

2001

Hard Pop

Hard Pop. Zo luidt het keurmerk dat Mama. Showroom For Media & Moving Art heeft toegekend aan het werk dat ze sinds 1997 vanuit de Rotterdamse Witte de Withstraat aan het publiek heeft getoond. Op het meest tastbare niveau biedt Hard Pop een materialisering van het netwerk van kunstenaars, muzikanten en esthetische terroristen, dat zich vorig jaar presenteerde in het kader van Ik ben een punker, mama! Nu ook het overzichtsboek Hard Pop van de pers is gerold, wordt ons een blik geopend op de enorme maar gefragmenteerde erfenis van de punk.

Op het eerste oog leek de manifestatie Ik ben een punker, mama! op een ongegeneerd retrofenomeen, maar wie de moeite nam het festival en de tentoonstelling te bezoeken, zag zich geconfronteerd met een staalkaart van onze huidige populaire cultuur. Punk heeft zich sinds de jaren zeventig niet louter gemanifesteerd in elektrische gitaarbands, maar evengoed in strips & comics, in film & beeldende kunst, in mode & lifestyles, in graffiti & fanzines. Punk mag dan gedateerd klinken, in de term Hard Pop wil Mama aandacht schenken aan het doorwerken van de 'Do It Ourselves mentaliteit' in de hedendaagse popcultuur. Het eerste deel van de term is uiteraard afkomstig van een cruciaal punkconcept: hardcore, dat zoveel betekent als recht voor zijn raap, in your face, zonder opsmuk. Maar hardcore verwijst ook naar zelfvertrouwen, naar gerechte schouders, naar een lofrede op de eigen subcultuur. Naar Mobisme, zoals de peetvader van alle punks, William S. Burroughs, dat karakter ooit omschreef: Mind Your Own Businessisme.

Anderzijds is het promoten van het cultuurproduct Hard Pop natuurlijk ook een ordinaire marketingstrategie. Zoals iedere brandpicker en marketeer vandaag immers weet, dien je allereerst een identiteit en een logo te ontwerpen, alvorens je met succes je producten aan de consument kunt slijten. Sinds de traditionele kunstgeschiedenis, met zijn opeenvolgende stijlen en stromingen, bezweek onder het gewicht van haar zelfgeschapen mythe, kunnen nieuwe stromingen in de kunst nog louter door dure marketingbureaus worden verzonnen, zoals Saachi & Saachi overtuigend hebben aangetoond. Ik ben een punker, mama! en Hard Pop hebben echter nog meer met elkaar gemeen. Mama is immers een kunstinitiatief en als een van de weinige Rotterdamse instellingen (laten we Worm en Slaphanger alsjeblieft niet vergeten) richt ze zich expliciet op door subculturele praktijken en codes gegenereerde beelden en voorstellingen. Een subcultuur kan worden omschreven als een geleefde herinnering aan een gebeurtenis. Subcultureel is dan het collectief opnieuw beleven van een cruciale gebeurtenis. Maar welke gebeurtenis?

Hoewel het begrip punk al lange tijd circuleerde en zich expliciet manifesteerde in de befaamde 'punk masses' die sinds 1972 in Detroit plaatsvonden, werd het patent op de merknaam pas vier jaar later genomen door de Londense kunstsaboteur en middenstander Malcolm McLaren. Zijn creatie Sex Pistols betrof een provocerende interventie in de openbare orde van het Britse Koninkrijk. Over die interventie en over de Sex Pistols zijn dikke boeken geschreven en flitsende documentaires geschoten,

maar er bestaat nog altijd onduidelijkheid over de sociale achtergronden van die interventie.

