

DE JAREN 80

Begin van het nu?

16 april - 25 september 2016



VAN ABBE

onderdeel van de manifestatie
Jheronimus Bosch 500



GEEN WONING



GEEN KRONING

Geen woning, Geen kroning
 No home, No coronation, 1980
 Poster
 Coll. Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam

DE JAREN 80 BEGIN VAN HET NU? Een alternatieve blik op de tachtiger jaren

De jaren 80. Begin van het nu? verkent de lange jaren 80 vanuit zes Europese perspectieven, waarbij de invloed van dit roerige decennium op de huidige situatie wordt onderzocht.

Verschillende culturen zijn naast elkaar geplaatst waardoor de tentoonstelling een aantal alternatieve opvattingen over ons recente verleden kan presenteren. Verschillende meningen uit het maatschappelijke en culturele veld worden verwoord en in een gevarieerde mix van kunstwerken, muziek, tv, grafisch werk en archiefmateriaal wordt een reeks van socio-politieke thema's verkend door een culturele lens.

Zes presentaties en een bemiddelingsprogramma analyseren culturele en artistieke productie die zich niets aantrok van mainstream opvattingen. Hierbij wordt ingegaan op de rol van kunst in het moment van verandering in het staatsbestel. Cultuur was de drijfveer tijdens het onderkennen of het voorspellen van de grote maatschappelijke verschuivingen met aandacht voor de heroriëntatie op de relatie tussen burger en staat. De resultaten van deze heroriëntatie, hoewel verschillend in uitvoering, zijn van fundamenteel belang voor de huidige manier waarop overheid, kunst, cultuur en publiek elkaar verstaan. In 2016 is Europa bezig zichzelf en haar relatie met de ander opnieuw uit te vinden.

Daarom is het urgent om de huidige identiteit van Europa te onderzoeken en de wortels van haar bestaan uit onze recente geschiedenis te destilleren. Kortom: wat kunnen we van de jaren 80 leren voor het nu, en zijn er aanknopingspunten voor onze gezamenlijke toekomst?

Het gepresenteerde materiaal put uit onderzoek dat door partners van de museumconfederatie L'Internationale en het Van Abbemuseum is uitgevoerd. Het is ons een groot genoegen om het werk van onze L'Internationale collega's in Eindhoven te presenteren en de mogelijkheden van dit partnerschap te demonstreren. Een dergelijke samenwerking stelt ons in staat om dit brede onderzoek vanuit verschillende hoeken van Europa te tonen. Iets dat bijna onmogelijk is voor één museum alleen. Meerdere verhalen en opvattingen zijn tegelijkertijd aanwezig en tonen de grote verscheidenheid waarop geschiedenis wordt onthouden en doorverteld. Door samen te reflecteren, wordt benadrukt dat een bijzondere culturele geschiedenis het beste kan worden opgevat als plaatsgebonden - voortkomend uit een bepaalde combinatie van culturele, sociale en politieke factoren; maar dat zij ook altijd naar andere geschiedenissen en contexten verwijst op veelal verrassende wijze.

De tentoonstelling opent met presentaties van de tegencultuur in Nederland, het Sloveense collectief Neue Slowenische Kunst (NSK) en de positie van Black Art in Groot-Brittannië. De samenstelling van de zalen wijzigt in de loop van de tentoonstelling; de presentatie van NSK blijft tot en met 26 juni en wordt vervangen vanaf 2 juli door drie nieuwe presentaties over bijzondere culturele micro-geschiedenissen uit Turkije, Catalonië en Madrid. In deze krant vindt u introducties van de diverse curatoren, korte essays en meer uitleg over belangrijke gebeurtenissen, acties en kunstwerken.

Een project van deze omvang is alleen mogelijk met de toewijding en het enthousiasme van veel mensen. Ons woord van dank gaat uit naar alle curatoren, kunstenaars, ontwerpers, bruikleengevers en subsidiegevers. Teveel om bij naam te noemen, maar zonder hen was dit project niet mogelijk geweest. Wij nodigen u van harte uit om een onverwachte interpretatie van de jaren 80 te ontdekken zowel in deze krant als in de zalen van het museum.

NICK AIKENS, CHARLES ESCHE
 EN DIANA FRANSSSEN

THE 80S TODAY'S BEGINNINGS? An alternative view on the 80s

The 1980s. Today's Beginnings? explores the long 1980s from six European perspectives, examining the relevance of this transformative decade for today. Placing different contexts alongside one another, the exhibition aims to offer alternative views on the recent past by allowing multiple social and cultural voices to speak to one another. The project comprises a diverse mix of artworks, music, TV, graphic and archival material, exploring a wide set of socio-political themes through the lens of culture.

Through six presentations and a mediation programme, the project presents cultural and artistic production that found itself working against mainstream ideas, examining art's role at a moment when state structures were in transformation. Culture was central in responding to or predicting the deep societal shifts that were underway, often highlighting the reorientation taking place between civil society and the state. The results of this reorientation, though manifested differently in different contexts, now appear fundamental to our contemporary condition and the manner in which government, culture, art and their publics view one another. In 2016, as Europe appears in the midst of another defining transition in terms of how it sees itself and its relationship to others, it feels urgent to examine key moments in its current identity formation and how it has arrived at its present condition. Some of the aims of the overall exhibition are to ask what we can take from the 1980s that might inform the way in which we view the present, and how we might want to shape our collective future.

The material presented draws from projects carried out by partners of the museum confederation L'Internationale alongside research undertaken by curators at the Van Abbemuseum. It is a great pleasure to be able to present the work of our L'Internationale colleagues in Eindhoven and to showcase the capacity of this new partnership. Such a collaboration allows us to present substantial research from different corners of Europe that would be impossible for a single museum to undertake. Multiple narratives and voices can be simultaneously present, foregrounding the diverse, subjective ways through which histories are remembered and retold. Similarly, reading this research together emphasizes the fact that particular cultural histories can best be understood as located - arising out of a particular set of cultural, social and political factors; but that they also always speak to other histories and contexts in unexpected ways.

The exhibition opens with presentations of counter-culture in the Netherlands, the Slovenian collective

Neue Slowenische Kunst (NSK) and Black art from Great Britain. The configuration of the galleries will shift during the course of the exhibition; the presentation of NSK stays until 26 June and is replaced from 2 July by three new presentations on particular cultural histories from Turkey, Catalonia, and Madrid. In this newspaper you will find texts by the exhibitions' curators, introducing their research as well as highlighting key events, artworks or themes.

