabriek gedurende de jaren tachtig een eigen plek binnen de kunstwereld. Ook W139

¹³⁵ Friedrich Schiller, *Brieven over de esthetische opvoeding van de mens*. Vertaald door Leemhuis, A.J., Kampen, Kok Agora, 1994, p.60.

¹³⁶ Vondelstraat – *Andere Tijden* via website: < <http://www.npogeschiedenis.nl/andere-tijden/afleveringen/1999-2000/De-Vondelstraat.html>> (3 juni 2016).

ontwikkelde zich in die periode tot een gevestigde naam, waar kunstenaars de vrijheid kregen om te experimenteren.

Dat het kunstenaarsinitiatief in de jaren tachtig geen vrijstaat was, bekent nog niet dat er geen vrijheid heerste om te doen wat de kunstenaars wilden. Zoals uit het citaat van Schiller naar voren komt, kan een veranderende opvatting van de politieke wetgever geen einde maken aan de vindingrijkheid van mensen die zich intensief met kunst willen bezighouden. Er blijft hoop.

Voor volgend onderzoek zou kunnen worden gekeken naar de ontwikkeling die de kunstenaarsinitiatieven in deze scriptie zijn genoemd, doormaken vanaf de jaren negentig. Een toekomstige studie over de opkomst van *broedplaatsen*, wat in feite geïnstitutionaliseerde kunstenaarsinitiatieven zijn, zou meer inzicht kunnen geven over de rol van de overheid bij het stimuleren van nieuwe kunst.

8. Bronvermelding

Boeken en artikelen

Adorno, Theodor, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970.

Anoniem, *Beeldende kunstenaarsregeling*, Den Haag 1982.

Becker, Howard, *Art Worlds*, Berkeley 1982.

Beeren, Wim, *Wat Amsterdam betreft... As far as Amsterdam goes...*, Amsterdam 1985.

Bernstein, J. (red.), *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, London 1991.

Boschma, Vincent, 'The Autonomous Zone.(de Vrije Ruimte)', in: Alan Smart en Alan Moore, *Making Cultural Production in Occupied Spaces*, Los Angeles 2015, pp. 53 – 57.

Chassey, Eric de, *Europunk : the visual culture of punk in Europe [1976-1980]*, tent.cat. Rome (Villa Médicis) 2011.

Demeester, Ann, et al., *Black low. The punk movement was just hippies with short hair*, tent.cat. Herford (Marta Herford) 2002.

Duyn, Roel van, *Provo : De geschiedenis van de Provotarische beweging 1965-1967*, Amsterdam, 1985.

Ellenbroek, Willem (red.), *Vrijhaven Ruigoord*, Utrecht 2013.

Goossens, Jerry en Jeroen Vedder, *Het Gejuich Was Massaal. Punk in Nederland 1976-1982*, Amsterdam 1996.

Giele, Peter L.M., *Verzamelde Werken*, Amsterdam 2003.

Gubbels, Truus, *Passie of Professie. Galeriers en kunsthandel in Nederlands*, Abcoude 1999.

Groot, Paul, *Cover/Doppelgänger. het ontmaskeren van het tweede gezicht*, tent. cat. Amsterdam (Aorta) 1985.

Haan, Ido de, e.a. (red.), *In het hart van de verzorgingsstaat. Het ministerie van Maatschappelijk Werk en zijn opvolgers (CRM, WVC, VWS), 1952-2002*, Zutphen 2002.

Haas, Martijn, *Stads Kunst Guerrilla (SKG). Kunst, muziek & Terreur 1978-1981*, Amsterdam 2010.

Haas, Martijn, *Dr. Rat. Godfather van de Nederlandse Graffiti*, Amsterdam 2011.