Zowel McLarens showroom Sex als de Sex Pistols zijn in feite de geesteskinden van een Londense undergroundscene die zich tooide met de naam King Mob. King Mob was de opperluddiet, het fictieve, virtuele opperhoofd van de vele rellen en oproeren in het Engeland van de 18^{de} eeuw. Als de personificatie van het anonieme straatgeweld, vormde King Mob een constante bedreiging voor de openbare orde en voor het zojuist geïntroduceerde fabriekssysteem. De Londense groep die King Mob in haar naam herdacht, was voortgekomen uit splinters van de situationisten. Deze in 1957 te Parijs gestichte internationale avant-garde stelde zich ten doel alle grenzen tussen kunst en leven op te heffen, en maakte zich op voor een feestelijke maar gewelddadige revolutie tegen de spektakelmaatschappij, zoals de situationisten de steeds commerciëler wordende samenleving noemden. Hoewel de situ's zich al in 1972 ophieven en nooit meer dan enkele dozijnen actieve leden kenden, hebben ze een enorme indruk achtergelaten in de populaire cultuur. Zoals de naam al doet vermoeden, richtten ze zich op het scheppen van situaties en gebeurtenissen. Provo zou later spreken van 'happenings', anarchisten van 'tijdelijke autonome zones', en zelfs de respectabele geschiedwetenschap kent vandaag de zogenaamde 'evenementiele geschiedenis'. Voor de situationisten waren de rel, het concert, de party, de orgie en het vandalisme situaties bij uitstek waarmee de spektakelmaatschappij van binnenuit kon worden uitgehold. Onze postindustriële samenleving had er weliswaar voor gezorgd dat we niet meer konden sterven van de honger, maar nu dreigde het gevaar dat we zouden sterven van verveling. Ook vandaag nog behoren het tarten van sociale en muzikale harmonie, de afkeer van de spektakelmaatschappij en het bewieroken van de eigen scene tot het courante repertoire van iedere zichzelf respecterende punk. King Mob en McLaren stonden, net als latere punks, te boek als 'hooligans met een politiek motief'.

Dat punk, noise en andere sonische interventies (tegenwoordig spreken we liever van 'street raves') tot de favoriete media van de situatie-entrepreneurs uitgroeiden, werd al duidelijk in 1967. In het voorjaar braken te Detroit straatrellen uit die culmineerden in de grootste stadsopstand uit de Amerikaanse geschiedenis. Ook vandaag nog ziet de stad eruit of er zojuist een oorlog heeft gewoed. De binnenstad is een onherbergzaam oord van kale blokken, leegtes en getto's, terwijl het bedrijfsleven en de middenklassen zich naar de buitenranden hebben geplooid. Oorspronkelijk gebouwd voor zo'n drie miljoen mensen, telt Detroit vandaag ruim 800.000 inwoners (met zo'n 20% vormt de blanke bevolking een minderheid in deze zwarte stad). In 1967 brandde de gehele binnenstad: zwarte fabrieksarbeiders, werklozen en huurders vochten zij aan zij tegen de politie, tegen winkeliers en huisbazen. De rellen van Detroit brachten de geïsoleerde subculturen van de 'Motor City' voor het eerst samen: progressieve hippies, zwarte jongeren, Black Panther-activisten, beatniks, homo's, muzikanten en kunstenaars geloofden plotseling dat het mogelijk was de spektakelmaatschappij op de knieën te dwingen.

Uit solidariteit met het zwarte verzet in de straten van Detroit, ontstond The MC5 – The Motor City Five – een 'punkband' die het straatgeweld door middel van snoeiharde noise en een belachelijk hoog volume wilde nabootsen en uitdragen. De band en zijn platenhoezen wierpen zich tevens op als de spreekbuis van de White Panther Party – de witte tegenhanger en sympathisant van de Black Panther Party.

De eerste 7" single, Kick Out The Jams, Motherfuckers! had net zo goed Anarchy in the USA kunnen heten, om hier de latere hit van de Sex Pistols te parafraseren. Ook het programma van The MC5 en de White Panthers klonk al behoorlijk punk in de oren:

- onvoorwaardelijke steun aan het (zwarte) verzet;
- een frontale aanval op de cultuur, door middel van rock & roll, drugs en seks;
- de afschaffing van geld;
- vrije verstrekking van voedsel, kleding, huisvesting en medische zorg;
- vrije toegang tot alle media en alle technologieën;
- dekolonisatie van het onderwijs en het strafrecht;
- afschaffing van het leger.

Manager van The MC5 was de beatnik, schrijver, jazzliefhebber en dopepropagandist John Sinclair, die, net als McLaren later, The MC5 tot voertuig van zijn revolutionaire strategie maakte. Nooit eerder klonk een band zo hard en zo smerig, nooit eerder werden massa's mensen zo opgenaaid door een vorm van popmuziek, waarbij alle volumeknoppen op stand 11 stonden. Een legendarisch hoogtepunt – of een later te herinneren gebeurtenis – was het kraken van de afgesloten zone rondom de plaats waar de Democratische Conventie werd gehouden in 1968. Hier lokte The MC5 duizenden mensen en initieerden ze een 'street rave' die de geschiedenis is ingegaan als het Festival of Life. Keiharde noise, afgewisseld met opruiende preken, waren de aanleiding van een schitterend volksfeest, terwijl de politie lustig inhakte op hossende jongeren. Punk, in dit geval The MC5, was een doelbewuste interventie van blanke jongeren in een explosief sociaal klimaat, dat nog steeds geteisterd werd door de naweeën van apartheid en racistisch geweld.