A project of this scope is only possible with the hard work, dedication and good humour of many people. We would like to say a warm thank you to all the curators, artists, designers, lenders and partners involved, too many to mention by name but without whom none of this would be possible. We invite you to discover an unexpected 1980s through the following pages and in the museum's galleries.

NICK AIKENS, CHARLES ESCHE
 AND DIANA FRANSSSEN



BERTIEN VAN MANEN
Vrouwestakingskrant klaar voor distributie in heel Nederland/
Women's Strike newspaper ready for distribution in the Netherlands, 1981
Coll. Rijksmuseum, Amsterdam
Copyrights Bertien van Manen



BERTIEN VAN MANEN
Vrouwestaking van 30 maart/
Women's Strike March 30, 1981
Coll. Rijksmuseum, Amsterdam
Copyrights Bertien van Manen



BERTIEN VAN MANEN
Vrouwestaking 30 maart/
Demonstration during the Women's strike March 30, 1981
Coll. Rijksmuseum, Amsterdam
Copyrights Bertien van Manen



BERTIEN VAN MANEN
Een kraakpand waar leden van
de vrouwenstaking woonden.
A squatted building of the women's squatting group, 1981
Coll. Rijksmuseum, Amsterdam
Copyrights Bertien van Manen



BERTIEN VAN MANEN
Demonstratie van vrouwen tegen seksueel geweld/
Demonstration by women against sexual violence, 1978
Coll. Rijksmuseum, Amsterdam
Copyrights Bertien van Manen

TALKING BACK Tegencultuur in Nederland

Aan de hand van de kraakbeweging en zijn culturele spin-offs in de vorm van kunstenaarsinitiatieven met een alternatieve houding ten opzichte van de gevestigde kunstwereld, kijkt *Talking Back* naar de Nederlandse tegencultuur in de jaren 80. De presentatie zoomt in op hun manieren van samenwerken, de netwerken tussen de groepen en de artistieke praktijk die werd ontwikkeld. Binnen deze alternatieve culturele scene is een toenemend gebruik van videokunst en media-activisme zichtbaar. Kunstenaars eigenden zich bestaande fragmenten uit de massamedia toe om deze te bekritisieren en hun 'manipulatieve'

patronen te analyseren. Andere tegenbewegingen belichtten de positie van de vrouw binnen de alternatieve netwerken, activistische groeperingen en artistieke samenwerkingsverbanden.

Deze micro-geschiedenissen dienen als een lens om de maatschappelijke verschuiving in de jaren tachtig zichtbaar te maken. Het samenkomen van ludieke acties en militant verzet kan worden beschouwd als het begin van een belangrijke ontwikkeling in de jaren 80: de omslag van een progressieve, op emancipatie en maakbaarheid gerichte samenleving naar een individualistische, liberale en op eigenbelang gerichte cultuur.

MAATSCHAPPIJ, CULTUUR EN POLITIEK IN DE JAREN 80 IN NEDERLAND

De twintigste-eeuw in Nederland werd sterk beïnvloed door het idee van 'maakbaarheid'; een concept dat door de jaren heen veranderde door een aaneenschakeling van verschillende sociaal-politieke gebeurtenissen. Terwijl de eerste helft van de eeuw werd gekenmerkt door maakbaarheid als een modernistische, progressieve en collectieve opvatting over de maatschappij (de verwerkelijking van de verzorgingsstaat), kwam er in de jaren 70 een verschuiving op gang naar het idee van de 'geëmancipeerde burger'. Deze verandering wortelde zich in de jaren 80 in rap tempo. Het verlangen naar keuzevrijheid en individualisme, zoals de vrije markt die voorstaat, namen het roer over van collectieve idealen als maatschappelijk goed en gemeenschappelijke ontwikkeling.

In de late jaren 70 en vroege jaren 80 werd het oude hiërarchische model van de staat geconfronteerd met een uitgesproken en zeer kritisch maatschappelijk middenveld. Strijdbare opvattingen rond de rechten van de vrouw, het *queer*-zijn, kwesties omtrent huisvesting en kernenergie, leidden tot botsingen, soms gewelddadig, vooral in de kraakbeweging. Er werden massaprotesten gehouden tegen kernwapens en grote demonstraties voor vrouwenrechten. Al in 1981 nam de Tweede Kamer een voorstel voor abortuswetgeving aan, die in 1984 in werking trad. De protesten kwamen vooral voort uit de links-politieke beweging, maar uitten zich in toenemende mate tegen staatsinterventie en voor meer individuele rechten. Binnen de kraakbeweging droegen de DIY-mentaliteit en het experimenteren met alternatieve vormen van culturele uitingen - zoals piratenradiozenders, lokale televisie en gedrukte media - bij aan de overtuiging dat kraken meer was dan een 'autonome

vorm van leven'. Voor veel krakers was het een levensvorm die meer vrijheid kon bieden en die verzet bood tegen De Staat en Het Instituut als vormen van onderdrukking. Deze drang naar individuele voldoening en onverantwoordelijkheid ten opzichte van de gemeenschap was op zich niet neoliberal maar kon vrij gemakkelijk worden afgestemd op het anti-overheidsbeleid van deregulering en privatisering dat neoliberalisme werd genoemd. Een beleid dat in het Westen werd uitgevoerd door Ronald Reagan in de VS en Margaret Thatcher in Groot-Brittannië. In Nederland werd de oude sociaaldemocratische positie van links gemengd tussen het linkse veld en het rechtse marktdenken.

Uiteindelijk kon zij haar positie niet behouden. Vanaf 1982 gaf links zich over aan een gematigde neoliberale regering onder leiding van politicus Ruud Lubbers. Pas in de vroege jaren 90 kwam links weer aan de macht in een coalitie met de partij van Lubbers.

TALKING BACK Counter-Culture in the Netherlands

Talking Back examines Dutch counter-culture in the 80s through the squatters movement and its cultural spin-offs in artists' initiatives and alternative attitudes to the art world. The presentation focuses on their ways of collaborating, their networks and the artistic practice that emerged in the decade. In the alternative cultural scene an increasing use of art video and media activism emerged. A group of artists employed new media, sound and photography to intervene in massmedia's manipulative patterns of representation. Other counter-cultural movements in *Talking Back* look at the position and role of women in these alternative networks, activism and collaborations.

