

TEKST ALS BEELD VAN TEGENDRAADSHEID

De rol van literatuur in KNUST-uitgaven tussen 1983-1989

Anne van der Heijden

S4188861

Scriptie Master Literair Bedrijf

Begeleider: Prof. dr. J. Joosten

Radboud University

Oktober 2017

VOORWOORD

‘O, dat is wel heel wat anders, hè?’ – De meest gehoorde frase toen ik in 2012 overstapte van de kunstacademie naar de Radboud University om Nederlands te studeren. Altijd enige verbazing mijnerzijds bij deze uitspraak; mijns inziens liggen tekst en beeld in het verlengde van elkaar en kunnen ze elkaar versterken. Na enkele weken zoeken naar een geschikt onderwerp voor mijn masterscriptie kwam KNUST op mijn pad, waar ik zijdelings al bekend mee was door mijn vrijwilligerswerk bij Extrapool. Bij KNUST gaan tekst en beeld op organische wijze een relatie met elkaar aan – iets waardoor ik me direct aangetrokken voelde tot deze drukkerij/uitgeverij. De puzzelstukjes vielen op hun plek: vanuit verschillende hoeken werden op dat moment plannen gemaakt voor een tentoonstelling en een boek over KNUST en hier kon ik met mijn scriptie mooi op inhaken. Ik ben dan ook verheugd te kunnen mededelen dat ik na het afronden van deze scriptie nog betrokken zal blijven bij het boek over de geschiedenis van KNUST, dat in 2019 zal verschijnen. Tot slot wil ik hier gebruikmaken van de gelegenheid om iedereen te bedanken die inzage heeft gegeven in onmisbaar materiaal. Dank aan Jack van der Weide en Alfred Boland voor hun *inside information* verkregen uit urenlange interviews met betrokkenen en voor het lenen van (KNUST-)uitgaven. Dank aan Irun Scheifes voor inzage in zijn persoonlijke aantekeningen uit zijn KNUST-periode. Dank aan Hans Kaaijk en Albert Lemmens voor de door hen opgestelde fondslijst van KNUST-uitgaven. En niet in de laatste plaats dank aan mijn begeleider Jos Joosten, voor zijn enthousiasme en de prettige begeleiding gedurende de totstandkoming van deze scriptie.

INHOUDSOPGAVE

Abstract	4
Inleiding	4
Hoofdstuk 1: Maatschappelijke context	11
Opkomst van de punk	11
Kraken	19
Creatieve explosie	26
Hoofdstuk 2: KNUST & Extrapool	31
Ontstaan	31
Van Westland naar Extrapool	37
Hoofdstuk 3: KNUST & literatuur	46
Afgrijs	46
Soloprojecten: Dame Bol	50
Tristan/Tzara	52
Nord es mord	71
Oogentroost	72
Andere literaire projecten	73
Hoofdstuk 4: Schrijvers in het literaire veld	78
Irun Scheifes	78
Rob van Erkelens	85
Andere auteurs	92
Conclusie & discussie	95
Verantwoording afbeeldingen	101
Bibliografie	102

ABSTRACT

KNUST is the graphic department of Extrapool, a venue and art gallery located in Nijmegen (NL). KNUST finds its origin in the early eighties and this thesis examines the role of literature in these early years (1983-1989). The first chapter will discuss the social and cultural context in which KNUST arises, which consists of the emergence of punk, the increase of squatting, and the do-it-yourself culture that gains popularity. The second chapter describes the history of KNUST, with special notice of the position of KNUST in the field of art. Chapter 3 gives an overview of early KNUST publications in which literature plays a substantial role, and examines the relation between text and image in these publications. The fourth chapter looks into where the authors described in chapter 3 end up in the field of literature after their time at KNUST. The final chapter concludes that the role of literature in the early days of KNUST is one of being against the grain: text is inextricably interconnected with the images and authors that feel themselves drawn to KNUST are artists that don't fit the mainstream. Also, this chapter points out the paradoxical tension between underground art and being recognized for this art.

INLEIDING

In de Tweede Walstraat, hartje centrum van Nijmegen, is drukkerij/uitgeverij KNUST gehuisvest. Deze drukkerij, onderdeel van kunstenaarsinitiatief Extrapool, trekt kunstenaars van heinde en verre vanwege de druktechnieken en expertise die hier te vinden zijn. Bij het grote publiek is de plek minder bekend; ook veel Nijmegenaren vragen om een toelichting wanneer ik zeg mijn scriptie over KNUST te schrijven. Dat deze drukkerij maar bij een klein publiek bekend is, heeft ongetwijfeld te maken met de ontstaansgeschiedenis ervan. KNUST vindt haar oorsprong in de underground scene van het kraken en de *Do It Yourself*-cultuur, waar kleinschaligheid en zelfredzaamheid hoog in het vaandel staan en de commercialisering wordt verafschuwd.

Over de ontstaansgeschiedenis van KNUST is tot op heden niet veel vastgelegd en de kennis hierover bevindt zich voornamelijk bij de betrokkenen. Met dit onderzoek wil ik hier verandering in brengen door (een deel van) de ontstaansgeschiedenis van KNUST in kaart te brengen. Dat hier belangstelling voor is, blijkt uit het feit dat er in 2019 een tentoonstelling wordt georganiseerd in het Van Abbemuseum te Eindhoven over KNUST. Hierbij zal ook een boek verschijnen over de geschiedenis van KNUST. Dit stukje relatief onbekende Nijmeegse geschiedenis is het bewaren waard en dit is daarvoor het juiste moment, onder meer omdat

de betrokkenen nu nog in leven zijn en zij de herinneringen aan deze periode nog paraat hebben.

KNUST bevindt zich als uitgeverij/drukkerij op het snijvlak van grafiek, beeldende kunst, strip, literatuur en wellicht nog andere vlakken. Het is precies dit vlak, de relatie tussen tekst en beeld, dat mijn persoonlijke interesse heeft. In dit onderzoek zal de focus liggen op de rol van literatuur in de eerste uitgaven/jaren van KNUST, deels vanwege mijn eigen wetenschappelijke achtergrond (Literair Bedrijf) en deels omdat ik denk dat er een bijzondere rol is weggelegd voor literatuur in de eerste jaren van KNUST. Het waren jaren van rebellie en verzet, en dit kun je natuurlijk in iedere kunstvorm uiten, maar nooit zo expliciet als in taal.

De onderzoeksvraag is daarom als volgt: ‘Wat is de rol van literatuur binnen uitgeverij/drukkerij KNUST in de jaren 1983-1989?’ Deze afbakening is gekozen op basis van de officiële registratie van KNUST (1983) en het moment waarop er minder uitgaven van KNUST als collectief verschijnen (eind jaren tachtig). Er verschijnen daarna nog steeds (literaire) uitgaven, maar KNUST gaat zich vanaf dat moment steeds meer richten op het drukken van externe projecten.

De hoofdvraag wordt beantwoord aan de hand van de volgende deelvragen:

- In welke cultuurhistorische context ontstaat KNUST en welke tendensen maken het mogelijk dat een initiatief als KNUST blijft bestaan?
- Hoe ontstaat KNUST en welke positie neemt zij in binnen de kunstwereld?
- Welke literaire uitgaven verschijnen tussen 1983 en 1989 bij KNUST en hoe verhouden tekst en beeld zich tot elkaar in deze uitgaven?
- Welke positie nemen de auteurs uit hoofdstuk 3 in op het literaire veld?

Bovengenoemde vragen heb ik getracht te beantwoorden middels een divers bronnenonderzoek. Ik heb literatuur geraadpleegd over de genoemde periode en de jaren daaraan voorafgaand. Daarnaast heb ik veel primaire bronnen verzameld uit de onderzochte periode. Denk hierbij aan krantenartikelen uit diverse kranten, KNUST-uitgaven, dagboekantekeningen en recensies. Omdat het hier om een periode uit het recente verleden gaat, was het mogelijk om directbetrokkenen te spreken. De gevonden informatie heb ik daarom aan weten te vullen met enkele mondelinge en schriftelijke interviews. Bij de verwerking van deze interviews heb ik er rekening mee gehouden dat het gaat om de

ervaringen van een individu en dat deze subjectief zijn en een vertekend beeld kunnen geven.

Ook bij de interpretatie van de overige bronnen ben ik mij bewust geweest van de context waarin de bronnen zijn verschenen. Zo heeft een artikel uit *De Gelderlander* een andere achtergrond dan een artikel uit *De Nijmeegse Stadskrant*, waarvan de laatste haar oorsprong vindt in de jaren tachtig, uit onvrede met de bestaande plaatselijke pers. En zo is een selectie van fragmenten uit een dagboek, geselecteerd door de auteur daarvan, niet hetzelfde als een volledig ongecensureerd dagboek, simpelweg omdat de auteur met het maken van de selectie – bewust of onbewust – informatie kan achterhouden die bepalend is voor de interpretatie ervan. Bovendien is informatie in een dagboek vaak ook uiterst subjectief, mogelijk onvolledig en soms zelfs foutief.

Niet alleen bij de primaire bronnen, maar ook bij de secundaire literatuur moet er rekening mee worden gehouden dat er sprake is van interpretatie. Historici proberen een intersubjectief standpunt in te nemen, waarbij zij minder waardegebonden zijn dan degenen die primaire bronnen produceren.¹ Maar ook historici kijken met een bepaald perspectief naar de historische werkelijkheid; 'Dat perspectief wordt beïnvloed door wat zij lezen over de samenleving en de cultuur waarin zij leven en schrijven.'² Deze standplaatsgebondenheid van ieder individu moet je dus in ogenschouw nemen wanneer je aan de hand van bronnen een historische context probeert te reconstrueren. Heeft de auteur de periode in kwestie zelf meegemaakt? Wat is het standpunt van de auteur ten opzichte van de zaken die aan bod komen? Wat is het vakgebied waarin de auteur werkzaam is? De antwoorden op dit soort vragen bepalen in welk licht je een bepaalde tekst moet zien.

Deze scriptie, die bestaat uit een deel geschiedschrijving, is weer een interpretatie van de interpretaties die ik in diverse bronnen heb gevonden. Ik claim hier dus niet dé ontstaansgeschiedenis van KNUST beschreven te hebben, maar een mogelijke ontstaansgeschiedenis. Ook ik heb gestreefd naar een intersubjectief standpunt en dit heb ik proberen te bereiken door subjectieve uitspraken te legitimeren volgens onderstaand schema van Jansen.³ In dit schema – dat van onder naar boven gelezen dient te worden (tabel 1) – wordt onderscheid gemaakt tussen de werkelijkheid van het verleden (bestaande

¹ Jansen (2010): 179.

² Jansen (2010): 81.

³ Jansen (2010): 180.

uit handelingen, standen van zaken en gebeurtenissen) en de geschiedenis (bestaande uit feitelijke uitspraken). Er zit een wezenlijk verschil tussen deze twee zaken omdat de werkelijkheid van het verleden, ‘dat wat gebeurd is’, ook echt gebeurd is en objectief is. Feitelijke uitspraken daarentegen zijn nooit gebeurd en altijd een constructie achteraf en daarmee dus ook niet objectief.⁴

Tabel 1. Schema Jansen ‘Feitelijke uitspraken aantonen’

feitelijke uitspraken = feiten in beschrijvingskaders	GESCHIEDENIS
convergenties onder historici over het gelegitimeerde karakter van die uitspraken = vaststellen van feiten in feitelijke uitspraken legitimatie van uitspraken uitspraken (van historici) over uitspraken in bronnen (op basis van bronnenkritiek) optekening ervan in bronnen	HISTORISCH ONDERZOEK
handelingen, standen van zaken en gebeurtenissen	WERKELIJKHEID VAN HET VERLEDEN

Om feitelijke uitspraken toch zoveel mogelijk te laten corresponderen met de werkelijkheid van het verleden, moet er historisch onderzoek verricht worden. Dit historisch onderzoek begint met de optekening van de werkelijkheid in bronnen, die vervolgens ontdekt en blootgelegd kunnen worden door uitspraken van historici. De bron en de procedure van het blootleggen vormen samen de legitimatie: ‘Bron en procedure bevestigen dat er in de feitelijke uitspraak op legitieme wijze een feit wordt vermeld.’⁵ Na verloop van tijd – vaak naarmate er meer bronnen die elkaar aanvullen, worden blootgelegd – ontstaat er consensus over feitelijke uitspraken, die overigens niet altijd gerechtvaardigd is.

Voor deze scriptie heb ik zoveel mogelijk diverse bronnen verzameld om uitspraken te verifiëren dan wel te falsifiëren om zo tot legitieme uitspraken te komen. Hierbij wil ik er nog even op wijzen dat legitimatie niet gelijk staat aan de waarheid, maar de waarheid van uitspraken plausibel maakt. Aangezien de ontstaansgeschiedenis van KNUST nog niet eerder

⁴ Jansen (2010): 177.

⁵ Jansen (2010): 181.

wetenschappelijk is vastgelegd is er in dit geval nog geen sprake van consensus. Eenieder die dit leest en over informatie beschikt die een ander – of meer – licht werpt op mijn onderzoek, wil ik bij dezen van harte uitnodigen om deze informatie te delen.

In hoofdstuk 1 van deze scriptie wordt de eerste deelvraag beantwoord door middel van literatuuronderzoek. Er is weinig literatuur over het ontstaan van KNUST te vinden, maar er zijn wel veel primaire bronnen uit de tijd zelf te raadplegen. Bekend is dat KNUST verbonden was met de kraakscene, die destijds in Nijmegen vrij groot was. Voor een beknopte omschrijving van de kraakbeweging in Nederland heb ik *Een voet tussen de deur: geschiedenis van de kraakbeweging 1964-1999* van Eric Duivenvoorden geraadpleegd.⁶ Deze historicus heeft zich gespecialiseerd in de geschiedenis van de kraakbeweging in Nederland. In dit boek wordt de situatie in Nijmegen verschillende keren vernoemd. Dit heb ik aangevuld met bronnen over de Piersonrellen, *De Pierson: Verhalen over een volksopstand in twintigste-eeuws Nijmegen*⁷ en krantenberichten uit *De Gelderlander*, *De Nijmeegse Stadskrant* en *Tegenspraak*. Tevens zijn er duidelijk invloeden van de punkbeweging in het ontstaan van KNUST en de uitgaven die zij uitbrachten. Voor het ontstaan en verloop van de punkbeweging in Nederland heb ik *No Future Nu* als leidraad gebruikt.⁸ Ter aanvulling heb ik *Het gejuich was massaal: Punk in Nederland 1976-1982* geraadpleegd, een boek dat – in tegenstelling tot *No Future Nu* – is geschreven door auteurs die de piek van de punkperiode in Nederland zelf hebben meegemaakt.⁹ Ik ben mij ervan bewust dat deze boeken een veralgemeniseerd beeld geven van een complexe periode die per betrokken individu anders is beleefd. Desalniettemin heb ik deze boeken als een nuttige introductie ervaren en geven ze genoeg handvatten als beginpunt van mijn onderzoek. Ook is de bibliografie van *No Future Nu* zeer bruikbaar gebleken met betrekking tot het vinden van literatuur over de zogeheten *fanzines*, een cultureel verschijnsel dat aan populariteit wint in de kraak- en punkbeweging, waar ik later nog uitgebreid op terug zal komen.

Ook is er veel geschreven over kunstenaarsinitiatieven die op eenzelfde soort manier als Extrapool zijn ontstaan. De aandacht voor kunstenaarsinitiatieven en vrijplaatsen groeit aan het eind van de vorige eeuw, wanneer blijkt dat met het sluiten van veel

⁶ Duivenvoorden (2000).

⁷ Bruls (2006).

⁸ Jonker (2012).

⁹ Goossens & Vedder (1996).

(ex-)kraakpanden die een creatieve invulling hebben gekregen, ook veel creativiteit uit de stad verdwijnt. In 2000 wordt in Amsterdam dan ook het broedplaatsenbeleid opgesteld, maar het is natuurlijk maar de vraag of een plek die door de overheid als ‘creatieve broedplaats’ wordt bestempeld, het haalt bij de eigenheid van een plek die op organische wijze is ontstaan. In ieder geval is er steeds meer interesse in het ontstaan, de impact en het behoud van creatieve vrijplaatsen; niet alleen vanuit een kunsthistorisch perspectief, maar dus ook vanuit een beleidsbepalend perspectief.

Gezien de hoofdvraag van deze scriptie, namelijk de rol van literatuur in de beginjaren van KNUST, schets ik in hoofdstuk 1 niet alleen de maatschappelijke context waarin KNUST ontstaat, maar verbind ik deze ook met ontwikkelingen binnen de literatuurgeschiedenis. Hierbij heb ik hoofdzakelijk *Altijd weer vogels die nesten beginnen: Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005* van Hugo Brems (hoogleraar moderne Nederlandse letterkunde) als bron gebruikt.

Voor het beantwoorden van de tweede deelvraag, die wordt beantwoord in hoofdstuk 2, is een artikel van Jack van der Weide en Alfred Boland als leidraad gebruikt. Van der Weide en Boland zijn ten tijde van het schrijven van deze scriptie bezig met het reconstrueren van de geschiedenis van KNUST voor een boek dat in 2019 zal verschijnen, ter aanvulling van de tentoonstelling in het Van Abbemuseum. In een voorpublicatie hebben Van der Weide en Boland de urenlange interviews met diverse betrokkenen terug weten te brengen tot een beknopte beschrijving van de eerste jaren van KNUST. Dankbaar heb ik gebruikgemaakt van dit artikel, dat ongeveer gelijktijdig met de afronding van deze scriptie verschijnt in *Boekenpost*.¹⁰ Aangezien zij verschillende betrokkenen hebben gesproken, hebben zij al de eerste stappen gezet in het legitimeren van uitspraken van geïnterviewden. Dit proces heb ik voortgezet door uitspraken te verifiëren dan wel falsifiëren met aanvullende bronnen, veelal afkomstig uit eerdergenoemde kranten.

De derde en vierde deelvragen worden respectievelijk beantwoord in hoofdstuk 3 en 4. Voor het beantwoorden van deelvraag 3 zijn de KNUST-uitgaven uiteraard essentieel geweest. Deze uitgaven heb ik mogen lenen uit het archief van Alfred Boland, de collectie van Van der Weide en de collectie van Hans Kaaijk. Voor het beantwoorden van deelvraag 3 en deelvraag 4 heb ik interviews afgenomen (zowel mondeling als schriftelijk). Ook heb ik

¹⁰ Van der Weide & Boland (2017): 46-49.

nuttige documenten van betrokkenen mogen inzien, zoals dagboekantekeningen en oude fondslijsten. Daarnaast heb ik het Regionaal Archief Nijmegen en databanken als Delpher geraadpleegd voor aanvullende bronnen.

Bij de beantwoording van de laatste twee deelvragen zal blijken dat wanneer men spreekt over de rol van literatuur binnen KNUST, twee auteurs hierin een hoofdrol spelen. Het gaat hier om Irun Scheifeis en Rob van Erkelens, van wie in hoofdstuk 4 een poëtica beschreven zal worden. Voor het achterhalen van deze poëtica's heb ik het poëticamodel van Van den Akker gehanteerd (tabel 2). Van den Akker bezigt de volgende definitie als hij het heeft over een poëtica: 'het geheel van opvattingen van een auteur (of groep van auteurs) over literatuur, blijkend uit uitspraken gedaan in en buiten het literaire werk'.¹¹ Hoewel Van den Akker zich concentreert op poëzie en de literatuuropvatting van dichters, is zijn model ook geschikt om tot een 'roman-poëtica' te komen, of nog breder, tot een 'kunst-poëtica'.¹² Op deze manier moet men de inzet van dit model dan ook zien, aangezien het in deze scriptie niet alleen over poëzie gaat, maar over kunst in bredere zin. Termen als 'versintern' en 'versextern' moet men hier dus niet te letterlijk nemen maar opvatten als 'werkintern' en 'werkextern'.

Tabel 2. Poëticamodel Van den Akker

Poëtica	Versintern	Impliciet
		Expliciet
	Versextern	Expliciet
		Impliciet

Van den Akker onderscheid vier categorieën van materiaal dat een onderzoeker ter beschikking kan staan bij het beschrijven van een poëtica, welke corresponderen met de rijen in de laatste kolom van tabel 2. Materiaal dat impliciet iets zegt over een poëtica, gevonden in het werk van de auteur in kwestie, valt onder de impliciete versinterne poëtica. Denk hierbij aan de wijze waarop gebruik wordt gemaakt van klank, ritme, semantische kenmerken en syntactische of stilistische eigenaardigheden.¹³ Een auteur die in zijn werk

¹¹ Van den Akker (1985): 10.

¹² Van den Akker (1985): 13.

¹³ Van den Akker (1985): 14.

expliciet iets zegt over zijn literatuur-/kunstopvatting, voorziet de onderzoek zo van expliciete versinterne poëtica. Een auteur die zich juist buiten zijn werk – denk aan interviews, manifesten, brieven enzovoorts – expliciet uitspreekt over zijn poëtica, produceert zo materiaal in de categorie ‘expliciete versexterne poëtica’. Deze uitspraken kunnen uiteraard ook impliciet blijven en dan spreken we dus van impliciete versexterne poëtica.

Ook hier dient vermeld te worden dat het wederom om een interpretatie van de onderzoeker gaat. Vaak beschikt de onderzoeker over beperkt materiaal – lang niet elke auteur spreekt zich expliciet uit of zijn kunst-/literatuuropvatting – en zeker in het geval van impliciete poëtica is het de onderzoeker die verbanden legt en conclusies trekt. Ook hier is het perspectief van de onderzoeker bepalend voor de uitkomst.

De poëtica’s zoals die in hoofdstuk 4 beschreven worden, zijn gebaseerd op voornamelijk versextern materiaal. Vanwege de medewerking van Irun Scheifes aan een interview en het beschikbaar stellen van een selectie dagboekfragmenten, had ik in zijn geval veel materiaal tot mijn beschikking. In het geval van Rob van Erkelens ontbrak deze medewerking en heb ik mij dus toe moeten leggen op informatie die openbaar beschikbaar was. Na het beantwoorden van de vier deelvragen volgt een conclusie, waarin de belangrijkste bevindingen van dit onderzoek aan bod komen.

HOOFDSTUK 1: MAATSCHAPPELIJKE CONTEXT

OPKOMST VAN DE PUNK

KNUST vindt haar oorsprong in de jaren tachtig van de vorige eeuw en wordt later onderdeel van kunstenaarsinitiatief Extrapool. Extrapool is niet het enige kunstenaarsinitiatief dat vanuit de kraakbeweging is ontstaan en nog steeds bestaat. Alleen al in Nederland zijn er verschillende plekken aan te wijzen die op een vergelijkbare manier zijn ontstaan en nog steeds bestaan.

Wat maakte dat in de jaren tachtig de kunstenaarsinitiatieven als paddenstoelen uit de grond schoten? Voor het antwoord op deze vraag moet er naar de ontwikkelingen in de decennia daarvoor worden gekeken. De kraakbeweging wordt vaak als een tegencultuur gezien, maar al in de decennia voorafgaand aan deze tegendraadse beweging waren er groeperingen die zich verzetten tegen autoriteiten en de heersende opinie.

Na de Tweede Wereldoorlog verandert er veel in Nederland. In 1955 begint, na enkele jaren van herstel en wederopbouw, de welvaart weer te groeien en de overheid bouwt het sociaalezekerheidsstelsel uit. Producten die eerst alleen beschikbaar waren voor de rijken, worden nu ook betaalbaar voor de gewone burger en ook jongeren worden steeds meer gezien als consumenten die iets te besteden hebben. Ze zijn in staat hun eigen radio of platenspeler te kopen en zetten zich af tegen eerdere generaties, onder andere door de muziek die ze luisteren. Rock 'n roll is hier een voorbeeld van.¹⁴ Deze rock 'n roll en de bijbehorende cultuur worden door de Nederlandse autoriteiten niet goed ontvangen; men is bang voor 'morele verwildering' van de jeugd. Jongeren uit de arbeidersklasse onderscheiden zich door hun uiterlijk (vetkuiven, spijkerbroeken, leren jacks en bromfietsen) en veroorzaken overlast op straat. De jeugd laat zich niet meer vertellen hoe ze zich moet gedragen: de nozem is geboren.

In diezelfde tijd ontstaat op het Leidseplein in Amsterdam een pleinercultuur als intellectuele tegenhanger van de nozems. Artistieke jongeren, intellectuelen, *beatniks* en middelbare scholieren verzamelen zich rond Robert Jasper Grootveld en zijn happenings. Deze happenings stellen onder andere de hypocrisie van de sigarettenindustrie aan de kaak. Een van de vaste aanwezigen bij deze happenings is Roel van Duijn, die zeer maatschappijkritisch is en het anarchisme aanhangt. Samen richten Grootveld en Van Duijn het tijdschrift *Provo* op, waarin het artistieke van Grootveld en het politieke van Van Duijn elkaar vinden. Met dit tijdschrift willen ze door middel van provocatie laten zien hoe de wereld 'echt' in elkaar zit. Naast het tijdschrift worden ook ludieke acties georganiseerd die chaos veroorzaken en de autoriteiten op de hak nemen.¹⁵ Ook schrijver Simon Vinkenoog is vaak betrokken bij deze happenings en brengt daarbij op theatrale wijze zijn gedichten aan de man.¹⁶ In 1966 wordt *Provo* op slag wereldberoemd wanneer op 10 maart, tijdens het huwelijk van prinses Beatrix en Claus von Amsberg, *Provo*-aanhangers een witte kip loslaten en een rookbom voor de koets van het huwelijkspar gooien.¹⁷

¹⁴ Jonker (2012): 27-35.

¹⁵ Duivenvoorden (2000): 60-117.

¹⁶ Brems (2009): 460.

¹⁷ Mamadouh (1992): 56.

Deze happenings passen binnen de postmoderne traditie, uitgaande van de brede definitie van dit problematische begrip, en zijn sterk beïnvloed door het dadaïsme.¹⁸ In bovengenoemde happenings is er sprake van vermenging van disciplines (poëzie, theater, conceptuele kunst) en wordt er flink tegen de politiek en de culturele orde aangeschopt. Een vergelijkbaar verschijnsel is Fluxus, een kunststroming waar onder andere K. Schippers representant van is. Binnen deze stroming wordt 'het onderscheid tussen hoge en lage kunst, alsook tussen kunst en niet-kunst aan de orde [...] gesteld.'¹⁹ Ludieke acties zetten de vraag wat kunst precies is op scherp en zullen nog vele kunstenaars beïnvloeden.

Binnen de literatuur zie je rond deze tijd de concrete en visuele poëzie opbloeien in Nederland. Al in de jaren twintig is er sprake van een visuele revolutie binnen de poëzie, maar deze situeert zich dan voornamelijk in België. De concrete zaken van taal, de klank en/of vorm van woorden en letters spelen een belangrijke rol binnen de concrete en visuele poëzie; typografie en de plaatsing van de tekst op de bladspiegel dragen bij aan de betekenis van een gedicht.²⁰ Typografisch gaan gedichten er hierdoor heel anders uitzien en steeds meer schilders gaan schrijven en vice versa. De concrete poëzie gaat verbindingen aan met fotocollage, assemblage, happenings en conceptuele kunst, en al snel treedt de poëzie buiten het boek en verschijnt het op tentoonstellingen. 'Op die manier kwam de concrete poëzie terecht in een gebied, ver van ieder traditioneel literatuurconcept, waar ook de kunst inmiddels was beland: een gebied waar taal, handeling, beeld, geluid, object en idee in wisselende combinaties samengingen om complexe tekens te vormen.'²¹ Ook binnen de literatuur vervagen de grenzen.

Van groot belang voor de geschiedenis van de visuele poëzie in Nederland is het werk van Theo van Doesburg, ook wel bekend als I.K. Bonset. Hij ziet taal als materiaal, en een gedicht moet uit dit materiaal geconstrueerd worden, 'zoals de schilder dat deed met zijn materiaal: kleuren, lijnen en vormen.'²² Op deze manier wordt hij werkzaam op een vlak waar poëzie en grafiek in elkaar overgaan. Dit uitgangspunt wordt in het begin van de jaren zestig en de jaren daarna veelvuldig overgenomen.

¹⁸ Van Bork & Laan (2010): 243.

¹⁹ Van Bork & Laan (2010): 243.

²⁰ Brems (2009): 211.

²¹ Brems (2009): 213.

²² Brems (2009): 212.

In de jaren zestig is er sprake van een groeiend politiek bewustzijn onder jongeren. Dat komt vooral doordat steeds meer jongeren toegang krijgen tot hoger onderwijs. Hier komen zij onder andere in aanraking met anarchistische theorieën, utopische idealen en het gedachtegoed van Marx. Het verlangen naar democratisering en inspraak neemt toe. Jongeren keren zich steeds meer af van autoriteiten, er worden studentenprotesten georganiseerd en studenten gaan universiteitsgebouwen bezetten om gehoord te worden. Overigens moeten deze protesten, in ieder geval wanneer je de situatie in Nijmegen bekijkt, wel in perspectief worden gezien. Het beeld dat men nu heeft van Nijmegen in de jaren zeventig – een linkse studentenstad – is een beeld dat achteraf is ontstaan. Hier zie je dat er na verloop van tijd consensus is ontstaan die bij nader bronnenonderzoek onvoldoende gelegitimeerd kan worden. In werkelijkheid ging het namelijk om een kleine groep studenten die hevig protesteerden.²³

Aan het eind van de jaren zestig keert de rust terug en nemen autoriteiten ideeën van de jongere generatie over. Onderwerpen die eerder taboe waren, zoals de anticonceptiepil, homoseksualiteit en abortus, worden in sommige gevallen geaccepteerd. Dat Nijmegen ook op dit gebied niet zo progressief was als men nu vaak aanneemt, blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat het toenmalig Sint Radboud-ziekenhuis geen vergunning aanvraagt voor het verrichten van abortus.²⁴ Desalniettemin zijn veel zaken die eerder taboe waren, bespreekbaarder geworden en een nieuwe tijd lijkt aangebroken.

Niets is minder waar. In de jaren zeventig maken de ludieke acties in Amsterdam plaats voor drugsverslaafden en er heerst een grimmige stemming. Veel van de verworvenheden uit de jaren zestig zijn vanzelfsprekend geworden en de impact van de sixties raakt in de vergetelheid. 'Er was een heleboel bereikt, maar van de grote idealen bleef niet veel over. Sommige mensen die hadden gedacht dat alles voorgoed zou veranderen raakten gedesillusioneerd.'²⁵ Nederland raakt in een economische crisis en de welvaart daalt. De werkloosheid en woningnood is groot, zeker onder jongeren. Hierdoor ontstaat er een grote groep mensen die een uitkering ontvangen en geen of een minimale dagbesteding hebben. Op cultureel vlak is er een gebrek aan vernieuwing en men spreekt

²³ Van der Heiden & van Zuthem (2011): 108-109.

²⁴ Zijlmans (1982): 9.

²⁵ Jonker (2012): 49.

van 'vertrossing' (naar de burgerlijke televisiezender TROS). De eerste helft van de jaren zeventig gaan de boeken in als De Grote Matheid:

Illustratief voor de tijd was het homogene straatbeeld. Het uiterlijk van de jeugd werd door de burgermaatschappij geaccepteerd en zelfs overgenomen. Lang haar was in de jaren zestig nog een teken dat iemand alternatief was, maar nu haast iedere Nederlander – van leraar tot gemeenteambtenaar – lang haar had, was die betekenis verloren gegaan. [...] De underground was doorgedrongen in de mainstream.²⁶

Als een reactie op én een vervolg van de sixties krijgt punk voet aan de grond in Nederland, overgewaaid vanuit Londen en New York.²⁷ De Nederlandse punk heeft een ambigue verhouding tot de jaren zestig. Enerzijds hebben de idealen van de jaren zestig afgedaan en worden de psychedelische muziek, Indiase hemden en lange haren verafschuwd door de punks. 'Aan de andere kant kwam een groot deel van het ageren voort uit een teleurstelling dat de droom van de jaren zestig niet was waargemaakt.'²⁸ Het antiautoritaire aspect blijft bestaan, maar de positieve boodschap maakt plaats voor ironie en cynisme.

Vandaag de dag bestaat er een redelijk duidelijk beeld van wat punk precies is, maar tot ver in de jaren zeventig is dit volstrekt onduidelijk.²⁹ Wat wel duidelijk is, is dat punk begint in de muziek. Muziek is wederom een manier voor jongeren om zich af te zetten tegen eerdere generaties. Het moet harder en sneller. Punkmuziek wint in Nederland aan bekendheid na een optreden van de Sex Pistols in Paradiso in 1977 en een optreden van Iggy Pop in het programma *Toppop* in datzelfde jaar, maar volgens 'echte' punks is dit geen punk maar muziek die de jeugd aantrekt.³⁰ Omdat er geen duidelijk beeld is van wat punk is, valt er dus te twisten over hoe, waar en wanneer de Nederlandse punk ontstaat en bronnen zijn hier niet eenduidig over. Wat wel vaststaat is dat Nederlandse punkbands nooit zo groot worden als de Sex Pistols, wat ervoor zorgt dat de Nederlandse punk op andere vlakken bloeit: 'As Holland had no bands as iconic and wildly outspoken as the Sex Pistols or the

²⁶ Jonker (2012): 50.

²⁷ De Chassey (2011): 9.

²⁸ Jonker (2012): 47.

²⁹ Goossens & Vedder (1996): 28.

³⁰ Goossens & Vedder (1996): 19.

Clash, it was image, not sound, that defined the early days of Dutch punk.’³¹ Hoe dit precies vorm krijgt, volgt later in dit hoofdstuk.

Er verschijnen artikelen over deze nieuwe muziekstroming in de krant en punk wint aan populariteit. Punk lijkt perfect aan te sluiten bij de woede en frustratie die binnen bepaalde groeperingen van jongeren worden ervaren. Ze willen meedoen in de maatschappij maar hebben het gevoel dat er geen ruimte voor hen is; voor velen is het moeilijk om een bestaan op te bouwen. Deze jongeren zien de toekomst somber in, zijn bang voor een kernoorlog en het percentage zelfmoorden is relatief hoog. Het is dan ook in deze tijd dat de term ‘doemdenken’ zijn intrede doet.³²

Het blijft niet alleen bij muziek; er ontstaat een subcultuur waarin het afzetten tegen de autoriteiten en de gewone burger ook terug te zien is in kledingkeuze. De punkbeweging vindt aansluiting bij de kraakbeweging en veel punkers wonen in kraakpanden. Men gaat zelf *fanzines* maken: gestencilde krantjes met onder andere interviews en aankondigingen van optredens, maar ook persoonlijke standpunten van de maker kunnen hierin naar voren komen. Deze fanzines spelen een cruciale rol in de ontwikkeling van de Nederlandse punkscene:

[...] punkclubs bestonden niet, de mainstream-media berichtten maar mondjesmaat over Nederlandse punkgroepen en van zoiets als een scene was nauwelijks sprake. Punks waren eenlingen of kleine groepjes die over het hele land waren verspreid, maar nauwelijks contact met elkaar hadden. In fanzines konden punks ervaringen en nieuwtjes uitwisselen en werd er langzaam invulling gegeven aan het tot dan toe nog vrijwel braakliggende begrip punk.³³

Punk sijpelt op allerlei verschillende terreinen de samenleving binnen en ook in de literatuur merk je dat. In navolging van schrijvers als Bart Chabot, Tom Lanoye en even later ook Jules Deelder, zijn er steeds meer schrijvers en dichters die met hun poëzie op het podium gaan staan, vaak in combinatie met muziek.³⁴ Onder hen ook Diana Ozon; een naam om te onthouden. De teksten van deze dichters wijken af van de norm:

³¹ De Chassey (2011): 202.

³² Andere Tijden (2009): 29 januari.

³³ Goossens & Vedder (1996): 30.

³⁴ Brems (2009): 460.