Ook de situ's in Europa keken ademloos uit naar de aanstaande val van de spektakelmaatschappij en schreven pamfletten en tijdschriften vol over de rassenonlusten in de Verenigde Staten. In 1976 sloeg een vonk van die explosie over naar Europa en werd ook Londen het toneel van oproer en geweld tegen zwarte immigranten. Net als in de VS had het politieoptreden in Londen een racistisch karakter en keerde het geweld zich hoofdzakelijk tegen West-Indische migranten in de Britse hoofdstad. De aanwezigheid van de West-Indische Do It Yourself-cultuur (zoals de soundsystem, dub-plate-culture en de Rasta-filosofie) werd weliswaar gedoogd, maar niet gezien als een positieve bijdrage aan de Britse cultuur. Sinds de jaren vijftig waren relletjes en arrestaties aan de orde van de dag. Voor velen in Engeland waren die onheilspellende berichten het enige tastbare bewijs dat er zoiets bestond als een zwarte cultuur (zoals velen vandaag in Nederland alleen wat over Marokkanen horen als er sprake is van ordeverstoring en criminaliteit). Door de wassende stroom migranten in Londen en een zich snel uitdijend soundsystem-netwerk werd de zwarte populaire cultuur echter steeds meer zichtbaar en meende het establishment dat er sprake was een levensgevaarlijke bedreiging van de Britse openbare orde.

De soundsystem kon al in de jaren vijftig op Jamaica tot ontkieming geraken, omdat daar van koopkrachtige consumenten of gedekoloniseerde radiostations nog geen sprake was. Net als punk is ook de soundsystem een interventie in het publieke domein. Een vrachtwagen of busje, volgeladen met speakers, versterkers en een

mengtafel, zoekt een geschikte lokatie in het bos, een plantsoen of op een plein, en draait daar 's avonds dansmuziek, begeleid door een deejay (op Jamaica 'toaster' genoemd). Elke soundsystem heeft een eigen muzikale voorkeur, eigen deejays en toasters, en zelfs eigen platen die angstvallig geheim worden gehouden voor de concurrentie. Daarom heeft elke soundsystem zijn eigen subcultuur. Je treft er beschaafde Bob Marley-liefhebbers aan, maar ook hallucinerende Lee 'scratch' Perry-adepten, modernistische King Tubby-echofreaks, en wat al niet meer. Bovendien beschikt de soundsystem over alle ingrediënten die later aan punk zullen worden toegeschreven: een bloeiende DIY-cultuur; een onverzoenlijke houding ten opzichte van de spektakelmaatschappij (door soundsystems 'Babylon' genoemd en door punks 'The System'); een minachting voor artistiek eigendom en copyrights; het becommentariëren van politieke en etnische vraagstukken; een voorliefde voor alcohol en drugs; en – niet op de laatste plaats – het spectaculair interveniëren in de openbare ruimte, door middel van lawaai, dans en collectieve aanwezigheid.

Gedurende de eerste helft van de jaren zeventig vonden er in Londen steeds meer razzia's plaats op kroegen en zaaltjes waar de soundsystems hun 'battles' uitvochten. Tijdens een battle draaien en toosten twee, drie of meer soundsystems hun platen en teksten tegen elkaar op en hopen ze het publiek voor de eigen sound te winnen. Want het zijn de fans die uitmaken welke soundsystem de beste is. In de zomer van 1976, tijdens het Notting Hill Carnaval (het jaarlijkse festival waarmee vooral zwart Londen zijn bestaan viert en zijn cultuur aan de wereld toont), bereikte de repressie jegens de soundsystem een absoluut dieptepunt. Het Carnaval onttaarde in rellen en massale vechtpartijen met de politie. De veldslagen werden uitgevochten onder aanmoediging van tientallen soundsystems op de trottoirs, die veelzeggende Jamaicaanse 'evergreens' als War Inna Babylon en Police & Thieves uit hun speakers bliezen:

Police and thieves in the street
Fighting the nation with their guns and ammunition
Police and thieves in the street
Scaring the nation with their guns and ammunition
From Genesis to Revelation