At their inception these movements were radical, combining playful actions with militant resistance. Yet the unfolding of these micro histories also reveal a shift through the decade: from an open-minded society into a more individual and self-serving culture.

SOCIETY, CULTURE AND POLITICS IN 1980S NETHERLANDS

The 20th century in The Netherlands was heavily influenced by the idea of "maakbaarheid" (social engineering), a concept that transformed itself over the years through a succession of different socio-political realities. Whilst the first half of the century was marked by social engineering as a modernist, progressive and collective conception of society with the aim to realise the welfare state, a shift happened in the 1970s towards the idea of the "emancipated citizen". This change gathered pace in the 1980s as desires for freedom of choice and individualism (as manifested by the 'free market') overwhelmed collective ideals of social good and community development.

The late 1970s and early 1980s confronted the old hierarchical form of the state with an articulate and highly critical civil society. Strong positions on women's rights, queerness, housing issues and nuclear energy led to clashes, sometimes violent ones, especially with the squatters movement. Mass protests were held against nuclear weapons, and large demonstrations related to women's rights and the legislation of abortion led to the ratification of the abortion law by Parliament as early as 1981, coming into effect in 1984. These protests generally emerged from the left of the political spectrum but they were increasingly voiced as opposition to state intervention and for increased personal rights. Within the squatting movements, the proliferation of a DIY mind-set and experimentation with alternative forms of cultural production like pirate radio stations, local television and printed media, contributed to the belief that squatting was a more 'autonomous way' of life that could give more freedom, and was opposed to the state and other institutions as a repressive mechanisms by definition. This drive towards individual satisfaction and irresponsibility was not in itself neoliberal but could quite easily be aligned with the anti-state policies of deregulation and privatization called neoliberalism that gained acceptance in the West through the governments of Ronald Reagan in the USA and Margaret Thatcher in the UK. The old state social democracy of the Dutch left was therefore caught in a pincer movement between leftist libertarians and rightist free marketeers and could not sustain its position. From 1982 onwards, it gave way to moderate neoliberal governments led by Ruud Lubbers. The social democrats only returned to power in coalition with Lubbers in the early 1990s.



BERTIEN VAN MANEN
Vrouwen van 'Cinemien' in het Filmmuseum/
Women of 'Cinemien' in the Filmmuseum, 1981
Coll. Rijksmuseum, Amsterdam
Copyrights Bertien van Manen

KRAKERS EN KUNSTENAARSINITIATIEVEN

Het was tegen deze maatschappelijke en politieke achtergrond dat verschillende culturele groeperingen zich roerden. De kraakbeweging was vooral in steden een belangrijke presiegroep. Een van de belangrijkste momenten van de kraakbeweging was misschien wel het protest 'Geen Woning, Geen Kroning' in 1980. Op de dag van de kroning van koningin Beatrix gingen massa's mensen de straat op om te protesteren tegen het tekort aan huisvesting, met gewelddadige confrontaties met de politie tot gevolg.

De kraakbeweging stond bol van artistieke ambities, zo werden er in kraakpanden vaak concerten en andere culturele activiteiten georganiseerd. Uit deze informele activiteiten ontstonden allerlei nieuwe kunstenaarsinitiatieven die een plek boden voor het tentoonstellen en produceren van nieuwe kunstvormen: performance, video, televisie en installaties. Deze uitingsvormen werden veelal genegeerd door de traditionele kunstmedia, die meer gericht waren op de status van het kunstobject en de erfenis van het modernisme. De geschiedenis van De Appel in Amsterdam is interessant in deze context. De Appel begon als een zelfgeorganiseerde kunstruimte die grotendeels door oprichter Wies Smals werd gefinancierd. Met de groei van haar reputatie begon De Appel steun te ontvangen van de stad, maar had nog steeds moeite een instituut te worden, hetgeen de subsidieverstrekende overheid wel verlangde. Het was pas na Wies Smals' vroege dood dat haar opvolger Saskia Bos de ruimte volledig professionaliseerde en het tot een officiële kunstinstelling omvormde die voldeed aan de verwachtingen van de subsidiegevers.

SQUATTERS AND ARTIST'S INITIATIVES

It was against this social and political background that various cultural and artistic demands were made by different groups. The squatters movement was a leading pressure group, mainly in the cities. Perhaps one of the defining moments for the squatters movement was the 1980 protest 'Geen Woning, Geen Kroning' (roughly translated as 'no housing, no coronation'). Crowds took to the streets on the day of Queen Beatrix's coronation protesting the rapid depletion of affordable housing, with violent clashes with police.

The squatters movement was often combined with artistic initiatives, with squats hosting concerts and other cultural activities. Out of these

informal activities a number of new artist-led initiatives emerged to create spaces for new forms of art - performance, video, television and installations - to be shown. These practices were largely ignored by the traditional art museums that were more focused on the status of the art object and the legacies of modernism. The history of De Appel in Amsterdam is interesting in this regard. It started as a self-organised space funded largely by founder Wies Smals. As it grew in reputation, it began to receive city support but still struggled with the needs of the state for it to become an institution. It was only after Wies Smals' tragic early death that her successor Saskia Bos fully professionalised the operation and built a serious art world institution that conformed to the expectations of the funders.

BERTIEN VAN MANEN EN CATRIEN ARIËNS EN HET FEMINISME

In de jaren 80 bestond bij veel feministen overeenstemming over het ideaal van een samenleving waarin het positieve van de 'vrouwelijkheid' is geïntegreerd en waarin niet langer de dominantie van macht in de mannsamenleving wordt nagestreefd. Toch vonden er nog met regelmaat acties en protestdemonstraties plaats. De foto's van Bertien van Manen en Catrien Ariëns schetsen een genuanceerd beeld van deze maatschappelijke situatie. In de opnamen staat de mens centraal, maar vooral de positie van de vrouw. Kenmerkend voor de foto's is de beweging waarmee de vrouwen, die vechten voor hun individuele ontwikkeling en voor een maatschappij waarin vrouwen niet langer worden achtergesteld, zijn geportretteerd. Het maakt direct voelbaar dat de beide fotografen ook tot die groep behoorden.