Ze bieden een mix van entertainment, protest, humor en zelfexpressie. Hun referentiekader is niet de literatuur, maar de actualiteit, de popmuziek, reclame en televisie. Zij zijn direct, gericht op herkenbaarheid bij een publiek van gelijkgestemde jongeren, en vaak geschreven in een gesyncopeerd ritme dat aangepast is aan de spreek- en roepstem. Alle registers komen door elkaar voor, vaak in collagevorm, van plechtig archaïserend tot de taal van de straat en de reclame.³⁵

Volgens Brems wordt deze vorm van poëzie binnen literaire kringen niet zeer hartelijk ontvangen, wat niet heel vreemd is aangezien er in deze poëzie wordt geprotesteerd tegen de gangbare norm en de traditionele organisatie van de literatuur. De verzorgde literaire tijdschriften, fraai ogende bundels en intellectuele debatten worden door de performende dichters niet gewaardeerd. Dit wordt ervaren als 'saai, doods en grotendeels onverstaanbaar, [...], los van de wereld, vooral die van jongeren.'³⁶ Deze dichters willen geen deel uitmaken van dit literaire circuit, hoewel er toch ook een zekere aantrekkingskracht uitgaat van erkenning binnen ditzelfde circuit. In de loop van de jaren tachtig raakt deze vorm van poëzie meer geaccepteerd binnen de literatuur, al blijft het altijd een 'aparte variant'.³⁷ Met deze acceptatie is uiteraard ook grotendeels het rebelse en anarchistische karakter verdwenen.

Waar het eerst vooral artistiekelingen en muzikanten zijn die zich aangetrokken voelen tot punk, komen er steeds meer mensen die zich in het agressieve imago van de punkers kunnen vinden. Jan en alleman richt een punkbandje op; ook als je niet echt muzikaal bent kan je prima punk spelen. Door de groeiende populariteit en commercialisering gaat de punkbeweging bijna ten onder aan haar eigen succes. Er ontstaat een scheiding tussen 'modepunks' en 'echte punkers'.³⁸ Veel van de nieuwe punkers willen hardere en snellere muziek, liefst met opruiende teksten. Punkers worden agressiever, er wordt veel heroïne en speed gebruikt en fascistische groeperingen proberen aansluiting te vinden bij de punkbeweging. Zelfs het hakenkruis raakt weer in trek: '[De swastika] was een anti-pa en ma-symbool. We hadden een pesthekel aan de manier waarop oudere mensen [...] over Hitler praatten. "We hebben hem een poepie laten ruiken", dat soort misplaatste opschepperij. Door het dragen van een swastika zei je tegen dat soort mensen dat je Hitler

³⁵ Brems (2009): 461.

³⁶ Brems (2009): 462.

³⁷ Brems (2009): 462.

³⁸ Jonker (2012): 71.

eigenlijk wel oké vond, om ze vervolgens van woede te zien ontploffen.³⁹ Dit soort gedrag zorgt voor het negatieve beeld van punk in Nederland en veel van de oudere punks distantiëren zich op dit moment van de punkscene.

Van der Hulst, die in 2013 schrijft over de ontstaansgeschiedenis van de Nijmeegse punkband The Bips, merkt op dat de eerste tekenen van een Nijmeegse punkscene al in 1977 zichtbaar zijn, maar dat deze pas een jaar later op gang komt. The Squats is een van de eerste Nijmeegse punkbands en bestaat uit allemaal jonge jochies die vanwege hun gedrag niet erg geliefd zijn in Nijmegen.⁴⁰ Dat wordt er niet beter op wanneer ze een repetitieruimte in Doornroosje krijgen en vanuit daar het jongerencentrum, tot dan toe het thuishonk voor hippies, beginnen te terroriseren. De oude bezoekers en de nieuwe bezoekers van Doornroosje botsen dusdanig dat het tot verschillende opstootjes, waarvan Fred Maessen (onderdeel van de punkcommissie van Doornroosje in die tijd) zich nog het volgende herinnert: '[ik] weet nog goed hoe punkers op hippies jagen en dat er invallen zijn in de Theetuin waar een punker zomaar een pluk haar van een hippie afknipt.'⁴¹ Dat dit onderscheid later verdwijnt blijkt uit het feit dat hippies van de een op de andere dag hun haar afscheren, legerbroeken gaan kopen bij Nijmeegs Jopie en dat punkers hun haar juist weer laten groeien.⁴²

Ook in Nijmegen is de punkscene niet eenduidig, blijkt bijvoorbeeld uit de houding ten opzichte van de Nijmeegse punkband The Bips, die het licht ziet in 1987. Door brutaliteit van de bandleden krijgt de band al snel veel aandacht, waaronder zelfs op landelijke televisie. Dit valt niet bij iedereen in goede aarde: 'Tegelijk met alle aandacht voor The Bips komt ook de tegenreactie. Uit de linkse hoek in Nijmegen komt kritiek. The Bips zou publiciteitsgeil zijn, ze zouden heulen met de commerciëlen.'⁴³ Ook lijken er volgens de bandleden op sommige plekken in de stad bepaalde 'punkregels' te gelden: 'Geen regels is geen regels, dus ook geen "punkregels". Ik vond dat er te veel keurslijf in de scene was en dat was naar mijn idee niet punk, dus daar moest tegenaan worden geschopt. [...] In De

³⁹ Goossens & Vedder (1996): 29.

⁴⁰ Van der Hulst (2013): 29.

⁴¹ Van der Hulst (2010): 70.

⁴² Van der Hulst (2010): 72.

⁴³ Van der Hulst (2013): 73.

Onderbroek was je al snel fout. Als je van de Sex Pistols hield was je fout, als je verkeerde veters droeg was je fout.’⁴⁴

Het gaat er soms hard aan toe, ook in Nijmegen. De dag na het concert van de punkband Black Flag op 28 mei 1984 in Doornroosje kopt *De Gelderlander*: ‘Arnhemmers houden huis in “Roosje”’. Een Arnhemse skinhead heeft enkele weken daarvoor klappen gekregen in Doornroosje toen hij folders kwam uitdelen van de Centruumpartij tijdens een punkconcert. Als wraakactie komt er een hele touringcar met rechtse Arnhemse punkers, die zich willen afzetten tegen linkse Nijmeegse punkers. Al voor het concert begint, vallen er klappen voor de deur en ook tijdens het voorprogramma zijn er veel opstootjes in de zaal. Deze kunnen nog gesust worden maar op een gegeven moment wordt toch besloten om de zaal te ontruimen. Uiteindelijk worden er messen getrokken en wordt er vanuit Doornroosje traangas gebruikt om de Arnhemse punkers naar buiten te krijgen, waar de ME hen staat op te wachten.⁴⁵

Het genre punk splitst zich uiteindelijk op in allerlei subgenres waarvan de bespreking niet relevant is voor deze scriptie. Ook de begrippen ‘punk’ en ‘new wave’, die lange tijd redelijk inwisselbaar waren, krijgen verschillende betekenissen: ‘Nogal wat critici meenden dat punk was ingehaald door new wave, een categorie die verzonnen was voor alle aan punk verwante muziek die uit meer bestond dan drie slecht gespeelde akkoorden en een handvol slogans. New wave was subtieler, beter gespeeld en minder primitief: het perfecte alternatief voor het gros van de popliefhebbers, dat met punk niet uit de voeten kon, maar wel modern wilde zijn.’⁴⁶ Daarnaast kleefde aan het begrip new wave minder negatieve associaties, wat wellicht voor de generatie punkers die zich niet konden identificeren met het groeiende agressieve imago, maakte dat ze meer naar de new wave neigden.

KRAKEN

Zoals eerder vermeld vindt de punkbeweging aansluiting bij de kraakbeweging. Het is moeilijk te zeggen waar de grens tussen deze twee bewegingen ligt. De antiautoritaire houding van veel punkers past goed bij de anarchistische ideeën van de krakers en de woningnood is één van de dingen waar veel punkers zich boos over maken. Over het

⁴⁴ Van der Hulst (2013): 74.

⁴⁵ Van der Hulst (2010): 77-79.

⁴⁶ Goossens & Vedder (1996): 56.

algemeen zijn de punkers wel een stuk jonger dan de krakers, merkt Van Duivenoorden op: 'Velen zijn weggelopen van huis en kraakpanden bieden een voor de hand liggend onderdak.'⁴⁷

Het kraken, dat in de jaren zeventig aan populariteit wint, is geen nieuw verschijnsel. Al in de jaren dertig is men bekend met het clandestien bezetten van huizen. Aan het eind van de jaren zestig krijgt dit verschijnsel een politieke lading en kort daarna worden deze actievoerders 'krakers' genoemd. Een aantal voormalige Provo's (in 1967 wordt *Provo* opgeheven) zijn nauw betrokken bij het ontstaan van de kraakbeweging in Amsterdam, waarvan Woningburo de Kraker het middelpunt is. Naar de media toe gebruiken krakers vaak alleen hun voornaam omdat ze niet als een organisatie met een structuur naar buiten willen treden.⁴⁸ Desalniettemin vraagt de langzaam groeiende kraakbeweging juist wel om beter georganiseerde acties. Daarom wordt vanuit Woningburo de Kraker een *Handleiding voor krakers* gemaakt met daarin tips hoe het best te kraken en op welke rechten je je als kraker kan beroepen.⁴⁹

In de eerste helft van de jaren zeventig is het niet langer een klein clubje dat leegstaande panden kraakt, maar wordt het kraken een probleem voor de politiek. Zowel eigenaren van woningen, gemeenten als krakers stappen regelmatig naar de rechter. Eigenaren en gemeenten om een ontruiming te bewerkstelligen en krakers omdat ze volgens artikel 172 van de Grondwet in hun recht zouden staan om leegstaande panden te bewonen.⁵⁰ Een duidelijk beleid voor het kraken is er niet.

Vanuit de hoofdstad verspreidt het kraken zich naar andere steden, waaronder ook Nijmegen. De universiteit zorgt voor een vaste toestroom van linkse studenten, waaronder radicale feministen, en antimilitaristen die de groep Onkruid vormen.⁵¹ Over het eerste Nijmeegse kraakpand bestaat enige discussie, maar een van de eerste Nijmeegse kraakpanden die het nieuws haalt, is een pand in de Staringstraat. In mei 1970 wordt dit pand door vier personen gekraakt zonder vergunning, waarna een rechtszaak volgt. De verdachten worden overigens vrijgesproken.⁵² Vele panden volgen en Nijmegen wordt een

⁴⁷ Duivenoorden (2000): 246.

⁴⁸ Duivenoorden (2000): 29.

⁴⁹ Duivenoorden (2000): 31.

⁵⁰ Duivenoorden (2000): 40.

⁵¹ Van der Hulst (2013): 31.

⁵² Z.n. (1970): 17.

ware krakersstad. De stad heeft een primeur op kraakgebied: De Verenigde Nijmeegse Krakers is de eerste krakersgroep die de exclusief op het kraken gerichte *Krakerskrant* initieert.⁵³

In de tweede helft van de jaren zeventig verenigen verschillende kraakgroepen zich en hierdoor raken ze beter georganiseerd. Het verzet bij ontruiming wordt groter waardoor het optreden van de politie ook steviger wordt. De ME wordt regelmatig ingezet, krakers worden nog strijdbaar. Het loopt vaak uit op confrontaties waarbij vanuit beide kanten geweld wordt gebruikt. De kraakbeweging maakt een onstuitbare opmars die leidt tot een protestexplosie in 1980.⁵⁴ In de steden waar wordt gekraakt hangt een constante spanning tussen de politie en de krakers, Amsterdam spant hierin de kroon.

Op 30 april 1980 wordt prinses Beatrix gekroond en de kraakbeweging kondigt acties aan voor deze dag. Geen woning, geen kroning. De demonstraties lopen uiteindelijk uit op wat later de kroningsrellen genoemd zullen worden. Veel krakers distantiëren zich van deze rellen; ze staan niet achter het geweld dat is gebruikt. De mensen die zijn gearresteerd, zijn binnen de kraakbeweging niet bekend en komen in veel gevallen ook niet uit Amsterdam.⁵⁵

Een jaar later doen hetzelfde soort taferelen voor in Nijmegen. Ook hier hebben jongeren weinig toekomstperspectief en is de jeugdwerkloosheid hoog. Eén op de vier jongeren heeft een uitkering.⁵⁶ Er moet een parkeergarage komen in het centrum van Nijmegen, maar men kan het niet eens worden over de locatie. De keuze valt uiteindelijk op de Zeigelhof en hiervoor moeten de huizen aan de Piersonstraat gesloopt worden. Het schiet veel mensen in het verkeerde keelgat dat een parkeergarage boven woonruimte wordt gesteld. Jarenlang verzetten bewoners van de straat zich tegen dit besluit, maar het besluit wordt er als een politiek compromis uiteindelijk toch doorgedrukt. De woningen worden gekraakt, vaak met hulp van ex-bewoners, en het pakhuis aan de Zeigelhof, uitgeroepen tot Vrijstaat de Eenhoorn, wordt het hoofdkwartier van de krakers. Terwijl elders in de stad een afleidingsmanoeuvre plaatsvindt, worden er in de Piersonstraat barricades opgeworpen.⁵⁷ Vanuit het hele land komen mensen (krakers uit andere steden) naar Nijmegen om deze

⁵³ Duivenvoorden (2000): 64.

⁵⁴ Duivenvoorden (2000): 117.

⁵⁵ Duivenvoorden (2000): 172.

⁵⁶ Van der Hulst (2013): 33.

⁵⁷ Bruls (2006).

barricades (geweldloos) te verdedigen. Na enkele dagen wordt de straat uiteindelijk toch met ME, tanks en traangas ontruimd. Het machtsvertoon aan de kant van de politie zorgt ervoor dat een groot deel van de Nijmeegse bevolking sympathiseert met de krakers.

De Nijmeegse wethouder Hompe, betrokken bij het hele proces en destijds gehaat door de kraakbeweging, zegt over de Piersonrellen:

Na de Piersonrellen zijn er in Nijmegen veel sociale woningen gebouwd, ook voor studenten. Daarnaast zijn er enkele gekraakte woon-werkpanden gelegaliseerd. Daarmee nam het politiek en maatschappelijk draagvlak voor de kraakbeweging af. Wat ook een rol speelde, was dat een deel van de kraakbeweging niet uit was op oplossingen voor woningnood en jeugdwerkloosheid maar de confrontatie zocht om daarmee het onderdrukkende karakter van de staat te kunnen aantonen en hun wens voor een totaal andere samenleving te onderbouwen.⁵⁸

Ondanks de tumultueuze ontruimingën worden landelijk meer panden gekraakt. Veel krakers krijgen echter steeds meer moeite met de gang van zaken: 'Het gevoel achter de feiten aan te lopen en meegesleurd te worden in een spiraal van geweld en tegengeweld, begint hoe langer hoe meer krakers tegen te staan. Langzaam maar zeker verliest de beproefde strategie haar aantrekkingskracht: de confrontatie om de confrontatie is geen perspectief waar het merendeel van de krakers warm voor loopt.'⁵⁹ Er komen verzoeningspogingen, een voorbeeld daarvan is 'Met de ME op de thee', en krakers gaan voorlichting geven op scholen, bij buurthuizen en dergelijke om te vertellen waarom zij doen wat zij doen. Ook wordt er een film gemaakt, 'In een tank kun je niet wonen', die als voorlichting dient.⁶⁰

Desalniettemin is het beeld van de krakers in de media vrij negatief en raakt de sympathie voor krakers steeds verder naar de achtergrond. Een Nijmeegse kraker in 1982 zegt hierover in *Tegenspraak*: 'Dat komt niet doordat wij ons zo hard opstellen. [...] Ik merk ook dat mensen die sympathisant zijn, aan het kalmeren zijn. Zo van: goed, ik ben dan wel sympathisant, maar ik heb de Pierson al meegemaakt. [...] Je krijgt een schouderklopje van ze, en ze zeggen: "sla ze maar voor de kop, en blaas de hele zaak maar op", maar zelf komen

⁵⁸ Van der Hulst (2013): 34.

⁵⁹ Duivenvoorden (2000): 198.

⁶⁰ Z.n. (1981a).

ze niet meer.’⁶¹ De kraakbeweging raakt in een isolement en krakers betichten de media van sensatiezucht. Om objectieve informatie te verspreiden starten ze hun eigen communicatiekanalen op. Piratenzenders opgericht door krakers, zoals Rataplan in Nijmegen, worden veel beluisterd. Het aantal krakerskrantjes groeit. Via deze wegen is het makkelijker om de nog steeds groeiende groep krakers direct te bereiken. ‘Degenen voor wie al deze periodieken nog niet genoeg zijn, brengen gewoon zelf een pamflet of een krantje in omloop. [...] Gemeenschappelijk hebben al deze blaadjes, die vaak verwant zijn aan de in de punkscene opduikende fanzines, dat ze in elkaar gezet worden door één persoon en vaak niet meer dan één, hooguit twee- of driemaal verschijnen.’⁶²

Van een beweging voor meer woonruimte verandert de kraakbeweging steeds meer in een tegenbeweging. Er is verzet tegen autoriteiten, onderdrukking, uitbuiting, dwang, discriminatie, milieuvervuiling en ga zo maar door. Hier vindt de kraakbeweging raakvlak met onder andere het feminisme (vrouwen organiseren zich overigens vaak in aparte vrouwenkrakersgroepen), de punkbeweging en de antikernenergiebeweging (AKB) – waarvan de laatste zeer actief is in Arnhem en Nijmegen, mede doordat net over de grens met Duitsland plannen zijn om bij Kalkar een opwerkingscentrale te bouwen en omdat er in Dodewaard een kerncentrale te vinden is. ‘Het kraakpand vormt niet alleen een veilig onderkomen waar naar hartelust [sic] met woonvormen kan worden geëxperimenteerd, maar fungeert tevens als uitvalsbasis van waaruit onrecht in de samenleving wordt bestreden.’⁶³

In het begin van de jaren tachtig wint Hans Janmaat van de Centruumpartij aan populariteit en maakt het tot in de Tweede Kamer. Het aanzetten tot rassenhaat en discriminatie waarvan Janmaat veelvuldig wordt beschuldigd, zorgt voor nog meer antiracistische en antifascistische sentimenten binnen de kraakbeweging. Ondertussen krijgt ‘de kraker’ een steeds slechtere naam door escalerende ontruiming in Amsterdam, vooral door de ontruiming van Lucky Luijk in 1982. Er wordt dan voor het eerst sinds de Tweede Wereldoorlog weer de noodtoestand uitgeroepen in Amsterdam. Binnen de kraakbeweging is een groeiend besef dat de aanpak moet veranderen en hiermee zijn de hoogtijdagen van het verzet voorbij, alhoewel er nog steeds krakers zijn die de ruwe aanpak niet schuwen. Zij

⁶¹ Rood & Terpstra (1982): 5.

⁶² Duivenvoorden (2000): 201.

⁶³ Duivenvoorden (2000): 204.

nemen steeds meer een geïsoleerde positie in binnen de kraakbeweging. 'Het merendeel van de krakers gaat verder langs de andere lijn die binnen de kraakbeweging in de jaren zeventig zichtbaar werd: de lijn van de zelfwerkzaamheid, het experiment en de zelfontplooiing.'⁶⁴

Deze lijn binnen de kraakbeweging gaat de opbouw centraal stellen. De panden die niet worden ontruimd krijgen vaak een creatieve invulling, er is ruimte om eigen ondernemingen of experimentele projecten op te zetten. De werkloosheid is hoog, maar dat wil niet zeggen dat men stil moet zitten. 'Binnen de kraakbeweging heerst een opvallende werkcultuur. Deze prettig gestoorde zelfuitbuiting, zoals die ook wel genoemd wordt, staat ver af van de hedonistische levensstijl die in de jaren zestig door sommigen gepropageerd werd om aan het burgermansbestaan te ontsnappen,' merkt Duivenvoorden op.⁶⁵ Er ontstaan krakersrestaurants, cafés, filmhuizen, werkplaatsen, drukkerijen en ga zo maar door; de kraakcultuur voorziet in eigen voorzieningen volgens de *Do It Yourself*-cultuur. Als je iets gedaan wil krijgen, dan moet je zelf de handen uit de mouwen steken.

Ook voor de beeldende kunst heeft deze constructieve houding binnen de kraakbeweging positieve gevolgen: 'Kunstenaars ontdekken de ongekende mogelijkheden die gekraakte panden bieden. Je hoeft niet meer met je werk te leuren bij allerlei galerieën, of veel geld te besteden aan de huur van een eigen atelier, maar begint je eigen kunstenaarsparadijs.'⁶⁶ Kunstenaars wordt nog wel eens het verwijt gemaakt dat ze alleen maar profiteren van de verworvenheden van anderen, omdat ze in mindere mate betrokken zijn bij het actievoeren. Hier zijn kanttekeningen bij te maken:

Het engagement van de kunstenaars in de kraakscene komt echter vooral tot uiting in de niet-aflatende inspanningen om vergeten ruimtes in de stad tot leven te brengen. Juist omdat die initiatieven buiten de gevestigde kunstkanalen tot stand komen op onverwachte locaties, weten ze voortdurend de nieuwsgierigheid van buitenstaanders te prikkelen en zijn ze bij uitstek in staat de bijdrage van de kraakbeweging aan de dynamiek van de stad in een gunstig daglicht te stellen. In die zin geven ze met hun activiteiten tegenwicht aan het beeld van de nietsontziende relschopper, waar de kraker in toenemende mate onder te lijden heeft.⁶⁷

⁶⁴ Duivenvoorden (2000): 229.

⁶⁵ Duivenvoorden (2000): 240.

⁶⁶ Duivenvoorden (2000): 249.

⁶⁷ Duivenvoorden (2000): 251.

In Amsterdam kraakt een groep studenten van de Rietveldacademie een voormalig theater en dit pand, W139, groeit uit tot een tentoonstellingshal en werkplaats. Pers, critici en scouts worden buiten de deur gehouden om de vrijheid en het experiment te waarborgen. In navolging hiervan opent de Amsterdamse kunstenaar Peter Giele Aorta, ook een tentoonstellingsruimte, maar hier is de pers wel welkom en kunstkenner plakken al snel een labeltje op deze nieuwe kunststroming: de Nieuwe Wilden (niet te verwarren met de groep vrouwelijke dichters uit de jaren tachtig).⁶⁸

In verschillende krakerssteden ontstaan woon-werkpanden, die het centrum worden van de plaatselijke scene. Deze centra bestaan vaak uit een restaurant, een café en een concert- en/of filmzaal. Daaromheen kunnen nog faciliteiten als een boekenwinkel, drukkerij of werkplaats bestaan. Een voorbeeld hiervan dat in Nijmegen is gesitueerd is De Grote Broek. Dit pand aan de Van Broeckhuysenstraat, voorheen in gebruik als kantoor en drukkerij van *De Nijmeegsche Courant*, wordt in november 1984 gekraakt. Het pand krijgt in eerste instantie de naam De Grote Karel, naar de eigenaar Karel, maar gaat al gauw De Grote Broek heten, verwijzend naar de straatnaam. Het pand groeit uit tot het boegbeeld van de Nijmeegse kraakbeweging.⁶⁹ In 2002 overlijdt eigenaar Karel en wordt het pand verkocht aan Standvast Wonen, die het pand verhuurt aan Woon- en Werkvereniging De Grote Broek. Op deze manier wordt het pand gelegaliseerd en dit heeft ervoor gezorgd dat De Grote Broek nu nog steeds functioneert als woon-werkpand waar veel (culturele) activiteiten worden georganiseerd. Vanaf 1999 is er sprake van een intensiverende samenwerking tussen De Grote Broek en Extrapool, die zich op een steenworp van elkaar bevinden.⁷⁰

Op 1 januari 1987 wordt de leegstandwet ingevoerd.⁷¹ Kraken is dan nog steeds niet strafbaar, maar krakers kunnen nu, anders dan voorheen, anoniem gedagvaard worden. Bij de krakers die tot de verhardende minderheid behoren, levert dit veel frustratie op en lijkt het een goede reden om meer geweld te gebruiken om op die manier te provoceren. De twee lijnen binnen de kraakbeweging (de harde en de soft) radicaliseren en komen uiteindelijk tegenover elkaar te staan. Ook in Nijmegen is deze radicalisering, die na de Piersonrellen is ingezet, goed merkbaar. Volgens Duivenvoorden zijn de Nijmeegse krakers

⁶⁸ Giele (2003).

⁶⁹ Benschop & Van Wel ([2009]).

⁷⁰ Eckhardt (2007): 45.

⁷¹ Z.n. (1981b): 19.

te verdelen in drie categorieën: 'de principieel geweldlozen, de in principe geweldlozen en de rest, die zich niet door een ME'er meer of minder laat afschrikken.'⁷² De radicalisering van een deel van de (Nijmeegse) kraakbeweging wordt zichtbaar tijdens de ontruiming van het kantorencomplex de Mariënburch, bij de kraak omgedoopt tot de Mariënburcht. Kort na de invoering van de leegstandwet is dit een van de eerste panden die op de planning staat om ontruimd te worden. Uit het hele land worden krakers opgetrommeld en op 19 januari 1987 worden de toegangswegen geblokkeerd met brandende barricades. *De Gelderlander* vermeldt dat de politie wordt onthaald met molotovcocktails en beschoten met katapulten. Wanneer de ME het pand overmeestert, laten de krakers een spoor van vernielingen achter door de stad.⁷³ Nadien worden enkele krakers veroordeeld op grond van artikel 140, dat deelname aan een organisatie die gericht is op het plegen van misdrijven strafbaar stelt. Ze worden aansprakelijk gesteld voor de aangebrachte schade en krijgen een gevangenisstraf van negen maanden. Waar de krakers bij de bezetting van de Piersonstraat nog veel sympathie en steun van de Nijmeegse bevolking kregen, raken die sentimenten met dit soort acties op de achtergrond, ook al zijn er veel krakers die dit geweld afkeuren.⁷⁴ Overigens is het dan nog iets nieuws dat artikel 140 als middel tegen het kraken wordt ingezet, wat het strafrechtelijk gezien een interessante zaak maakt.

CREATIEVE EXPLOSIE

Binnen de kraak- en punkbeweging was veel ruimte voor experiment en eigen inbreng. Dit zorgt zoals eerder opgemerkt voor een explosie aan creativiteit. Er is veel geschreven over de overeenkomsten tussen punk en kunststromingen als het dadaïsme, het situationisme en Fluxus en in hoeverre punk een kunststroming is. De overeenkomsten zijn er zeker: denk aan de rebellie, het primitivisme en het anti-maatschappelijke karakter van bovengenoemde stromingen. Daarnaast wordt de lijn die met het postmodernisme⁷⁵ is ingezet, van monomodaliteit, 'a singular communication mode', naar multimodaliteit, 'a variety of materials to cross the boundaries between the various art, design and performance

⁷² Duivenvoorden (2000): 211.

⁷³ Z.n. (1987b): 3.

⁷⁴ Duivenvoorden (2000): 301.

⁷⁵ Het begrip 'postmodernisme' kan op verschillende manieren worden geïnterpreteerd, in deze context wordt bedoeld op het postmodernisme als containerbegrip voor experimentele kunststromingen die zich na het modernisme manifesteerden.

disciplines', verder doorgezet.⁷⁶ Maar waar de eerdergenoemde kunststromingen hun vaak anti-intellectualistische gedachtengoed onder woorden brachten in intellectuele manifesten, blijft het bij punk vaak bij slogans; 'Nu Future', 'No More Heroes', 'Fuck The System'. Er is maatschappelijke onvrede, maar die wordt theoretisch niet of nauwelijks onderbouwd.⁷⁷ Een groot deel van de punks is niet bezig met of hun creaties – in welke kunstvorm dan ook – ooit tot een bepaald canon gaan behoren 'since they were opposed to all canons, whether defined by know-how or technique, whether tied to this or that audience – after all, when it came to an audience, they were going to have to create their own.'⁷⁸

Toch richt een deel van de punkers zich niet (alleen) op herrie schoppen, maar benadert punk wel degelijk als een kunstzinnige stroming. In 1978 wordt punk al doodverklaard en voor de mensen die punk als een hip modeverschijnsel zien, is dat wellicht ook zo. Zij schakelen over op disco, een stroming die refereert aan seks, lichamelijke schoonheid en rijkdom en daarom een aantrekkelijk alternatief is voor de - voor velen toch - lelijke punk.⁷⁹ In de underground scene, waar de punk ooit begon, is deze op dat moment echter verre van dood. Er zijn tal van initiatieven en bands aan te wijzen die uit de chaos van de punk- en kraakbeweging ontstaan. Dit zijn er te veel om hier allemaal op te noemen, bovendien zijn hier net als bij KNUST vaak weinig literatuur over beschikbaar. Jonker besteedt in *No Future Nu* uitgebreid aandacht aan twee relatief bekende kunstenaarsinitiatieven van Nederlandse bodem. Omdat deze twee voorbeelden goed laten zien hoe het gedachtegoed per kunstenaarsinitiatief kan verschillen, volgt hierna een korte introductie van deze kunstenaarsinitiatieven.

Twee personen die gretig gebruik maken van de creatieve mogelijkheden die een kraakpand bieden, zijn dichter Diana Ozon en graffiti-artiest Hugo Kaagman. Eind jaren zeventig worden zij gezien als de drijvende krachten achter de activiteiten in een Amsterdams kraakpand in de Sarphatistraat. Zij zijn (samen met anderen) verantwoordelijk voor het maken van de *KoeCrandt* en richten in punkclub *DDT 666 Galerie Anus*, winkel *Galerie Ozon* en *Galerie Zebra* op:

⁷⁶ Triggs (2006): 72.

⁷⁷ Goossens & Vedder (1996): 38.

⁷⁸ De Chassey (2011): 9.

⁷⁹ Goossens & Vedder (1996): 56.

DDT 666 was niet alleen een plek voor muziek. Ozon en Kanstadt droegen er gedichten voor en er werden installaties gebouwd, vooruitlopend op latere activiteiten in het pand. Toen ze een urinoir bij het grofvuil vonden, zetten ze het neer in de punkclub, voorzien van de tekst 'Original Duchamp'. Ozon: 'De meeste punks konden het niet waarderen, ze gooiden hun rommel er gewoon in. Het was geen prullenbak, maar een siervoorwerp! We hadden ook een keer een prachtig fin de siècle-tafeltje gevonden. Daar legden we dan een plastic plakje nepkots uit de feestwinkel op – punks speldden dat ook wel aan hun kleren.' Voor Ozon en Kaagman waren de referenties logisch, maar de kunstzinnige opvattingen van Ozon en Kaagman werden door het gros van de punks niet gedeeld.⁸⁰

Met deze activiteiten wilden Ozon en Kaagman de punkbeweging actief stimuleren en de tegencultuur nieuw leven inblazen. Het tweetal verbond punk met kunst, de tegencultuur van de jaren zestig, literatuur en rasta.⁸¹ De *KoeCrandt* is een fanzine in navolging van het Britse *Sniffin' Glue*, een van de eerste fanzines, en kent eenzelfde herkenbare knip-en-plakstijl. De eerste editie verschijnt op 1 augustus 1977. In de *KoeCrandt* komen invloeden uit dada, Fluxus, reggae en punk samen tot een geheel. Het krantje bevat kritische collages, strips, gedichten en artikelen. De latere galleries die zij openen richten zich nog meer op de kunstzinnige kant van de punk. Ozon maakt uiteindelijk naam als dichter en publiceert in 1982 haar debuut *Laag bij de Gronds*. Kaagman wordt een gevierd stencilkunstenaar en krijgt opdrachten voor muurschilderingen.

Ongeveer tegelijkertijd ziet in Rotterdam Kunstkollektief Dubio het licht, een samenwerking tussen een aantal kunstacademiestudenten. Zij verwerven bekendheid met hun punkband de Rondos, maar dit is niet het enige wat ze doen. KK Dubio kent een enorme productie van opnames, uitgaven, graffiti, buttons en acties. Hiermee willen ze zich afzetten tegen het bestaande kunstetablisement. Ze zorgen voor veel opschudding op de academie; hun projecten worden als provocaties gezien. Ondanks dat ze zich zo afzetten tegen de kunstwereld willen ze de studie wel afmaken, het liefst als collectief. Dit verzoek wordt afgekeurd. Bovendien weigeren de docenten de muziek, strips, stencils en fanzines te beoordelen omdat dit volgens hen geen disciplines zijn die ze kunnen beoordelen. De leden van KK Dubio krijgen geen diploma. De leden van KK Dubio zeggen hier achteraf over:

⁸⁰ Jonker (2012): 98.

⁸¹ Jonker (2012): 80.

Stencils en kopieën waren uit den boze. Onafgewerkte spullen ook. We vonden het niet erg als iets niet helemaal uit de verf kwam, dat was nou juist de vormtaal waar we in thuis begonnen te raken. Het wekte een enorme irritatie op bij mensen die vonden dat dat niet kon. Wij vonden juist dat dat andere niet kon! We wilden zoveel mogelijk verschillende dingen maken en ook slechte dingen. Waarom mag je geen slechte tekening maken? Wij vonden dat je als beesten tekeer moest gaan en zoveel mogelijk moest onderzoeken, ook als het ging om muziek, of strips, of wat dan ook. Je moet eerst laten zien wat je bij elkaar hebt gesprokkeld en dan kun je beginnen. Je kan natuurlijk niet beginnen met iets dat af is.⁸²

Ook KK Dubio richt een eigen fanzine op, de *Raket*. De eerste editie verschijnt in april 1979 en heeft de vorm van een muurkrant. De makers zijn van mening dat hun fanzine openbaar moet zijn. In september datzelfde jaar verschijnt de *Raket* ook in boekvorm, aanvankelijk als boekje bij de muurkrant. Ze willen zich zoveel mogelijk onttrekken aan de kunstgeschiedenis, maar dit lukt uiteindelijk eigenlijk niet zo goed: 'Fluxus en met name dada kenden we wel, maar voor ons was dat oud. Na een jaar of twee kwamen we erachter dat het bijna hetzelfde was wat wij deden.'⁸³ Ten tijde van het verhardening/verrechten van de punkscene probeert KK Dubio de punks de – volgens hen – goede richting in te sturen. In een van de laatste edities van de *Raket* verschijnt het artikel 'Punk = Dada'. Hiermee hopen ze historisch besef te kweken bij de punkers, dat dada wordt gezien als de voorganger van punk vanwege het afzetten tegen de gevestigde kunstnormen, het plakken en knippen en de vermenging van kunstdisciplines. KK Dubio heft zichzelf uiteindelijk op, omdat ze niet achter de ontwikkelingen binnen de punkscene staan.

De *KoeCrandt* en KK Dubio zijn twee van vele voorbeelden van creatieve initiatieven die tot uiting komen in de kraak-/punkbeweging. In vrijwel alle steden waar gekraakt wordt, ontstaan kunstenaarscollectieven die happenings en tentoonstellingen organiseren. Ondanks dat de meeste kunstenaars die zich aansluiten bij een kunstenaarsinitiatief zich in die tijd meestal niet toeleggen op één medium of uitingsvorm en alles een beetje door elkaar loopt, wil ik met het oog op de richting van deze scriptie toch nog aan een van deze uitingsvormen iets meer aandacht besteden. Binnen de punk- en kraakbeweging zet men van begin af aan zelf krantjes in elkaar. In de kraakbeweging hebben deze blaadjes vooral een informerende en opiniërende functie, maar in de punkbeweging (waar zoals eerder al

⁸² Jonker (2012): 128.

⁸³ Jonker (2012): 143.

vermeld de blaadjes (fan)zines worden genoemd), worden de creatieve mogelijkheden van zo'n blaadje ook benut.

De term 'fanzine'; hij is al vaker gevallen. Fanzines bestaan al voor de punkbeweging. Al vanaf de jaren dertig worden in underground netwerken zelfgemaakte blaadjes gebruikt om te communiceren met gelijkgestemden. Zo schrijven fans van science fiction al vroeg hun gedachten over dit genre op om deze te delen met andere science fiction-fans. In een later stadium vervalt het woord 'fan' vaak en werd het simpelweg 'zines'. Maar wat zijn het nou precies? 'Zines are noncommercial, nonprofessional, small-circulation magazines which their creators produce, publish, and distribute by themselves.'⁸⁴ Met andere woorden: blaadjes waar veel handwerk bij komt kijken en die zijn bedoeld voor een klein publiek.