Iedere overtuigde punk heeft natuurlijk meerdere versies van Police & Thieves in zijn bezit, waaronder de meest befaamde van The Clash, die deze boodschap naar blanke jongeren vertaalde. Terwijl Police & Thieves nog door Londen galmde richtte Malcolm McLaren zijn Sex Pistols op. Zoals John Sinclair en The MC5 hun solidariteit met de Black Panthers vormgaven in noise en punk, zo intervenueert McLaren in de spektakelmaatschappij, in Babylon, door zijn eigen contraspektakel in te zetten: de Sex Pistols. Een echte oorlogsmachine, een echte soundsystem, een interventie van blanke rebellen in de Britse openbare orde. McLaren scheidt een nieuw mensensoort, de punker, een gestigmatiseerde buitenstaander met een hanenkam, een 'alien' die in denken en gedrag de racistische spektakelmaatschappij de rug heeft toegekeerd. Dit schitterende staaltje van solidariteit was overigens maar een kort leven beschoren. In 1979 spatte die multiculturele droom al uit elkaar toen de beroemde punkband Sham '69 besloot te stoppen vanwege het toenemende racisme en geweld onder haar fans. Wellicht herinner je je de huilende Jimmy Pursey nog – een beeld dat voorgoed op mijn netvlies is gebrand als het symbolische einde van de punk.

Maar de Engels punks van het eerste uur groeiden vooral op in West-Londen, in verarmde buurten en verwaarloosde woningen, en waar bovendien veel zwarte migranten waren gehuisvest. Voor de blanke jongeren die hier opgroeiden waren reggae en dub, maar ook de cultuur van de soundsystem al een vertrouwd gegeven. Als een reactie op de valse glitter en praal van de glamrock, was het dragen van kapotte en versleten kleding al een courant gebruik onder blanke arbeidersjongeren. Een centrum voor deze ontluikende punkbeweging bleek de Roxy in Harlesden, een wijk in Noord-West Londen waar vooral Ieren en West-Indiërs woonden. In deze club droeg soundsystem-eigenaar Don Letts zorg voor de deejays, het barpersoneel en het deurbeleid. Hij liet ook de punks tot het etablissement toe omdat ze het prima konden vinden met het zwarte publiek. Volgens de punks werd hier de beste muziek gedraaid, verkochten rasta's de beste dope, draaiden ze de beste joints, en leerden ze van de soundsystem dat iedereen een eigen band kon beginnen – ook als je helemaal niets kon. Zo werd de Roxy de eerste punkclub en werd de Britse punk getroffen door zijn verwantschap met de rastaman. In dit spannende en verwachtingsvolle klimaat ontstonden songs als Lee 'scratch' Perry's (en door Bob Marley gezongen) Punky Reggae Party.

Ondertussen ontpopten de Sex Pistols zich als een heuse terreurmachine en raasden ze als een storm over Engeland. Kranten schrijven niet over concerten, maar over orgies van geweld. Bezoekers zijn geen fans, maar vandalen. En de muzikanten van de Sex Pistols zijn helemaal geen muzikanten. Zo wordt gitarist Chris Spedding ingehuurd om de illusie van popmuziek naar het vinyl te vertalen. Zoals platenmaatschappij Elektra bijna tien jaar eerder weigerde Kick Out The Jams, Motherfuckers! van The MC5 uit te brengen (de plaat werd uiteindelijk gekuist tot Kick Out The Jams, Brothers & Sisters!), zo weigerde het personeel van EMI de Sex Pistols 7" Anarchy in the UK in te pakken en te verzenden, waarna EMI de band liet vallen. Er zijn voldoende aanwijzingen dat Anarchy in the UK niet zozeer een prescriptieve boodschap heeft (dat het iets zegt over een wenselijke, utopische situatie), maar dat 'Anarchy' verwijst naar de actuele situatie van racisme en politiegeweld in West-Londen, in Notting Hill en later in Brixton. Sex Pistols' Anarchy in the UK, maar ook The Clash' The Guns of Brixton zijn variaties op het thema van Police & Thieves. Voor het handjevol punks van het eerste uur was die verwantschap met de soundsystemcultuur geen nieuws, maar voor de groeiende schare nieuwe aanhangers bleek die wetenschap een verrassing. Toen Johnny Rotten in de zomer van 1977 voor Capitol Radio, het meest populaire radiostation in Londen, zijn favoriete top-tien liet horen, bleken vele fans verbijsterd. Hoog in zijn lijstje scoorde het reggaefenomeen Dr. Alimantado met zijn Reason For Living. Nog geen 24 uur na de uitzending bleek heel West-Londen te zijn ondergekalkt met Alimantado-slogans. Punks zouden en moesten Reason For Living hebben, een 7" waarvan er in luttele weken 50.000 werden verkocht.