BERTIEN VAN MANEN AND CATRIEN ARIËNS AND FEMINISM

In the 80s many feminists shared an aspiration for the ideals of feminism to be fully integrated into a society where they no longer had the sole aim of obtaining power in a male dominated world. However, grass roots activism was still necessary, grass roots activism was however necessary and regular protest actions and demonstrations were organised. The photographs by Bertien van Manen and Catrien Ariëns paint a nuanced picture of this context. Their images of people often focus on the status of women. A characteristic of their pictures is the compassion with which women are portrayed, who fought for their individual development and for a society in which they were no longer discriminated against. It is clear that the two photographers shared that ambition.

SERVAAS

Are You Afraid of Video?, 1984-1994

De vier schermen in deze installatie laten fragmenten van televisie-uitzendingen zien. In die fragmenten komt ook geweld voor, waar haast elke kijker aan is gewend omdat gruwelijke beelden dagelijks de kamer binnenvloeden. Daardoor is het mogelijk om vanaf de bank te kijken naar de vreselijke beelden zonder nog iets te voelen. Het werk *Are You Afraid of Video?* maakt die passieve houding onmogelijk. Wanneer de televisiefragmenten gewelddadiger worden, neemt de agressie van het kunstwerk ook toe; de zweep zorgt ervoor dat de kijker niet meer veilig is. Servaas maakt hiermee voelbaar hoe we het geweld dat de media ons voorschotelt kritiekloos absorberen.

SERVAAS

Are You Afraid of Video?, 1984-1994

The four screens in this installation show fragments of television broadcasts, which include violent content. We have become accustomed to horrific images flowing into our homes daily through the media. The overload of images makes us numb to the violence we see. The work *Are You Afraid of Video?* ensures such a passive attitude as impossible. As the television fragments grow more violent, the aggression of the work also increases. The whip guarantees that the viewer is no longer safe. Servaas makes palpable how uncritically we absorb violence through the media.

MEDIA-ACTIVISME EN VIDEOKUNST IN NEDERLAND

Tijdens de jaren 80 experimenteerde een groep kunstenaars in Nederland met media-activisme en videokunst. Individuen zoals Geert Lovink en David Garcia speelden een fundamentele rol in het analyseren van immateriële productievormen en de infrastructuur van de informatie-economie. Kunstenaars als Raul Marroquin speelden met vormen van televisie entertainment en eigenden zich rollen toe, zoals die van de nieuwslezer, en bekritiseerden die op satirische wijze. Het was een manier om kritiek te leveren op de media, de mechanismen van representatie en (on)betrokkenheid bij sociale en politieke gebeurtenissen. Nederland was op dat moment een thuisbasis voor verschillende internationale kunstenaars en activisten die met video, televisie en radio werkten. Het samenkomen van kritische, betrokken en cultuurbewuste actoren maakte het mogelijk, in elk geval voor een bepaalde tijd, om mechanismen van verzet en betwisting op te zetten, zoals uitgeverij *Ravijn*, de tijdschriften *Bluff* en *Ravage* of *Rabotnik TV* door Mike Bibikov.

MEDIA ACTIVISM AND VIDEO ART IN THE NETHERLANDS

Throughout the decade a group of artists in the Netherlands were experimenting with media activism and video art. Individuals such as Geert Lovink and David Garcia played fundamental roles in first analyzing immaterial production and the infrastructures of the information economy. Artists like Raul Marroquin appropriated and satirized TV formats and roles, such as that of the news reader, as a means to critique the media, its forms of representation and engagement with socio-political events. At the time The Netherlands was home to a number of international artists and activists working with video, TV and broadcasting. This coming together of critically engaged and culturally aware actors was, for a time, able to create structures of resistance and contestation, such as the publishing house *Ravijn*, magazines *Bluff* and *Ravage*, and *Rabotnik TV* by Mike Bibikov.



SERVAAS
Are You Afraid of Video?, 1984-1994
Coll. Streekljck Museum, Amsterdam



SANDRA DERKS EN ROB SCHOLTE *Rom 87, 1981-1982*

Rob Scholte en Sandra Derks gebruikten Hema-kleurplaten als basismateriaal voor hun beeldverhaal in negen blokken. In de eerste twee blokken zijn de kleurplaten nog goed te herkennen, bijvoorbeeld de kilometerpaal rechtsonder, waar het werk zijn naam aan ontleend. Vanaf het derde blok zijn de platen met elkaar gecombineerd. Hierbij worden de figuren en objecten samengebracht, waardoor de wat kinderlijke figuren er steeds absurder uit gaan zien. De achtste plaat is een grote voorstelling. De deconstructie van dit beeld is te zien op het laatste blok, waar alle elementen weer worden teruggebracht naar de originele rangschikking van de platen. In 1982 werd *Rom 87* voor het eerst getoond in het Amsterdamse kunstenaarsinitiatief W139.

SANDRA DERKS EN ROB SCHOLTE *Rom 87, 1981-1982*

Rob Scholte and Sandra Derks used Hema colouring books as the basis for their vast, nine block cartoon. In the first two blocks the colouring books are still recognisable, for example the milestone, which the work is named after. From the third block onwards, the plates are combined with each other. Here the figures and objects are grouped together which makes the childlike figures more and more absurd. The eighth plate is the big apotheosis. The deconstruction of this can be seen on the last block as all elements are brought back to the original arrangement of the plates. In 1982, *Rom 87* was first shown at the Amsterdam artists' initiative W139.

SANDRA DERKS, ROB SCHOLTE
Rom 87, 1981-1982
Coll. Rijksdienst Cultureel Erfgoed, Rijswijk

MONIEK TOEBOSCH

Verzamelde beelden/toevallen/af- en toespraken, 1983

In *Verzamelde beelden/toevallen/af- en toespraken*, gemaakt voor de VPRO-tv, doet het theaterale en de overdrijving haar intrede. Moniek Toebosch speelt een geëxalteerde, verwarde dame die krampachtig haar ervaringen met het publiek wil delen. Gekleed in een paars negligé vertelt ze dat ze 'het' heeft gevonden, maar wat precies wordt nooit duidelijk. In tussentijd is ze in een hilarische dialoog met een man verwickeld waarmee ze de essentie van een wit vel papier tracht te bepalen. Dit wordt afgewisseld met scènes waarin ze uitbundig een aria zingt terwijl ze ijverig op een typemachine tikt. Het volgende moment verschijnen er gele rozen op het scherm, mooi en vergankelijk. Dan zien we haar in actie als schilder terwijl ze losse onsamenhangende zinnen fluistert. Abrupt scheurt ze het papier uit de typemachine. Ze buigt haar hoofd, versierd met geweien, in deemoed. Alleen het witte vel papier blijft over.