Een van de eerste punk fanzines, *Sniffin' Glue*, opgericht door Mark Perry, geldt als voorbeeld voor een hele generatie fanzinemakers daarna. In 1976 verschijnt het eerste nummer.

Sniffin' Glue maakte duidelijk dat je geen geld of School voor de Journalistiek nodig had om een blad te kunnen maken: lef en enthousiasme waren voldoende. Perry spoorde zijn lezers aan vooral geen genoeg te nemen met zijn schrijfsels, maar zelf een fanzine te beginnen. Daarmee verwoordde hij als één van de eersten het belangrijkste punk-ideaal: zelfwerkzaamheid. Deze *Do It Yourself* (DIY)-gedachte wil dat technische vaardigheden van ondergeschikt belang zijn aan de directheid en spontaniteit van het moment: wie muziek wil maken, kunst wil bedrijven, een film of tijdschrift wil uitbrengen moet geen geschikte opleiding zoeken, maar het meteen in praktijk brengen.⁸⁵

Perry's oproep wordt gehoord: veel jongeren volgen zijn voorbeeld en beginnen hun eigen blaadjes in elkaar te knutselen. Ze gaan een belangrijke rol spelen in de jaren tachtig omdat het een middel wordt voor jongeren om hun mening te uiten, zich af te zetten tegen de heersende opinie en onderling te communiceren. 'Defining themselves against a society predicated on consumption, zinesters privilege the ethic of DIY, do-it-yourself: make your own culture and stop consuming that which is made for you.'⁸⁶ Winst maken met de zines speelt totaal geen rol, het gaat om verbinding en authenticiteit. Er is geen censuur, iedereen kan z'n ei kwijt en dus is er ruimte voor thema's die spelen bij de jeugd, zoals

⁸⁴ Duncombe (1997): 17.

⁸⁵ Goossens & Vedder (1996): 33.

⁸⁶ Duncombe (1997): 13.

(homo)seksualiteit, muziek, gelijkheid van ras/sekse. Er is geen vaste verschijningsvorm, sommige zines verschijnen eenmalig, andere worden jarenlang uitgegeven. Ook qua formaat, omvang en inhouden lopen de zines uiteen. Wat de meeste zines wel gemeen hebben, is dat ze zich niet alleen qua inhoud, maar ook in beeldtaal afzetten tegen de norm. Ook het beeldende aspect wordt ingezet om de boodschap van verzet te verkondigen: 'Font styles and parameters such as size and color are selected to lend additional interpretive potential to plain text message. This is formalized by using salient elements including italics, bold, underlined, capital letters, fonts, size and weight, etc., but also through the way images and texts are juxtaposed and presented in order to extend visually the semantic potential of a message.'⁸⁷ Ook schunnige taal en beelden worden niet geschuwd. Alles kan ten slotte, als je zelf de baas bent.

HOOFDSTUK 2: KNUST & EXTRAPOOL

ONTSTAAN

Ook in Nijmegen ontspruiten in de jaren tachtig veel creatieve initiatieven, die veelal gehuisvest zijn in kraakpanden. In de nasleep van de Piersonrellen worden enkele bankgebouwen vernield, waaronder ook een pand van de Westland-Utrecht Hypotheekbank.⁸⁸ Dit pand, op de hoek van de Sint Annastraat en de Groesbeekseweg, wordt gekraakt en onder die krakers bevinden zich Jan Dirk de Wilde (1960) en Ania Rachmat (1960). Rachmat volgt vanaf 1979 de opleiding TeHaTex (Tekenen, Handvaardigheid of Textiele Werkvormen) tot docent Beeldende Vorming in Nijmegen en houdt zich bezig met schilderen en houtsneden. De Wilde is afkomstig uit Zutphen en komt via Delft en Arnhem in Nijmegen terecht. In de jaren 1979 tot 1981 begint hij in Delft met het maken van zijn eerste zines, die dan de titel *Kutluur* [sic] dragen (afb. 1). Van dit tijdschrift verschijnen vijf afleveringen en deze zijn voornamelijk gevuld met strips en spotprenten.⁸⁹

Het werk van De Wilde wordt al vroeg opgemerkt: in 1982 verschijnt een editie van *Vrij Nederland* die wordt gewijd aan de alternatieve pers in België en Nederland met daarin

⁸⁷ Triggs (2006): 72.

⁸⁸ Van der Weide & Boland (2017): 46.

⁸⁹ Van der Weide & Boland (2017): 46.

ook aandacht voor het werk van De Wilde. In het tijdschrift wordt opgemerkt dat het aantal tijdschriften en kranten in de marge met de dag stijgt: 'Na in de jaren zeventig wat te zijn ingezakt, bloeit de stencilcultuur als nooit te voren.'⁹⁰ Tunderman stelt in het blad een bloemlezing samen, waarbij hij de genres 'literatuur', 'punk', 'actie', 'satire', 'stadsnieuws' en 'strips' onderscheidt. In de laatste categorie komt ook *Kutluur* aan bod, met name hoe de makers, Henk Huiselijk en Ir. J.D. de Wilde, samen voor de distributie van het stripblad zorgen. Het blad wordt in die tijd nog gedrukt bij de krakersdrukkerij De Vrije Druk in Nijmegen. De niet-commerciële instelling van de drukkerij zorgt ervoor dat er betaalbaar gedrukt kan worden, ook groeperingen als Onkruid drukken hier hun materiaal.⁹¹

⁹⁰ Tunderman (1982): 3.

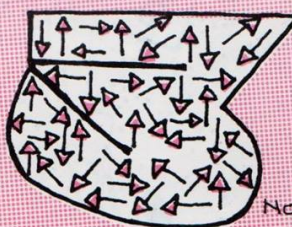
⁹¹ Tunderman (1982): 31.

KUTLUUR!

met: EEN MAN VAN DEZE TIJD



GISTEREN WAS IK NOG EEN
MAN VAN DE TOEKOMST....



NOGMAALS

Wat zal hij morgen zijn?

zult u zich
wellicht
afvragen

beeldblad voor
individueel verzet

en u zult wijzer worden.
de toekomst zal even aan u zijn.
u zult even glimlachen

Afbeelding 1. Omslag Kutluur

In de loop van 1982 vindt een gebeurtenis plaats die essentieel is voor het ontstaan van KNUST: 'Een man met een stationcar belt aan bij De Westland en biedt een gebruikte Gestetner stencilmachine aan. De Wilde ziet na enige aarzeling toch mogelijkheden voor zijn tot dan toe geoffsette blaadjes. Stencilmachines moeten begin jaren tachtig steeds vaker plaatsmaken voor de eerste kopieerapparaten en worden massaal aan de straat gezet. De Wilde verzamelt een aantal machines en leert met enige hulp van buitenaf ze te gebruiken.'⁹² De eerste vormen van een drukkerij beginnen zich af te tekenen.

Op 2 november 1983 wordt om praktische redenen de stichting KNUST officieel geregistreerd via de notaris. Eerder wordt deze naam ook al gehanteerd, in associatie met de woorden 'kunst', 'knus' en 'knutselen', maar vanaf dan krijgen de letters betekenis als afkorting: Kulturele Nijmeegse Universele Stichting.⁹³ Er ontstaat een kerngroep van KNUST-leden, het KNUST-collectief ook wel, waar naast Rachmat en De Wilde ook Erik Odijk (1957), de vriend van Rachmat, toe gaat behoren. Odijk houdt zich onder andere bezig met zeefdrukken. Daarnaast komt Ubu Lemereis (1962-2010) bij het gezelschap, die korte tijd de Vrije Hogeschool van Driebergen heeft bezocht en in verschillende punkbandjes heeft gespeeld. Via hem raakt ook Alfred Boland/Red Bol (1962), een schoolvriend van Lemereis, betrokken bij KNUST. Ook Boland houdt zich bezig met het maken van tijdschriften.⁹⁴

Als we de in 1999 door KNUST-leden opgestelde fondslijst mogen geloven, verschijnt in 1984 de eerste uitgave van het KNUST-collectief.⁹⁵ Deze fondslijst is de eerste fondslijst die bekend is bij KNUST en gecontroleerd door verschillende betrokkenen. Daarmee acht ik deze fondslijst als betrouwbaar en heb ik ook voor informatie over uitgaven die nog volgen – denk aan jaar van publicatie, oplage en makers – deze fondslijst als bron geraadpleegd. Deze eerste uitgave wordt vanuit De Westland geproduceerd en draagt de naam *Afgrijs*. Het eerste nummer telt zestien pagina's die individueel zijn ingebracht bestaande uit 'de striptekeningen van De Wilde, de iets klassiekere pagina's van Rachmat en de door geen enkele achtergrond gehinderde, enigszins dadaïstische bijdragen van Lemereis.'⁹⁶ De pagina's vormen een eenheid door de gedeelde stenciltechniek. Vanaf het tweede nummer

⁹² Van der Weide & Boland (2017): 46.

⁹³ Ibidem

⁹⁴ Ibidem

⁹⁵ Z.n. ([1999]): [1].

⁹⁶ Van der Weide & Boland (2017): 47.

gaat ook Boland een belangrijke rol spelen bij het maakproces van *Afgrijs*. Niet alleen KNUST-leden dragen bij aan het tijdschrift, ook vrienden en bekenden worden gevraagd, en in lijn met het gedachtegoed achter veel zines, is het uitgangspunt dat geen enkele bijdrage wordt geweigerd.⁹⁷ Nieuwe personen raken betrokken bij KNUST, onder wie Irun S./Tasjef/Jeroen Scheifes (1957). Hij woont in een ander Nijmeegs kraakpand aan de Groenestraat en schrijft regelmatig voor *De Nijmeegse Kraakkrant*.⁹⁸ Hij heeft 'literaire aspiraties en omdat er behoefte is aan een tekstschrijver proberen De Wilde en Lemereis hem over te halen om met hen mee te gaan doen – met succes.'⁹⁹

Voor dit onderzoek heeft Scheifes ongepubliceerde teksten en dagboekantekeningen beschikbaar gesteld, geselecteerd op basis van wat volgens hem relevant zou kunnen zijn. Waar ik in de inleiding al even aan refereerde is hier aan de hand: Scheifes heeft op basis van zijn eigen interpretatie van wat interessant is en wat niet voor dit onderzoek, een verzameling aan bronnen prijsgegeven die dus onvolledig is. Desalniettemin zijn deze teksten uiterst bruikbaar gebleken, aangezien uit deze teksten blijkt dat Scheifes niet alleen bijdroeg aan *Afgrijs* (en later ook andere uitgaven), maar dat hij ook de filosofie van KNUST op schrift stelde:

de vinger aan de pols, dwz: een kritiese opstelling ten opzichte van alle verschijnselen, inkl. de moraal van radikaal links. [...] Wat nieuw is aan KNUST is ongetwijfeld de introductie van het stensillen als kunstvorm. Verder kan genoemd worden de kompromisloze vorm: de verschillende bladafmetingen, het boek in het boek in het boek, het ruige uiterlijk van sommige uitgaven, het chaosprinsiepe. Niet alles is nieuw, en eigenlijk zijn we daar ook niet mee bezig. Het chaosprinsiepe is niet zozeer een vormprinsiepe van KNUST, maar wordt wel uitgebuit, zeker zolang het om het beeld gaat. Uiteindelijk is het natuurlijk eveneens de uiting van het chaotisme dat er is: onmiskenbaar.¹⁰⁰

Ook Doro Krol (1963) raakt betrokken bij KNUST, via een vriendin die in De Westland woont: 'Krol is eveneens afkomstig van de kunstacademie in Arnhem, is daarnaast organisatorisch van vele markten thuis en heeft een speciale belangstelling voor geiten.'¹⁰¹ Scheifes doet

⁹⁷ Van der Weide & Boland (2017): 47.

⁹⁸ Interview met Irun Scheifes (23 juni 2017).

⁹⁹ Van der Weide & Boland (2017): 47.

¹⁰⁰ Scheifes (1984-1989): april 1984.

¹⁰¹ Van der Weide & Boland (2017): 47.

mee vanaf nummer drie, Krol vanaf nummer zeven. In een later stadium, rond 1986, verschijnt ook Rob van Erkelens (1963) op het KNUST-toneel. Hij is op dat moment redacteur bij het literaire tijdschrift *Tristan*, waarvan bij het tweede nummer de KNUST-uitgave *Angelo Sax* (1986) als bijlage verschijnt.¹⁰²

Naast *Afgrijs* verschijnen ook andere publicaties van KNUST-leden. Deze uitgaven worden soms alleen gemaakt, soms in duo's of gezamenlijk. Er verschijnen verschillende uitgaven, waar ik in het volgende hoofdstuk nader op in zal gaan. Bij de totstandkoming van deze uitgaven is er veel ruimte voor experiment in vorm en techniek en wordt er gezocht naar nieuwe formaten en vouwmethoden.

Een ander project, dat niet wordt geïnitieerd door KNUST maar waar wel leden van KNUST aan deelnemen, is de manifestatie 'Kunst, Krisis of Keerpunt' (1985). Deze manifestatie wordt in het leven geroepen door de Arnhemse Stichting Plaatsmaken. Stichting Plaatsmaken is een kunstenaarsinitiatief dat net als KNUST in de jaren tachtig ontstaat. Een aantal jonge kunstenaars is op zoek naar een plek om zich inhoudelijk verder te ontwikkelen en hun werk te exposeren. Met 'Kunst, Krisis of Keerpunt' tracht Stichting Plaatsmaken een representatief beeld te geven van 'het levendige circuit van kunstenaarsinitiatieven welke in traditie van de Cobra en het Tsjechische Charta 77 hun stem verheven'.¹⁰³ 118 kunstenaars die deel uitmaken van Nederlandse en Belgische kunstenaarsinitiatieven, waaronder dus ook KNUST, laten tijdens de manifestatie hun stem horen. 'Zij zagen zichzelf als een parallel kunstcircuit dat was ontstaan vanuit een heersende experimentele mentaliteit buiten het geregelde circuit van galeries en musea. Daarnaast maakten ook muzikanten, dansers, dichters, performers en toneelspelers deel uit van culturele vrijplaatsen. Deze collectieve insteek was kenmerkend voor de jaren tachtig. Door de bijkomende kunstpolitieke doelen waren de initiatieven sterk verbonden met de kraakbeweging'.¹⁰⁴

Het KNUST-collectief deelt deze kijk op de kunstwereld, als we ervan uitgaan dat de rest van de groep hier hetzelfde over denkt als Scheifes:

Volgens sommigen [...] behoren wij dus tot het zg. derde [kunst]sirkuit. Welwel. Wat is dan het tweede? Om over het eerste sirkuit maar geen onbehoorlijke vragen te

¹⁰² Van der Weide & Boland (2017): 47.

¹⁰³ Stichting Plaatsmaken (z.j.).

¹⁰⁴ Ibidem

stellen. Het zal de helden waarschijnlijk niet verbazen, dat onze houding t.o.v. het eerste sirkuit ambivalent is. Wij volgen de zaak en hebben waarden [sic] voor enkelingen. Omdat we zelf ook ikken zijn. Om de gang van zaken in de kunstwereld kan men verder alleen maar lachen: die hangt van automatismen, manipulaties en kruiwagens aan elkaar, en van schoolmeesters niet te vergeten. Anderen bepalen hoe jouw product er uit komt te zien, of het 'geschikt' is enzovoort.¹⁰⁵

Bij de manifestatie hoort ook een publicatie, die dezelfde titel als de manifestatie draagt. 'De algemene onvrede onder jonge kunstenaars over de kunstpolitieke en culturele stand van zaken kwam hier op pamfletachtige wijze en in alle hevigheid naar voren. Doordat alle deelnemende kunstenaars met uiteenlopende unieke pagina's bijdrages leverden hadden alle publicaties een unieke samenstelling. Naast beeldmateriaal van recente activiteiten werd de mogelijkheid geboden om persoonlijke ideeën, meningen en invalshoeken nader te belichten.'¹⁰⁶ KNUST is nauw betrokken bij het maakproces van de publicaties en verschillende KNUST-leden zorgen voor een bijdrage in het boek.

Een jaar later, in november 1986 wordt festival 'Woestland weekert' georganiseerd door de gebruikers en bewoners van De Westland. KNUST draagt niet alleen bij aan verschillende optredens, maar ontwerpt ook de posters, flyers en uitnodigingen. Ook de andere bewoners die geen KNUST-leden zijn, helpen mee met deze voorbereidingen, waarbij het niet uitmaakt of iemand al dan niet een kunstzinnige achtergrond heeft. Ook hier zie je de *DIY*-gedachte van de punkbeweging terug. Na 'Woestland weekert' vinden er nog twee festivals plaats, waarvan de laatste in oktober 1987.¹⁰⁷

VAN WESTLAND NAAR EXTRAPOOL

Net als in andere steden wordt in Nijmegen in het begin van de jaren tachtig gewerkt aan een beleid dat door middel van het legaliseren van panden als De Westland, problemen tussen gebruikers, buurtbewoners en bestemmingsplannen zal oplossen. In 1986 verschijnt een artikel in *De Gelderlander* dat de stand van zaken met betrekking tot verschillende Nijmeegse panden bespreekt. Over De Westland wordt geschreven: 'Het pand van de Westland-Utrecht op de hoek St. Annastraat/Groesbeekseweg maakt volgens de gemeente op dit moment een "veranderingsproces" door. De bovenverdieping, die het domein was

¹⁰⁵ Scheifes (1984-1989): april 1984.

¹⁰⁶ Stichting Plaatsmaken (z.j.).

¹⁰⁷ Van der Weide & Boland (2017): 46.

van een autonome groep die zich bewoog binnen de drugscène, is medio vorig jaar vertrokken, waarna het hele pand in gebruik werd genomen voor wonen en sociaal-culturele activiteiten.’¹⁰⁸ De gemeente lijkt het initiatief goedgezind, echter: ‘Het vinden van een nieuw onderkomen voor de bewoners van de Westland is voor de gemeente een belangrijk aandachtspunt. De ligging is zodanig “dat vroeg of laat aan het huidige gebruik een einde moet komen.”’¹⁰⁹

Ondanks dat het erop lijkt dat De Westland z’n langste tijd heeft gehad, geven de bewoners zich niet gewonnen. Ze blijven onderhandelen en er zijn verschillende erkende kunstenaars en ontwerpers die het artistieke belang van KNUST onderschrijven.¹¹⁰ KNUST publiceert *Westland[ge]bode* (1987), een uitgave waarin onder andere de projecten van de afgelopen jaren en de projecten die nog in het verschiet liggen, worden gepresenteerd (afb. 2). Ook is er aandacht voor stichting Tempel, die zich bezighoudt met culturele activiteiten op audiovisueel gebied en waarmee KNUST nauw samenwerkt. In deze uitgave komt duidelijk naar voren wat KNUST is en wat KNUST wil: ‘KNUST tracht een kader te scheppen waarbinnen kunstenaars individueel en/of projektgewijs kunnen werken. Onafhankelijkheid staat voorop. Het zoeken naar het nieuwe, het eigene is belangrijker dan het bewandelen van het geplaveide pad. Het inwerken in bestaande circuits leidt al te vaak tot voorspelbaarheid of onbevredigende compromissen. KNUST bestaat uit verschillende aspecten, facetten die elkaar vinden in het streven om onafhankelijk met kunst bezig te zijn.’¹¹¹

Het is duidelijk dat de oprichters van KNUST behoefte hebben aan een alternatief als het gaat om hoe kunst zich manifesteert:

Al sinds een aantal jaren is er sprake van een nieuwe selectieve aanpak in de kunst, naast het bestaande erkende circuit. De aanpak uit zich door een andere manier van werken en naar buiten treden. Een paar mensen zetten hun eigen projekt op, een zogenaamd kunstenaarsinitiatief, opererend vanuit een centrale plek. Er worden tentoonstellingen en manifestaties georganiseerd die los staan van het traditionele gebeuren van erkende circuits. Hierbij komen verschillende disciplines aan bod. Men werkt op allerlei vlakken en met allerlei mengvormen (muziek, schilderen, grafiek enz.). Hoewel je door de diversiteit anders zou denken leidt deze manier tot een

¹⁰⁸ Z.n. (1986): 11.

¹⁰⁹ Ibidem

¹¹⁰ Van der Weide & Boland (2017): 48.

¹¹¹ KNUST kollektief ([1987]b): [25].

herkenbaar gezicht. En dit is juist de bedoeling van het initiatief! Waarom zou je wachten op erkenning door de officiële kunstinstanties als je zelf de criteria, de voorwaarden kunt scheppen waarbinnen je werkt en jezelf ontwikkelt?¹¹²

Uit eerder onderzoek is gebleken dat kunstenaarsinitiatieven die in de jaren tachtig zijn ontstaan zich niet bewust radicaal wilden afzetten tegen wat in de officiële kunstwereld werd gemaakt.¹¹³ Deze uitspraak lijkt haaks te staan op Bourdieus veldtheorie, waarin de nieuwe generatie de strijd aangaat met de gevestigde orde, en lijkt te beweren dat de kunstenaars die zich manifesteren in de officiële kunstwereld in een ander veld opereren dan de kunstenaars die gezamenlijk kunstenaarsinitiatieven oprichten. Uit bovenstaand citaat blijkt dat KNUST op de hoogte is van wat er binnen de kunstwereld – of om in Bourdieus termen te spreken: het (beeldende) kunstveld – speelt en zich wel degelijk bewust afzet tegen wat zich in de officiële kringen van de kunstwereld afspeelt. Ondanks dat de leden van KNUST zich afzetten tegen de gevestigde orde, delen zij wel het geloof in het belang van het veld, en het (impliciete) wederzijdse akkoord over de spelregels en inzet van de strijd, wat Bourdieu respectievelijk *croyance* en *complicité objective* noemt.¹¹⁴ KNUST pleit voor een andere inrichting van de kunstwereld, namelijk meer inspraak voor de kunstenaar zelf en minder invloed van galleries, musea en dergelijke, maar ontkent het bestaan of belang van de kunstwereld niet. Dat KNUST-leden niet anti-kunst zijn wordt onderschreven door het feit dat veel van hen aan de kunstacademie studeren of een anderszins kunstgerelateerde opleiding volgen.¹¹⁵ In tegenstelling tot wat Vriens beweert, positioneert KNUST zich dus duidelijk buiten de officiële kunstwereld – maar niet buiten de kunstwereld an sich – en zet zich hier actief tegen af.

In hoofdstuk 1 werd al duidelijk dat niet ieder kunstenaarsinitiatief dezelfde positie inneemt en dat er verschil is in politieke en culturele standpunten. Zo positioneerde de *KoeCrandt*-redactie zich in een kunsthistorische context, terwijl KK Dubio juist poogde zich buiten deze context te plaatsen, wat overigens niet helemaal is gelukt. Jonker over deze verschillen: 'Doorgaans worden de Rondos [KK Dubio] en *KoeCrandt*-redactie als twee tegengestelden beschreven: de *KoeCrandt*-redactie als ludiek, kunstzinnig en chaotisch, de

¹¹² KNUST kollektief ([1987]b): [7].

¹¹³ Vriens (2016): 13.

¹¹⁴ Joosten (2007): 1.

¹¹⁵ Van der Weide (2017): 46-47.

Rondos als politiek, rechtlijnig en communistisch.¹¹⁶ Hoewel het KNUST-collectief zich wel buiten de officiële kunstwereld plaatst, plaatst KNUST zich niet buiten de kunsthistorische context. Zij hebben wel politieke standpunten, maar dit zijn voornamelijk cultuurpolitieke standpunten en het KNUST-collectief is zeker niet rechtlijnig of communistisch te noemen. Wat dat betreft staat KNUST eerder aan de *KoeCrandt*-kant van de tegenstelling die Jonker schetst, alhoewel je ook overeenkomsten ziet tussen KNUST en KK Dubio als je kijkt naar hoe beide initiatieven strijden voor meer ruimte voor experiment binnen de kunst.

In *Westland[ge]bode* onderschrijven de KNUST-leden het (inter)nationale karakter van kunstenaarsinitiatieven: ‘Er heeft zich een soort landelijk circuit gevormd en er is op bescheiden schaal sprake van een internationale uitwisseling. De twee Nijmeegse stichtingen KNUST en TEMPEL zijn beide initiatieven die zich in dit circuit begeven. Al enige tijd wordt er vanuit deze stichtingen samengewerkt in verschillende projecten. Ze blijken elkaar prima aan te vullen. Deze samenwerking en uitwisseling wordt nu versterkt door voortaan samen vanuit één pand te opereren: “DE WESTLAND”.’¹¹⁷ Hiermee benadrukken ze het bestaansrecht van De Westland als woon-werkpand, maar ze lijken hiermee hun tijd vooruit te zijn.

¹¹⁶ Jonker (2012): 113.

¹¹⁷ KNUST kollektief ([1987]b): [8].



Afbeelding 2. Bladspiegel uit Westland[ge]bode

De onderhandelingen lopen uiteindelijk toch niet goed af; eind 1987 moeten zowel Stichting Tempel als KNUST De Westland verlaten. Na de gewelddadige ontruiming van de Mariënburcht in januari van datzelfde jaar, treedt de gemeente harder op tegen krakers. In 1988 stelt wethouder Hompe zelfs dat nog aan het eind van datzelfde jaar het 'kraakprobleem in Nijmegen [is] opgelost.'¹¹⁸ De Westland, die in principe minimale overlast veroorzaakt, wordt de dupe van dit harde beleid.¹¹⁹ De Wilde daarover enkele weken voor de ontruiming in *De Nijmeegse Stadskrant*: 'Op een bepaald moment wordt [sic] je gedogmatiseerd en door de Mariënburcht-rellen is de gemeente wervend op zoek gegaan om de voormalige Westland Utrecht Hypotheek het naadje van de kous [sic], maar hebben zich wel een oordeel laten vormen door de media. En reacties van de overheid daarop, die maken dat de discussie over kraken al een hele poos vertroebeld is, daar hebben wij heel veel last van.'¹²⁰

Wat ongetwijfeld ook heeft meegespeeld bij de motivatie om De Westland te ontruimen, is het uitbundig beschilderde uiterlijk van het pand. Door de ligging is het pand prominent in beeld tijdens de intocht van de Vierdaagse, die nationaal wordt uitgezonden.¹²¹ Dit leverde al eerder problemen op: 'Tijdens de intocht van de wandelaars heeft de Nijmeegse politie met een bliksemactie een kraakpand langs de route van de intocht ontruimd. Tien personen in dit gebouw van de Westland-Utrecht Hypotheek Bank zijn aangehouden. Aanleiding voor de actie was volgens de politie een spandoek dat buiten het kraakpand was gehangen met de tekst: "Het leger is niet vies van fascisme."¹²² Volgens Van der Weide werd deze eerdere overlast echter veroorzaakt door een andere groep krakers dan het KNUST-collectief.¹²³ Desalniettemin zien mensen als wethouder Hompe de krakers graag naar elders vertrekken.

Op 27 oktober 1987 is het dan zover: 'Eén van de langst gekraakte panden in Nijmegen, de Westland aan de Sint Annastraat, is vanmorgen probleemloos ontruimd.'¹²⁴ De probleemloze ontruiming komt voort uit de belofte van de gemeente om mee te denken

¹¹⁸ Z.n. (1988a): 8.

¹¹⁹ Wenting (1987): 3.

¹²⁰ Z.n. (1987c): 7.

¹²¹ Van der Weide & Boland (2017): 48.

¹²² Z.n. (1984): 5.

¹²³ Schriftelijke correspondentie met Van der Weide (30 juni 2017).

¹²⁴ Z.n. (1987d): 2.

over een nieuwe locatie, mits de bewoners en gebruikers van De Westland zich niet verzetten tijdens de ontruiming.¹²⁵ Zoals eerder vermeld komt deze eis voort uit de nasleep van de gewelddadige ontruiming van de Mariënburcht.¹²⁶ KNUST-leden tonen op ludieke wijze hun goede wil door voor de ontruiming de eerdergenoemde gevel een meer romantisch uiterlijk te geven.¹²⁷ Er vindt nog een actie plaats op de Grote Markt, waar de bewoners van De Westland een straattheater opvoeren dat de ondergang van hun pand zou moeten illustreren: 'Met fakkels en trommels ging de optocht om half zes van start. Naast de aasgier, die de huidige eigenaar van het pand H. Nadimi voorstelde, droegen "de ontheemden" hun "koningin" mee in een draagstoel. Eenmaal op de Grote Markt gingen aasgier en koningin een gevecht aan waarbij in dit geval de eerste het onderspit moest delven. Het spektakel werd nog opgeluisterd door een heuse vuurspuwer.'¹²⁸ Na de voorstelling vertrekken de spelers allen in een andere richting, wat symbool staat voor het opbreken van het kunstenaarscollectief.

De ontruiming zelf verloopt gemoedelijk meldt *De Gelderlander*.¹²⁹ KNUST pleegt alleen symbolisch verzet: 'Boven de ingang waren twee geschilderde ogen opgehangen waaruit stralen water op de tegels kletsten om duidelijk te maken dat het "pand huilde".'¹³⁰ De deur wordt geforceerd en vanuit het pand worden stencils, 'kunstkaarten', naar buiten gegooid. Opmerkelijk is de reactie van omstanders wanneer de aanwezige kunst in het pand in een container wordt gegooid: 'buiten liepen toeschouwers juist fraaie stencils te verzamelen.'¹³¹ Zelfs de politie toont interesse: 'Een agent sprong met een paar kunstwerken onder de arm over de verwrongen resten van de explosie heen. Hij vroeg en kreeg toestemming van een van de kunstenaars ze mee te nemen. Ze zouden gebruikt worden als wandversiering voor een van de nieuwe districtsbureaus.'¹³²

KNUST vindt na de ontruiming tijdelijk onderdak bij De Paraplufabrieken, een kraakpand aan de Van Oldenbarneveltstraat dat later wordt gelegaliseerd. Ondertussen

¹²⁵ Z.n. (1987f): 19.

¹²⁶ Z.n. (1987a): 1.

¹²⁷ Z.n. (1987e): 7.

¹²⁸ Z.n. (1987g): 11.

¹²⁹ Z.n. (1987h): 1.

¹³⁰ Z.n. (1987i): 15.

¹³¹ Ibidem

¹³² Z.n. (1987h): 15.

wordt er gezocht naar een nieuw onderkomen, en dat wordt uiteindelijk gevonden op de Tweede Walstraat. De voormalige bloemen- en fruithandel op nummer 5 wordt op dat moment gebruikt als confectieatelier en voor kamerverhuur. Er worden plannen gemaakt voor het pand, die het collectief toelicht in een artikel in *De Gelderlander*: 'De bedoeling is dat de benedenverdieping gebruikt zal worden als geluidsstudio van de Stichting Tempel, die het bevorderen van culturele activiteiten op audiovisueel gebied tot doel heeft. De begane grond moet een soort ontvangstruimte worden. De stencildrukkerij van de in 1983 opgerichte Stichting KNUST (Kultureel Nijmeegse Universele Stichting) zal de eerste verdieping betrekken. Verder wordt de ruimte gebruikt als atelier- en woonruimte.'¹³³

Omdat De Westland zich niet heeft verzet tijdens de ontruiming, stelt de gemeente zich coöperatief op. Stichting Tempel trekt zich echter terug, waardoor nieuwe huurders moeten worden gevonden om het financiële gat te dichten. Deze worden gevonden, onder wie Joyce Guley (1967), en met steun van Woningbouwvereniging Gelderland wordt het pand in 1988 aangekocht.¹³⁴ Het pand wordt gerenoveerd en krijgt de naam Extrapool, naar extrapoleren: uit een reeks van bekende termen een daarbuiten gelegen term berekenen. Scheifes vat dit taalkundig op en licht dit in zijn dagboek als volgt toe: 'Wat is nu de extrapool? De verwarring ten top: een door elkaar geschudde toestand [...], een uitvergroete letter, [...], een onherkenbaar iets, een gedachte, een woord wat nauwelijks meer te verbinden is met het oorspronkelijk gegeven.'¹³⁵ In het pand is plaats voor ateliers voor Krol, Boland, Odijk en Rachmat, al zullen de laatste twee Extrapool al snel weer verlaten.¹³⁶ De Wilde en later ook Guley gaan over de drukkerij, Boland legt zich toe op de vormgeving. Lemereis heeft zich al eerder, in 1987, teruggetrokken om Algemene Literatuurwetenschap te gaan studeren aan de universiteit in Nijmegen.¹³⁷ Rond de verhuizing verdwijnen ook Van Erkelens en Scheifes van het toneel.

In de eerste jaren van KNUST zijn de uitgaven op verschillende plekken verkrijgbaar, met name in Nijmegen en Amsterdam. De Wilde klopt aan bij zaken die waarschijnlijk positief tegen het initiatief aankijken om de uitgaven te slijten. Zo behoren al snel

¹³³ Z.n. (1988b): 15.

¹³⁴ Van der Weide & Boland (2017): 48.

¹³⁵ Scheifes (1984-1989): september 1988.

¹³⁶ Van der Weide & Boland (2017): 49.

¹³⁷ Boland (2013): 246-247.

vrouwenboekhandel De Feeks en antiquariaat Verzameld Werk van Berend Immink en Han Rouwenhorst tot de afzetpunten. Ook zijn de KNUST-uitgaven bij boekhandel De Oude Mol te verkrijgen. Deze boekhandel, ontstaan vanuit de Socialistische Uitgeverij Nijmegen (SUN), wordt opgericht om eigen uitgaven te verkopen en de linkse student van elders moeilijk verkrijgbaar materiaal te voorzien: 'En dan ging het uiteraard niet om een zaak in zomaar bedrukt papier, maar om een plek waar de tegenopenbaarheid gestalte kon krijgen. Doel was niet zoveel mogelijk boeken te verkopen, maar de gelegenheid geven tot politieke bewustwording.'¹³⁸ Financieel gewin speelt ook binnen KNUST geen rol, de uitgaven gaan voor weinig geld over de toonbank. Gezien worden is fijn, maar is nooit het hoofddoel. Scheifes schrijft daarover: 'Het publiek voor de uitgaven is gezien het karakter van het werk niet erg groot: de oplagen liggen tussen de twee- en vierhonderd, enkele uitgaven skoren hoger. Het is ons vreemd iemand of iets te willen bereiken met ons werk: zij die kopen willen, zij kopen.'¹³⁹

In vroege jaren beginnen ook de eerste verzamelaars met het aanleggen van een KNUST-collectie. Hans Kaaijk komt al in aanraking met KNUST wanneer De Westland nog de thuisbasis is: 'Ik kwam met enige regelmaat bij dit oudere echtpaar [buren van De Westland] omdat mijn tante er als huishoudster en gezelschapsdame woonde. Op een dag lag er een geboortekaartje op tafel van de bureu van het Westlandpand. Het kaartje viel op door zijn vrolijke kleuren en tegendraadse vormgeving. Toen ik daarna bij boekhandel De Oude Mol een nummer van *Afgrijs* zag liggen, heb ik dat meteen gekocht. En omdat ik een aartsverzamelaar ben kon het niet bij dit ene boekje blijven en volgden er meer en meer.'¹⁴⁰ Gerrit Jan de Rook, een andere verzamelaar, leert KNUST kennen kort nadat zij zich vestigen in de Tweede Walstraat. Ook voor hem was het liefde op het eerste gezicht: 'Dat werd mede in de hand gewerkt door Jan Dirks taalspel [...] en de soms ingenieuze bindwijze die het openen niet belemmerde maar het weer tot de originele staat terugbrengen tot een hels karwei maakte.'¹⁴¹

¹³⁸ Arnoldussen (1995): 9.

¹³⁹ Scheifes (1984-1989): april 1984.

¹⁴⁰ Van der Weide & Boland (2017): 49.