In 1992, bijna vijftien jaar na hun opheffing, kregen de Sex Pistols in de Verenigde Staten hun eerste platinaplaat. Nooit eerder verkochten de Pistols zoveel exemplaren van Never Mind The Bollocks en de zoete geur van bankbiljetten maakte zelfs een reünietoer mogelijk. Dit succes was debet aan de enorme groei van lifestyles in de jaren tachtig en negentig, waarvan ook punk opnieuw profiteerde. Is een subcultuur een collectieve beleving van een gebeurtenis, dan verwijst een lifestyle naar een collectieve toegang tot subculturele consumptieartikelen – zoals

Never Mind The Bollocks – waardoor de illusie van een belevens wordt gewekt. Natuurlijk activeerde de platinastatus van de Sex Pistols ook een nieuwe generatie van anarchopunks die, geheel in de King Mob-traditie, de retropunks verwijten dat ze de interventies in het publieke domein hebben opgegeven voor een gelukzalige wentelen in een onschuldige lifestyle – niet meer dan een selecte doelgroep in een allerverslindende markteconomie. En zo markeert 1992 ook de geboorte van de anarchismerevival in de Verenigde Staten. Waar dienen we Hard Pop tenslotte te situeren?

Hard Pop laat in ieder geval zien dat punk vandaag versnipperd is geraakt, is opgegaan in de mediaspora en zich niet langer exclusief richt op heftige interventies in de openbare ruimte. De groene hanenkam en de fuck off-button zijn daarom niet langer nodig, zo toont het door Baal uitgegeven boek Generatie Speldenprik (2000), waarin enkele hedendaagse punks worden ondervraagd. In dat versnipperde veld kan punk zijn samenhang en identiteit nog slechts waarborgen door zich collectief te presenteren, bijvoorbeeld tijdens festivalletjes of in video's van de HuMobisten. Hard Pop is dan ook geen interventie in de openbare ruimte, maar getuigt van presentie in het publieke domein. Geen verveelde presentie a la Kurt Cobain ('Here we are now, entertain us'), maar, zoals het zojuist gepresenteerde boek laat zien, een 'Here we are now, we will entertain you'. En eerlijk is eerlijk, je word inderdaad gegrepen door het gepresenteerde beeldmateriaal, dat eerder 'alienating' is dan provocerend, eerder humoristisch dan cynisch, eerder zelfverzekerd dan gefrustreerd.

Toch boekte punk zijn historische successen door te interveniëren in het sociale verzet van jonge migranten en allochtonen in de grote steden van Babylon. Of Hard Pop naast zijn culturele presentie ook sociale consequenties zal hebben, moet de toekomst nog uitwijzen. De radicalisering van de popcultuur die Mama zegt te beogen, kan even goed worden uitgelegd als een popcultivering van sociaal radicalisme. Mama meent de geboorte van Hard Pop te moeten situeren in 1997. In haar optiek staat 1977 model voor de opkomst van punk en getuigt 1987 van de doorbraak van house en techno. Oké: laten we in 2007 nog eens terugblikken en zien of Hard Pop zich heeft opgeworpen als een wig in de sociale en culturele spanningen van de digitale spektakelmaatschappij. Tot die tijd kunnen we vooruit met een prachtig plaatjesalbum, dat je slechts voor vijftien gulden wordt aangeboden in een tot Sparwinkel omgebouwde Showroom Mama.

> Hard Pop heeft niet alleen een schitterende hardcover omslag en dito vormgeving, ook krijg je een treffende introductie tot de hedendaagse post-punk beeldcultuur. Het boek verscheen als een collectief werkstuk. Het puikje van de huidige generatie esthetische terroristen uit binnen- en buitenland is hier present: Andre the Giant, Skki, De HuMobisten, Marc Bijl, Jeroen Jongeleen, Iepe B.T. Rubbingh, Iris Schutten, Eat Me, Henri van Zanten, en vele anderen. Verkrijgbaar bij Mama. Showroom for Media & Moving Art, Witte de Withstraat 29-31, 3012 BL Rotterdam, 010-4330695/010-2331313, fl. 15,- Zie verder ook:

/mail@hardpop.net/www.hardpop.net/mama@ooo.nl/www.mama.ooo.nl

> Bovenstaande tekst is een bewerking van een voordracht, gehouden door Siebe Thissen in maart 2001 aan de Erasmus Universiteit, in het kader van een door Studium Generale georganiseerd programma over de revival van punk in cyberpunk, noise en de huidige beeldcultuur.