MONIEK TOEBOSCH

Verzamelde beelden/toevallen/af- en toespraken, 1983

In *Verzamelde beelden/toevallen/af- en toespraken*, made for VPRO television, theatrical exaggeration makes an entrance. Moniek Toebosch plays an exalted and confused lady who desperately wants to share her experiences with the audience. Dressed in a purple negligée she says she has found 'it', but it is never clear what exactly. In the meantime, she is engaged in a hilarious dialogue with a man with whom she seeks to define the essence of a white sheet of paper. This is interspersed with scenes in which she exuberantly sings an aria while tapping diligently on a typewriter. Yellow roses appear on the screen, beautiful and transitory. Then we see her in action as a painter while whispering disjointed sentences. Abruptly she rips the paper from the typewriter. She bows her head, adorned with a set of sprawling antlers, in humility. Only the white sheet of paper remains.



MONIEK TOEBOSCH
And this Ladies and Gentlemen was the deconstruction of six Thonet-chairs tied with a rope into a circle and several eggs, 1980
Performance in De Fabriek, Eindhoven
Foto/Photo Peter Cox



PATRICIA KAERSENHOUT
Rebelse trots groepsportret
Rebellious pride group portrait, 2015
Coll. Kunstenaarcentrum

ZWARTE VROUWENBEWEGING IN NEDERLAND Patricia Kaersenhout, *Rebelse trots groepsportret*, 2015

Twaalf vrouwen staan centraal in dit groepsportret van Patricia Kaersenhout. In de jaren 80 speelden zij een belangrijke rol vanwege hun oproep om aandacht voor de positie van de zwarte vrouw binnen de feministische beweging. In 1983 werd de zwarte vrouwen manifestatie gehouden tijdens de Nationale Vrouwendag. Kritiek van deze ZMV-beweging (Zwarte Migranten Vrouwen) had tot gevolg dat men afstand nam van het uitgangspunt dat vrouwen op basis van gemeenschappelijke onderdrukking van hun vrouw-zijn automatisch solidair zouden zijn.

In het midden van het portret is de invloedrijke sociaal en cultureel antropologe Dr. Gloria Wekker te zien naast Philomena Essed, ras en gender-theoretica die in 1984 het boek *Everyday Racism* publiceerde. Ook is Julia da Lima te zien; een sleutelfiguur in de Winteruniversiteit voor Vrouwenstudies in Nijmegen in 1983. Muzikant en theateradviseur Jeannette Gill is afgebeeld naast schrijver en activist Alem Dossa, evenals Ellin Robles, die in de jaren 80 vaste columnist was voor *Het Parool*.

BLACK FEMINISM IN THE NETHERLANDS

Patricia Kaersenhout, *Rebellious Pride Group Portrait*, 2015

This group portrait by Patricia Kaersenhout brings together and celebrates twelve women who, in the 1980s were key figures in the wave of black feminism. They demanded attention for the position of black women in the feminist movement. In 1983 the Black Women's Manifestation was held during the National Women's Day. The BWM differentiated itself from white feminist discourse. It insisted on projecting black women as individuals who underwent specific forms of both racism and sexism.

Among those shown are Dr. Gloria Wekker, the influential social and cultural anthropologist who stands in the centre of the portrait; the race and gender theorist Philomena Essed who in 1984 wrote the publication *Everyday Racism*. Julia da Lima is also pictured, a key figure in the Winter University for Women's Studies in Nijmegen in 1983. Jeannette Gill, the musician and theatre adviser is shown as the writer and activist Alem Dossa, as well as Ellin Robles who in the 80s wrote a regular column in *Het Parool*.

GAVIN JANTJES *South African Colouring Book, 1974-1975*

South African Colouring Book werd gemaakt door de Zuid-Afrikaanse kunstenaar Gavin Jantjes in 1974-1975, tijdens zijn studie in Hamburg. Jantjes' werk was zowel wat inhoud als vorm betreft een belangrijk referentiepunt voor verschillende kunstenaars. In 1976 was het werk te zien bij het Institute of Contemporary Arts in Londen. Jantjes verhuisde in 1982 naar Engeland, waar hij zich ontwikkelde tot een vooraanstaand kunstenaar en curator. Zo bracht hij een meer internationale benadering van kunst naar de Europese en westerse kunstwereld.

De elfdelige reeks zeefdrukken en boekomslagen omvat een kritisch commentaar op het apartheidregime in Zuid-Afrika, in de vorm van een kleurboek. De serie begint met Jantjes' eigen identiteitsbewijs, waarop 'Cape Coloured' te lezen valt; een van drie raciale categorieën die op dat moment door de overheid werden gebruikt.