¹⁴¹ Ibidem

HOOFDSTUK 3: KNUST & LITERATUUR

AFGRIJS

Zoals in het vorige hoofdstuk bleek, is er al in een vroeg stadium van het ontstaan van KNUST aandacht voor tekst in het algemeen en voor literatuur in het bijzonder. In de eerste aflevering van *Afgrijs*, de eerste publicatie van KNUST, zijn al veel tekstelementen aanwezig. Het gaat hier dan nog om korte stukjes tekst die vaak woordgrapjes bevatten en op een absurdistische manier commentaar leveren op politiek en maatschappij (afb. 3).¹⁴² De teksten zijn in deze uitgave niet ondertekend, het gaat om een samenwerking tussen De Wilde, Rachmat en Lemereis.

¹⁴² KNUST kollektief ([1984]a).



Afbeelding 3. Omslag Afgrijs 1

De Wilde en Lemereis zijn allebei geïnteresseerd in taal, maar zijn er (op dat moment) niet serieus mee bezig. Om meer diversiteit in de tekstuele componenten van *Afgrijs* te genereren wordt Scheifes gevraagd om betrokken te zijn bij de invulling van het tijdschrift.¹⁴³ De Wilde en Lemereis kennen Scheifes van zijn stukjes in de *Nijmeegse Kraakkrant*. In de tegendraadsheid van Scheifes herkennen ze een geestverwant.¹⁴⁴ De stukjes van Scheifes in de *Nijmeegse Kraakkrant* zorgen volgens Scheifes zelf namelijk voor ophef, zelfs binnen de kraakbeweging. Als individueel anarchist schrijft hij in een van zijn eerste stukjes, getiteld ‘Adaptiebeestjes’, over de uniformiteit binnen de beweging; iedereen draagt dezelfde kleding en gedraagt zich gelijksoortig. Dit wordt hem niet in dank afgenomen, maar zorgt er wel voor dat hij de aandacht trekt van De Wilde en Lemereis.¹⁴⁵

Met de komst van Scheifes is er vanaf het derde nummer van *Afgrijs* een duidelijke toename van tekst in het tijdschrift waar te nemen. Scheifes schrijft zowel proza als poëzie, onder dan namen Irun S. en Tasjef. Ondanks dat Scheifes erbij wordt gevraagd voor een literaire toevoeging aan het blad, zegt hij zelf vooral voor verluchting in het blad te hebben gezorgd. Op die manier wilde hij tegenwicht bieden aan het beeld, dat in zijn ogen soms best heftig is. Zo schrijft hij onder andere over Herr Doktor Schiff die kippen behandelt in zijn praktijk en daarvoor in ruil eieren vraagt, terwijl hij eigenlijk liever kopjes koffie, inclusief kopje, consumeert.¹⁴⁶

Dat Scheifes zichzelf in die jaren niet zo serieus neemt als schrijver, blijkt wel uit het volgende citaat uit het zesde nummer van *Afgrijs*:

Waarom Afgrijs zo’n onleesbaar blaadje is: er valt niets duidelijk in te lezen. En als er al wat te konsumeren valt, is het beeld van zo’n slechte kwaliteit, dat zelfs de schrijver het niet meer lezen kan. Dat doet er ook niet toe: hij wist toch al niet meer wat hij had opgeschreven. De vraag blijft staan waarom al die anoniemen en dichtertjes als Irun S. en anderen doorgaan met teksten ‘drukken’. Duidelijk: 1. Het woord is een beeld, een wazige [...] naast een harde is “vorm”. 2. Ze kunnen het niet laten hun gefrustreerde meningen voor zich te houden. 3. Ze zijn nl miskende genieën en wreken zich nu op het kapitalisties uitgeversbedrijf (de pooiers), en op de resensisten (de hoeren). Zelf zijn ze ‘vormgevers’ (en in dit verband slechts kondooms). 4. Ze zijn dus werkloos en ongelukkig. Een duidelijk geval van letterziekte: geen letter zo klein of hij moet worden vereeuwigd. Niet gewoon

¹⁴³ Van der Weide & Boland (2017): 47.

¹⁴⁴ Schriftelijke correspondentie met Boland (3 augustus).

¹⁴⁵ Interview met Irun Scheifes (23 mei 2017).

¹⁴⁶ KNUST kollektief ([1986]).

gedrukt of per satelliet naar Moskou gezonden, maar gestensild natuurlijk. Dat is nl post-modern. Die lui drukken dus niet hun letters maar zichzelf! Aldus een stelling in het proefschrift van H.J.M Breedeman, iterator. Die Breedeman is dus gewoon gedrukt. Doodgedrukt. Nou ja, je moet er wat voor over hebben...¹⁴⁷

Vanaf het derde nummer van *Afgrijs* schrijft de neef van Boland, Ap Reinders (1963), een sciencefiction feuilleton over generaal Hawthorne die allerlei avonturen beleeft, waaronder het oversteken van een straat die plots is verdwenen.¹⁴⁸ Reinders heeft geen literaire aspiraties, maar schrijft voor zijn plezier en hoopt dat het zijn imago ten goede zal komen. Daarnaast schrijft hij zich destijds thuis te hebben gevoeld in de anarchistische context van KNUST, waar hij, zonder dat hij een 'echte' schrijver was, toch zijn liefde voor taal kwijt kon.¹⁴⁹

Naast dit proza blijft er voldoende ruimte voor kritiek op het reilen en zeilen van de stad. In *Afgrijs* 3 wordt een bladspiegel gewijd aan een humoristisch doch scherp stuk, getiteld 'Hallo Heer Hompe'. In het stuk wordt gereageerd op een krantenartikel in *De Gelderlander* waarin wethouder Hompe zegt liever vandaag dan morgen af te zijn van het pand De Westland, vanwege het rommelige aanzien ervan. De reactie van KNUST:

Ja beste heren van het kollege, welstandkommissie C.S. (alles even onkontroleerbaar) wij voelen erg met u mee als u zegt dat er meer controle moet komen over wat er zoal gebeurt in de stad en met de stad. Ook wij willen een nette, ingehouden en vooral sobere stad. Ter eer en meerdere glorie van de vooruitgang en 'ons aanzien'. [...] Daarom vinden ook wij het jammer dat er steeds weer van dat volk is dat het nodig schijnt te vinden om hun frustraties en ongenoegens overal op te klieren, of erger nog, op te willen komen voor een 'leefbaarder en vriendelijke' stad. De stad is namelijk niet een prettige en pluriforme plek waar men zich misschien thuis zou kunnen voelen of erger: zelfs gestimuleerd zou kunnen voelen. NEE, de stad is een plek waar bovenal het zakelijke en industriële leven ruim baan moeten krijgen.¹⁵⁰

Tussen 1984 en 1986 verschijnen zeven nummers van *Afgrijs*, deze zijn dus allemaal op De Westland tot stand gekomen. Met de verhuizing naar de Tweede Walstraat komt er een eind aan *Afgrijs*. Een jaar laten besteedt Bart Brey aandacht aan *Afgrijs* in zijn artikel 'De ideale zeepbel', in een themanummer van het literaire tijdschrift *Adem* over het ideale tijdschrift.

¹⁴⁷ KNUST kollektief ([1986]): [68].

¹⁴⁸ KNUST kollektief ([1984]b): [40-47].

¹⁴⁹ Schriftelijke correspondentie met Ap Reinders (9 juni 2017).

¹⁵⁰ KNUST kollektief ([1984]b): [38-39].

Over *Afgrijs* zegt hij: 'Dat is poëzie naar mijn hart! [...] Zulke bladen laat ik inpakken met het dikste papier om te voorkomen dat de bellen onderweg openknallen en er als drukinkt uitlopen. Want de bellen van "Afgrijs" zijn zò kleurrijk dat je na elke bladzijde je handen moet wassen om fris aan de volgende te beginnen.'¹⁵¹ Los van dit artikel wordt er in het literaire circuit weinig aandacht besteed aan het tijdschrift.

SOLOPROJECTEN: DAME BOL

Naast *Afgrijs* verschijnen ook andere publicaties van KNUST-leden in verschillende samenstellingen of als solo-/duo-projecten. In 1984 publiceert Scheifes onder de naam Irun S. *Dame Bol*, een gestencilde poëziebundel, gedrukt in twee kleuren op lichtblauw papier. De bundel telt twintig pagina's en qua opmaak van de tekst doet de bundel denken aan de dadaïstische gedichten van Paul van Ostaïen en Theo van Doesburg, waarvan naar de eerste ook wordt verwezen.¹⁵² Er wordt afgewisseld in tekstgrootte, gespeeld met witruimte en de tekst is zowel horizontaal als verticaal op de pagina's geplaatst (afb. 4). In het rood zijn close-ups van tekeningen van de toenmalige vriendin van Scheifes gedrukt, deze tekeningen gaan op iedere bladzijde een relatie aan met de tekst.

De bundel bestaat uit een bundelvullend gedicht, waarin geen sluitend narratief te ontdekken is; het gedicht bestaat uit associatieve beelden en experimenten met klank en woord. Een terugkomend beeld is de bol als vorm: 'Dame Bol', 'de bal moet rond zijn', 'ballonnen', 'Zeus? Is een bolle. God? Is een bol', 'mijn Bol moet weg De dame is een luchtballon' enzovoort. De bundel besluit met 'maak het sluitend', doelend op een haakje dat niet wordt afgesloten.¹⁵³

De bundel bevat veel verwijzingen, naar de Griekse mythologie, maar ook naar schrijvers en kunstenaars uit het verleden. Ostaïen kwam hiervoor al even aan de orde, maar Scheifes noemt ook verschillende keren Ernst Toller, een Duitse expressionistische schrijver, Erich Mühsam, een Duitse activist, Walter Mehring, een Duitse dadaïstische auteur en Kurt Tucholsky, eveneens een Duitse schrijver.¹⁵⁴ Het is duidelijk dat Scheifes wordt aangetrokken door de Duitse literatuur, iets wat hij zelf in verband brengt met zijn Duitse

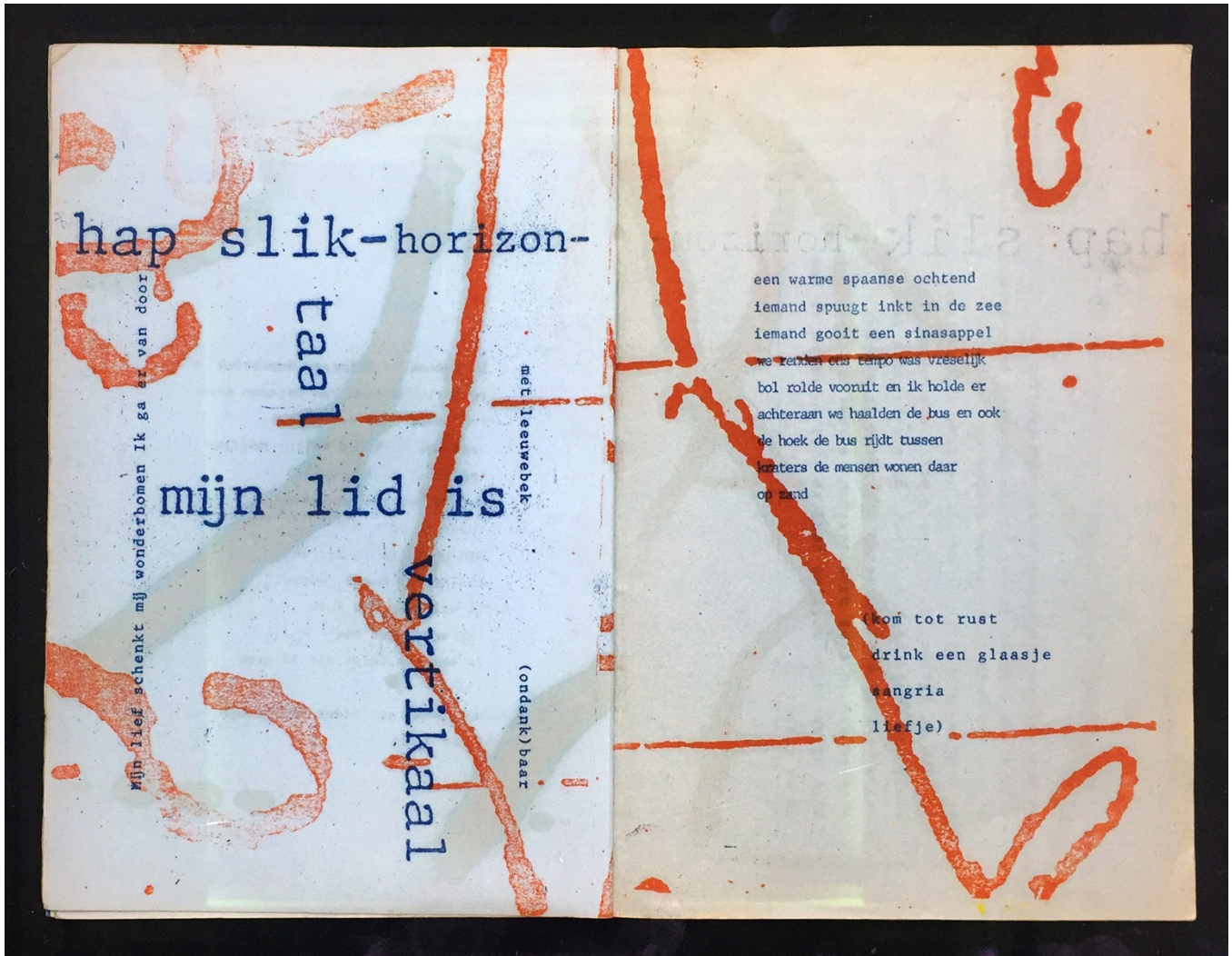
¹⁵¹ Brey (1970): 13.

¹⁵² Scheifes (1984): [13].

¹⁵³ Scheifes (1984): [20].

¹⁵⁴ Scheifes (1984): [6, 19].

voorouders.¹⁵⁵ Wat deze personen, naast hun afkomst, gemeen hebben, is dat ze het anarchistische gedachtengoed delen en anti-nationalistisch zijn; overtuigingen die Scheifes zich ook eigen maakt op jonge leeftijd.¹⁵⁶



Afbeelding 4. Bladspiegel uit *Dame Bol*

Tevens bevat de bundel verschillende verwijzingen naar muziek. Zo wordt op pagina 6 een piano genoemd, verschillende keren valt het woord 'Mondschein'¹⁵⁷, verwijzend naar de *Monscheinsonate* van Beethoven, en op pagina 12 is het volgende fragment te vinden: 'mijn houtwormen murmelen : vannacht speelde ze Beethoven's sonate nummer 14 cis-moll opus

¹⁵⁵ Interview met Irun Scheifes (23 mei 2017).

¹⁵⁶ Ibidem

¹⁵⁷ Scheifes (1984): [6, 11].

27,2'.¹⁵⁸ Hier zie je dat de muzikale kant van Scheifes' kunstenaarschap, namelijk zijn werkzaamheden als pianist van jazz en improvisatiemuziek, doorwerken in zijn literaire activiteiten. Het is kenmerkend voor leden van het KNUST-collectief dat ze vaak op verschillende vlakken en in verschillende disciplines actief zijn en dat deze werkzaamheden met elkaar verweven zijn.

Ook van Krols hand verschijnt een solo-project: *Buchje Snabignieg* (1986). Hierin hanteert Krol een eigen taal die voortkomt uit haar dyslexie. Het interdisciplinaire karakter van KNUST is duidelijk zichtbaar met uitgaven als *Herbstblüte* (1986) en *Frühlingsmühe* (1987), die uit worden uitgebracht in combinatie met cassettes met muziek van Mekanik Kommando, een new wave-band uit Nijmegen. Daarnaast zijn er veel soloprojecten van De Wilde; onder andere *Crime pestionel* (1985), *Strips to the bone* (1986), *De supposeur* (1986), *Ansick ansich* (1986) en *De warheid* (1987).¹⁵⁹ Dit zijn veelal stripachtige uitgaven.

TRISTAN/TZARA

Zoals in het vorige hoofdstuk al even werd aangestipt, verschijnt in 1986 de gezamenlijke uitgave *Angelo Sax*. Deze uitgave verschijnt als bijlage bij het tweede nummer van literair tijdschrift *Tristan*, waarvan de redactie, naast Van Erkelens, bestaat uit Jack van der Weide (1964), Chrétien Breukers (1965) en de fictieve Maria E. Termast, van wie de laatste overigens vanaf het derde nummer ook zal verdwijnen uit de redactie. Van Erkelens, Van der Weide en Breukers leren elkaar kennen bij de studie Nederlands, waar zij in 1983 mee starten aan de universiteit in Nijmegen. De titel van het tijdschrift wordt ontleend aan Wagners opera 'Tristan und Isolde', waarvan een citaat te vinden is in het eerste nummer van *Tristan*.¹⁶⁰ *Tristan* wordt niet gedrukt bij KNUST maar bij de Witte Studentenpers Nijmegen, maar het tijdschrift is de voorloper van *Tzara*, een literair tijdschrift dat wel bij KNUST wordt gedrukt. Om deze reden volgt nu een nadere beschouwing van *Tristan*.

Het eerste nummer van *Tristan* verschijnt in maart 1987 en bevat essays, vertalingen, proza en poëzie. Het tijdschrift begint met een artikel getiteld 'De Voorgeschiedenis', waarin de redactie haar missie prijsgeeft:

¹⁵⁸ Scheifes (1984): [12].

¹⁵⁹ Van der Weide & Boland (2017): 47.

¹⁶⁰ Breukers e.a. (1987a): 1.

Toen de bedrieglijke schijn van het 'Alles ist schon da gewesen' ons dreigde te verlammen, toen de creatieve depressie ons met holle ogen begon aan te staren, was het moment gekomen om de veilige geborgenheid van de bureau-lade wreed te verstoren. Wij hebben de breekijzers opgenomen en onze kinderen in de wereld geworpen; de vraag of deze verlossing ook een Verlossing was hebben we genegeerd. Want nogmaals: wij hebben haast en mogen ons niet door verwijtende blikken laten afremmen in onze race tegen het verval en de verrotting¹⁶¹

Uit uitspraken als deze blijkt dat de redactie zich bewust is van wat eerder de 'vertrossing' of de Grote Matheid werd genoemd. Deze cultuurmoetheid en het gevoel dat alles al eens is gedaan, doet denken aan het fin de siècle-gevoel dat sommige kunstenaars ervaren aan het eind van de negentiende eeuw. Deze kunstenaars trekken zich terug in de zogeheten ivoren toren en vervallen in decadentie en een fascinatie voor de schoonheid van het kunstmatige.¹⁶² Ondanks dat er overeenkomsten aan te wijzen zijn tussen deze decadenten en de uitingen van de redactieleden van *Tristan*, weigeren ze zich in een bepaald hokje te laten duwen: 'Zijn wij post-modern? Misschien. Zijn wij post-punk? Opnieuw: misschien. Zijn wij neo-decadenten, neon-romantici of nouveau-realisten? Het valt nauwelijks te benoemen, dat is ook niet nodig.'¹⁶³

Anders dan het decadentisme kenmerkt, ligt de focus niet op de esthetiek maar op het vastleggen van een tijdsgeest: 'Dit is een tijds-schrift. Zo jong als wij zijn, menen wij toch dat het onze taak is om de schrifturen van deze tijd te berechten. Niet vanuit een muurvast omlijnd esthetisch ideaal, maar vanuit de schizofrene haat/liefde-verhouding met de cultuur van de tachtiger jaren, gekoppeld aan bewondering en respect voor waardevolle momenten uit het verleden. [...] Zeker, wij zijn pretentius, maar onze pretenties komen voort uit dwang, de dwang die deze tijd als een autoritaire vader op ons uitoefent.'¹⁶⁴ Liever dan zich bezighouden met tot welke stroming het tijdschrift behoort, komt de redactie in contact met gelijkgestemden. Zij roept dan ook op om stukken in te sturen en tegen de lezer zegt zij: 'Houdt ons niet tegen met uw spottende glimlach, wij hebben ons openlijk vernederd, maar laat ons dan. Nee, snijd die mantel niet doormidden, wij hebben uw medelijden niet nodig. Keer u af of haast u met ons, maar spoed u, want het is reeds begonnen.'¹⁶⁵

¹⁶¹ Breukers e.a. (1987a): 2.

¹⁶² Van Bork e.a. (2012-2016b).

¹⁶³ Breukers e.a. (1987a): 3.

¹⁶⁴ Ibidem

¹⁶⁵ Ibidem

De rest van het eerste nummer bevat onder andere een artikel van Van der Weide over Nick Cave als post-punk dichter en teksten van Van Erkelens. Daarnaast bevat het enkele gedichten van Hans Mortaux, een pseudoniem van Breukers. Ook de gedichten van Iris Cantu zijn geschreven onder een pseudoniem, namelijk van Van Erkelens. Als gezamenlijk pseudoniem hanteert de redactie dus de naam Maria E. Termast.¹⁶⁶ Naast dat er ruimte wordt geboden aan jonge schrijvers als Marc Kregting en Marc van Kempen, plaatst de redactie ook vertalingen van auteurs waar zij zich verbonden mee voelen. Zo bevat het nummer een vertaling van Georg Trakl door Van Erkelens en een vertaling van John Barth door Van der Weide. Van Erkelens zal later overigens nog meer werk van de Oostenrijkse dichter Trakl vertalen. Op de ongenummerde middenpagina van het eerste nummer zijn twee etsen van Jan de Weijer te vinden. Hier zie je het voorzichtige begin van een zoektocht naar een mix van beeld en tekst, hoewel beide onderdelen hier nog als afzonderlijke componenten worden getoond.

Net als de uitgaven van KNUST, belandt *Tristan* bij boekhandel de Oude Mol: 'Bij alle boekhandels wekten we argwaan. [...] Maar bij de Oude Mol zei Berry [Schmeitz, medewerker van de Oude Mol] meteen: "Leg maar neer."'¹⁶⁷ Het eerste nummer van *Tristan* wordt direct opgemerkt door Ton Verbeeten, kunstredacteur bij *De Gelderlander*. Zijn kritiek is echter niet onverdeeld positief, hij doet het tijdschrift af als een puberaal verschijnsel: '*Tristan* hebben ze het gedoopt, het nieuwe literaire tijdschrift van vier Nijmeegse weeskinderen. Met *Tristan* heb je meteen Wagner in huis met veel "Wonne" en "Minne". En het associeert zo lekker met "tristesse" en al die mooie woorden die 's nachts achter je ogen branden.'¹⁶⁸ Ook over de rest van de inhoud van het tijdschrift schrijft Verbeeten vrij neerbuigend en kleinerend. Hij is enkel te spreken over de etsen van Jan de Weijer en de poëzie van Hans Mortaux, die volgens Verbeeten ontstijgt aan de 'modieuze beginselverklaring' van het tijdschrift: 'Keurige poëzie, recht in de maat en spannend van ritme en vooral belangwekkend naar beeld en betekenis. Klassiek van vorm en individueel van inhoud. Hans Mortaux schittert op deze brandstapel.'¹⁶⁹ Leuke wetenswaardigheid hierbij is dat Hans Mortaux dus een pseudoniem van Breukers is.

¹⁶⁶ Schriftelijke correspondentie met Van der Weide (9 juli 2017).

¹⁶⁷ Arnoldussen (1995): 35.

¹⁶⁸ Verbeeten (1987): 11.

¹⁶⁹ Ibidem

Het tweede nummer van *Tristan* verschijnt in juni 1987 en de inhoud bestaat wederom uit een mengeling van jonge schrijvers en door de redactie gewaardeerde literatuur. Ondanks dat de redactie de literatuurwereld graag wil opschudden, bevat het tijdschrift toch ook nog veel teksten die weinig vernieuwend zijn. Een voorbeeld hiervan zijn de gedichten van Geert Claassens, die toch wat oubollig klinken en ook de gedichten van Hans Mortaux kennen een vrij traditionele strofebouw. In het voorwoord van het tweede nummer wordt nog even de aandacht gevestigd op het belang van beeldende kunst als aanvulling op het proza, de poëzie, vertalingen en essays: 'Het is onze bedoeling om ook de jonge garde van de beeldende kunst, al dan niet verenigd in galleries, in het portfolio aan het woord, of liever: het beeld te laten.'¹⁷⁰ In dit tweede nummer gaat deze ruimte dus naar *Angelo Sax*, een uitgave van KNUST. Odijk, Krol, De Wilde en Boland zorgen voor de beeldende elementen en Scheifes voor de teksten.¹⁷¹

De bijlage is in z'n geheel gewijd aan Angelo Sax, een schilder/auteur uit Zwitserland die van 1886 tot 1912 zou hebben geleefd. Zo bevat de bijlage een biografie, een fragment van de hand van de schrijver, schilderwerk van Sax en tekstfragmenten van Christopher Wood, een kennis van Sax. De grap is natuurlijk dat Angelo Sax nooit heeft bestaan en zijn hele bestaan in elkaar is geknutseld door het KNUST-collectief. De redactieleden van *Tristan* waren zich hier overigens wel van bewust.¹⁷² Scheifes in zijn dagboek over de totstandkoming van de bijlage over Angelo Sax:

In dat Tristannetje: Angelo Sax (1886-1912). Jirk [De Wilde] en ik hebben die naam gepikt uit een lijstje van ongeveer twintig. We dronken er bier bij. Het leek mij veruit de beste naam voor de kunstenaar die wij gingen uitvinden. De boys van het blaadje hadden ons nl gevraagd iets te doen ('iets'). Wij meenden er goed aan te doen hen een koekje van eigen deeg te bakken: een jonge vroeg gestorven kunstenaar, zo iemand die in zijn leven een paar doekjes heeft beklad, en een paar semi-wijze woorden heeft neergeschreven. Iemand met een waarde navolger, een biograaf; ik noemde die navolger Christopher Wood. En zo komt het, dat we het onvolprezen werk van Sax alleen kennen door de geschriften van deze ouwbollige zanikerd. In '27 gaf hij Sax' Book of Seconds uit (dat moet ik maar es gaan schrijven in een middagje of wat), in '42 verscheen 'One second from the live of A.S.', een serie gesprekjes en andere ouwbollige onzin.¹⁷³

¹⁷⁰ Breukers e.a. (1987b): 2.

¹⁷¹ Van der Weide & Boland (2017): 47.

¹⁷² Schriftelijke correspondentie met Van de Weide (3 augustus 2017).

¹⁷³ Scheifes (1984-1989): 14 juni 1987.

Buiten het produceren van *Tristan* is de redactie ook anderszins actief in het literaire veld. Zo wordt er een '*Tristan*'-salon georganiseerd in antiquariaat Verzameld Werk op 14 juli 1987. De avond wordt geleid door Breukers, Van Erkelens en Van der Weide en zij hebben voor de gelegenheid redactieleden van de Amsterdamse tijdschriften *Spreek* en *Adem* uitgenodigd. De avond bestaat uit voordrachten en discussies over literaire kwesties. 'Het resultaat mocht er zijn: veel literatuur in een intieme ambiance van boeken, Wagner, koffie en bier,' besluit journalist Toine de Graaf in *De Gelderlander*.¹⁷⁴

Ook is de redactie van *Tristan* aanwezig op het Decadentiefestival, dat van 12 t/m 14 juni plaatsvindt en wordt georganiseerd door Doornroosje en de universiteit. Scheifes over het festival: 'een middagje dekadentie in Doornroosje, georganiseerd door een monsterverbond: Studium Generale en de groep Verval(s). Met een Knust standje [...] De mensen van *Tristan*, een nieuw dood blaadje, waren er ook. Een van de redactieleden zit in Verval(s).'¹⁷⁵ Het betreft hier Van Erkelens, die naast Henk van Appeveen en Jurriënne Ossewold een van de organisatoren is van het festival.

Tijdens het festival wordt aandacht besteed aan het hernieuwde decadentisme; de drie organisatoren herkennen zich in de *Weltschmerz* van het decadentisme en ervaren de tijd waarin zij leven ook als een van ondergang, verval, leegte, uitputting en dreiging.¹⁷⁶ Vragen die aan de orde komen zijn onder andere: wat is decadentisme, in hoeverre is er sprake van een decadente subcultuur, of is de samenleving juist decadent? Cultuurfilosoof en spreker op het festival Bart Verschaffel is kritisch:

Uw festival vind ik nogal verbijsterend. Een historische periode die tientallen jaren nodig heeft gehad om tot wasdom te komen wordt in hier even in een weekend 'herhaald' – als verkleedpartij. Wie 't maandag na het festival nog over het fin de siècle heeft, gaat dan door voor een heel vervelend iemand van gisteren, want cultuurverschijnselen die in de mode komen branden heel snel op. Is het een eerste klas begrafenis van het fin de siècle? Wat viert u volgend jaar als u nu in één weekend het einde van twee werelden al hebt gehad?¹⁷⁷

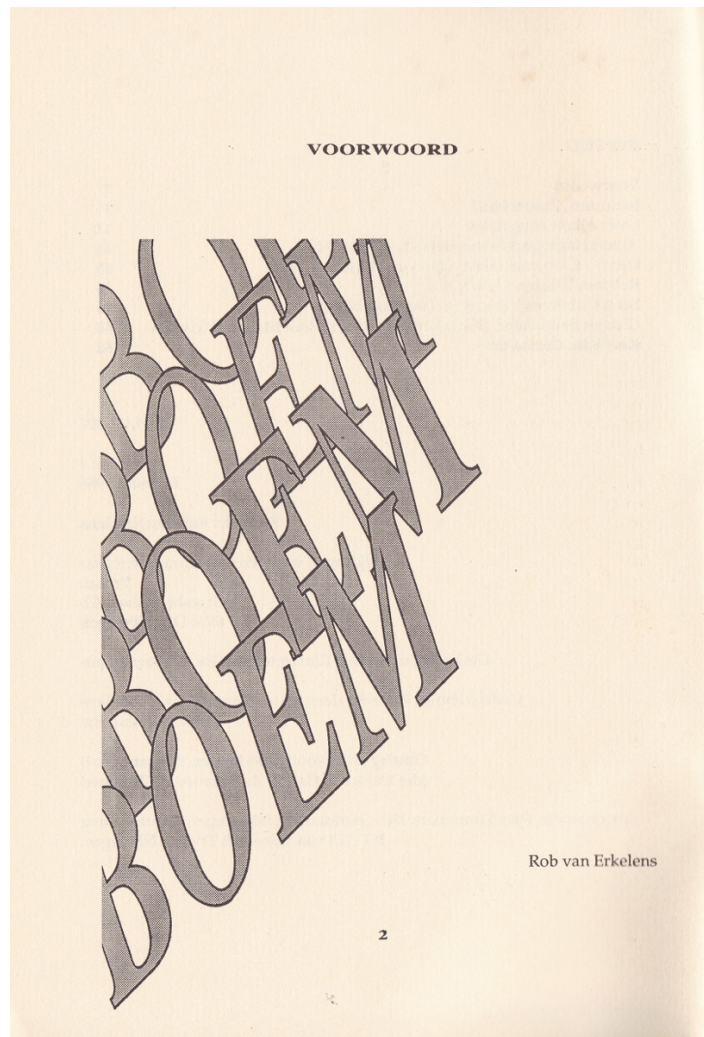
¹⁷⁴ De Graaf (1987): 15.

¹⁷⁵ Scheifes (1984-1989): 14 juni 1987.

¹⁷⁶ Dings & Schilder (1987): 51.

¹⁷⁷ Dings & Schilder (1987): 54.

Er verschijnen nog twee nummers van *Tristan*, in september 1987 en in februari 1988. De opzet en missie van het tijdschrift blijft deze twee nummers hetzelfde, met het verschil dat de redactie van het laatste nummer enkel nog bestaat uit Van Erkelens. Een verklaring hiervoor wordt niet gegeven in het tijdschrift, de redactionele verantwoording die bij de eerste drie nummers te vinden was, is zelfs vervangen door een typografisch spel met het woord 'boem' (afb. 5).¹⁷⁸



Afbeelding 5. Voorwoord van *Tristan* 4

Een bekende naam die opduikt in zowel nummer 3 als nummer 4 van *Tristan*, is Irun S. In het derde nummer zijn gedeelten uit zijn nog te verschijnen roman *Charges* opgenomen, die volgens de redactie van *Tristan* zal verschijnen op 6 januari 1988 bij uitgeverij KNUST

¹⁷⁸ Van Erkelens (1988a): 2.

Nijmegen.¹⁷⁹ Ook namen die eerder bijdroegen aan *Tristan* passeren weer de revue, zoals Claassens, Mortaux en Van Erkelens zelf. De beeldende component is in dit nummer in handen van Marco Veenstra, dat in dit geval bestaat uit zes semi-figuratieve pentekeningen.

De redactie van het vierde nummer van *Tristan* is dus volledig in handen van Van Erkelens. Op het eerste oog lijkt er weinig veranderd; het tijdschrift heeft hetzelfde formaat, is nog steeds in zwart-wit gedrukt en de focus ligt nog steeds op de tekst. Bij nadere bestudering zie je echter wel kleine veranderingen, die een voorbode lijken voor het pad dat Van Erkelens gaat bewandelen. De traditionele gedichten zijn ingewisseld voor een experimenteel gedicht van Scheifes, getiteld *Koere*, dat wordt vergezeld door tekeningen van Marion Bont.¹⁸⁰ De tekeningen van Bont zijn niet langer geïsoleerd op de middenpagina, maar maken onderdeel uit van het gedicht van Scheifes. Ook Van Erkelens zelf lijkt meer experimenteel te werk te gaan in zijn teksten. Zo wordt er voorzichtig gespeeld met het cursiveren van tekst en met vetgedrukte woorden.¹⁸¹

Dat het tijdschrift niet bij iedereen in goede aarde valt blijkt uit een artikel van Jan Zandbergen in *NRC Handelsblad*. Zandbergen noemt *Tristan*, samen met drie andere literaire tijdschriften (*Adem*, *Spreek* en *Noord*), niet literair en 'gewoon slecht.' Dit oordeel hangt hij voornamelijk op aan een literaire avond die hij heeft bijgewoond in Amsterdam, waar onder andere sprekers namens *Tristan* een voordracht verzorgden. Volgens Zandbergen ging dat als volgt: "'Tristan komt uit Nijmegen,'" begon de spreker, "maar daar kunnen ze ook niks aan doen." En hij begon. En het was slecht! En hij was niet weg te meppen achter die microfoon. Een picknick met taartjes bij een mierennest, daar had het veel van. Je veegt er twee weg, er komen er vijf bij.'¹⁸²

Echter niet iedereen in het literaire veld deelt deze opinie. In 1994, wanneer *Tristan* al niet meer bestaat, verschijnt een artikel van Marc Beerens in het Nijmeegse literaire tijdschrift *Parmentier*. In dit stuk roemt Beerens de 'prettige bezetenheid' van de ambitieuze redactieleden.¹⁸³ Hij is aardig te spreken over het werk dat ze leveren en noemt het tijdschrift zelfs 'het ideale tijdschrift'. 'De schrijvers waren jong en pathetisch en decadent,

¹⁷⁹ Breukers e.a. (1987c): 1.

¹⁸⁰ Van Erkelens (1988a): 16.

¹⁸¹ Van Erkelens (1988a): 26.

¹⁸² Zandbergen (1987): 12.

¹⁸³ Beerens (1994): 2.

en hun werk mag dan misschien nog niet heel erg rijp geweest zijn, [...], maar toch: ze waren beslist niet saai en wel bezield en heel serieus met literatuur bezig. Ze konden alle genres aan.¹⁸⁴ Ook de literaire salons die vanuit *Tristan* werden georganiseerd kan hij waarderen. Beerens stoort zich aan het feit dat kleinschalige tijdschriften als *Tristan* en *Adem* geen subsidie krijgen en dat die subsidies vaak terecht komen bij tijdschriften waar grote uitgeverijen achter staan, waardoor er weinig sprake is van vernieuwing. Volgens Beerens is *Tristan* zo'n tijdschrift dat de potentie had om wél voor vernieuwing te zorgen.