- Halbertsma, Marlite en Kitty Zijlmans (red.), *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*, Nijmegen 1993.
- Hamstra, Yvonne (red.), *De Fabriek. Een boek om mee te slaan*, Eindhoven 2010.
- Hermens, Bert, *De Fabriek. September 1980-januari 1982 : Kunstvrijplaats*, Eindhoven 1982.
- Heydeman, M., *Galleries en overheid in Nederland 1945-1992*, Amsterdam 1993.
- Jonker, Leonor, *No Future Nu. Punk in Nederland 1977 – 2012*, Amsterdam 2012.
- Marcus, Greil, *Lipstick Traces*, Cambridge 1989.
- Muskens, G., *Beleidsdoel, beleidseffect, beleidscontext. Functioneert de BKR volgens plan?*, Tilburg 1983. (a)
- Muskens, G., *De vrije markt voor beeldende kunstenaars. Inventarisatie van zelfstandige inkomstenverwerving door beeldende kunstenaars*, Tilburg 1983. (b)
- Muskens, G., *Materiële afhankelijkheid - Beroepsmatigheid – Autonomie. De leefsituatie van Nederlandse beeldende kunstenaars*, Tilburg 1983. (c)
- Oosterbaan Martinius, Warna, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit. Kunstbeleid en verantwoording na 1945*, Den Haag 1990.
- Pingen, René, *Dat museum is een mijnheer*, Amsterdam 2005.
- Reijnders, Tineke, 'Adressen van de autonome geest. Kunstenaarsinitiatieven in de jaren tachtig en negentig', in: Peter L.M. Giele, *Verzamelde Werken*, Amsterdam 2003, pp. 39-52.
- Ruiter Peter de, *De terugkeer van het schilderen. Kunstkritische opvattingen over een ijzersterk medium 1975-1989*, Rotterdam 2014.
- Schellinx, Harold, *Ultra. Opkomst en ondergang van de ultramodern, een unieke Nederlandse muziekstroming (1978-1983)*. Amsterdam 2012.
- Schumacher, Rogier, *Museumjournaal en de ontvangst van de neo-avant-garde in Nederland 1961-1973*, Amsterdam 2010.
- Stokvis, Willemijn, Kitty Zijlmans e.a. (red.), *Vrij Spel. Nederlandse kunst 1970 -1990*, Amsterdam 1993.
- Turpijn, Jouke, *80's dilemma. Nederland in de jaren tachtig*, Amsterdam 2011.
- Ulzen, Patricia van, *Dromen van een metropool. De creatieve klasse van Rotterdam, 1970-2000*, Rotterdam 2007.

Ven, Bert van de, *The Living Room. Eine Amsterdamer Galerie und die achtziger Jahre*, Neuenhaus 1995.

Walda, Albert, *De institutionalisering van het kunstenaarsinitiatief*, Tilburg 1985.

Willems, G. en H. Schuil (red.) *Stop Making Sense. Nederlandse schilderkunst uit de jaren '80*, uitgave bij tent. Dordrecht (Dordrechts Museum) 2013.

Bronnen

Anoniem, Kraken heeft Nederland vormgegeven – gepubliceerd op 26 september 2009 via *MBorn* <<http://mborn.com/kraakinfo/KrakenHeeftNederlandVormgegeven.pdf>> (22 mei 2016).

Anoniem, 'Afscheid van Aorta', *NRC Handelsblad*, 2 juni 1988.

Anoniem, 'Nijmegen wil aanvraag tot curatele intrekken', *De Telegraaf*, 25 mei 1984.

Anoniem, 'schoolzwemmen legt loodje bij bezuinigingen', *NRC Handelsblad*, 12 december 1981.

Boschma, Vincent, 'The Autonomous Zone.(De Vrije Ruimte)', in: Alan Smart en Alan Moore, *Making Cultural Production in Occupied Spaces*, Los Angeles 2015, pp. 53 – 57.

CBS, *Statistisch Jaarboek 1975-1979*, Den Haag, 1980.

CBS, *Statistisch Jaarboek 1980-1988*, Den Haag, 1988.

Duivenvoorden, Eric, 'Een voet tussen de deur - Geschiedenis van de kraakbeweging 1964 – 1999' hoofdstuk 1 tot en met 9 via website *Het Staatsarchief* <<http://www.iisg.nl/staatsarchief/publicaties/voettussendedeur/index.php>> (2 mei 2016).

Kagie, Rudi, 'Laat de kunst van de straat afblijven!' *NRC Handelsblad* 23 november 1983.

Kleijn, Koen, 'De Vrijstaat', *De Groene Amsterdammer*, 135 (2012) God Save the Queen, Kunst, kraak, punk 1977-1984 (bijlage in samenwerking met Centraal Museum Utrecht), pp. 53 – 56.

Liagre Böhl, H. de, 'Polak, Willem (1924-1999)', in Biografisch Woordenboek van Nederland. <<http://resources.huygens.knaw.nl/bwn1880-2000/lemmata/bwn6/polakw>> (20 mei 2016).

Nijsten, Erik, - De eerste kennismaking met punk, *Followthemusic.nl* <<http://www.followthemusic.nl/?nid=de-eerste-kennismaking-met-punk#.VzxpNFfAXh4>> (18 mei 2016).

Reijnders, Tineke, 'Met hamer en lef', *De Groene Amsterdammer*, 135 (2012) God Save the Queen, Kunst, kraak, punk 1977-1984 (bijlage in samenwerking met Centraal Museum Utrecht), pp. 40 – 45.