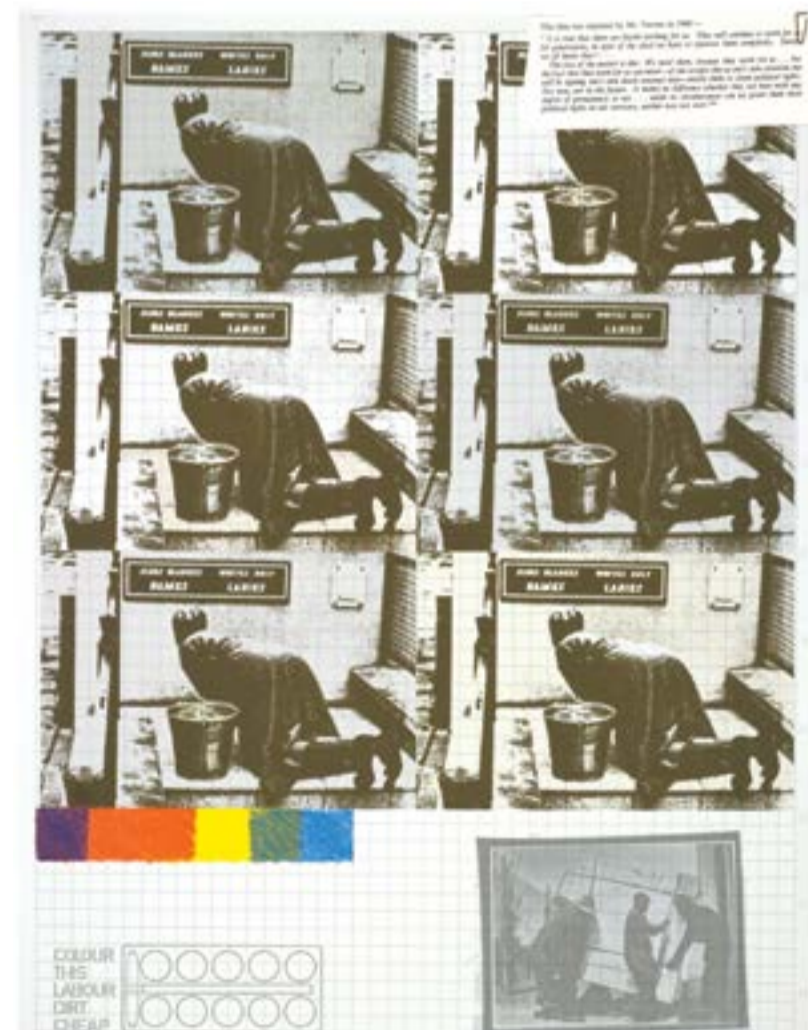
Jantjes' stijlvolle gebruik van beeld en tekst waarmee hij een polyfonie van stemmen en lezingen creëert, resonanceert met het gebruik van collage en montage in de hele tentoonstelling. Door het politiseren van technieken en motieven uit de Pop Art in het bijzonder, kunnen Jantjes' zeefdrukken niet alleen worden gezien als een kritiek op het apartheidregime in Zuid-Afrika, maar ook als een oproep tot het dekoloniseren van het modernisme.

GAVIN JANTJES *South African Colouring Book, 1974-1975*

South African Colouring Book was produced by the South African artist Gavin Jantjes in 1974-1975, at the time studying in Hamburg. Jantjes' work – in both form and content – was formative for a number of artists. The work was shown at the Institute of Contemporary Arts in London in 1976 and in 1982 Jantjes moved to England, becoming an important figure as an artist and then curator, championing a more internationalist approach within the confines of the European and western art world.

The series of eleven screen prints and cover appears as a critical commentary on South Africa's apartheid regime through the guise of a colouring book. The series begins with Jantjes own identity card, which lists him as 'Cape Coloured' one of three racial categorizations used by the government at the time.

Jantjes' sophisticated treatment of image and text, creating a polyphony of different voices and readings, reverberates in the use of collage and montage throughout the presentation. By politicizing the techniques and motifs of pop art in particular, Jantjes prints can be seen as a call to decolonize modernism as much as they are a critique of the apartheid regime of South Africa.



GAVIN JANTJES
Colour this labour dirt cheap
detail van /from South African Colouring Book, 1974-1975
Met dank aan/courtesy Arts Council Collection, Southbank Centre, London

THE UPRISINGS OF 1981 Chila Burman, *Chapletown Uprisings and the 5 demands*, 1981

Chila Burman's print, part of a series carried out when she was at Slade School of Art, uses newspaper prints to address the uprisings of summer 1981. The print focuses on Chapletown, a suburb of Leeds in the north of England. The uprisings, which also took place in Handsworth (Birmingham), Toxteth (Liverpool) and Brixton (London) that year, erupted in the context of racial tensions, poor housing and high unemployment as a result of the recession at the time.

Chapletown, like Handsworth, Toxteth and Brixton, which are also referenced in the print, had large Caribbean and Asian populations and was a major centre of post WW2 immigration. Coming from largely commonwealth countries in the 1950s and 60s to do low paid, manual work, the second generation, British born community felt increasingly disenfranchised.

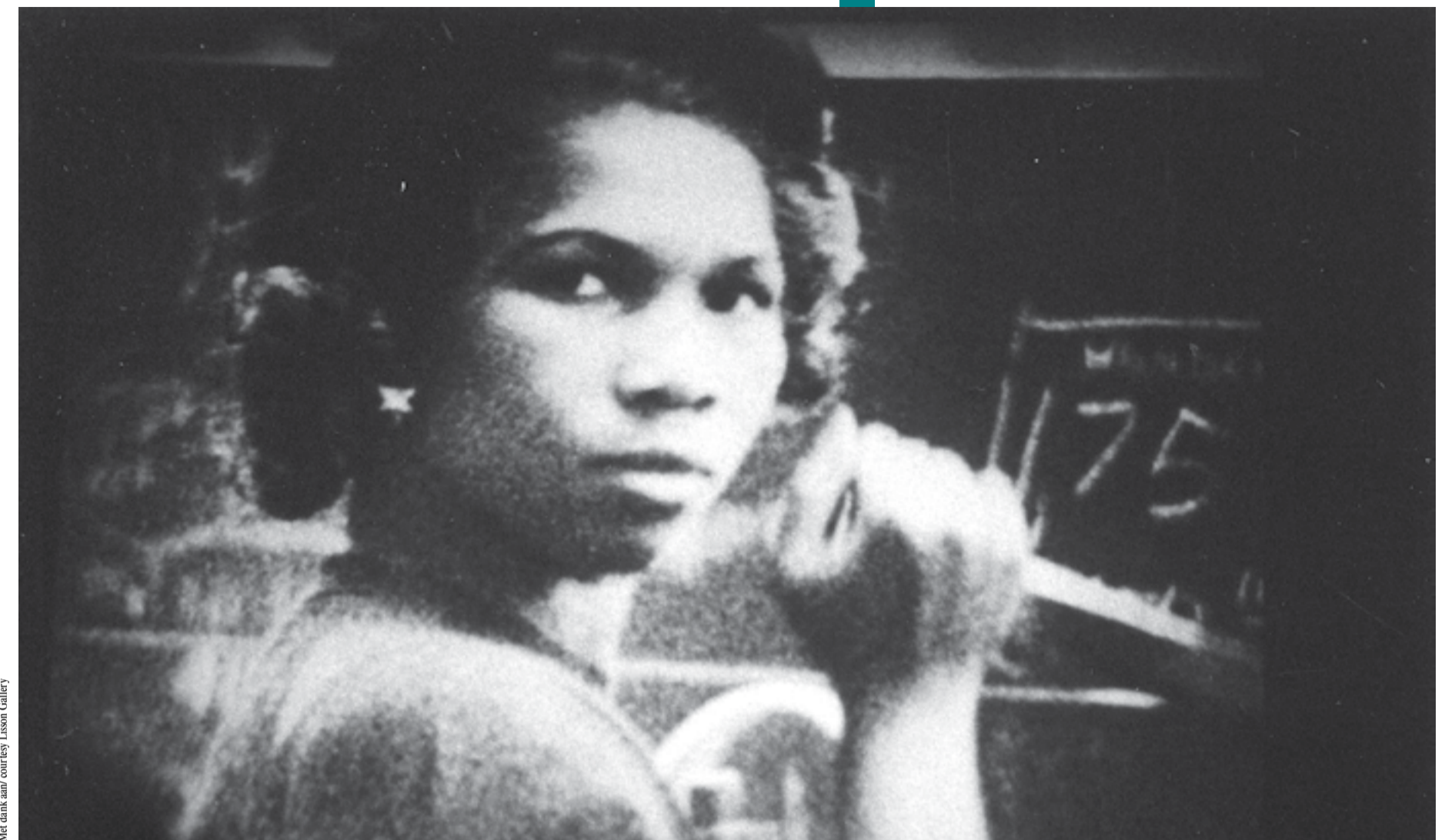
In the print Burman montages different images and newspaper clippings over one another, washed over in blood red, highlighting not only the events themselves but the aggressive manner in which the media reported them.