Na het vierde nummer van *Tristan* komt er een einde aan het tijdschrift. Van Erkelens sluit zich aan bij KNUST, zet het tijdschrift daar voort als *Tzara* (1988) en wordt hierbij ondersteund door Boland.¹⁸⁵ Op de kaft wordt *Tzara* aangeduid als *Tristan's* testament en ook in het colofon wordt erop gewezen dat het hier om een voortzetting op, maar tegelijkertijd ook een 'dubbeldik[...] afscheidnummer' van *Tristan* gaat. Dat er een nieuwe weg is ingeslagen door Van Erkelens is direct zichtbaar. Waar *Tristan* nog strak en sober oogt, gedrukt in zwart-wit, heb je het gevoel met *Tzara* een kunstitem in handen te hebben (afb. 6). Het tijdschrift is een kleurig geheel en waar beeldende kunst in *Tristan* alleen op de middenpagina een plaats kreeg, zijn tekst en beeld in *Tzara* één.

In het eerste artikel, 'Het Grote Alles' – verwijzend naar 'Het juk van het grote niets', een artikel van Joost Zwagerman dat in 1987 in *De Volkskrant* verschijnt en waarin Zwagerman zich beklagt over de saaie anekdotische poëzie van de jaren tachtig¹⁸⁶ – wordt benadrukt dat poëzie zich moet mengen met beeldende kunst om vernieuwing in de literatuur teweeg te brengen: 'Dat is noodzakelijk: er dient een brede beweging te zijn waarin alle kunstvormen opnieuw benut en gecombineerd worden. Ik bedoel: Maximaal gaat niet ver genoeg, het speelt te veel op zeker, het is te commercieel & weetikveel. De poëzie moet aan haar grenzen gevoerd worden om nieuwe mogelijkheden te kunnen krijgen. Geen middel mag daarbij ongebruikt gelaten worden. Geen experiment gaat te ver, geen uiterste is extreem genoeg.'¹⁸⁷

In dit introducerende artikel zetten Van Erkelens en Jan-Maarten Buissant (1962), die fungeert als redactie-assistent, zich af tegen de Maximalen. De Maximalen kenden hun

¹⁸⁴ Beerens (1994): 3.

¹⁸⁵ Van der Weide & Boland (2017): 47.

¹⁸⁶ Wauters (1995): 251.

¹⁸⁷ Van Erkelens (1988b): 7.

hoogtepunt in het voorliggende decennium en waren destijds de strijd aangegaan met de anekdotische poëzie. Deze poëzie was te braaf en te introvert. De Maximalen poogden de poëzie te vernieuwen door deze extraverter, expressiever en harder te laten zijn. In 1988 verschijnt *Maximaal*, een bloemlezing van elf Nederlandse en Vlaamse auteurs, onder wie Zwagerman en Lanoye.¹⁸⁸ De bundel wordt samengesteld en ingeleid door Arthur Lava en wordt uitgegeven bij uitgeverij In de Knipscheer. Deze Haarlemse uitgeverij wordt opgericht in 1977 en richt zich als kleine onafhankelijke uitgeverij voornamelijk op avant-garde en etnografische literatuur.¹⁸⁹ Poëzie zorgt eindelijk weer voor reuring; meteen na het verschijnen van *Maximaal* krijgen de bundel en de daarin publicerende auteurs veel aandacht in de landelijke pers.

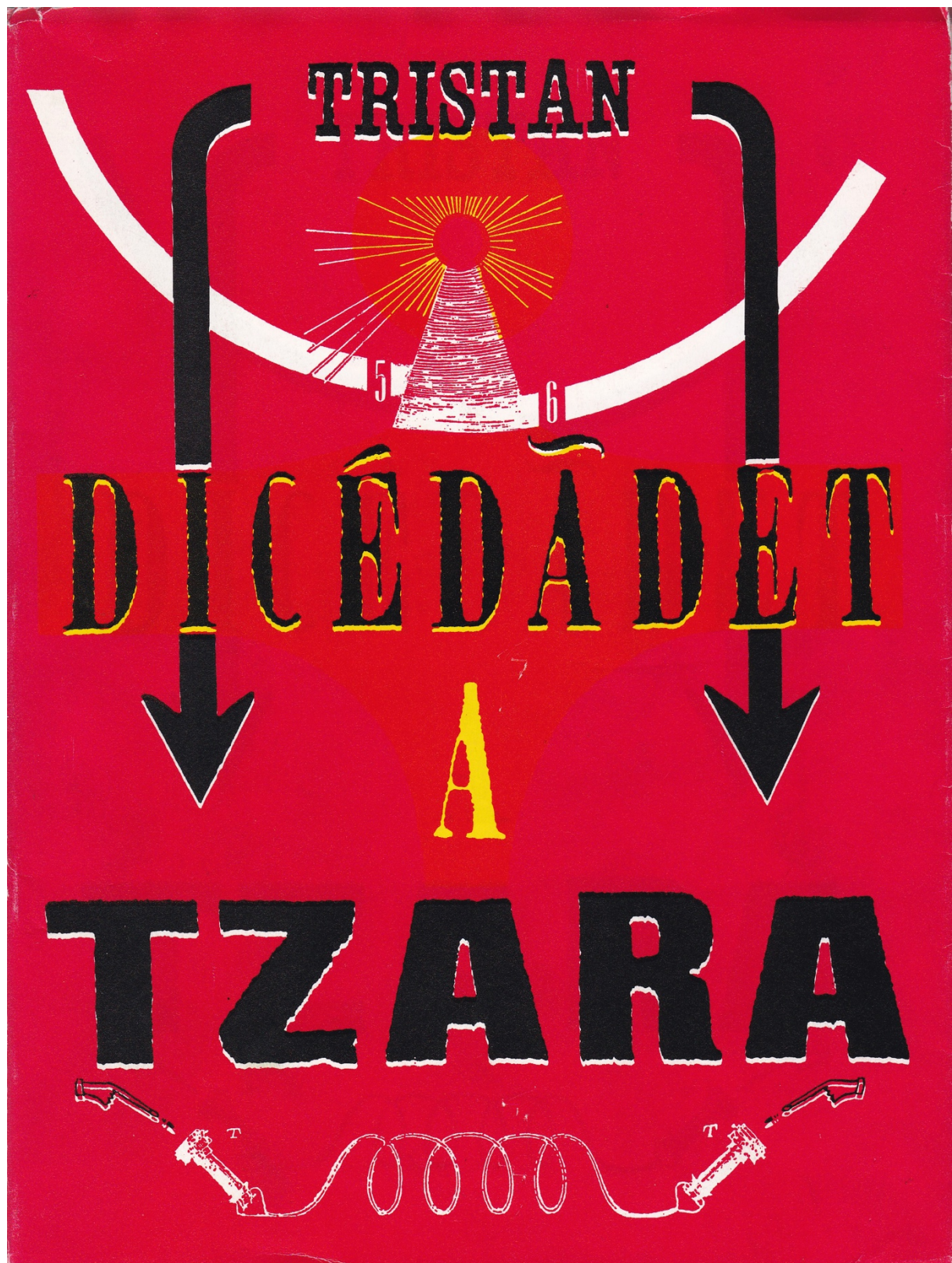
Volgens Van Erkelens en Buissant hebben de Maximalen goed werk verricht door aandacht te vragen – en te krijgen – voor vernieuwing binnen de poëzie. Ze zijn het ermee eens dat er gebroken moet worden met hermetische poëzie, en zijn blij dat de Maximalen dit in gang hebben gezet, echter: ‘De avant-garde, waar *Maximaal* tóch bij gerekend moet worden, moet, wil ze levensvatbaar zijn, veranderingen nastreven die verder gaan dan alleen maar Pump up the volume. Het moet niet harder, het moet beter. Geen maximaal geluid, maar optimale herrie. Het gaat niet om de hardste schreeuw, die kan iedereen geven, maar om de meest intense.’¹⁹⁰ Van Erkelens en Buissant refereren hier met ‘pump up the volume’ aan de strijdkreet van de Maximalen, die zij op hun beurt weer ontleen aan een van de eerste acid/house platen die verschijnt in 1987 en grotendeels bestaat uit samples.¹⁹¹

¹⁸⁸ Van Bork e.a. (2012-2016c).

¹⁸⁹ Uitgeverij In de Knipscheer (z.j.).

¹⁹⁰ Van Erkelens (1988b): 6.

¹⁹¹ Matos (2016).



Afbeelding 6. Omslag *Tzara*

De vernieuwing moet dus ontstaan uit de vermenging van verschillende kunstdisciplines, maar ook binnen de literatuur moet er vernieuwd worden. Van Erkelens en Buissant

introduceren in hun artikel het begrip ‘sampling’, dat in de latere poëtica van Van Erkelens nog een belangrijke rol zal gaan spelen, maar daarover meer in hoofdstuk 4. Dit sampling is fundamenteel voor de hiphop, volgens Van Erkelens en Buissant de eerste vernieuwende muziekstroming sinds jaren, en heeft een verandering teweeggebracht in het denken over kunst. Het hergebruiken en bewerken van een bestaand stuk muziek is geaccepteerd jatten geworden: ‘Geaccepteerd omdat het niet simpelweg jatten is, maar het selecteren van een fragment uit de geschiedenis om daarmee en toch typisch-1988-kunstwerk te construeren. Typisch 1988 is: een tijd die lijdt aan een uitgeputte cultuur, dat wil zeggen een cultuur die zichzelf niet meer kan voeden met “originele” werken, maar afhankelijk is van de steun van de complete historie.’¹⁹²

Volgens Van Erkelens en Buissant zou de literatuur zich ook moeten bedienen van deze filosofische verworvenheden:

Literaire samples kunnen net zo goed gemaakt worden als muzikale. Op dezelfde manier als in de hiphop kan er een ‘origineel’ kunstwerk worden geconstrueerd uit al eeuwen bestaande teksten. Een stuk of 30 eeuwen beschaving zijn niet zomaar ‘voorbij’ of ‘dood’ en dus alleen bruikbaar om óver te schrijven, nee, de teksten uit al die eeuwen zijn de bestanddelen waaruit het nieuwe kunstwerk moet worden samengesteld. 1988 = post-historisch, of liever: meta-historisch. Een werkelijk vooruitstrevende, of: moderne, poëzie zou dat weerspiegelen.¹⁹³

In lijn met deze gedachten wordt *Tzara* dan ook als post-Maximalistisch tijdschrift geïntroduceerd, voor de ‘ultra-moderne’ lezer: ‘Er worden geen nieuwe wegen gezocht, ze worden gevonden, toevallig & per ongeluk. Er wordt met stenen gegooid en geroepen: TzaraBOEMdijee! Cruisin’-for-a-bruisin’ [...] TZARA = nieuw = anders = 50% meer voor veel meer zweet = TZARA = toongezet op de beat van 88. Dig it. Dat literatuur Vorm is. En ritme. Dat literatuur overal is, als je maar kijkt. Dat literatuur 88 herrie maakt.’¹⁹⁴ Dat er veel aandacht is besteed aan de vorm is niet alleen zichtbaar in de vormgeving van het tijdschrift, waarin – logischerwijs – duidelijke KNUST-elementen te zien zijn. Denk aan de stenciltechniek, het vermengen van tekst en beeld en woordgrappen die je op het verkeerde been zetten. Ook de teksten zelf zijn losser van vorm dan de teksten in *Tristan*. Verschillende

¹⁹² Van Erkelens (1988b): 7.

¹⁹³ Ibidem

¹⁹⁴ Van Erkelens (1988b): 2.

teksten zijn standaard opgemaakt, maar deze worden afgewisseld door teksten die sterk doen denken aan de dadaïstische visuele poëzie van bijvoorbeeld Van Doesburg en Van Oostaijen (afb. 7).¹⁹⁵ Dat *Tzara* flirt met het dadaïsme blijkt alleen al uit de titel die is gekozen voor het tijdschrift. Deze verwijst namelijk naar Tristan Tzara, een van de grondleggers van het dadaïsme.

Tristan Tzara (1896-1963), pseudoniem van Samuel Rosenstock, raakt in 1916 betrokken bij een groep kunstenaars die in Zürich de kunststroming die later het dadaïsme zal gaan heten, in gang zetten. Tzara richt het tijdschrift *Dada* op en schrijft verschillende Dadamanifesten, waarin de bedoelingen van dada naar voren komen.¹⁹⁶ Sterk beïnvloed door de gruwelen van de Eerste Wereldoorlog (het is niet toevallig dat de stroming ontstaat in het neutrale Zwitserland) komen de mannen van dada in opstand. Ze zijn het vertrouwen in hun cultuur verloren en willen om die reden de kunst opblazen.¹⁹⁷ Alles wat onder slechte smaak valt wordt omarmd, zo ook in de taal: 'Spreekwoorden en klanken, schijnwoorden, mank lopende zinnen, brokstukken van zinnen en pseudoliedjes waarvan de woorden even goor als dom waren, [...]. De taal werd en public verkracht, uit afkeer van de holle leuzen en de traktaatjes die erin werden uitgedrukt.'¹⁹⁸ De kunst die de dadaïsten voortbrengen is eigenlijk niet bedoeld als kunst maar eerder als anti-kunst, als protest. Geen van hen verwacht dat hun werk in het museum terecht zal komen of enigszins serieus genomen zal worden, het tegendeel is het beoogde doel: 'Het dadaïsme wilde geen enkele vorm scheppen die tot een nieuw academisme kon leiden.'¹⁹⁹ Dat het dadaïsme wel degelijk een stempel heeft gedrukt op de kunst- en literatuurgeschiedenis bleek al eerder in relatie tot de punkbeweging en blijkt ook nu weer. In *Tzara* wordt in een zelfde vorm geprotesteerd tegen de heersende cultuurnorm; met taal als middel om verwarring en opschudding te veroorzaken. Er zijn veel typografische overeenkomsten te ontdekken en ook de eerdergenoemde literaire samples doen aan het verknippen van taal van de dadaïsten denken.

¹⁹⁵ Van Erkelens (1988b): 48-49.

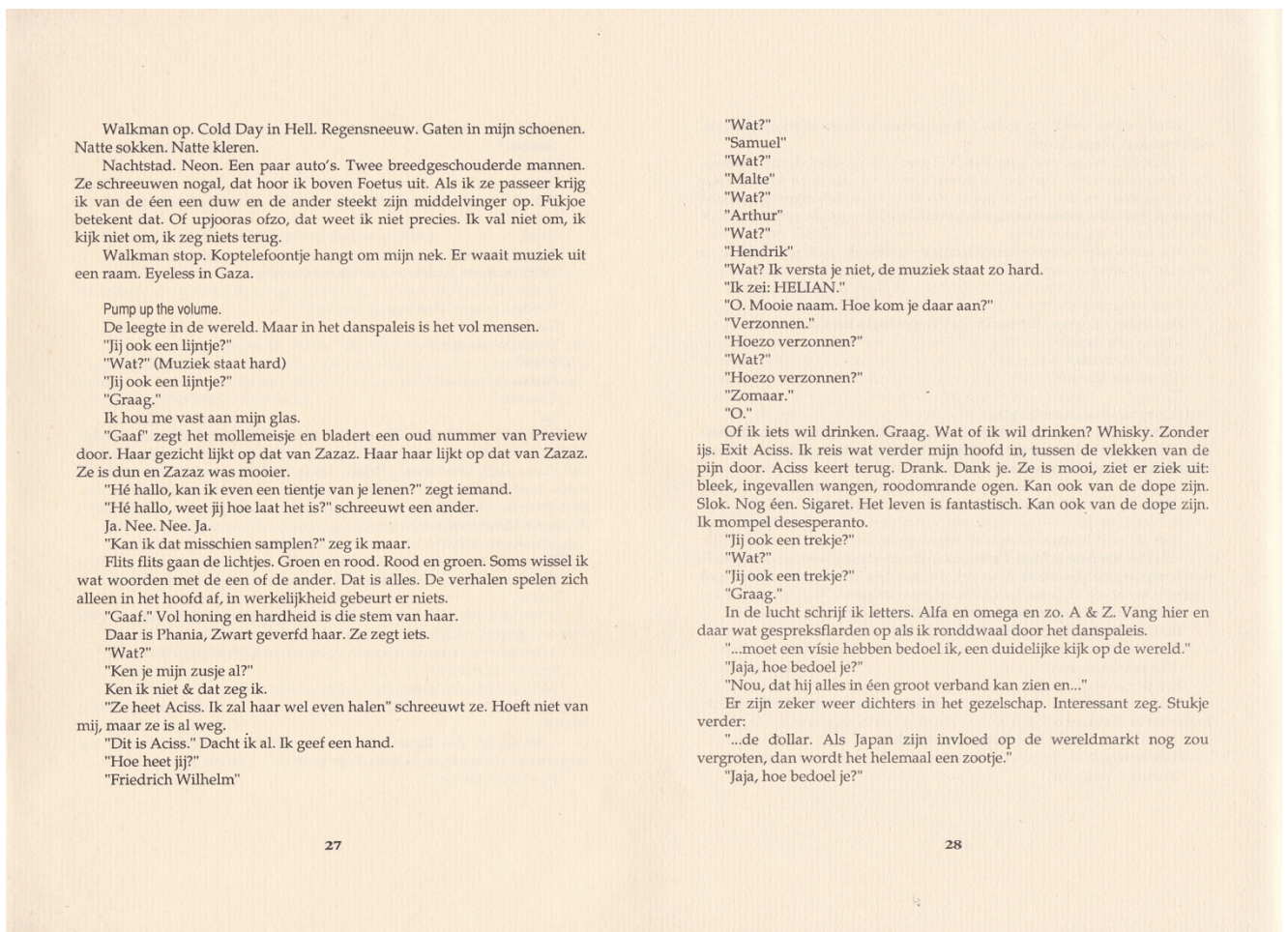
¹⁹⁶ Tzara (1998).

¹⁹⁷ Schippers (2000): 11.

¹⁹⁸ Ibidem

¹⁹⁹ Schippers (2000): 11.

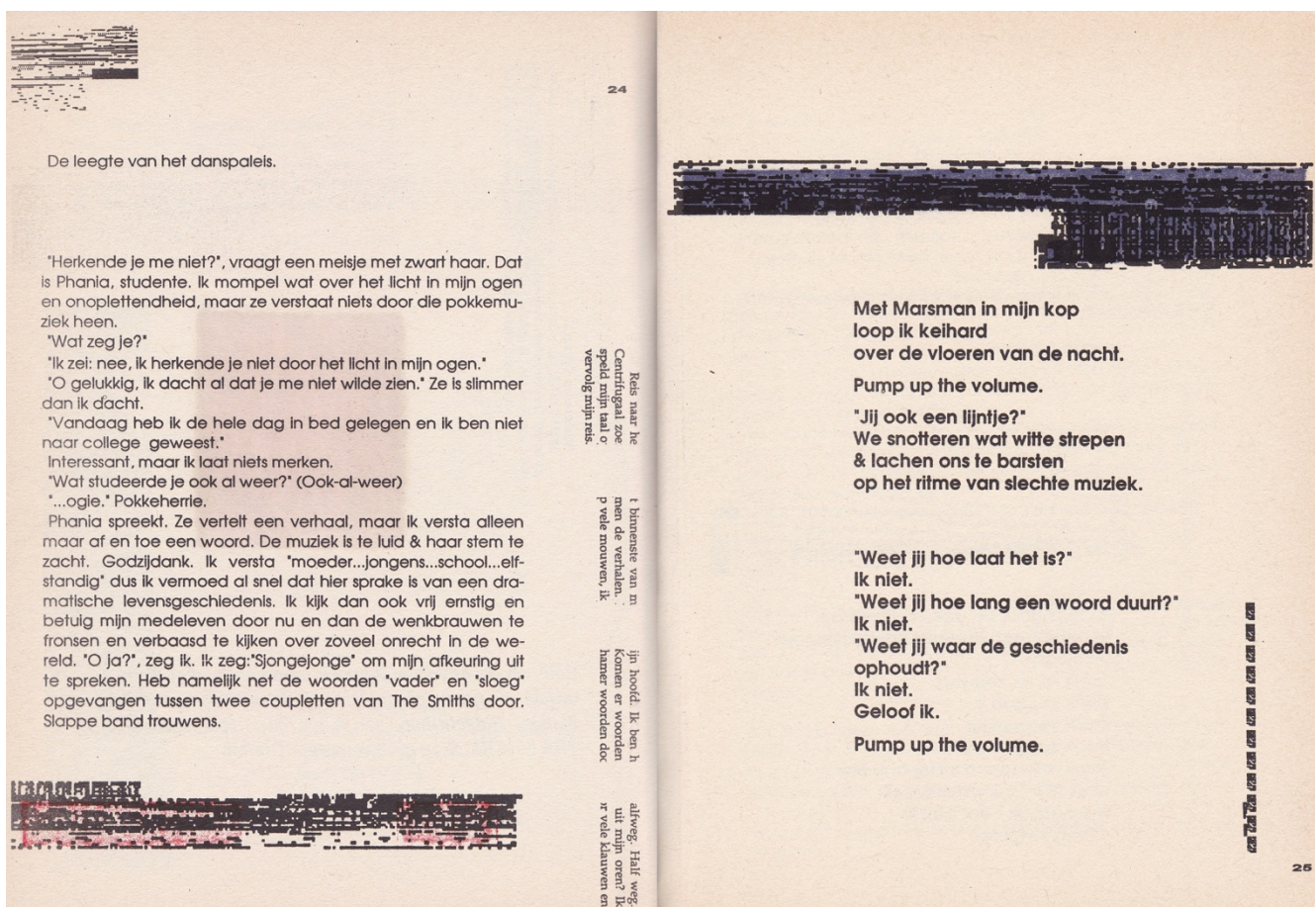
Tzara telt 82 pagina's en bevat bijdragen van onder andere Jan Bervoets (1942), Tasjef (pseudoniem van Scheifes), Buissant, Boland en vertalingen van gedichten van Georg Trakl. De bijdrage van Van Erkelens zelf beslaat het grootste aantal pagina's en is een op het oog chaotisch samenraapsel van verschillende losse tekstfragmenten. Nadere bestudering leert dat delen van de tekst eerder zijn gepubliceerd, en wel in het laatste nummer van *Tristan* (afb. 8). De tekst, die in *Tristan* nog de titel 'Fairlight' draagt, is een kort verhaal over een jongeman die zich in een uitgaansgelegenheid bevindt maar zich hier niet erg lijkt te vermaken. De muziek staat te hard en de pogingen tot gesprekken zijn weinig interessant. In deze publicatie is Van Erkelens fascinatie voor het samplen al duidelijk merkbaar; de ik-figuur vraagt op verschillende momenten of hij een uitspraak van zijn gesprekspartners mag samplen, of 'sempelen', zoals Van Erkelens het hier noemt.²⁰⁰



Afbeelding 8. Fragment 'Fairlight' uit *Tristan* 4

²⁰⁰ Breukers e.a. (1987a): 32.

De tekst in *Tzara* heeft de titel 'Desesperanto' gekregen en bevat verschillende flarden die ook in 'Fairlight' te vinden zijn (afb. 9). Het verhaal wordt nu echter vaak onderbroken met andere stukjes tekst, samples, waarvan de verbanden niet altijd duidelijk zijn. Daarnaast zijn er verschillende lettertypes gebruikt en is de tekst minder stijf opgemaakt. Zo staan passages verticaal en wordt er gespeeld met lettergrootte. Opvallend is dat Van Erkelens vaak de frase 'pump up the volume' gebruikt in zijn verhalen. Zoals eerder vermeld is deze leus de aan een in 1987 verschenen houseplaat ontleende strijdkreet van de Maximalen; iets waartegen Van Erkelens zich juist afzet. De thema's die in dit verhaal aan bod komen – de verveling, het uitgaan, de drugs en de aftakeling van de vader van de ik-figuur – zijn een voorbode voor de thematiek van Van Erkelens debuutroman, maar daarover later meer.



Afbeelding 9. Fragment 'Desesperanto' uit *Tzara*

Overige bijdragen die in het oog springen zijn onder andere de gedichten die zijn ontstaan in een samenwerking tussen Bolland en Lucas Simonis. In deze gedichten wordt de tekst niet alleen als betekenselement gebruikt, maar ook nadrukkelijk als vormelement, zoals dat

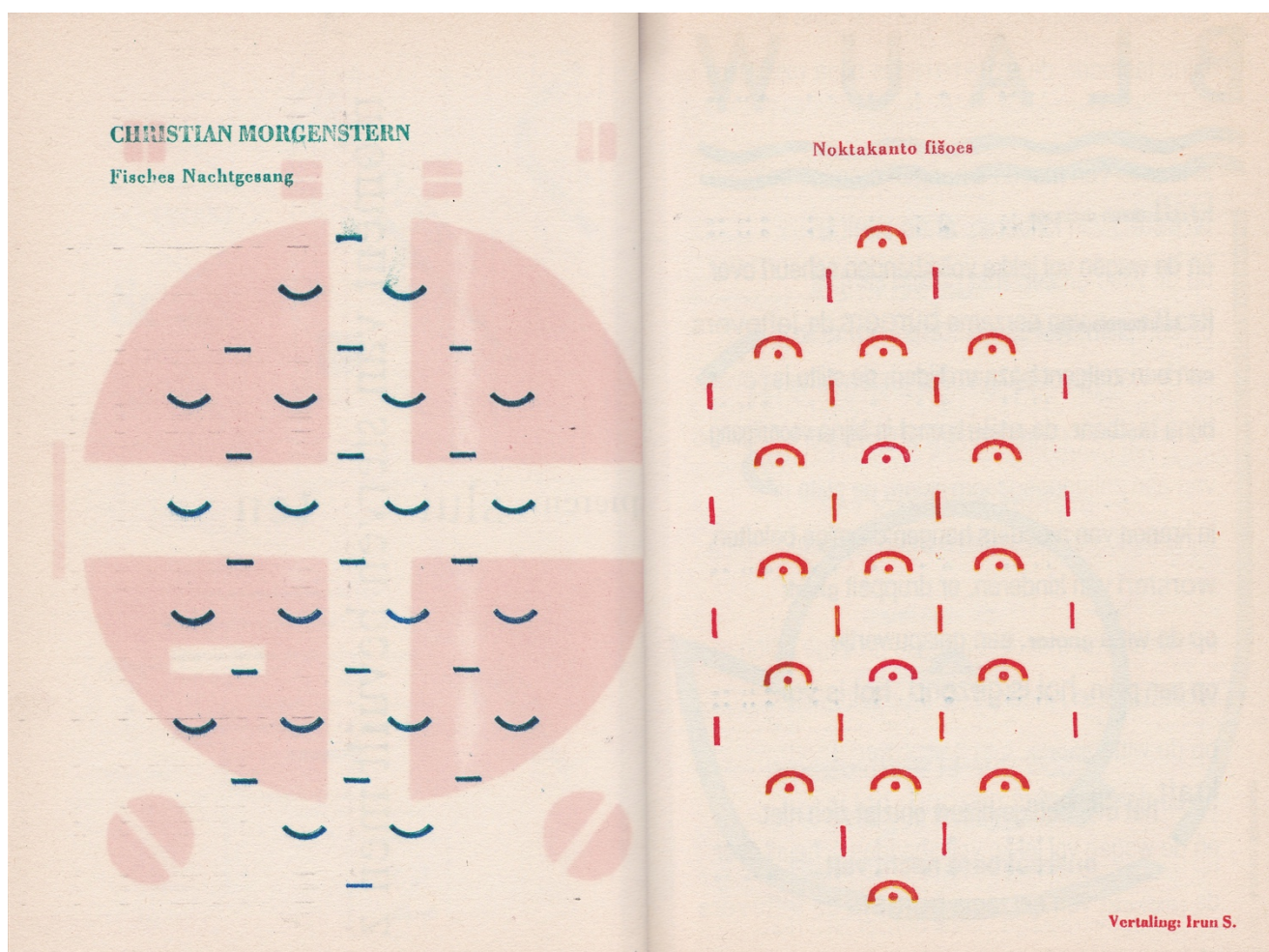
binnen de concrete poëzie ook gebeurt. Het is lastig de gedichten inhoudelijk te duiden omdat ze uit losse flarden lijken te bestaan. Door zinsneden als 'ik heb niets gezien. / ik heb niets gehoord. / half in de schaduw zijn er nog woorden, / zijn er nog eieren voor mijn held.' en 'inspiratie is een gapend gat / vaak vergeet ik me af te vegen / slaap in portieken. eet in vuilnisbakken.' wordt een zekere somberte opgeroepen die ook in de teksten van Van Erkelens aanwezig is.²⁰¹ Ondanks deze somberte zien de gedichten er kleurrijk uit. De gedichten sluiten af met een uitklapbare pagina – kenmerkend voor KNUST-uitgaven – met daarop een abstracte afbeelding (afb.10).

²⁰¹ Van Erkelens (1988b): 52-56.



Afbeelding 10. Uitklapbare pagina in *Tzara*

Een andere bijzondere bijdrage is die van Scheifes (afb. 11). Hij vertaalt het gedicht 'Fisches Nachtgesang' van de dichter Christian Morgenstern (1871-1914), die zich tijdens zijn leven onder andere bezighield met concrete poëzie. De grap is dat het gedicht van Morgenstern uit alleen maar streepjes en boogjes bestaat. Scheifes hanteert in zijn vertaling ook streepjes en boogjes, maar voegt er puntjes aan toe.



Afbeelding 11. 'Fisches Nachtgesang' van Morgenstern (links) en Scheifes' vertaling (rechts)

Maar hoe vernieuwend was dit naar vernieuwing strevende tijdschrift nou eigenlijk? In *Vrij Nederland* wordt in 1982 al een 'overvloed aan literaire bladen' waargenomen op de Kleine Uitgeversmarkt (tegenwoordig Beurs van Bijzondere Uitgevers).²⁰² Tunderman noemt drie tijdschriften als voorbeeld (*Koriander* (later *Bries*), *Pamflet* en *Bugatti*), die alle drie een ander publiek bedienen. Wat ze gemeen hebben is dat het kleinschalige blaadjes zijn zonder winst oogmerk (met uitzondering van *Bugatti*), die handmatig worden gedrukt en in elkaar worden gezet. Dit soort kleinschalige tijdschriften wordt meestal door de makers zelf gedistribueerd en niet zelden middels een stencilmachine gedrukt.

En ook dat is geen nieuw verschijnsel. Al in de jaren vijftig en zestig verschijnen er tal van literaire tijdschriften die worden gestencild en onder een klein publiek worden

²⁰² Tunderman (1982): 4.

verspreid, denk aan *Blurb* – opgericht door Vinkenoog – en het Vlaamse *taptoe*.²⁰³ In de Verenigde Staten spreekt men zelfs van de *Mimeo Revolution*, naar het gelijknamige apparaat waarmee de tijdschriften worden gedrukt.²⁰⁴ Het stencilen raakt in trek doordat het goedkoop is en relatief makkelijk uit te voeren is. Dit maakt het ook voor jonge schrijvers interessant; op deze manier kunnen ze hun eigen podium creëren. Een van de literaire tijdschriften waarvan de eerste uitgaven ook werden gestencild en die uiteindelijk wel meer bekendheid heeft verworven, is *Barbarber* (1958-1972), opgericht door G. Brands, K. Schippers en J. Bernlef. Dit tijdschrift begint bescheiden, zonder hoogdravend literair programma, en biedt ruimte voor tekst in de breedste zin van het woord: ‘stukjes proza, lijstjes, briefkaarten, stukjes uit de krant en allerlei soorten gevonden teksten. [...] Dat alles werd zonder commentaar en zonder enig hiërarchisch onderscheid gepresenteerd. Het resultaat was een sfeer van grenzeloze verwondering over de banale wonderlijkheid van het alledaagse.’²⁰⁵ Ook hier zie je duidelijk invloeden van het dadaïsme: de relatie tussen materiaal en context staat centraal en het tijdschrift kan gezien worden als een conceptueel kunstwerk, waarin de grenzen tussen literatuur en andere disciplines, maar ook die tussen woord, beeld en ding, vervagen.²⁰⁶ Uiteindelijk wint het tijdschrift aan populariteit en wordt het ondergebracht bij uitgeverij Querido.

Tzara staat als literair tijdschrift dus niet op zichzelf. Het is niet het eerste tijdschrift dat wordt gestencild, het is niet het eerste tijdschrift dat teruggrijpt op het dadaïsme en het is ook niet het eerste tijdschrift waarin poëzie en grafiek hand in hand gaan. Wel wijkt *Tzara* af van andere vergelijkbare tijdschriften (overigens ook van *Barbarber*) door zich expliciet uit te spreken over de stand van zaken in de Nederlandstalige literatuur en wat hieraan zou moeten veranderen. Van Erkelens en Buissant proberen zich te mengen in het literaire debat door zich zo uitdrukkelijk af te zetten tegen de Maximalen. Dat hun stemmen niet of nauwelijks worden gehoord blijkt uit het feit dat er zeer weinig te vinden is over de receptie van *Tzara*. Proberen te duiden waar dit aan ligt is giswerk, duidelijk is wel dat wanneer Van Erkelens naar de hoofdstad vertrekt, meer aandacht krijgt, zoals in het volgende hoofdstuk zal blijken.

²⁰³ Calis (2001): 73.

²⁰⁴ Ter Wal (2017).

²⁰⁵ Brems (2009): 215.

²⁰⁶ Brems (2009): 216.

In *De Gelderlander* van 11 september 1989 wordt een oproep namens Stichting Tzara gedaan voor poëzie, die gepubliceerd zal worden in een te verschijnen bloemlezing. Ter gelegenheid van het verschijnen van deze bloemlezing zal een feest georganiseerd worden waar een aantal inzenders hun werk mogen voordragen.²⁰⁷ Ook verschijnt en vanuit Stichting Tzara eenmalig het tijdschrift *En Pasje dan?*, dat *Parmentier* parodieert. In dit tijdschrift nemen onder andere Van Erkelens en Scheifes de redactie van *Parmentier* op de hak omdat ze zich storen aan de overdreven adoratie die het blad uitademt.²⁰⁸ De eerdergenoemde bloemlezing zal er nooit komen; *Tzara* sterft een vroege dood en Van Erkelens vertrekt naar Amsterdam.

NORD ES MORD

Enkele jaren eerder verschijnt *Nord es mord* (1986), een duo-project van Boland en Lemereis. In deze uitgave maakt de ene helft van het duo illustraties bij de teksten van de andere helft van het duo en vice versa. Het boekje heeft een opvallend langwerpig formaat en de inhoud kenmerkt zich door een veelheid aan kleuren, afbeeldingen, patronen, lettertypes en geschreven teksten (afb.12). De tekst bevat geen narratief maar is meer als een associatieve *stream of consciousness* te zien.²⁰⁹ De invloeden van Aldolf Wölfli, de kunstenaar waar Lemereis later zijn scriptie over zal schrijven tijdens zijn studie Algemene Literatuurwetenschap, zijn al duidelijk zichtbaar.²¹⁰ Wölfli, die als psychiatrisch patiënt een veelheid aan tekeningen met daarin teksten en muziekstukken nalaat, wint pas na zijn dood aan bekendheid. Hij is een van de bekendste voorbeelden van *Art brut*, ook wel *outsider art* genoemd. Het gaat hier om kunst die door psychiatrische patiënten of gevangenen – autodidacten – is vervaardigd. In *Nord es mord* proef je de fascinatie hiervoor en lijkt eenzelfde soort werkwijze te zijn gehanteerd: er lijkt geen poging te zijn gedaan om bij een bepaalde stroming aan te sluiten of een bepaalde boodschap over te brengen aan eventueel publiek.

²⁰⁷ Z.n. (1989): 9.

²⁰⁸ Friederichs (1989): 15.

²⁰⁹ [Lemereis & Boland] (1986).

²¹⁰ Lemereis (1993).



Afbeelding 12. Bladspiegels uit *Nord es mord*

OOGENTROOST

Een laatste uitgave van het KNUST-collectief die nog het vermelden waard is, is *Oogentroost* (1986) (afb. 13). Dit boekje is een samenwerking tussen Van Erkelens, Odijk en Rachtmat.