Reijnders, Tineke, 'Kunstenaarsinitiatieven' uit Peter L.M. Giele verzamelde werken via website Scribd < <https://www.scribd.com/doc/9322131/Kunstenaarsinitiatieven-door-Tineke-Reijnders> > (2 mei 2016).

Roodnat, Bas, 'Amerikaanse Spuitbuskunst in Magische sfeer', *NRC Handelsblad*, 27 oktober 1983.

Visser, Carolijn, 'een eiland van anarchie', *NRC Handelsblad*, 10 september 1982.

Archivalia

Anoniem, 'BKR Ambtenarenwet', 1974.

Anoniem, *Staatsblad van het Koninkrijk der Nederlanden*, 1977, nr. 364, artikel 3.

Anoniem, brief 'Het Beleg', 1982, Archief W139 bij RKD inv. nr. NL-HaRKD.0836.

Brinkman, Elco, Notitie Cultuurbeleid, 8-6-1984. Kenmerk k/Bkk 16896 II, archief Handelingen Tweede Kamer.

Gardenier-Berendsen, Til, aan de Raad voor de Kunst. 16 december 1980. Archief Kamerstukken K/AZ 4200.415.

Gardenier – Berendsen, Til, 'Nota inzake de financiering van kunsten', 12 juni 1975. Archief Kamerstukken K/AZ 3800.425.

Groeneveld, Diana en Hugo Kaagman (red.), *Koecrandt*, Nr. 1, 1977 Archief Van Abbemuseum.

Mertens, Jan, Brief 'Staatssecretaris Sociale Zaken en Werkgelegenheid', 9 mei 1974.

Archief W139, in het RKD inv. nr. NL-HaRKD.0836.

Archief De Fabriek, in het Van Abbemuseum inv. nr. Bibliotheek VERZ. EINDHOVEN-DE FABRIEK.

Afbeeldingen

Afb. 1. Aldert Mantje, *Zonder Titel*, 1985, Formaat onbekend, verblijfplaats onbekend. Foto: Wim Beeren, *Wat Amsterdam betreft... As far as Amsterdam goes...*, Amsterdam 1985, p. 222.

Afb. 2. Peter Klashorst, *MS II*, 1985, Formaat onbekend, verblijfplaats onbekend. Foto: Wim Beeren, *Wat Amsterdam betreft... As far as Amsterdam goes...*, Amsterdam 1985, p. 224.

Afb. 3. Rob Scholte en Sandra Derks, *Rom 87*, ecolaverf op papier, ca. 44 m², Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam. Foto: Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Amersfoort

Afb. 4 Erik Hobijn, *Delusion*, brandstof, vlammenwerper en metaal, afmetingen onbekend. Foto: website Marianne Vollmer: < <http://www.denieuwe.nl/Initiatief/artikelen/pics/>>.

9. Bijlage

Overzicht kunstenaarsinitiatieven Nederland

Locatie kunstenaarsinitiatief	Naam kunstenaarsinitiatief	Jaar oprichting	van Actief tot
Breda	De Loods	1990	Heden
Amsterdam	Montevideo	1978	1994
Amsterdam	Time Based Arts	1983	1994
Amsterdam	Stichting Makkom	1983	1987
Amsterdam	Suspect	1983	1986
Amsterdam	NL centrum	1984	Heden
Amsterdam	Galerie Amok	1979	1981
Amsterdam	Submarine	1978	1981
Amsterdam	Gallerie Anus	1978	1981
Amsterdam	W139	1979	Heden
Amsterdam	AORTA	1982	1988
Amsterdam	De Appel	1975	Heden?
Amsterdam	Mediamatic Lab	1983	Heden
Arnhem	De Gele Rijder	1981	Heden
Breda	Lokaal 01	1981	2006
Burgh Haamstede	De Bewaerschole	1975	Heden
Den Haag	World Wide Video Center/Kijkhuis	1975	Heden
Den Haag	HCAK	1978	2006
Eindhoven	De Fabriek	1980	Heden
Eindhoven	Peninsula	1986	2003
Eindhoven	Instituut voor Betaalbare Waanzin	1989	2002
Eindhoven	Zesde Kolonne/2B	1984	Heden
Groningen	De Zaak	1979	Heden
Maastricht	Agora Studio	1972	Heden
Rotterdam	Kunst & Complex	1981	Heden
s-Hertogenbosch	Artis	1981	2007
s-Hertogenbosch/Rotterdam	V2	1981	Heden
Utrecht	Moira	1983	Heden