DE RELLEN VAN 1981 Chila Burman, *Chapletown Uprisings and the 5 demands*, 1981

Voor deze zeefdruk, onderdeel van een serie die de kunstenaar maakte toen ze aan de Slade School of Art studeerde, maakt Chila Burman gebruik van krantenknipsels om de opstanden van de zomer van 1981 aan te stippen. De zeefdruk richt zich op Chapletown, een voorstad van Leeds in Noord-Engeland. De rellen, die in hetzelfde jaar ook in Handsworth (Birmingham), Toxteth (Liverpool) en Brixton (Londen) plaatsvonden, barstten los in het kader van raciale spanningen, slechte huisvesting en hoge werkloosheid als gevolg van de recessie toentertijd.

Net als Handsworth, Toxteth en Brixton, waar Burman in de zeefdruk ook aan refereert, was Chapletown een van de voornaamste immigratiegebieden na de Tweede Wereldoorlog en waren er grote Caribische en Aziatische gemeenschappen neergestreken. De tweede generatie, zelf geboren en getogen in Groot-Brittannië, in tegenstelling tot hun ouders, die in de jaren 50 en 60 vanuit oud-koloniale *commonwealth*-landen naar Groot-Brittannië kwamen, voelde zich door slecht betaald, fysiek werk steeds meer achtergesteld.

In deze zeefdruk monteert Burman verschillende beelden en krantenknipsels over elkaar. Met de bloedrode wassing refereert het werk niet alleen aan de gebeurtenissen zelf, maar ook aan de agressieve manier waarop media verslag van deze gebeurtenissen uitbrachten.



JOHN AUCHINCLOSS
Handsworth Sings, 1986
Smoking Dogs Films
Met dank aan/courtesy Louise Gallery

THINKING BACK Een collage van Black Art in Groot-Brittannië

Black Art of de Black Art-beweging zijn, veelal omstreden, benamingen voor praktijken die voortkwamen uit de context van raciale ongelijkheid en maatschappelijke onrust in Groot-Brittannië in de late jaren 70 en in de jaren 80. In die tijd vonden onder zwarte kunstenaars, schrijvers, denkers en instituten veel discussies plaats. Reden hiervoor was dat kunstenaars de koloniale geschiedenis van Groot-Brittannië trachtten te doorgronden, alsmede de steeds verder verdeelde hedendaagse politiek en het culturele domein waar ideeën van verzet, expressie en identiteitsvorming konden samensmelten.

In de jaren 80 ontstond een breed scala aan praktijken die zich verhiielden tot raciale en culturele identiteit, van kunst en theorie, tot film, fotografie en theater. De invloeden en ideeën waaruit deze praktijken putten waren enorm en wijdverspreid, van de burgerrechtenbeweging in Amerika tot zwart feminisme, de strijd tegen apartheid, Pan-Africanisme, postkoloniale studies en het nieuwe kennisgebied van de culturele studies geleid door Stuart Hall in Birmingham.

Deze buitengewone samenvloeiing, hetgeen Hall 'conjunctuur' zou noemen, schetst de context voor het hoofdstuk *Thinking Back. Een collage van Black Art in Groot-Brittannië*. De presentatie tracht een aantal belangrijke kwesties en esthetische strategieën uit de jaren 80 op te roepen. Montage wordt hierbij gebruikt om een kader te scheppen, zowel wat betreft het materiaal dat in de tentoonstellingszalen wordt gepresenteerd als de manier waarop het gepresenteerd wordt. De term montage func-

tioneert hier als een instrument om vraagstukken over politieke, culturele en esthetische representatie aan de kaak te stellen; vraagstukken die in het werk van veel van deze kunstenaars terugkomen. Het gebruik van collage en montage maakte het mogelijk concepten als 'fractured identities', (kunst)geschiedenissen en verhalen op nieuwe manieren te verbinden.

Schrijver Kobena Mercer beschrijft de praktijken van deze kunstenaars met de term 'cut and mix-esthetiek': het maakt evenzeer duidelijk dat de praktijken door hybride invloeden zijn gevormd. Sommige van die invloeden zijn duidelijk in de werken terug te vinden, andere zijn subtieler, verschuilen zich. Het is de kwaliteit van wat Mercer het 'niet weten' noemt, dat essentieel was voor het ontstaan van een verrijnd esthetisch project waarin verschillende politieke, theoretische en kunsthistorische genealogieën samenkomen.

THINKING BACK A Montage of Black Art in Britain

Black art or the black art movement, though contested labels, refers to a set of cultural practices that emerged out of the context of racial division and civil unrest in Britain in the late 1970s and 80s. At the time a powerful conversation was taking place amongst black artists, writers, thinkers and institutions. It was the outcome of artists trying to understand their relationship towards Britain's colonial legacy, an increasingly divisive contemporary politics and the space of culture within which ideas of resistance, expression and identity formation could coalesce.