Ondanks de medewerking van Van Erkelens, bevat dit boekje, zeker in vergelijking met *Tzara*, weinig tekst.²¹¹ Desalniettemin bereikt het boekje datzelfde jaar de selectie voor 'Best Verzorgde Boek' van het Stedelijk Museum Amsterdam.²¹² *Oogentroost* wint uiteindelijk niet maar wordt dus wel in de officiële kunstwereld opgemerkt en gewaardeerd. Deze uitgave komt tot stand in een samenwerking tussen KNUST en Stichting Plaatsmaken en wordt gedrukt in een oplage van 500 exemplaren, wat uitgaande van de fondslijst uit 1999 voor KNUST-begrippen vrij veel is.

²¹¹ KNUST kollektief (1989).

²¹² Van der Weide & Boland (2017): 47.



Afbeelding 13. Omslag *Oogentroost*

ANDERE LITERAIRE PROJECTEN

In 1989 komt er niet opeens een einde aan de publicaties van KNUST, er blijven uitgaven verschijnen en bij deze uitgaven blijft literatuur (soms zijdelings) een rol spelen. KNUST gaat echter steeds vaker externe uitgaven publiceren; uitgaven die wel worden gedrukt bij KNUST, maar die niet vanuit het KNUST-collectief tot stand komen. KNUST stimuleert mensen van buiten KNUST bij hen te komen drukken en denkt mee, maar de inhoud wordt niet bepaald vanuit KNUST. Daarom ga ik voor de volledigheid nog wel even in op enkele van deze projecten, die in sommige gevallen een samenwerking tussen KNUST en kunstenaars van buiten KNUST zijn, en in andere gevallen meer gezien kunnen worden als een opdracht.

Omdat het niet om ‘echte’ KNUST-uitgaven gaat, bespreek ik deze minder uitvoerig dan eerdergenoemde uitgaven.

In een samenwerking tussen Gemeente Nijmegen en gastatelier Elba verschijnt *Het eiland over de brug* (1991). De vormgeving en productie van deze uitgave zijn in handen van Boland en de gestencilde pagina’s worden geproduceerd bij KNUST. De tekst wordt voor deze uitgave overigens afzonderlijk van de afbeeldingen gedrukt. Op dat moment lukt het nog niet om zulke grote hoeveelheden tekst strak te stencilen en om de leesbaarheid ten goede te komen wordt de tekst in off-set gedrukt.²¹³

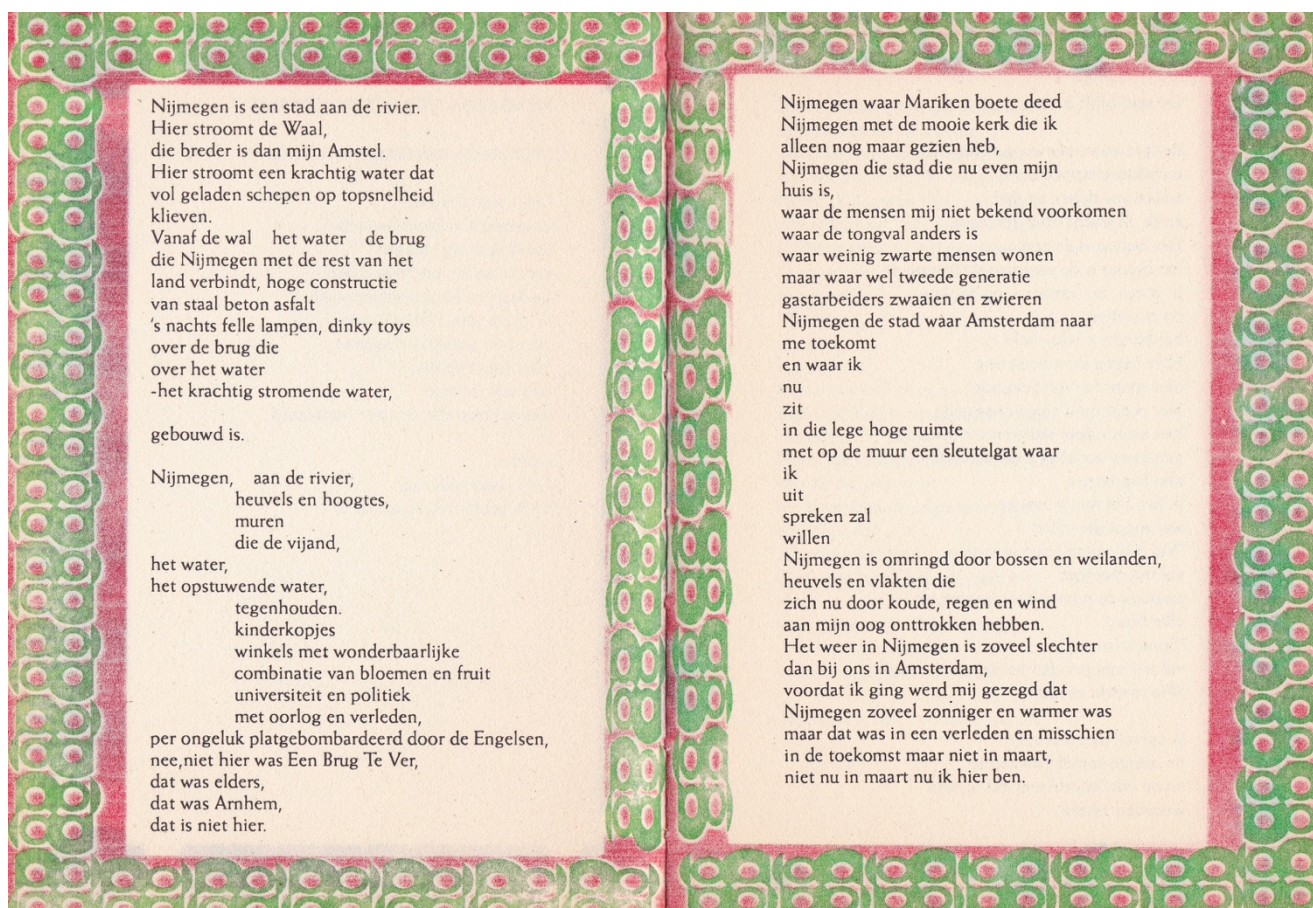
De tekst in dit boekje, een mix van proza en poëzie, wordt geschreven door de Amsterdamse Annettje [sic] Dia Huizinga. Huizinga verblijft tussen 1 en 31 maart 1989 in gastatelier Elba, dat op de Pijkestraat is gehuisvest. Stichting Elba, waar gastatelier Elba een onderdeel van is, nodigt met regelmaat Nederlandse en buitenlandse kunstenaars uit voor een werkverblijf. Hiermee hebben zij als doel gastkunstenaars in staat te stellen nieuw werk te maken en middels publicaties en tentoonstellingen een breed publiek aan te spreken.²¹⁴ Het boekje bevat voornamelijk observaties over Nijmegen – de overwegend blanke bevolking, de rare tongval, de groene omgeving – en een ander terugkerend onderwerp is homoseksualiteit. Het geheel is kleurrijk vormgegeven en bevat pagina’s met abstracte afbeeldingen (afb. 14). *Het eiland over de brug* verschijnt in een oplage van 150 stuks.

In 1993 start de neerlandicus, filosoof, auteur, zanger en programmamaker Cor Gout met zijn serie *Het woord aan...*, waarin hij kunstenaars die ‘iets met taal doen’ aan het woord laat. Een uitgave bevat een cassette met daarop een interview en een performance of voordracht.²¹⁵ Bij deze cassette hoort een boekje met daarin teksten van desbetreffende kunstenaar. Alleen bij de eerste twee delen, met als gasten Eddie Kager en Nico van Apeldoorn, is er sprake van een samenwerking met KNUST; de boekjes worden namelijk bij KNUST gedrukt. De laatste twee delen, met als gasten Frank Starik – een van de Maximalen – en Moritz Ebinger, worden in Den Haag gedrukt.

²¹³ Aantekeningen KNUST-bijeenkomst. (31 augustus 2017)

²¹⁴ Huizinga (1991): [43].

²¹⁵ Trespassers W (z.j.).



Afbeelding 14. Bladspiegel uit *Het eiland over de brug*

In 1994 verschijnt de uitgave *Blikvangers*, een set van twee ronde boeken in een rond filmblik. De teksten in deze boeken zijn afkomstig van René Sanders, die in de jaren voor het verschijnen van deze publicatie filosofie studeert in Utrecht. De productie en vormgeving worden verzorgd door KNUST, waarbij Boland over de zetting van de tekst gaat. Gezien de vorm van het boek – rond – en gebrek aan automatisering van zettechnieken is dit een flinke uitdaging.

Een ander project waarbij taal een grote rol speelt, is het tijdschrift *De Grote Hoop* (1994). Dit tijdschrift wordt opgericht ter gelegenheid van Festival de Grote Hoop, dat door KNUST wordt georganiseerd, en is wel te beschouwen als een project dat wordt geïnitieerd vanuit het KNUST-collectief.²¹⁶ Het is de bedoeling dat het tijdschrift vier keer per jaar zal verschijnen. In dit tijdschrift ligt voor het eerst de focus op taal: 'Waar in de de KNUST-traditie tijdenlang het beeld als boegbeeld werd gevoerd, was het blad geheel zwart/wit en grotendeels gevuld met artikelen. Daar was plotseling taal! Daar was tekst! Eerdere

²¹⁶ Aantekeningen KNUST-bijeenkomst. (5 oktober 2017)

pogingen om bij KNUST een heus tijdschrift uit te geven verzandden in de oprukkende beeldcultuur of in gebrek aan redaktiekultuur. Nu lag daar opeens een – levensvatbaar! – aanzetje: een tijdschrift zonder specifiek deelterrein of doelgroep, elitair en laag bij de gronds.²¹⁷

De Grote Hoop wijkt inderdaad af van eerdere KNUST-uitgaven in vorm en inhoud. Er is weinig beeld aanwezig en de tekst is relatief traditioneel opgemaakt, duidelijk gericht op de leesbaarheid ervan. Artikelen zijn ondertekend, langer en over het algemeen serieuzer van aard, zij het vaak nog steeds met een knipoog. Zo bevat het tijdschrift artikelen over ontwikkelingen binnen de reclamewereld, kunstopvattingen van redactieleden en het verengelsen van de Nederlandse taal.

Het 0-nummer uit september bevat een kort artikel waarin door de redactie wordt teruggeblikt op de eerste jaren van KNUST, de rol van het stencildrukken daarin en hoe dat in de loop der jaren is veranderd:

Eens was het woord stenciltje een begrip. Een stencil verwees naar opstand en underground. Zelfs niet gestencilde pamfletten werden stenciltjes genoemd, als ze maar obscuur vaag en grijs waren en protesterigheid uitstraalden. Knust's eerste stenciltje – in 1982; bijlage "De avonduren van Fred Frat"; parodie op een politieke strip; off-set – was een persiflage op "het stenciltje". Hartelijk werd er geglimlacht toen een jaar na dato een stencilmachine in de schoot geworpen werd. "Wat dacht men wel waar Knust zich aan zou bezondigen". Ondanks het vooroordeel groeide er toch inzicht: "Eigenlijk de ideale machine om zelf snel en goedkoop iets te maken."²¹⁸

De technologische ontwikkelingen zorgen ervoor dat ten tijde van *De Grote Hoop*, ruim tien jaar na de eerste uitgaven van KNUST, bijna iedereen kan (laten) stencilen bij KNUST:

'Typisch om te zien dat juist zogenaamd onafhankelijke geesten – zij die het meest aan Knust zouden hebben – het knuststencilwerk te weinig glimmend of zelfs te vies om aan te pakken vinden. In een hap, in een zucht stencilt Knust weer zo'n tijdschrift dat eigenlijk off-set wil zijn en dat op termijn dus weer zal evaporeren in de glanzende uitwisselbare hoofdstroom.'²¹⁹ Omdat er volgens de KNUST-leden geen tijdschrift van kwaliteit lijkt op te

²¹⁷ KNUST kollektief (1994): 10.

²¹⁸ KNUST kollektief (1994): 3.

²¹⁹ Ibidem

staan, besluiten ze het zelf te doen, wat dus *De Grote Hoop* wordt. De ironie wil dat ook dit tijdschrift nooit echt van de grond komt; het blijft bij drie 0-nummers.

Vanaf 2001 wordt het tijdschrift *Op Ruwe Planken* bij KNUST gedrukt. Dit literaire tijdschrift, een fusie van *Letterlik*, het tijdschrift van de vakgroep Nederlands van de Katholieke Universiteit Nijmegen, en *PS*, literair magazine van voormalig cultureel centrum Diogenes, biedt een podium aan beginnende dichters en schrijvers.²²⁰ Het tijdschrift heeft dus Nijmeegse roots, maar is vanaf begin af aan landelijk gericht. In de loop van de jaren maken de redactieleden van *Op Ruwe Planken* zich het drukproces eigen en tegenwoordig heeft KNUST hierin vooral een faciliterende rol.

In 2004 wordt de dichtbundel *Krankzinnige Kolportage* van Bervoets (bekend van bijdragen aan *Tzara*) bij KNUST gedrukt. Bervoets hecht er belang aan dat zijn bundel bij KNUST wordt gedrukt, wat uiteindelijk dus ook gebeurt. Boland is verantwoordelijk voor de vormgeving en het ontwerp van de bundel maar verder is er weinig sprake van inbreng vanuit KNUST.²²¹ De bundel bevat veertien gedichten, waarvan sommige uit meerdere delen bestaan. De opmaak van de tekst is voor KNUST-begrippen vrij strak en traditioneel te noemen en ook de inhoud en stijl van de gedichten is gewichtiger en minder experimenteel dan de eerdere KNUST-uitgaven.²²²

Daarnaast is er in de loop van de tijd een groeiend aantal buitenlandse kunstenaars die een boek (laten) drukken bij KNUST. Het gaat hier veelal om kunstenaars die het boek als kunstobject zien en de focus ligt dan ook vaak op het beeldende aspect van de boeken. Toch is er ook aandacht voor tekstuele elementen. Een voorbeeld hiervan zijn de boeken van Judy Radul (1962), *Boner 9190 and the weak* (1989) en *Character weakness: rivulets cross cross cross vision* (1990). De uit Canada afkomstige Radul uit zich onder andere door middel van video, film, installaties en performances, maar hanteert ook het gesproken en geschreven woord. In de boeken die in samenwerking met KNUST tot stand komen is er een evenwichtige balans tussen tekst en beeld en behoort het schrijverschap tot de thematiek: 'Writing is destructive: a sacrifice, it mediates between forms, between the description, and the described, to have a body is to be describable and therefore created rather than

²²⁰ Redactie *Op Ruwe Planken* (z.j.).

²²¹ Mondelinge toelichting van Boland (16 maart 2017).

²²² Bervoets (2004).

creator.’²²³ In het dankwoord van *Character weakness* wordt duidelijk dat bij deze uitgave KNUST-leden wel actief betrokken waren bij de inhoud en vormgeving.²²⁴

HOOFDSTUK 4 SCHRIJVERS IN HET LITERAIRE VELD

KNUST-leden komen en gaan. Veel van hen komen elders in de culturele sector terecht en/of blijven actief als kunstenaar. In dit hoofdstuk wordt de vraag beantwoord in hoeverre de schrijvers die betrokken zijn geweest bij KNUST, in het literaire veld zijn beland en welke positie zij hierin innemen. Om deze positie te bepalen en de poëtica’s van deze schrijvers te beschrijven, heb ik het poëticamodel van Van den Akker gehanteerd zoals dat in de inleiding werd geïntroduceerd. Met de term ‘versintern’ refereer ik aan uitspraken die ik binnen het werk van de auteurs heb gevonden, met ‘versextern’ aan uitspraken afkomstig uit bronnen als interviews, artikelen en blogs. Zoals in de inleiding vermeld heb ik Scheifes wel in persoon gesproken en hem heb ik tijdens een drie uur durend interview het hemd van het lijf kunnen vragen. Met Van Erkelens heb ik helaas geen contact kunnen leggen dus in zijn geval baseer ik me puur op gegevens die al aanwezig waren.

IRUN SCHEIFES

De eerste schrijver die opduikt bij KNUST is Scheifes. Al in de jaren dat hij actief is bij KNUST liggen er plannen om een roman te publiceren. Deze roman zal *Charges* gaan heten en zal, volgens advertentieachtige teksten in uitgaven van KNUST (o.a. *Westland[ge]bode*) en aankondigingen in *Tristan* bij KNUST gepubliceerd worden. Dit loopt echt anders, vertelt Scheifes tijdens het interview, wanneer hij zijn tekst instuurt voor een wedstrijd van uitgeverij In de Knipscheer.²²⁵ *Charges* wordt uitgekozen, wat betekent dat de roman bij In de Knipscheer gepubliceerd mag worden. Scheifes, die na het handmatig produceren van *Dame Bol* het niet erg vindt om dit tijdrovende productieproces uit handen te geven, kiest ervoor te debuten bij In de Knipscheer. In 1990 verschijnt *Charges*, waarmee Scheifes de Lift Nationale Debuutprijs van 1990 in de wacht sleept.²²⁶

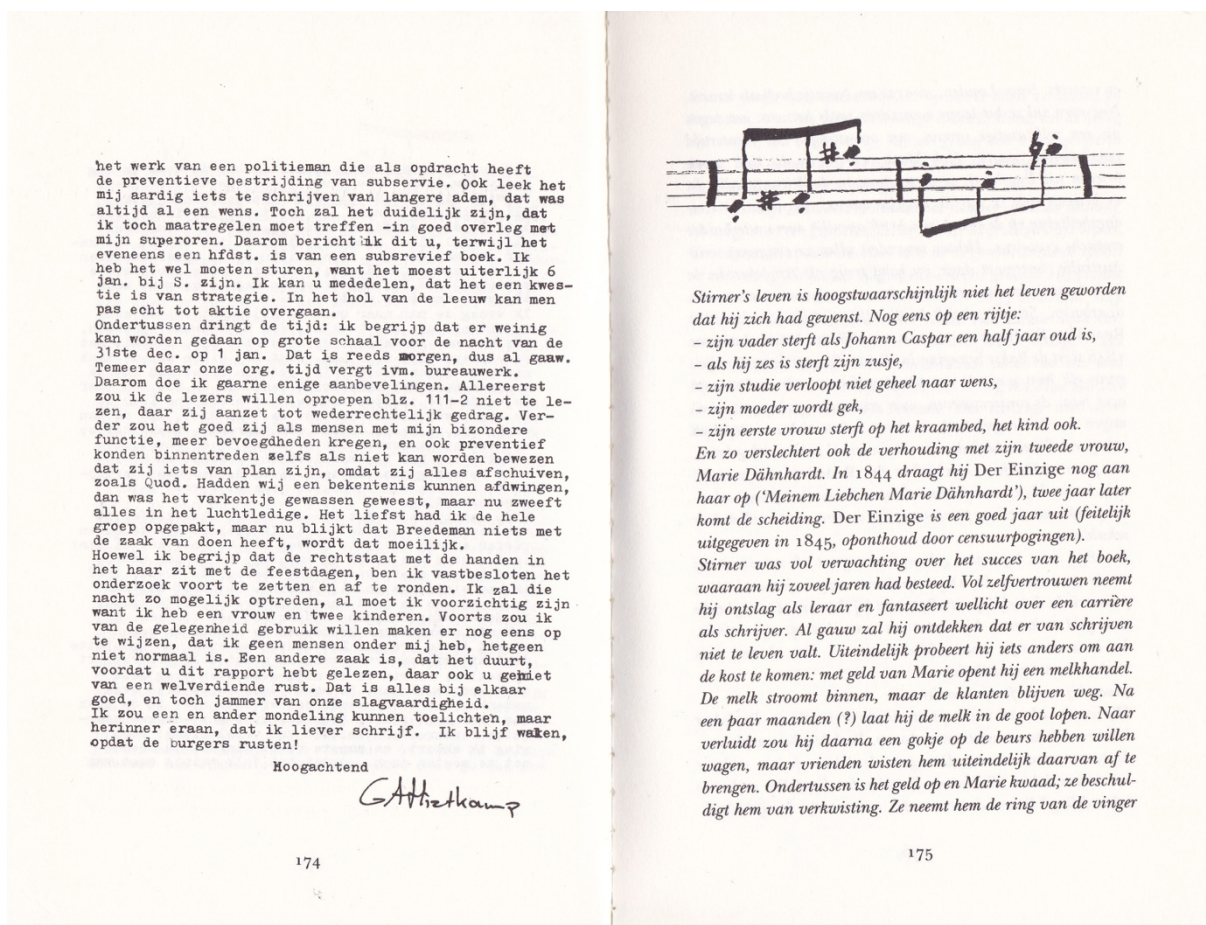
²²³ Radul (1989): 10.

²²⁴ Radul (1993): 47.

²²⁵ Interview met Irun Scheifes (23 juni 2017).

²²⁶ Z.n. (1990): 11.

De debuutroman van Scheifes is opgedeeld in zeven ongenummerde delen, die van elkaar worden gescheiden met een pagina met daarop een verticaal gedrukte notenbalk. Binnen deze delen wordt weer onderscheid gemaakt tussen stukken tekst middels horizontaal gedrukte notenbalken. Het grootste deel van de tekst wordt verteld vanuit het standpunt van het hoofdpersonage dat actief is binnen de krakerswereld en waarvan de naam onduidelijk blijft. De ene keer wordt hij aangeduid als Irun S., de andere keer als Quod – wellicht een bijnaam in het krakerscircuit? Deze passages worden afgewisseld met brieven van ene H.J.M. Breedeman, politierapporten ondertekend door G.A. Hietkamp, ansichtkaarten en ieder deel (met uitzondering van het laatste deel) eindigt met een cursief gedrukte tekst over de Duitse filosoof Max Stirner. Dit klinkt als een vrij chaotische samenstelling voor een roman en dat is het in eerste instantie tijdens het lezen ook. Het vergt veel inspanning van de lezer om alle eindjes aan elkaar te knopen en dan nog blijven er veel open plekken.



Afbeelding 15. Bladspiegel uit *Charges* met notenbalk en verschillende lettertypen

De hoofdpersoon, een jongeman die in Nijmeegse kraakpanden woont, is onderdeel van een groep jongeren met anarchistische denkbeelden. Gezamenlijk bereiden ze de actie 'Oktaaf' voor, maar wat deze precies gaat inhouden blijft onduidelijk. Dat je dit als lezer niet te weten komt, komt mede doordat de ik-figuur zich steeds meer afzet tegen de groep door de individualistische houding die hij aanneemt. Dit wordt hem niet in dank afgenomen en hij raakt langzaam in een isolement. Hier zie je een link tussen de verhaallijn van de ik-figuur en de gecursiveerde stukjes over Max Stirner. Deze filosoof, eveneens een anarchist, pleit voor meer vrijheid van het individu. De mens moet eigenaar van zichzelf worden en de manier om dit volgens Stirner te bereiken is door extreem egoïsme door te voeren.²²⁷ De ik-figuur brengt deze filosofie in de praktijk. Aan het eind van de roman hebben alle groepsleden genoeg van hem en blijft hij alleen over:

Toen was er nog één. En die ene loopt de trap op, langzaam en zich vasthoudend aan de leuning. Zijn ene been wat mank, wellicht alleen verbeelding. Die ene roert met een pook in het monstertje, hij praat tegen haar. Hij stopt wat rood-wit-blauwe kranten in haar buik, en mompelt wat woorden: laatste, laatste avondmaal, laatstelijk, laatste oordeel, laatstgemelde... En: woon, woord, worden, worden, worm... Zo mompelend propt hij de kachel vol, en breekt wat dode twijgen, stopt ook die in het monstertje. Hij strijkt een lusifer af, doet dat rustig. Hij werpt de lusifer in de kranten, doet dat rustig. Schuift het deksel op de pot, rustig. Hij kijkt naar de rook die uit haar poriën komt, rustig. Rustig is ook zijn snikken. En rustig wandelen wat tranen over zijn wangen, vullen het kuiltje, blijven hangen op zijn dikke onderlip. Die ene, die de enige is, de enige en unieke, hij zet zich aan tafel. Hij neemt een vel papier en schrijft een enkel woord. Dat woord: niets. Daar staart hij naar: niets.²²⁸

Uit de brieven van H.J.M Breedeman, die hij richt aan 'Jongeman', blijkt dat de ik-figuur zijn belevenissen in het Nijmeegse krakerscircuit op schrift heeft gesteld en dit manuscript bij de heer Breedeman terecht heeft doen komen, met de bedoeling het gepubliceerd te krijgen. Breedeman is echter niet erg te spreken over het manuscript en besluit er niets mee te doen. Wel leidt hij de politieman Hietkamp naar de ik-figuur, die naar hem op zoek is omdat de teksten subversief zouden zijn en neorevolutionair gedachtegoed zouden propageren.²²⁹

De parallellen met Scheifes' eigen leven zijn onmiskenbaar; Scheifes leeft ook in een kraakpand, is als activist nauw betrokken bij de Piersonrellen (dat de kunstenaars onder de

²²⁷ Frederick (z.j.).

²²⁸ Scheifes (1990): 214.

²²⁹ Scheifes (1990): 167.

krakers niet actief deelnamen in het verzet, zoals Duivenvoorden beweert, gaat dus zeker niet voor iedereen op) en is een fanatiek individualistisch anarchist.²³⁰ Daarnaast vertrouwt ook Scheifes zijn belevenissen in Nijmegen toe aan het papier, in de hoop dat deze gepubliceerd zullen worden.

Naast de filosofische insteek wordt er ook regelmatig over literatuur (of 'litteratuur') gesproken in de roman. Het zijn echter de personages rondom de ik-figuur die hierover spreken, zoals Onze, de vriendin van de ik-figuur, die iets voorleest uit een boek dat ze aan het lezen is: '...dat de literatuur in het algemeen geen persoonlijke zaak is, die van de algemene zaak van het proletariaat los gedacht kan worden. Weg met de literaire oppermensen! Wij willen en zullen een pers scheppen die niet slechts vrij is in die zin van het woord, dat de politie zich er niet mee bemoeit, maar die ook vrij is van het kapitalistische juk, vrij van alle "Streberei" en, wat nog beter is, vrij van het burgerlijk individualistische anarchisme.'²³¹ Zo gaat Onze nog even door, maar de ik-figuur toont weinig interesse in het onderwerp: 'Ik zou niet meer willen praten, ik zou willen dat ze ophield met debatteren en met mij ging slapen.'²³² Er is dus wel sprake van expliciete versinterne uitspraken over literatuur, maar de ik-figuur, die dan wel autobiografische trekjes vertoont, spreekt zich hier niet duidelijk over uit. Bovendien moet men natuurlijk oppassen met het gelijkstellen van een personage aan de auteur. Puur op basis van versinterne informatie is het dus lastig om goed onderbouwde uitspraken te doen over Scheifes' poëtica.

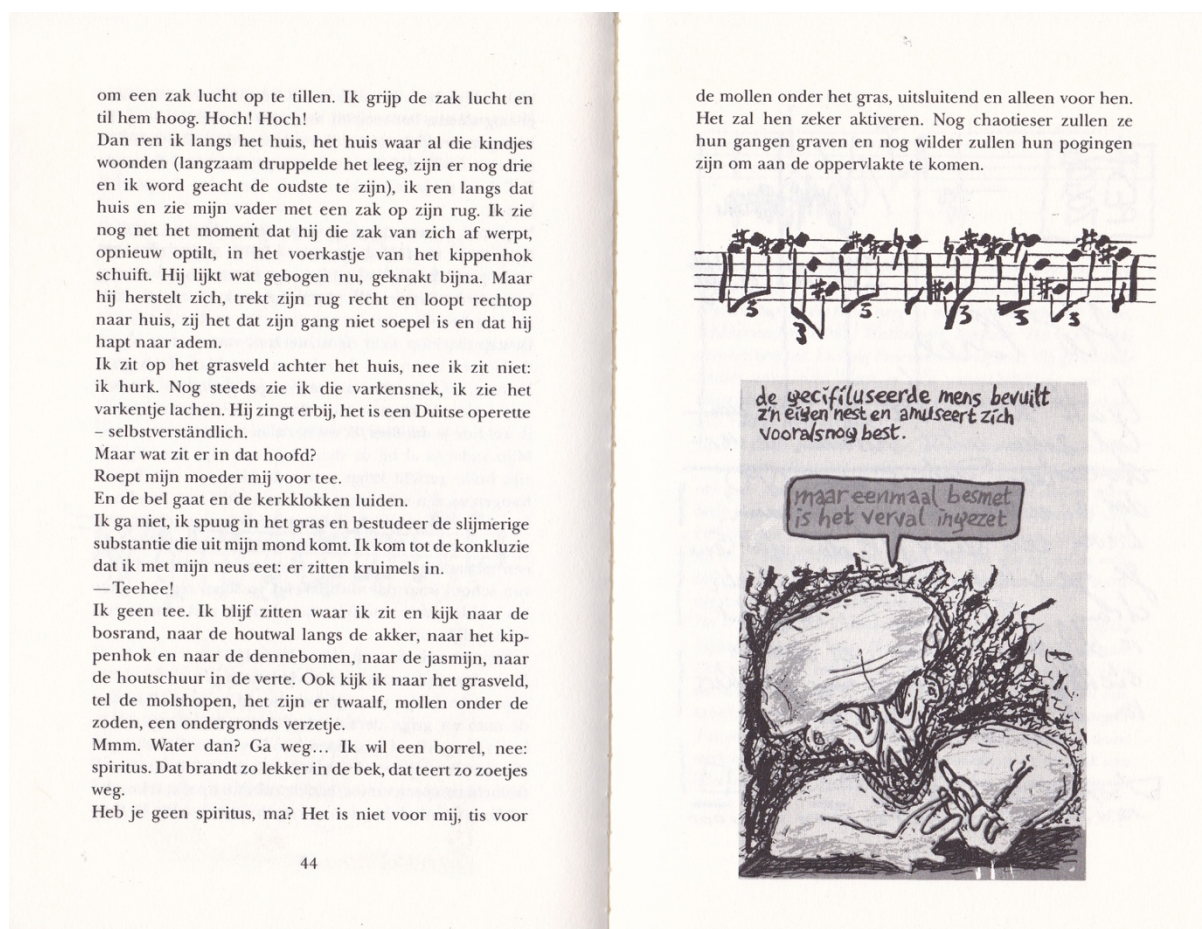
De vormgeving van *Charges* is essentieel om enigszins grip te krijgen op de roman. De verschillende verhaallijnen worden allemaal in een ander lettertype weergegeven waardoor je ze als lezer goed van elkaar kan onderscheiden (afb. 15). Ook zijn in de vormgeving nog de laatste sporen van Scheifes' KNUST-verleden terug te vinden: de ansichtkaarten die her en der in de roman verschijnen zijn volgens het colofon afkomstig van J.D. de Wilde/K.N.U.St. (afb. 16).²³³

²³⁰ Interview met Irun Scheifes (23 juni 2017).

²³¹ Scheifes (1990): 97.

²³² Scheifes (1990): 98.

²³³ Scheifes (1990): 4.



Afbeelding 16. Bladspiegel uit *Charges* met ansichtkaart van De Wilde

Charges wordt gematigd positief ontvangen in de literatuurkritiek. Frans de Rover spreekt in *Vrij Nederland* over een leuk boek, 'dat echter nog veel leuker had kunnen zijn, wanneer Irun S. zijn literaire onstuimigheid wat in toom gehouden had.'²³⁴ Volgens De Rover heeft Scheifes geprobeerd te veel in zijn debuutroman te stoppen, waardoor het een chaotisch boek is geworden: 'een wirwar van stijlen, een onbeholpen structuur, een vaak affreus taalgebruik en dat alles dan nog versierd met een soort artistiek geschilderde notenbalken voor blaasinstrumenten.'²³⁵ Toch is De Rover niet alleen maar negatief; de roman bevat ook 'flitsende passages' en sommige van de vondsten van Scheifes kan hij zeker waarderen, maar deze 'monden meestentijds toch uit in puberale schoolkrantjes-literatuur.'²³⁶ Ook in Vlaanderen krijgt de roman aandacht in de landelijke pers, wat waarschijnlijk te danken is aan de debuutprijs. Wederom wordt er gesproken over een chaotische roman, hoewel

²³⁴ De Rover (1990).

²³⁵ Ibidem

²³⁶ Ibidem

Herman Leys wel opmerkt dat de roman bij nader toezien ‘toch niet zonder zorg [blijkt te zijn] gekomponeerd.’²³⁷ Volgens Leys worden er aanzetten tot interessante conflicten gedaan, maar deze worden onvoldoende uitgediept.

Scheifes is niet de enige die het Nijmegen van de vroege jaren tachtig als decor voor een roman kiest. Enkele jaren eerder verschijnt *Sluiterijden* (1986), de debuutroman van Jan Stassen (1951-2015). Alhoewel het om ongeveer dezelfde tijd en dezelfde stad gaat, lijkt het zich toch in een heel ander milieu af te spelen. Leon Lahey, de hoofdpersoon, is een niet zeer geslaagde schilder die rondkomt van het dealen in softdrugs. De roman is opgedeeld in twintig hoofdstukken die allen een datum als titel dragen en vertelt zo, in losse fragmenten, een jaar uit het leven van Leon. Gaandeweg de roman lijkt het kunstenaarschap van Leon eerder een pose om indruk te maken op zijn omgeving dan dat hij echt bedreven is in het schilderen. Toevalligerwijs belandt Leon midden in krakersrellen, die later de Piersonrellen zullen gaan heten. Leon voelt zich echter totaal niet betrokken en is vooral bang dat hij de cash van zijn laatste drugsdeal die hij op zak heeft zal verliezen: ‘Hij voelt aan zijn broekzak. Een paradijs voor zakkenrollers, zoveel opeengedrongen mensen. Zou het door dit geld komen, dat deze opwinding hem koud laat? Ongelovig herinnert hij zich hoe hij vroeger met zijn vader en moeder aan de keukentafel zat, tot schreiens toe bewogen door de hongersnood in Biafra. Tegenwoordig wordt hij kriegel van andermans ongeluk.’²³⁸

Ook het hoofdpersoonage van Stassen trekt aan het kortste eind door zijn egocentrische levenshouding; de vrouw van wie hij houdt en met wie hij een verhouding heeft, kiest uiteindelijk toch voor haar man. Twee jongemannen die vervreemden van hun omgeving, Nijmegen in de vroege jaren tachtig. Er lijken veel overeenkomsten aanwezig, maar kijkend naar de stijl van beide romans zijn het mijns inziens toch twee tegenpolen. Waar Scheifes allerlei losse puzzelstukjes neerlegt voor de lezer die hij zelf samen dient te voegen, vertelt Stassen een, zij het ook fragmentarisch maar vooral, toegankelijk verhaal. Scheifes laat zich niet zelden leiden door klank en soms onnavolgbare associaties, Stassen schrijft wat hij ziet en gebruikt hierbij veel details. Het verschil is misschien nog het best te beschrijven door een parallel te trekken naar de beeldende kunst: *Sluiterijden* is een serie

²³⁷ Leys (1990).

²³⁸ Stassen (1986): 145.

van realistische beelden, *Charges* is als een expressionistisch schilderij dat dan weer abstract, dan weer figuratief is.

De receptie van *Sluiter tijden* is net als bij *Charges* wisselend. Men ziet potentie in Stassen als verteller, die de technieken onder de knie heeft, maar Beatrijs Ritsema van *Vrij Nederland* mist toch iets: 'Van een afstandje is er weinig mis met de roman: de zinnen zijn correct geformuleerd, de tekeningen van het milieu van aankomende dertigers in een provinciestad lijkt me in orde en er komt een krakersrel in voor, dus met het straatrumoer zit het ook wel goed. Het is alleen zo bloedeloos, zo absoluut niet emotionerend, zo leeg, vrees ik, als de generatie die Stassen wil beschrijven.'²³⁹ Stassen krijgt met zijn debuutroman, in tegenstelling tot Scheifes, wel veel aandacht in de landelijke pers, wat wellicht te verklaren is doordat Stassen bij *De Bezige Bij* wordt gepubliceerd en in die tijd zelf werkzaam is bij *HP* (later *HP/De Tijd*) en zich dus in het Amsterdamse circuit begeeft.²⁴⁰

Na zijn debuutroman publiceert Scheifes nog twee romans bij In de Knipscheer, *Onaffe dingen* (1994) en *Manisch Dagboek* (2003). Ondanks de debuutprijs voor *Charges*, blijven Scheifes' romans weinig aandacht krijgen in de literaire kritiek en Scheifes is, zoals Mischa Andriessen correct opmerkt, 'een tot op heden nagenoeg onbekende auteur.'²⁴¹ Naast zijn romans publiceert hij in de jaren negentig onder andere in *Parmentier* en *Post Perdu* en schrijft hij tussen 2005 en 2015 op de volkskrantblog onder de naam Alib Bondon. Momenteel schrijft hij nog columns voor *krapuul.nl*. De columns voor de volkskrantblog en *krapuul.nl* gaan over persoonlijke belevenissen, maar ook vaak over de hedendaagse politiek en zaken waar Scheifes zich over opwindt. Dit soort teksten geven niet alleen een beeld over Scheifes' levensvisie, maar zijn bevatten ook informatie die bijdraagt aan de externe poëtica van Scheifes (zowel impliciet als expliciet). Zo schrijft hij bijvoorbeeld over wat volgens hem het nut is van literatuur: 'het maakt zaken bespreekbaar, het laat zien waar fantasie goed voor is, het toont ons de schoonheid van woorden, zinnen, stijl.'²⁴²

Dat Scheifes nog steeds die onbekende auteur is, heeft waarschijnlijk veel te maken met zijn opstelling jegens het literaire veld; hij is naar eigen zeggen meer van het literaire mijnenveld. Dit blijkt al uit het geciteerde stukje uit *Afgrijs* 6 in het vorige hoofdstuk. Maar

²³⁹ Ritsema (1986).

²⁴⁰ Redactie *HP/De Tijd* (2015).

²⁴¹ Andriessen (1995): 22.

²⁴² Scheifes (2008).

ook zijn versinterne en versexterne poëtische wijzen erop dat hij zich niet wenst te conformeren naar de regels van het literaire veld. Het geven van interviews of het bijwonen van signeersessies heeft hem nooit mogen bekoren, hij noemt dit 'gedoe'.²⁴³ Ook geeft hij aan nooit goed met redacteurs door een deur te hebben gekund, omdat hij niet gestuurd wenst te worden. Scheifes is zijn tegendraadsheid die hem ooit bij KNUST bracht dus nooit verloren. Om te kunnen schrijven wat hij wil schrijven, is hij altijd in de marge blijven schrijven. Dat hij acht kinderen kreeg, waarvan hij de meeste ook heeft opgevoed, zal ongetwijfeld ook hebben meegespeeld bij het uitblijven van een grootse schrijverscarrière.²⁴⁴

ROB VAN ERKELENS

De andere schrijver die een grote rol heeft gespeeld bij KNUST is Van Erkelens. Aan het eind van de jaren tachtig raakt hij betrokken bij KNUST. Hij werkt mee aan verschillende uitgaven, maar zijn meest in het oog springende project is *Tzara* in 1988. Na het verschijnen van dit eerste en uiteindelijk ook enige nummer, is Van Erkelens vrij plotseling verdwenen. Dat wil niet zeggen dat zijn literaire carrière daarmee tot een einde komt – integendeel. Zoals eerder vermeld vertrekt Van Erkelens naar Amsterdam, om zich aldaar in het literaire leven te storten. Nadat een aantal vertalingen van zijn hand zijn verschenen, onder andere van de dichter Georg Trakl waar hij in *Tristan* al mee publiceerde, verschijnt in 1993 zijn eerste en enige roman bij uitgeverij Nijgh & Van Ditmar: *Het uur van lood*.²⁴⁵

Het uur van lood bestaat uit vijf delen en de roman vertelt vier dagen uit het leven van de ik-figuur. Deze ik-figuur bevindt zich in de jaren negentig, een tijd waarin de hij naarstig op zoek is naar kicks in het leven die hem tijdelijk afleiden van de verveling. Dit doet hij onder andere door veel drank en drugs te gebruiken, naar feestjes te gaan en 'Doelloze Reizen' te maken met de trein. Niet zelden raakt hij verstrikt in – vaak deprimerende – overpeinzingen wat betreft het leven, de tijd, lijden, de dood van zijn vader, het vertrek van zijn vriendin en zijn dementerende moeder. Zijn dagen voelen als een aaneenschakeling van lege momenten: 'In het café zit ik. Een ik. Die helemaal niets doet. En ik wacht. Op het voorbijgaan van de volgende minuut, op het beginnen van alweer een uur later, op het einde

²⁴³ Interview met Irun Scheifes (23 juni 2017).

²⁴⁴ Ibidem

²⁴⁵ Van Bork (2004).

van alweer een dag, alweer zo'n dag zonder klok. Tijdens het wachten luister ik naar het knarsen van mijn hersenen die bewegen.'²⁴⁶ Deze lege momenten worden afgewisseld door hallucinaties waarin hij zijn vader opnieuw begraaft of waarin zijn vader weer tot leven is gekomen. Op de zaterdag reist de ik-figuur naar het ziekenhuis in Zoetermeer. Zijn vriendin zou ernstig ziek zijn en wachten op een harttransplantatie. Het gaat hier waarschijnlijk ook om een hallucinatie, want eenmaal aangekomen in het ziekenhuis belandt de ik-figuur in een televisieshow waarin eerst een quiz gespeeld moet worden; aan de hand van de uitslag daarvan wordt bepaald wie het nieuwe hart krijgt.

Opvallend aan *Het uur van lood* is het gebruik van citaten. Al in *Tzara* introduceerde Van Erkelens het begrip 'litteraire samples'; in deze roman brengt hij zijn ideeën hierover in praktijk. Het boek bestaat namelijk grotendeels uit samples, wat bij aanvang van de roman meteen duidelijk wordt gemaakt: 'Dit boek bevat samples, bijna willekeurig gekozen – en bewerkte – tekstgedeelten, uit het werk van [...]'²⁴⁷, en dan volgt een lange lijst namen uit zowel hoge als lage cultuur. Ook binnen de roman is er aandacht voor het samplen: 'Wie overschrijft blijft. Plagiaat is een vrijwillige, zelf uitgevoerde hersentransplantatie, of sterker nog: een persoonlijkheidstransplantatie. Terwijl de plagiator overschrijft, de bewegingen van het overschrijven maakt, kijkt hij al in de hersenen van zijn voorkeur. Zijn eigen denkorgaan heeft hij daarbij tijdelijk afgedankt, althans tot knecht gemaakt. Is het werk gedaan dan neemt hij zijn eigen persoonlijkheid weer aan, die, voor zover hij aan zijn plagiaat bezig was, niet meer bestond.'²⁴⁸ Zo wordt het samplen gebruikt om invulling te geven aan die eindeloze leegte. Deze uitspraak is als expliciete versinterne poëtische uiting te lezen, omdat dit sampelen precies is geweest wat Van Erkelens heeft gedaan. Mogelijk ervaart hij zelf de leegte die de ik-figuur ervaart en is het schrijven van deze roman een manier om die leegte op te vullen.

Meer nog dan in de nummers van *Tristan* spreekt uit *Het uur van lood* een decadente levensvisie. De cultuur is uitgeput, alles is al geschreven en de enige manier om iets te creëren is door teksten te hergebruiken. Er heerst een gevoel van verveling omdat alles toch al eens is gebeurd. De dagen van de ik-figuur zijn leeg en een continue herhaling. Om deze leegte op te vullen vervalt de ik-figuur (en veel mensen om hem heen) in het kunstmatige: in

²⁴⁶ Van Erkelens (1993): 71.

²⁴⁷ Van Erkelens (1993): 7.

²⁴⁸ Van Erkelens (1993): 66.

dit geval drank, drugs en oppervlakkige feestjes. Een citaat van Van Bork over het decadentisme is een vrij accurate beschrijving van het gevoel dat Van Erkelens oproept in zijn roman, namelijk 'de neiging om de uitersten van leven en dood, pijn en liefde, moraal en immoraliteit met elkaar te verbinden.'²⁴⁹

Het uur van lood wordt gemengd ontvangen in de literaire kritiek. Van Erkelens debuutroman wordt onder andere 'een merkwaardig ding' genoemd, enerzijds verveling en verwarring oproepend, anderzijds interessant vanwege de mooi verwoorde passages – goed gekozen samples dus.²⁵⁰ Een terugkerende klacht is dat de roman eentonig is, de verhaallijn gebrekkig, er te veel sprake is van herhaling en dat de roman nergens naartoe leidt.²⁵¹ Je kunt je afvragen of dit niet juist het gevoel is dat Van Erkelens wil oproepen met *Het uur van lood*. Of, zoals Mertens het verwoordt in *De Groene Amsterdammer*: 'In de wereld die door deze roman wordt opgeroepen, staat vierentwintig uur lang de televisie op de achtergrond onrust uit te stralen. *Het uur van lood* is [...] de eerste roman die de verveling die door het zappen wordt opgeroepen (of er de oorzaak van is) voelbaar maakt.'²⁵²

Samen met Ronald Giphart (1965) en Joris Moens (1962) richt Van Erkelens in 1994 het tijdschrift *Zoetermeer* op. Het tijdschrift krijgt al meteen relatief veel aandacht, omdat de oprichters ervan zouden behoren tot de Generatie Nix. Deze term, in het leven geroepen door Van Erkelens zelf in een interview met de journalist Frank Verkuijl, slaat op de generatie schrijvers die geen levensdoel hebben, zich niet engageren en 'al zappend door het leven [gaan] zonder definitieve keuzes te maken, op zoek naar kicks om de verveling te bestrijden.'²⁵³ In het verlengde van de Maximalen verzet Generatie Nix zich tegen de cultureel en politiek correcte literatuur, alleen is het protest nu eerder gericht op het proza dan op de poëzie. En ze vertonen meer overeenkomsten: 'net zoals de Maximalen grotendeels een creatie waren van de media, was dat ook, en misschien nog wel meer, het geval bij deze jonge generatie prozaïsten.'²⁵⁴ Waar Van Erkelens ten tijde van *Tzara* zich nog hevig afzet tegen de Maximalen, blijken ze nu overeenkomsten te vertonen. Zwagerman wordt door velen zelfs als peetvader voor de Nixers opgevoerd.

²⁴⁹ Van Bork e.a. (2012-2016a).

²⁵⁰ Durlacher (1993).

²⁵¹ Van Schoonhoven (1993).

²⁵² Mertens (1993).

²⁵³ Brems (2009): 564.

²⁵⁴ Ibidem

In 1995 duidt Em. Kummer, schrijver, vertaler en literatuurwetenschapper, de Nixers als volgt:

Ze zijn volkomen vergroeid met de huidige mode-, pop-, tv- en reclamecultuur die enorme mogelijkheden aan steeds wisselende vernieuwingen van ervaringen [sic] biedt [...] Ze houden zich bezig met zaken die actueel zijn en voor hen van belang: de stad, de kroeg, de verveling, de drugs, de muziek, het geweld, de criminaliteit, het racisme. [...] De Nixers willen af van het gefilosofeer, het verkondigen van enorm diepe waarheden, het steeds terugvallen op dezelfde thema's, het gepeddel in de stratosfeer.²⁵⁵

Kijkend naar Van Erkelens' debuutroman en zijn werk daarvoor, voldoet hij aardig aan de omschrijving van Kummer. Van Erkelens schrijft veelal over het milieu waarin hij leeft en terugkerende thema's daarin zijn inderdaad de stad, drugs, het uitgaansleven en bovenal: de verveling. De personages in Van Erkelens' teksten hebben wel de mogelijkheid om een veelheid aan ervaringen en indrukken op te doen, maar juist deze overvloed aan input zorgt voor een apathische levenshouding. Het al zappend door het leven gaan, zoals Verkuil het omschrijft, sluit naadloos aan op de wijze waarop *Het uur van lood* tot stand is gekomen; namelijk door allerlei losse fragmenten die de auteur her en der heeft opgepikt aan elkaar te plakken.

Generatie Nix wordt niet door iedereen juichend onthaald. Vanuit de literatuurkritiek worden bezwaren geuit over de manier waarop de nieuwe stroming in de media is gelanceerd. Deze is als het ware zelf gecreëerd; het imago wordt uiteindelijk belangrijker dan de literaturopvatting. En dat is niet nieuw: 'Al sinds de opkomst van het anekdotisch-realistisch proza in de eerste helft van de jaren zeventig werden vanuit de hoek van de meer intellectuele, vormbewuste literatuur soortgelijke bezwaren uitgesproken tegen alles wat lonkte naar actualiteit, vlotheid, het ongecompliceerde, "lekkere" lezen.'²⁵⁶ Een ander bezwaar is de nihilistische levenshouding die veelal wordt beschreven; er is enkel belangstelling voor seks, drugs, consumptie, geweld, verveling en kortstondige kicks om die te bestrijden. Men mist de aanwezigheid van enige vorm van filosofische of ideologische

²⁵⁵ Brems (2000): 22.

²⁵⁶ Brems (2009): 565.

stellingname. Ook dit is niet iets nieuws en doet denken aan de kritische reacties op *De Avonden* van Van het Reve en *De tranen der acacia's* van Hermans.²⁵⁷

De schrijvers die tot Generatie Nix worden gerekend zijn zelf overigens niet heel happig om dat etiket te aanvaarden. Al vrij snel distantiëren Giphart en Van Erkelens zich van de hele term Generatie Nix en ontkennen het bestaan ervan. Van Erkelens: 'Ik heb geen zin om verantwoordelijk te worden gesteld voor fouten die anderen maken.'²⁵⁸ Met een uitspraak als deze zet Van Erkelens zich af tegen sommige generatiegenoten die ook tot Generatie Nix worden gerekend, en zegt hij impliciet iets over zijn literatuuropvatting. Zijn eigen boeken zijn, volgens Van Erkelens dus, beter dan die van zijn generatiegenoten. In het artikel van Roep, een interview met Giphart en Van Erkelens, benadrukken zij daarom ook de onderlinge verschillen tussen de schrijvers die tot de Generatie Nix worden gerekend. Toch onderkennen ze ook enkele overeenkomsten, bijvoorbeeld dat ze allen de fysieke kant van de literatuur bedrijven; schrijven 'vanuit de tenen, de kloten en het hart'.²⁵⁹

Alle oproer in de media over het al dan niet bestaan van Generatie Nix zorgt er in ieder geval voor dat er veel ogen zijn gericht op *Zoetermeer* wanneer het eerste nummer verschijnt. De titel van het tijdschrift verwijst naar de stad Zoetermeer, die Van Erkelens in *Het uur van lood* omschrijft als 'de slaperigste stad van de van dit land, per ongeluk uit de polder opgeschoten, per ongeluk voortgewoekerd als een gezwel'.²⁶⁰ Luigi van Leeuwen, de toenmalige burgemeester van Zoetermeer, kan dit niet erg waarderen, maar Van Erkelens is van mening dat deze karakterisering niet negatief is, maar juist een goede karakterisering van de tijd: 'We vonden dus dat de tijd waarin wij leefden een slaapstederige tijd was. De tijd van de slaapstad was. Er gebeurde niet zo veel. Er was eigenlijk niet zo veel te doen.'²⁶¹

Het tijdschrift is bedoeld om literatuur naar eigen zeggen weer 'leuk' te maken, hoewel je vraagtekens kan plaatsen bij hoe leuk Van Erkelens' eigen werk is. Van Erkelens: 'We beginnen dit blad omdat er geen enkel tijdschrift is dat leuk is en waar gedurfde dingen in staan. Het zijn allemaal brave blaadjes, vaak te serieus. Er moet gewoon een tijdschrift zijn waarin iets gebeurt, dat een beetje controversieel kan zijn.'²⁶² Maar *Zoetermeer* is er niet

²⁵⁷ Brems (2009): 565.

²⁵⁸ Roep (1994).

²⁵⁹ Ibidem

²⁶⁰ Ibidem

²⁶¹ De Borst & De Waard (2013): 84.

²⁶² Roep (1994).

alleen voor de fun, voor de redactieleden is het ook een manier om zich af te zetten tegen de kritieken die geuit worden op Generatie Nix: 'Eigenlijk vanuit die doelstelling zijn we het blad gaan maken. Laten zien dat er heel veel jonge schrijvers zijn die gewoon goed zijn. En volgens mij hebben we ook geprobeerd de literatuuropvatting uit te dragen die toch wel veel te maken had met gewoon een soort hard realisme, bijna een naturalisme.'²⁶³ Hier zie je dat Van Erkelens zich buiten zijn werk expliciet uitspreekt over zijn literatuuropvatting. Volgens Van Erkelens moet literatuur rauw zijn, en zaken aan de orde stellen waar men soms liever de ogen voor zou sluiten.

Omdat de redactieleden van *Zoetermeer* niet meer los komen van het label Nixers, willen ze met het blad publiekelijk een onderscheid maken tussen schrijvers waarmee ze wel, en schrijvers waarmee ze niet geassocieerd willen worden. Zo hebben ze in ieder geval nog een stem in wie wel en wie niet tot 'hun' generatie gerekend mag worden. Auteurs die publiceren in *Zoetermeer* zijn onder andere Arjan Witte, Arnon Grunberg, Kees van Beijnum, Paul Mennes, Herman Brusselmans en J.H.M. Berckmans. Niet alleen biedt *Zoetermeer* een podium aan jong talent en auteurs die volgens de redactie tot hun al dan niet bestaande generatie behoort, ook plaatsen ze oudere teksten. Zelf schrijven ze hierover: 'Wij van *Zoetermeer* mogen dan wel heel erg modern zijn, we sluiten onze ogen niet voor het verleden. Alleen hedendaagse literatuur interessant vinden, zou onzinnig zijn en daarom nemen we in ieder Boek van *Zoetermeer* werk op van een Nederlandse auteur die ongeveer een eeuw geleden publiceerde, en wiens nalatenschap niet onder het stof mag verdwijnen.'²⁶⁴ Dat het niet alleen bij Nederlandse auteurs blijft, blijkt uit het feit dat ze bijvoorbeeld ook teksten van Arthur Rimbaud en Douglas Coupland (naar wiens roman, *Generation X*, Generatie Nix is vernoemd) plaatsen.²⁶⁵ Uit de auteurs die de redactie in haar blad opneemt blijkt dus impliciet welke literatuuropvatting zij hanteert.

De vormgeving van *Zoetermeer* is in handen van Buissant, die ook al aan *Tzara* meewerkte. Op licht ironische wijze wordt de productie van het tijdschrift toegelicht in een redactioneel stuk in het eerste nummer:

²⁶³ De Borst & De Waard (2013): 84.

²⁶⁴ Van Erkelens e.a. ([1994]): 74.

²⁶⁵ Brems (2009): 564.

Zoetermeer wordt gedrukt door Drukkerij Hentenaar, De Langekamp 10, 3969 MS in Wijk bij Duurstede op een Heidelberg Speedmaster, 70 / 100 en gebonden door Kramer Boekbinders, Wilmersdorf 14 in Apeldoorn (koudlijm, wel gebrocheerd). Het zetwerk is gedaan door Grafisch Pre-Press Centrum / Fotozetterij van Ieperen, Turbinestraat 4 in Amsterdam, onleesbaar positieve films, uitgedraaid op een Linotronic 612D. Het papier voor de eerste oplage werd geleverd door Bührmann Ubbens, Pollaan 1 in Zutphen, 90 grams Da Costa, houtvrij, opdikkend. Het omslagkarton is 240 grams sulfaatkarton, voorzien van matte persvernis. De sticker op het omslag werd door Drukkerij Hentenaar vervaardigd in een oplage van 7000, en met de hand op het omslag aangebracht door Jan Kramer van Kramer Boekbinders. Voor het vervoer van de binderij naar het Centraal Boekhuis (per DAF-vrachtauto) werden 37 kartonnen dozen benut (kleur kartonbruin) met de afmetingen 300 x 400 x 500 millimeter.²⁶⁶

Enzovoort. Van Erkelens en Buissant hebben het stencilen dan wel achter zich gelaten, maar geven met deze uitgebreide beschrijving toch nog een dikke knipoog naar het ambachtelijke proces. Van de experimentele vormgeving van *Tzara* is weinig terug te zien. De opmaak is vrij traditioneel en de focus ligt op de tekst. Van Erkelens is hiermee van de grens tussen grafiek en literatuur duidelijk weer terug richting de literatuur geschoven. Ook zijn de teksten minder experimenteel; in de meeste verhalen is een duidelijk narratief te ontdekken en de verhalen zijn minder associatief van aard.

De reacties op *Zoetermeer* zijn gemengd. Het literaire gehalte van het tijdschrift wordt geprezen, maar veel critici spotten met de pretenties van de redactieleden. Wanneer recensies verschijnen die Giphart of Van Erkelens niet zinnen, schuwen ze het niet om hier publiekelijk op in te gaan. Vanaf het begin af aan trekken de redactieleden meer aandacht dan de publicerende schrijvers.²⁶⁷ Giphart stapt al na twee nummers op: 'Ik wil zelf schrijven, ik wil niet mijn tijd verdoen aan het lezen van talentloze dingen van anderen.'²⁶⁸ Ook Moens houdt het voor gezien en niet veel later stopt ook Van Erkelens ermee: 'De spanning was er een beetje af, na het tweede jaar. En toen hadden we eigenlijk het idee: misschien moeten we onszelf opheffen na zes nummers. Want het is heel mooi geweest. We begonnen met een enorme aandacht en verkoop. Dat werd dan iets minder. We hebben zes ongelofelijk goede nummers gemaakt. [...] Ik dacht eigenlijk, je moet op het hoogtepunt stoppen.'²⁶⁹

²⁶⁶ Van Erkelens e.a. ([1994]): 98.

²⁶⁷ De Borst & De Waard (2013): 86.

²⁶⁸ Ibidem

²⁶⁹ De Borst & De Waard (2013): 86.

Dit gebeurt niet: Nijgh & Van Ditmar ziet nog wel brood in het tijdschrift en stelt een nieuwe redactie aan. Deze redactie, bestaande uit Lidewij Paris, Harmen Lustig, Jan de Jong en Maartje Fleur, treedt minder op de voorgrond en probeert de aandacht van de lezer en de critici op de inhoud van het tijdschrift te vestigen. Onder deze nieuwe redactie verschijnen nog vier nummers, maar na het tiende nummer, dat verschijnt in 1997, wordt het tijdschrift toch stopgezet. Giphart, Van Erkelens en Moens hebben dusdanig een stempel op het tijdschrift gedrukt, dat de nieuwe redactie blijft kampen met het imago van de drie heren.²⁷⁰

Van Erkelens belandt uiteindelijk als eindredacteur bij *De Groene Amsterdammer* en wint in 2007 de Pé Hawinkelsprijs, uitgereikt door Literair Productiehuis de Wintertuin. Het rapport van de jury:

Van Erkelens beweegt zich op meerdere vlakken binnen de letteren. Als vertaler deed hij onder meer van zich spreken met vertalingen van Georg Trakl en Nick Cave; als publicist introduceerde hij de term Generatie Nix. Zijn artikelen, de periodieken *Tristan* en *Zoetermeer* en zijn roman *Het uur van lood* zijn van blijvende invloed gebleken op een generatie schrijvers en lezers. In zijn veelzijdigheid, zijn uitgesprokenheid en 'het vertegenwoordigen van een stem van een generatie' is Rob van Erkelens een ware pionier in de geest van Pé Hawinkels.²⁷¹

Opvallend is dat de jury hier wel *Tristan* en *Zoetermeer* vernoemt, maar kennelijk niet op de hoogte is van het bestaan van *Tzara*, of het tijdschrift bij gebrek aan uitwerking in het literaire veld niet het vermelden waard vindt.

ANDERE AUTEURS

Naast Scheifes en Van Erkelens kwamen in het vorige hoofdstuk nog enkele andere auteurs aan de orde. De meesten van hen mengen zich niet echt in het literaire debat, waardoor er weinig sprake is van versexterne poëtische uitspraken. Bovendien betreft het schrijvers die nooit echt onderdeel van het KNUST-collectief zijn geweest, maar wel projecten bij KNUST hebben gedrukt of laten drukken. Vandaar dat ik hier tot slot nog wel even kort wil toelichten welke positie zij in het literaire veld innemen, maar verder niet uitgebreid op hun poëtica inga.

²⁷⁰ Z.n. (1997).

²⁷¹ Redactie De Groene Amsterdammer (2007).

Huizinga, auteur van *Het eiland over de brug*, neemt geen prominente rol in het literaire veld in, maar is wel haar leven lang blijven schrijven. Zo was zij redacteur van *Poëzie Nieuws* – een gratis poëziekrant – en schreef ze een bijdrage voor *Droombeeld*, een gedichtenbundel bestaande uit gedichten van vrouwelijk talent.²⁷² Daarnaast geeft ze workshops in creatief schrijven en houdt ze een blog bij.²⁷³

Sanders publiceert na *Blikvangers* bij KNUST te hebben gedrukt nog enkele werken. Twee hiervan, *De Drie Schabellen: een vergeten stadskasteel in Utrecht* (2014) en *Eenzame verontwaardiging: de teloorgang van systemen* (2015) worden uitgegeven bij de uitgeverij Het Fatale Verlangen, een uitgeverij waar vrijwel geen informatie over te vinden is. Zijn meest succesvolle boek is *De Chaosmaatschappij* (2010), waarin hij kritiek uit op de huidige maatschappij die als hoofddoel lijkt te hebben zoveel mogelijk te consumeren.²⁷⁴ Dit boek is te bestellen via Kelderuitgeverij, een uitgeverij die teksten in kleine oplagen (her)drukt. Het gaat hier om relatief onbekende teksten. Op hun website licht de uitgeverij hun missie toe: ‘Wij graven niet meer verkrijgbare teksten op uit de archieven van de geschiedenis. Teksten die niet vergeten moeten worden, herinneringen van en monumenten voor mensen die hun leven eraan gewijd hebben een rechtvaardiger maatschappij te scheppen.’²⁷⁵

Bij dezelfde uitgeverij belandt ook Bervoets, eerder genoemd in verband met zijn bijdragen aan *Tzara* en zijn dichtbundel *Krankzinnige Kolportage* (2004), die bij KNUST is gedrukt. *Richtlijnen voor de consument* (2013) en *Samenzwering van het regenwoud* (2014) zijn de twee titels die van Bervoets bij Kelderuitgeverij verschijnen, beide een bloemlezing van bekende Nederlandse surrealistische dichters. De samenstelling en inleiding van deze bundels zijn in handen van Bervoets. Daarnaast heeft Bervoets enkele publicaties op zijn naam staan in tijdschriften als *De Gids* en *De Revisor*, maar ook Bervoets breekt niet door bij een groter publiek.

Een andere schrijver die eerder aan de orde kwam is Gout, vanwege zijn serie *Het woord aan...* waarvan hij de boekjes van de eerste twee delen bij KNUST laat drukken. Gout, in verschillende kunstdisciplines actief, brengt verhalen- en dichtbundels uit bij In de Knipscheer. In 2003 verschijnt *Noirette*, een verhalenbundel met daarbij illustraties van

²⁷² Stichting Haarverbeelding (2011).

²⁷³ Huizinga (2006-2017).

²⁷⁴ Sanders (2010).

²⁷⁵ Z.n. (2017).

Sebastien Morlighem. De verhalenbundel wordt voorzien van een cd, waarop zeven verhalen ook in audio-versies te beluisteren zijn.²⁷⁶ Een zelfde soort concept wordt gehanteerd bij *De stilte die volgt op het woord* (2008), waarbij wederom een verhalenbundel wordt aangevuld met een cd. In 2012 verschijnt *De muziek van het huis*, een dichtbundel, na enkele jaren gevolgd door de derde verhalenbundel *Korenblauw* (2014).

Ondanks de verschillende publicaties, ontbreekt het aan aandacht in de literaire kritiek: ‘Volgens Wim Brands, de presentator van het televisieprogramma *Boeken*, zijn er veel onbekende schrijvers in Nederland die meer aandacht verdienen. Cor Gout, die onlangs zijn verhalenbundel *Korenblauw* uitbracht, is één van hen.’²⁷⁷ Met de tip van Brands komt er wel iets meer aandacht voor Gout, zoals de recensie van Van Lier, maar deze is niet laaiend enthousiast over het werk van Gout: ‘De meeste verhalen in *Korenblauw* ontberen de scherpste en de verrassende wending die “Zelfportret in collages” [titel van een van de verhalen in de bundel] zo goed maken. Verhalen als “Suze” of de [sic] “De fascinatie voor de barvrouw, het serveerstertje en de lokettiste” weten de anekdote niet te ontstijgen. Het zijn grappige, vermakelijke en soms filosofisch getinte herinneringen aan alledaagse gebeurtenissen en karakteristieke personen, maar ze missen een urgentie.’²⁷⁸

Behalve met het publiceren van bundels houdt Gout zich ook bezig met het oprichten van het literaire tijdschrift *Extaze*. Het eerste nummer verschijnt in 2011 en het tijdschrift verschijnt daarna ieder kwartaal. Het tijdschrift heeft een Haagse redactie, die naast Gout bestaat uit Els Kort, maar richt zich tot heel Nederland en België. Naast literatuur is er veel ruimte voor beeldend werk en op de website wordt er ook gewerkt met video- en geluidsfragmenten. In tegenstelling tot de publicaties van Gout wordt dit tijdschrift wel opgepikt, bijvoorbeeld in *De Groene Amsterdammer*: ‘Een nieuw literair tijdschrift, waarvan het nulnummer verschijnt pal voordat het advies van de Raad voor Cultuur wordt uitgebracht dat op tijdschriften zegt te willen bezuinigen. Het heeft iets nadrukkelijk amodieuus.’²⁷⁹ Lindner is positief over de inhoud van het eerste nummer, deze zou degelijk zijn en geen stereotypen bevatten. Wel verbaast hij zich over het feit dat Gout, die hij toch meer als excentrieke filosoof typeert, de drijvende kracht is achter dit tijdschrift: ‘Voor mij

²⁷⁶ Z.n. (2003).

²⁷⁷ Van Lier (2015).

²⁷⁸ Van Lier (2015).

²⁷⁹ Lindner (2011).

persoonlijk is dat in zekere zin ongemakkelijk en ook wel confronterend. Ik heb Cor Gout nooit direct met literatuur geassocieerd.²⁸⁰ Kennelijk was ook Lindner niet op de hoogte van Gouts eerdere publicaties.

Tot slot kwam Radul, de multidisciplinaire kunstenares uit Canada, in het vorige hoofdstuk aan bod. Ook zij speelt een marginale rol in het literaire veld, maar des te groter is haar rol in de kunstwereld. Zo geeft ze les aan de Simon Fraser University in Canada en doet ze regelmatig mee aan internationale tentoonstellingen.²⁸¹

HOOFDSTUK 5: CONCLUSIE & DISCUSSIE

In de voorgaande hoofdstukken is de ontstaansgeschiedenis van KNUST onderzocht en wat de rol van literatuur was in de beginjaren van deze uitgeverij/drukkerij. Ik ben mij ervan bewust dat de standplaatsgebondenheid van mij als wetenschapper en van mij als persoon bepalend is geweest voor de uitkomsten van dit onderzoek. Het probleem van historici: 'Ze weten bij voorbaat dat ze nooit de waarheid over het verleden vertellen. Het zijn vaak persoonlijke en altijd partiële waarheden. Ze weten dat het verleden voorbij en onachterhaalbaar is,' aldus Jansen.²⁸² Desalniettemin heb ik gepoogd mijn uitspraken te legitimeren volgens het model van Jansen zoals dat in de inleiding is geïntroduceerd. Ik heb diverse bronnen geraadpleegd en deze met elkaar in verband proberen te brengen, om zo uitspraken te verifiëren dan wel te falsifiëren. Op grond van deze bronnen en mijn interpretatie daarvan heb ik de volgende conclusies getrokken.

De jaren tachtig zijn roerige jaren in Nederland, die zich kenmerken door krakersrellen en een bloeiende punkscene. Veel jongeren hebben het gevoel niet mee te tellen in de maatschappij en protesteren. In eerste instantie vanwege de woningnood en de werkeloosheid, later richt het protest zich ook tegen rassenhaat, ongelijkheid tussen sekse, kernenergie en ander vermeend onrecht. Er ontstaat een subcultuur die zich voornamelijk in kraakpanden manifesteert en die veel belang hecht aan duurzaamheid, zelfredzaamheid en kleinschaligheid. Deze *Do It Yourself*-cultuur zorgt voor een explosie aan creativiteit. Naast dat er in de kraakpanden veel fysieke ruimte is voor kunst, is er vooral ook ruimte voor

²⁸⁰ Lindner (2011).

²⁸¹ Radul (z.j.).

²⁸² Jansen (2010): 190.

experiment. Niet gebonden aan verwachtingen van de officiële kunstwereld, worden de grenzen van disciplines in het bijzonder en van kunst in het algemeen opgezocht. Iedereen mag meedoen en dat zorgt ervoor dat er veel kunstenaarsinitiatieven ontstaan; groepen van mensen met verschillende achtergronden die samen – vaak multidisciplinaire – projecten opzetten.

Zo ook KNUST, in 1983 officieel geregistreerd als stichting en gehuisvest in De Westland (vanaf 1988 in Extrapool). De samenstelling van het KNUST-collectief wisselt, er komen mensen bij en er vertrekken mensen, maar door de jaren heen blijft het een mengeling van mensen die een kunstopleiding volgen en autodidacten. Deze collectieve insteek is kenmerkend voor dit deel van de culturele sector in de jaren tachtig. Als kunstenaarsinitiatief neemt KNUST een duidelijke positie in ten opzichte van de officiële kunstwereld. Men is op de hoogte van wat zich hierin afspeelt en heeft afgespeeld, maar verzet zich ertegen. Het bestaan van de officiële kunstwereld wordt erkend, maar er wordt gepleit voor een alternatief kunstcircuit. In dit alternatieve circuit zou er meer inspraak zijn voor de kunstenaar en minder voor critici of de mensen met het geld. Veel KNUST-leden zijn niet bezig met of hun creaties uiteindelijk in het museum belanden, maar willen ‘gewoon’ blaadjes maken. Niet dat ze hun werk niet aan de buitenwereld willen tonen; er worden regelmatig tentoonstellingen en festivals georganiseerd, maar ook dit gebeurt allemaal in eigen beheer. KNUST staat daarin niet alleen. Er is sprake van een grote groep kunstenaars die zich op een manier manifesteert die op dat moment niet binnen de officiële kunstwereld past. Dit blijkt onder andere ook uit de wijze waarop KK Dubio, het Rotterdamse kunstenaarscollectief, wordt behandeld op de kunstacademie aldaar. Hun werk, dat bestaat uit collages, stencildrukken en dergelijke, wordt door de academie niet beoordeeld en de kunstenaars krijgen geen diploma.

Tussen 1983 en 1989 verschijnen verschillende KNUST-uitgaven waarin literaire elementen een hoofd- of bijrol spelen. Het gaat het om multidisciplinaire projecten en het is moeilijk, zo niet onwenselijk, om de tekst los te koppelen van het beeld. De uitgaven van KNUST en bijbehorende manifestaties, performances of muziekprojecten zijn daarin vergelijkbaar met uitingen uit stromingen als het dadaïsme, het situationisme en Fluxus, die zich ook niet lieten beperken tot één discipline. Het is typerend voor de schrijvers die zich aansluiten bij KNUST dat zij vrijwel allemaal ook actief zijn binnen andere kunstdisciplines. Het zijn kunstenaars die zich aangetrokken voelen door zowel tekst, beeld, als klank. Door

alle kunstdisciplines als geheel te beoefenen, bevraagt KNUST (en andere vergelijkbare kunstenaarsinitiatieven) – net als de dadaïsten – wat kunst precies is, en daarmee indirect ook wat literatuur is. Zijn strips kunst? Is een misdruk kunst? Zijn gesampelde teksten literatuur?

In alle besproken KNUST-uitgaven is de tekst onlosmakelijk verbonden met het beeld. Er wordt zeer vrij omgegaan met de plaatsing van de tekst en niet alleen de inhoud van de tekst is van belang, minstens zo belangrijk is de vorm van de tekst; de tekst wordt onderdeel van het beeld. Hierbij is veel ruimte voor de klank van woorden en associaties die bepaalde woorden oproepen. Hoe tekst en beeld een relatie aangaan in de uitgaven van KNUST zie je duidelijk in de overgang van *Tristan* naar *Tzara*. *Tristan*, nog niet gedrukt bij KNUST, zet de inhoud van de tekst centraal. Het tijdschrift is sober en traditioneel opgemaakt en de redactieleden houden zich aan de regels van de literatuur; het is een schoolvoorbeeld van een literair tijdschrift. De redactieleden zijn ambitieus en willen graag meedoen in het literaire circuit. Er wordt al wel gezocht naar een verbinding met andere kunstdisciplines, maar deze beeldende elementen worden geïsoleerd binnen het tijdschrift. Wanneer Van Erkelens toetreedt tot het KNUST-collectief en *Tristan* wordt voortgezet als *Tzara*, zie je duidelijke verschillen. Er worden meer mensen bij betrokken die zich toeleggen op de vormgeving, er komt meer kleur in het tijdschrift en er wordt meer geëxperimenteerd met de beeldende eigenschappen van tekst. Daarnaast verandert ook de inhoud van de teksten. Waar in *Tristan* nog de klassieke, ietwat afstandelijke gedichten van Claassens verschijnen, zijn de bijdragen in *Tzara* over het algemeen veel persoonlijker. De teksten bevatten een zekere somberte en rauwheid, maar ook humor.

Tegendraadsheid is hetgeen dat de bij KNUST betrokken schrijvers kenmerkt. Sterker nog: Scheifes wordt bij KNUST gevraagd juist vanwege zijn tegendraadse teksten. Anders dan de redactieleden van *Tristan* lapt hij de regels van de literatuur aan zijn laars. Zeker als je zijn debuutroman *Charges* vergelijkt met *Sluiterijden* van Stassen – een roman die het licht ziet bij een grote uitgeverij in Amsterdam en daarmee ook direct een centralere plek krijgt in het literaire veld – zie je dat Scheifes weinig moeite doet om een roman te schrijven die toegankelijk is voor een groot publiek. De romans spelen zich af in een vergelijkbaar decor, maar *Charges* kenmerkt zich door experimenteel taalgebruik en een schilderachtige compositie. Hierin proef je duidelijk zijn KNUST-verleden. *Sluiterijden* is daarentegen een toegankelijke roman, die weinig inspanning van de lezer vergt. Ook na KNUST gaat Scheifes

zijn eigen gang, zich niet bezighoudend met verwachtingen binnen de literaire wereld, zoals andere KNUST-leden zich niet willen conformeren aan de verwachtingen van de officiële kunstwereld. Zo belandt hij eigenlijk in een alternatief literair circuit, zoals KNUST zich in een alternatief kunstcircuit bevindt. Hij maakt zijn werk niet omdat hij verwacht dat het een bestseller wordt en schrijft volgens zijn eigen criteria. Zijn werk wordt wel uitgegeven maar bereikt nooit een groot publiek. De uitgeverij waar hij zich wel bij thuis voelt, In de Knipscheer, presenteert zich als ‘een kleine, onafhankelijke, zelfstandige literaire uitgeverij’ en het is dan ook niet verrassend dat ook een schrijver als Gout hier zijn werk uitgeeft.²⁸³

Dit geldt niet voor Van Erkelens, die wel degelijk meespeelt volgens de regels van het officiële literaire circuit. Hij mengt zich openlijk in het literaire debat, richt tijdschriften op en zet zich expliciet af tegen voorgangers en tijdsgenoten. Hij is heel erg bezig met ‘de literatuur vernieuwen’ en heeft een uitgesproken mening over hoe dat zou moeten gebeuren. Dat deze mening aan verandering onderhevig is blijkt uit de grote verschillen tussen *Tristan*, *Tzara* en *Zoetermeer*. Waar in *Tzara* de literatuur vernieuwd dient te worden door poëzie en beeldende kunst te mengen, gaat het in *Zoetermeer* puur om de inhoud van de tekst. In een interview met Van Erkelens wijst hij erop dat *Zoetermeer* een tijdschrift is om te laten zien dat er een generatie jonge schrijvers bestaat die goed kan schrijven. In *Tristan* en *Tzara* werd er juist geen oordeel verbonden aan de bijdragen, in principe mocht iedereen meedoen. Van Erkelens probeert duidelijk serieus genomen te worden in de literatuur. En dat lukt hem aardig: in 2007 wint hij de Pé Hawinkelsprijs en van alle schrijvers die ik heb onderzocht voor deze scriptie, is Van Erkelens de enige die een plek veroverd in de literatuurgeschiedenisboeken. Hij wordt genoemd in verband met Generatie Nix, maar ook *Zoetermeer* en *Het uur van lood* worden vernoemd.²⁸⁴

Afgezien van Van Erkelens blijven de schrijvers die in dit onderzoek aan bod zijn gekomen dus veelal in het alternatieve circuit opereren. Er bestaan veel connecties tussen het literaire veld in Nijmegen en KNUST, maar niemand breekt echt landelijk door. Veel van hen doen wel iets met taal, zoals het geven van workshops in creatief schrijven, of in bredere zin iets met kunst, zoals het spelen in een band. Enkelen van hen maken wel naam als kunstenaar, zoals bijvoorbeeld Radul en Gout. Schrijvers die wel werk publiceren doen dit

²⁸³ Uitgeverij In de Knipscheer (z.j.).

²⁸⁴ Brems (2009): 564-566.

vaak bij kleinschalige uitgeverijen zoals In de Knipscheer en Kelderuitgeverij. Deze uitgeverijen staan erom bekend het werk van relatief onbekende auteurs uit te geven. Je proeft duidelijk nog de tegendraadsheid die hen met KNUST in contact deed komen.

Deze tegendraadsheid en eigengereidheid is wat KNUST vanaf het begin af aan kenmerkt en wat de verbindende factor is tussen de uiteenlopende personen die betrokken zijn (geweest) bij KNUST. Dit is bepalend voor de rol die KNUST inneemt in het (beeldende) kunstveld; het KNUST-collectief pleit namelijk voor een kunstwereld waarin meer ruimte is voor experiment en waarin de kunstenaar meer zeggenschap heeft. Hiermee wordt hun geloof in het belang van de kunstwereld bevestigd, maar zetten ze zich wel af tegen gevestigde orde. Zij bevinden zich in een spanningsveld tussen deze gevestigde orde en de opkomende nieuwe generatie, die zich vaak in eerste instantie in het underground circuit manifesteert.

Terugkerend onderwerp in dit onderzoek is dan ook het paradoxale verband tussen underground-kunst en erkenning krijgen voor deze kunst. Kenmerk van underground-kunst is dat zij bekend is bij een klein publiek – bij een bepaalde subcultuur – en dat er geen belang wordt gehecht aan erkenning binnen de mainstream. Eenmaal bekend bij en gewaardeerd door een groter publiek, is er namelijk in feite niet meer van underground te spreken. In de punkbeweging zie je dit verschijnsel ook: punk begint als subcultuur en zet zich af tegen de mainstream, poogt zich buiten het kunstveld te plaatsen door te zeggen dat punk anti-kunst is. Maar ook punkkunstenaars ontkomen niet aan de krachten van het veld; juist door zich er zo fanatiek tegen af te zetten worden zij onderdeel van het veld. Sommige punkuitingen krijgen wel degelijk erkenning, waardoor zij niet langer underground zijn en ze – misschien ongewild – toch onderdeel van de kunstgeschiedenis zijn gaan uitmaken.

Maar bij uitblijven van deze erkenning, slaagt men (de kunstenaar, het kunstenaarsinitiatief, de schrijver) er dan gewoon goed in om underground te blijven, of is de kunst in kwestie niet interessant genoeg om erkenning te krijgen? Het is de vraag of de schrijvers die in dit onderzoek aan bod kwamen, in het alternatieve circuit blijven opereren omdat dat is wat ze willen – omdat ze hun underground-imago willen behouden – of dat deze schrijvers in de marge blijven omdat ze simpelweg niet genoeg erkenning (kunnen) krijgen om in het officiële circuit mee te doen. Na betrokkenen gesproken te hebben, heb ik niet het idee dat zij het uitblijven van een grootse schrijverscarrière als gemis zien. Veel van

hen doen nog steeds wat ze leuk vinden – kunst maken – en erkenning is daarbij, geheel volgens het KNUST-gedachtegoed, bijzaak.

Kijkend naar het huidige kunstveld zie je dat er sinds het ontstaan van KNUST veranderingen zijn opgetreden. Kenmerkend voor de jaren tachtig was dat de officiële kunstwereld en het alternatieve circuit vrij ver uit elkaar lagen. Tegenwoordig lijken deze twee werelden meer met elkaar verweven, wat je bijvoorbeeld ziet aan het feit dat er grote tentoonstellingen worden georganiseerd over de visuele punkcultuur. Sterker nog: 2016 werd uitgeroepen als ‘jaar van de punk’ omdat 40 jaar daarvoor ‘Anarchy In The UK’ van de Sex Pistols verscheen, met bijbehorende tentoonstellingen in het British Film Institute, de British Library, het Design Museum en het Museum of London. Dat de koningin haar zegen geeft aan dit punkjaar zorgt ervoor dat Joseph Corré – zoon van punkveteranen Vivienne Westwood en Malcolm McLaren – zijn punkverzameling ter waarde van 6 miljoen in brand steekt: ‘In plaats van een beweging voor verandering is punk geworden tot een fucking museumstuk.’²⁸⁵

Ook is er veel belangstelling voor kunstenaarsinitiatieven sinds het eind van de vorige eeuw. Op dat moment komt men erachter dat er via dit soort initiatieven veel creativiteit en leven in de stad komt en door middel van broedplaatsenbeleid proberen gemeenten dit opnieuw te stimuleren. De groeiende belangstelling, ook vanuit de officiële kunstwereld, heeft zoals eerder vermeld het effect dat je je underground-imago kunt verliezen. Dit is ook de reden dat er vanuit het huidige KNUST enige scepsis bestaat omtrent het KNUST-boek en de bijbehorende tentoonstelling. Zij hechten er waarde aan om kleinschalig te blijven zodat zij met zorg de projecten kunnen uitvoeren die ze willen uitvoeren. De argwaan die KNUST heeft wat betreft de ‘hoofdstroom’ is dus onveranderd. Toch zie je dat er in de loop van de tijd sprake is van professionalisering binnen KNUST. Waar zij begonnen met amateuristische fanzines, zoals veel leeftijdsgenoten, groeit dit al snel naar meer bekwaam boekjes maken, wat al vroeg wordt opgemerkt door Stedelijk Museum Amsterdam wanneer zij in 1986 *Oogentroost* nomineren voor best verzorgde boek. Sindsdien zijn de technische mogelijkheden en de expertise van KNUST alleen maar gegroeid. Tot op heden weet KNUST dus te professionaliseren en tevens haar underground-imago te behouden.

²⁸⁵ Ribbens (2016).

VERANTWOORDING AFBEELDINGEN

Afb. 1: De Wilde, Jan Dirk, *Kutluur*, z.j., off-set print, scan verkregen via Jack van der Weide.

Afb. 2: KNUST-collectief, *Afgrijs 1*, 1984, stencildruk, scan verkregen via Alfred Boland.

Afb. 3: KNUST-collectief, *Westland[ge]bode*, 1987, stencildruk, scan verkregen via Alfred Boland.

Afb. 4: Scheifes, Irun, *Dame Bol*, 1984, stencildruk, scan verkregen via Alfred Boland.

Afb. 5: Van Erkelens, Rob, *Tristan: literair tijdschrift 4*, 1988, off-set print, exemplaar uit collectie Jack van der Weide.

Afb. 6: Van Erkelens, Rob, *Tzara*, 1988, stencildruk, exemplaar uit collectie Hans Kaaijk.

Afb. 7: Van Erkelens, Rob, *Tzara*, 1988, stencildruk, exemplaar uit collectie Hans Kaaijk.

Afb. 8: Van Erkelens, Rob, *Tristan: literair tijdschrift 4*, 1988, off-set print, exemplaar uit collectie Jack van der Weide.

Afb. 9: Van Erkelens, Rob, *Tzara*, 1988, stencildruk, exemplaar uit collectie Hans Kaaijk.

Afb. 10: Van Erkelens, Rob, *Tzara*, 1988, stencildruk, exemplaar uit collectie Hans Kaaijk.

Afb. 11: Van Erkelens, Rob, *Tzara*, 1988, stencildruk, exemplaar uit collectie Hans Kaaijk.

Afb. 12: Lemereis & Boland, *Nord es mord*, 1986, stencildruk, exemplaar uit collectie Alfred Boland.

Afb. 13: KNUST-collectief, *Oogentroost*, 1989, stencildruk, exemplaar uit collectie Alfred Boland.

Afb. 14: Huizinga, Annettje Dia, *Het eiland over de brug*, 1994, stencildruk, exemplaar uit collectie Alfred Boland.

Afb. 15: Scheifes, Irun, *Charges*, 1990, off-set print.

Afb. 16: Scheifes, Irun, *Charges*, 1990, off-set print.

BIBLIOGRAFIE

Voor het schrijven van deze scriptie zijn – naast de meer reguliere bronnen – veel ongebruikelijke bronnen gebruikt. Zo heb ik bijvoorbeeld dagboekantekeningen van Irun Scheifes mogen inzien en heb ik een interne fondslijst van KNUST-uitgaven uit de jaren negentig in handen gekregen. De eerste KNUST-uitgaven bevatten geen colofon en ook zijn de uitgaven vaak niet voorzien van paginanummers. Dit maakt dat sommige bronnen in deze bibliografie wellicht niet voldoen aan de criteria van een wetenschappelijke bron, maar desalniettemin onmisbaar waren voor dit onderzoek.

Artikelen & boeken

- Akker, W.J. van den. (1985) 'Inleiding (bij *Een dichter schreit niet*, 1985)', in: W.J. van den Akker. (1985) *Een dichter schreit niet: aspecten van M. Nijhoffs versexterne poëtica*. Utrecht: Veen Uitgevers. http://www.dbnl.org/tekst/akke002inle01_01/ (12 oktober 2017).
- Andriessen, Mischa. (1995) 'Meer in dingen dan in mensen'. [Bespreking van: Scheifes, Irun. (1994) *Onaffe Dingen*. Haarlem: In de Knipscheer], in: *Vooys*, 14, 4, p. 22-27.
- Arnoldussen, Paul. (1995) *Wroeten: Kleine geschiedenis van boekhandel de Oude Mol*. Nijmegen: de Oude Mol.
- Beerens, Marc. (1994) 'Waar is de zon? Over ideale literaire tijdschriften.' In: *Parmentier*, 6, 1, p. 1-5.
- Benschop, Paul & Max van Wel. [2009] 'Special: mede mogelijk gemaakt door de kraakbeweging', in: *Archief Nijmeegse Stadskrant*, <http://archief.denijmeegsestadskrant.com/index.php?id=05&url=mrt09> (15 april 2017).
- Berg, Hubert van den & Geert Buelens. (2014) *Dan Dada doe uw werk! Avant-gardistische poëzie uit de Lage Landen*. Nijmegen: Vantilt.
- Boland, Alfred (2013) 'Een gnoe en folianten', in: *Ubu Lemereis 1962 – 2010*. Nijmegen: eigen beheer. <http://www.ubulemereis.nl/?p=1318> (12 juni 2017).
- Bork, G.J. van. (2004) 'Rob van Erkelens', in: *Schrijvers en dichters* (dbnl biografieënproject I) http://www.dbnl.org/tekst/bork001schr01_01/bork001schr01_01_0316.php (8 juli 2017).
- Bork, G.J. van, e.a. (2012-2016a) 'Decadentie', in: *Algemeen letterkundig lexicon*.

- http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00774.php (29 juli 2017).
- Bork, G.J. van, e.a. (2012-2016b) 'Fin de siècle', in: *Algemeen letterkundig lexicon*.
http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00836.php (29 juli 2017).
- Bork, G.J. van, e.a. (2012-2016c) 'Maximalen', in: *Algemeen letterkundig lexicon*.
http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03901.php (15 juni 2017).
- Bork, G.J. van & N. Laan (red.). (2010) *Van romantiek tot postmodernisme: opvattingen over Nederlandse literatuur*. Bussum: Uitgeverij Coutinho.
- Borst, Matthieu, de & Sarah de Waard. (2013) 'Vicieuze cirkel van een verloren generatie: Zoetermeer', in: *Kerkhof van verdwenen tijdschriften* [themanummer *Zacht Lawijd*], 12, 4, p. 83-87.
- Breek, Pieter e.a. (2001) *Laat duizend vrijplaatsen bloeien: onderzoek naar vrijplaatsen in Amsterdam*. Amsterdam: De Vrije Ruimte.
- Brems, Elke. (2000) 'Recent proza in Vlaanderen en Nederland: Kleine groepjes en eenlingen', in: *Neerlandica extra Muros*, 38, 1, p. 20-28.
- Brems, Hugo. (2009) *Altijd weer vogels die nesten beginnen: Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.
- Breukers, Chrétien e.a. (1987a) *Tristan: literair tijdschrift 1*. Nijmegen: Witte Studentenpers.
- Breukers, Chrétien e.a. (1987b) *Tristan: literair tijdschrift 2*. Nijmegen: Witte Studentenpers.
- Breukers, Chrétien e.a. (1987c) *Tristan: literair tijdschrift 3*. Nijmegen: Witte Studentenpers.
- Brey, Bart. (1987) 'De ideale zeepbel', in: *Adem*, 2, 4/5, p. 12-14.
- Bruls, Arthur. (2006) *De Pierson: Verhalen over een volksofstand in twintigste-eeuws Nijmegen*. Nijmegen: Stichting De Stratemakerstoren.
- Calis, Piet. (2001) 'Blurb of de contouren van een nieuwe generatie', in: Piet Calis. (2001) *Het elektrisch bestaan: schrijvers en tijdschriften tussen 1949 en 1951*. Amsterdam: Meulenhoff. http://www.dbnl.org/tekst/cali002elek01_01/cali002elek01_01_0004.php (15 oktober 2017).
- Chassey, Éric de. (2011) *Euro-punk: the visual culture of punk in Europe (1976-1980)*. Rome: Drago.
- Dings, Matt & Jim Schilder. (1987) 'Decadentie en de limieten van de cultuur: Het verboden

- feest', in: *De Tijd*, 19 juni.
- Duivenvoorden, Eric. (2000) *Een voet tussen de deur: geschiedenis van de kraakbeweging [1964-1999]*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.
- Duncombe, Stephen. (1997) *Notes from the underground: zines and politics of alternative culture*. Bloomington: Microcosm Publishing.
- Durlacher, Jessica. (1993) 'Op weg naar het einde van de eeuw'. [Bespreking van: Van Erkelens, Rob. (1993) *Het uur van lood*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar], in: *Vrij Nederland*, 18 december.
- Eckhardt, Marijke. (2007) *Kruisbestuiving in broedplaatsen* (master scriptie, Hogeschool voor de Kunsten Utrecht).
https://www.amsterdam.nl/publish/pages/432409/eckhardt_kruisbestuiving_in_broedplaatsen.pdf (6 april 2017).
- Ellenbroek, Willem e.a. (2013) *Vrijhaven Ruigoord*. Utrecht: Uitgeverij AnkhHermes.
- Erkelens, Rob van. (1988a) *Tristan: literair tijdschrift* 4. Nijmegen: Witte Studentenpers.
- Erkelens, Rob van. (1993) *Het uur van lood*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Frederick, Shirley F. (z.j.) 'Een voorstel voor vrijheid', in: *Het Filosofische Egoïsme: Inleiding tot Max Stirner*. <https://verbodengeschriften.nl/html/het-filosofische-egoisme-inleiding-tot-max-stirner.html> (7 juli 2017)
- Friederichs, Wilbert (1989) 'Parodieblad hekelt "hoogdravendheid Randschriftclan": Stichting Tzara opent aanvalletje', in: *De Gelderlander*, 3 november, p. 15.
- Giele, Peter Leonardus Maria. (2003) *Verzamelde Werken*. Amsterdam: Uitgeverij Aksant.
- Gils, G.H.C. van & P.J.H.M. van Montfort. (1993) *Uw rechtsorde is de onze niet?! Een evaluatie van bestuurlijke keuzes en gebeurtenissen rondom de ontruiming van het Wolters Noordhoff complex in Groningen*. 's-Gravenhage: Drukkerij Ando.
- Goossens, Jerry & Jeroen Vedder. (1996) *Het gejuich was massaal: Punk in Nederland 1976-1982*. Amsterdam: Uitgeverij Jan Mets.
- Graaf, Toine de. (1987) "'Tristan"-salon vol bezieling', in: *De Gelderlander*, 15 juli, p. 15.
- Heiden, Peter van der & Jonn van Zuthem. (2011) 'Een modelboerderij voor de rest van Nederland? Nijmegen als 'linkse stad' in de jaren zeventig,' in: *Numaga*, 2011, p. 96-111.
- Horen, Lien van e.a. (1979) *Van kraakgroep naar beweging: geschiedenis en ontwikkeling in werkwijze van de Kraakgroep Den Bosch 1975-1979*. 's Hertogenbosch: DISTEL.

- Huizinga, Dia. (2006-2017) 'Leven Zes Meter NAP', in: *Onder Zeeniveau*.
<https://diahuizinga.com/> (30 juli 2017).
- Hulst, Alex van der. (2010) *WE DO MUSIC: 40 jaar Doornroosje*. Nijmegen: Literair Productiehuis Wintertuin.
- Hulst, Alex van der. (2013) *Jozzy: Het Bipsboek*. Nijmegen: Literair Productiehuis Wintertuin.
- Jansen, Harry. (2010) *Triptiek van de tijd: geschiedenis in drievoud*. Nijmegen: Vantilt.
- Jonker, Leonor. (2012) *No Future Nu: Punk in Nederland 1977-2012*. Amsterdam: Lebowski Publishers.
- Joosten, Jos. (2007) 'Waarin gelooft Kluun? Bourdieus "croyance" en "Komt een vrouw bij de dokter"', in: *Neerlandistiek.nl*,
<https://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/28439/article.pdf> (14 juli 2017).
- Lemereis, Ubu. (1993) *Over Von Der Wiege Bis Zum Graab van Adolf Wölfli* (doktoraalscriptie, Katholieke Universiteit Nijmegen).
- Leys, Herman. (1990) 'Krakende jeugd'. [Bespreking van: Scheifes, Irun. (1990) *Charges*. Haarlem: In de Knipscheer], in: *De Standaard*, 25 augustus.
- Lier, Thomas van. (2015) 'Het besloten universum van Cor Gout'. [Bespreking van: Gout, Cor (2014) *Korenblauw*. Haarlem: In de Knipscheer], in: *Literair Nederland*, 30 maart.
<https://www.literairnederland.nl/korenblauw-cor-gout/> (30 juli 2017).
- Lindner, Erik. (2011) 'Tijdschriften (2)', in: *De Groene Amsterdammer*, 6 mei.
<https://www.groene.nl/artikel/tijdschriften-2> (29 juli 2017).
- Mamadouh, Virginie. (1992) *De stad in eigen hand: provo's, kabouters en krakers als stedelijke sociale beweging*. Amsterdam: Sua Amsterdam.
- Marcus, Greil. (1989) *Lipstick Traces: A secret history of the twentieth century*. London: Secker & Warburg.
- Matos, Michaelangelo. (2016) 'How M/A/R/R/S' 'Pump Up the Volume' became Dance Music's First Pop Hit', in: *rollingstone.com*, 14 juli.
<http://www.rollingstone.com/music/features/how-m-a-r-r-s-pump-up-the-volume-became-dance-musics-first-pop-hit-20160714> (2 september 2017).
- Mertens, Anthony. (1993) 'TV uit, ogen open'. [Bespreking van: Van Erkelens, Rob. (1993) *Het uur van lood*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar], in: *De Groene Amsterdammer*, 10 november.
- Radul, Judy. (z.j.) 'Artwork', in: *Judy Radul*. <http://www.judyradul.com> (10 juli 2017).

- Redactie Op Ruwe Planken (z.j.) 'Wat is Op Ruwe Planken', in: *Op Ruwe Planken*.
<http://www.opruweplanken.nl/tijdschrift/wat-is-op-ruwe-planken/> (30 juli 2017).
- Redactie De Groene Amsterdammer. (2007) 'Pé Hawinkelsprijs voor Rob van Erkelens', in: *De Groene Amsterdammer*, 16 november. <https://www.groene.nl/artikel/pe-hawinkelsprijs-voor-rob-van-erkelens> (7 juli 2017).
- Redactie HP/De Tijd. (2015) 'In memoriam: Jan Stassen (1951-2015)', in: *HP/De Tijd*, 20 juli. <http://www.hpdetijd.nl/2015-07-20/in-memoriam-jan-stassen-1951-2015/> (30 juli 2017).
- Reijnders, Tineke. (2003) 'Adressen van de autonome geest: kunstenaarsinitiatieven in de jaren tachtig en negentig', in: Peter L.M. Giele, *Verzamelde Werken*. Amsterdam: Uitgeverij Aksant: p. 177-184.
- Ribbens, Arjen. (2016) 'Kostbare punkcollectie van 6 miljoen op de brandstapel', in: *NRC Handelsblad*, 16 maart. <https://www.nrc.nl/nieuws/2016/03/16/kostbare-punkcollectie-van-6-miljoen-op-de-brandstapel-a1404938> (7 september 2017).
- Ritsema, Beatrijs. (1986) 'Kleine rimpeling in het bestaan: Sluiterijden, roman van Jan Stassen'. [Bespreking van: Stassen, Jan. (1986) *Sluiterijden*. Amsterdam: De Bezige Bij], in: *Vrij Nederland*, 17 mei.
- Roep, Nanda. (1994) 'Niks Generatie Nix! Als meer mensen lezen en schrijven, komt er minder oorlog in de wereld', in: *Trouw*, 5 mei. <https://www.trouw.nl/home/niks-generatie-nix-als-meer-mensen-lezen-en-schrijven-komt-er-minder-oorlog-in-de-wereld~ac12f2cc/> (7 juli 2017).
- Rood, Tijn & Marin Terpstra. (1982) 'Het isolement van de kraakbeweging', in: *Tegenspraak*, 5, p. 4-5.
- Rover, Frans de. (1990) 'Buitenproportioneel revolutionair: De ironische krakersroman van Irun S.' [Bespreking van: Scheifes, Irun. (1990) *Charges*. Haarlem: In de Knipscheer], In: *Vrij Nederland*, 4 augustus.
- Sanders, René. (2010) 'Inleiding', in: René Sanders. (2010) *De Chaosmaatschappij: een recalcitrant schotschrift of een handvest voor notoire dwarsliggers*. Utrecht: Kelderuitgeverij. <http://www.chaosmaatschappij.nl/Chaosinleiding.html> (30 juli 2017).
- Scheifes, Irun. (1990) *Charges*. Amsterdam: In de Knipscheer.
- Scheifes, Irun. (2008) 'Literatuur is geen medium maar een kunstvorm', in: *Alib Bondon*, 19

- maart. <http://alibbondon.nl/literatuur-is-geen-medium-maar-een-kunstvorm/> (16 oktober 2017).
- Schippers, K. (2000) *Holland Dada*. Amsterdam: Querido.
- Schoonhoven, Gertjan, van. (1993) 'Nederland is één groot Zoetermeer'. [Bespreking van: Van Erkelens, Rob. (1993) *Het uur van lood*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar], in: *NRC Handelsblad*, 14 januari.
- Sjklovski, Viktor. (1982) *De paardesprong: opstellen over literatuur*. Haarlem: De Haan.
- Stassen, Jan. (1986) *Sluiterijden*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Stichting Haarverbeelding. (2011) *Droombeeld*. Utrecht: LaVita Publishing.
- Stichting Plaatsmaken. (z.j.) 'Kunst / Krisis of Keerpunt', in: *Geschiedenis – Uitgeverij*. <http://www.plaatsmaken.nl/geschiedenis/uitgeverij/kunst-krisis-of-keerpunt> (14 juni 2017).
- Trespassers W. (z.j.) 'Catalogue', in: *Trespassers W*. <http://www.trespassersw.nl/catalogue.php> (30 juli 2017).
- Triggs, Teal. (2006) 'Scissors and glue: punk fanzines and the creation of a DIY aesthetic', in: *Journal of Design History*, 19, nr.1: p. 69-83.
- Tunderman, Berry. (1982) 'Een redacteur is iemand die ook helpt met nieten: De alternatieve pers in Nederland en België.' In: *Vrij Nederland*, [42], 6, p. 3-35.
- Tzara, Tristan. (1998) *7 Dadamanifesten*. Nijmegen: Vantilt.
- Uitgeverij In de Knipscheer. (z.j.) 'Uitgeverij In de Knipscheer', in: *Uitgeverij In de Knipscheer*. <http://www.indeknipscheer.com/uitgeverij-in-de-knipscheer/> (6 juli 2017).
- Verbeeten, Ton. (1987) 'Oh bittere jeugd', in: *De Gelderlander*, 6 juni, p. 11.
- Vriens, Jorn. (2016) *Het kunstenaarsinitiatief in de jaren tachtig: een vrijstaat in de kunstwereld* (masterscriptie, Universiteit Utrecht). <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/334540> (6 april 2017).
- Wal, Nick, ter. (2017) 'De stencilmachinererevolutie', in: *Artistiek Bureau*. <https://artistiekbureau.com/2017/05/20/de-stencilmachinererevolutie/> (6 juli 2017).
- Wauters, Koen. (1995). 'De Maximale beweging in de Nederlandse poëzie: Pump up the volume!', in: *Literatuur*, 12, 2, p. 250-258.
- Weide, Jack van der & Alfred Boland. (2017) 'Kunst van KNUST: de Westland-jaren.' In: *Boekenpost*, 150, p. 46-49.
- Wenting, Ruud. (1987) 'Hompe haalt uit: "rancunebeleid" bedreigt toekomst de

- “Westland”, in: *De Nijmeegse Stadskrant*, 6, 10, p. 3.
- Zandbergen, Jan. (1987) ‘Voorleesavond’, in: *NRC Handelsblad*, 22 september, p. 12.
- Zijlmans, Ineke. (1982) ‘Laat de kinderkens tot ons komen’, in: *Tegenspraak*, 3, p. 9.
- Z.n. (1970) ‘Huizenkrakers krijgen vrijspraak’, in: *Telegraaf*, 15 juli, p. 17.
- Z.n. (1981b) ‘Wet op de leegstand door Kamer’, in: *De Gelderlander*, 20 maart, p. 19.
- Z.n. (1984) ‘Politie ontruimt kraakpand: Eerste diskwalificatie Nijmeegse Vierdaagse.’ in: *Nieuwsblad van het Noorden*, 21 juli, p.5.
- Z.n. (1986) ‘Gemeente leert ermee leven’, in: *De Gelderlander*, 16 mei, p. 11.
- Z.n. (1987a) ‘Tot ’s avonds laat onrustig in Nijmegen’, in: *De Gelderlander*, 20 januari, p. 1.
- Z.n. (1987b) ‘Nijmeegse “burcht” in geweld tenonder’, in: *De Gelderlander*, 20 januari, p. 3.
- Z.n. (1987c) ‘Bestaat er een kraakbeweging in Nijmegen?’, in: *De Nijmeegse Stadskrant*, 6, 17, p. 6-8.
- Z.n. (1987d) ‘Ontruiming’, in: *NRC Handelsblad*, 27 oktober, p. 2.
- Z.n. (1987e) ‘Romantische gevel voor kraakpand’, in: *De Gelderlander*, 21 september, p. 7.
- Z.n. (1987f) ‘De laatste dagen van De Westland’, in: *De Gelderlander*, 22 oktober, p. 19.
- Z.n. (1987g) ‘Ludieke maar schimmige actie “Westland”’, in: *De Gelderlander*, 27 oktober, p. 11.
- Z.n. (1987h) ‘Kraakpand gemoedelijk ontruimd’, in: *De Gelderlander*, 28 oktober, p. 1.
- Z.n. (1987i) ‘Ongebruikelijke taferelen tijdens ontruiming’, in: *De Gelderlander*, 28 oktober, p. 15.
- Z.n. (1988a) ‘Einde kraakpanden definitief in zicht?’, in: *De Nijmeegse Stadskrant*, 7, 5, p. 8.
- Z.n. (1988b) ‘Gemeente aan de slag voor woonwerkpand’, in: *De Gelderlander*, 18 februari, p. 15.
- Z.n. (1989) ‘Poëzie gezocht’, in: *De Gelderlander*, 11 september, p. 9.
- Z.n. (1990) ‘Nationale debuutprijs voor Irun S.’, in: *De Gelderlander*, 16 maart, p. 11.
- Z.n. (1997) ‘Tijdschrift Zoetermeer opgeheven’, in: *NRC Handelsblad*, 1 december.
<https://www.nrc.nl/nieuws/1997/12/01/tijdschrift-zoetermeer-opgeheven-7377941-a1195270> (7 juli 2017).
- Z.n. (2003) ‘Cor Gout – Noirette boek met cd’, in: *Uitgeverij In de Knipscheer*.
<http://www.indeknipscheer.com/cor-gout-noirette-boek-met-cd/> (30 juli 2017).
- Z.n. (2017) ‘Home’, in: *Kelderuitgeverij*. <http://kelderuitgeverij.nl/?p=1> (30 juli 2017).

Overig

Aantekeningen KNUST-bijeenkomst. (31 augustus 2017) Nijmegen.

Andere Tijden. (2009) 'No Future', in: *Andere Tijden*, 29 januari,

<https://www.anderetijden.nl/aflevering/286/No-Future> (14 april 2017).

Interview met Irun Scheifes. (23 juni 2017) Slijk-Ewijk.

Scheifes, Irun. (1984-1989) Brieven en dagboekfragmenten.

Z.n. (1981a) *In een tank kan je niet wonen*. Amsterdam: z.n.

<https://www.youtube.com/watch?v=g6r9bARRSVk> (15 april 2017).

Z.n. ([1999]) [Fondslijst KNUST tot 1999 opgesteld door het KNUST-collectief]. Z.p.

KNUST-uitgaven

Bervoets, Jan. (2004) *Krankzinnige Kolportage*. Nijmegen: KNUST press.

Erkelens, Rob van. (1988b) *Tzara*. Nijmegen: KNUST press.

Huizinga, Annettje Dia. (1991) *Het eiland over de brug*. Nijmegen: Gemeente Nijmegen.

KNUST kollektief. ([1984]a) *Afgrijs 1*. Nijmegen: KNUST press.

KNUST kollektief. ([1984]b) *Afgrijs 3*. Nijmegen: KNUST press.

KNUST kollektief. ([1986]) *Afgrijs 6*. Nijmegen: KNUST press.

KNUST kollektief. ([1987]a) *Afgrijs 7*. Nijmegen: KNUST press.

KNUST kollektief. ([1987]b) *Westland[ge]bode*. Nijmegen: KNUST press.

KNUST kollektief. (1989) *Oogentroost*. Arnhem: PlaatsMaken.

KNUST kollektief. (1994) *De Grote Hoop 0 – sept*. Nijmegen: KNUST press.

Lemereis, Ubu & Alfred Boland. (1986) *Nord es mord*. Nijmegen: KNUST press.

Radul, Judy. (1989) *Boner 9190 and the weak*. Nijmegen: KNUST press.

Radul, Judy. (1993) *Character weakness: rivulets cross cross cross vision*. Nijmegen: KNUST press.

Scheifes, Irun. (1984) *Dame Bol*. Nijmegen: KNUST press.