The 1980s saw a vast array of practices spanning art, theory, film, photography and theatre that positioned itself in relation to racial and cultural identity. The influences and ideas that were feeding these practices were vast, from the civil rights movement in America, black feminism, the contemporary struggle over apartheid, Pan-Africanism, post-colonial studies and the emergent cultural studies led by Stuart Hall in Birmingham.

This extraordinary confluence, what Hall would term 'conjuncture', is the context for the chapter *Thinking Back. A Montage of Black Art in Britain*. The presentation seeks to evoke some of the central concerns and aesthetic strategies of the decade. It takes montage as a framing device, both in terms of the artworks, films and archives it presents, as well as the mode in which the material is presented in

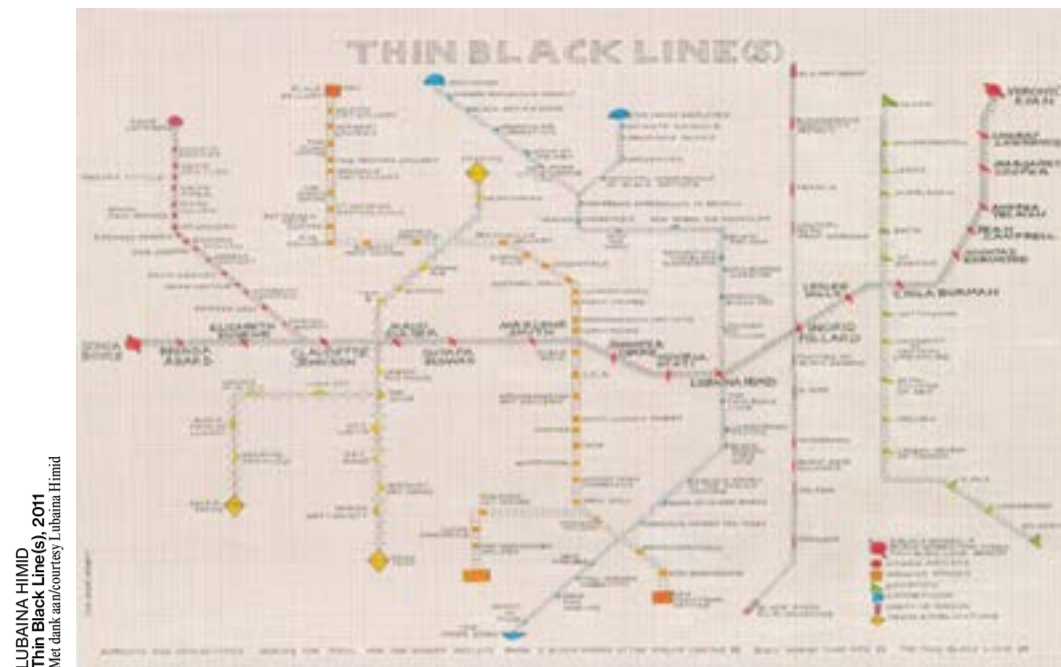
the galleries. Within the presentation montage emerges as a means with which to negotiate questions of representation – political, cultural and aesthetic – that were driving many of these artists' work. Collage and montage offered a means through which notions of fractured identities, (art) histories and narratives could be overlaid and reformed along new terms.

Similarly, what writer Kobena Mercer has described as the 'cut and mix' aesthetic of these artists is testament to practices formed by and through hybrid influences. Some of these are openly acknowledged or referenced, others emerging more covertly. Indeed, it is the quality of what Mercer has called 'not knowing' that was key to the emergence of a sophisticated aesthetic project that blended different political, theoretical and art historical genealogies.

MAKING HISTORIES VISIBLE ARCHIVE

Het derde deel van deze archiefpresentatie bevat materiaal uit het *Making Histories Visible Archive*, gevestigd in het Centre of Contemporary Art aan de Universiteit van Central Lancashire en geleid door kunstenaar Lubaina Himid, die aan deze selectie meewerkte. Het archief omvat kunstwerken, documenten en publicaties die specifiek betrekking hebben op zwarte kunstenaars en kunstenaars uit de diaspora die in de jaren 80 in Groot-Brittannië werkzaam waren.

Deze selectie richt zich op drie tentoonstellingen over feministische kunstpraktijken die Himid midden jaren 80 in Londen samenstelde: *Five Black Women* (Africa Centre, 1983), *Black Woman Time Now* (Battersea Arts Centre, 1983-1984) en *Thin Black Line* (Institute of Contemporary Arts, 1985). Hoewel het getoonde werk divers was en varieerde van fotografie en schilderkunst tot installaties, waren deze tentoonstellingen cruciaal voor het plaatsen van het feminisme binnen het discours over zwarte identiteit.



LUBAINA HIMID
Thin Black Line(s), 2011
Met dank aan/courtesy: Lubaina Himid

MAKING HISTORIES VISIBLE ARCHIVE

The third of the archive displays includes material from the *Making Histories Visible Archive*, based in the Centre of Contemporary Art at the University of Central Lancashire and led by artist Lubaina Himid, who collaborated on this selection. The archive includes artworks, documents and publications relating specifically to black and diaspora artists working in Britain from the 1980s.

This selection focuses on three exhibitions, *Five Black Women* (Africa Centre, 1983), *Black Woman Time Now* (Battersea Arts Centre, 1983-4) and *Thin Black Line* (Institute of Contemporary Arts, London, 1985) that Himid curated in London in the mid 1980s, which foregrounded feminist art practice. Though diverse in the type of work presented, ranging between photography, painting and installation, these exhibitions were crucial in placing feminism as a central part of wider questions concerning black identity.



ISAAC JULIEN
Territories, 1984
Met dank aan/courtesy Isaac Julien, met/with Sankofa Film en/and Video Collective

ISAAC JULIEN
Territories, met Sankofa Film en Video Collective, 1984

De film neemt als uitgangspunt het carnaval van Notting Hill, een jaarlijks festival van de Londense Caribische gemeenschap dat in 1959 begon. In 1976 braken in Notting Hill tijdens het carnaval gewelddadige rellen uit tussen de politie en carnavalsgangers. Juliens film, een van de eerste werken van het Sankofa filmcollectief, waarvan Julien een van de oprichters was, is een buitengewone beschouwing over hoe grondgebied wordt gebruikt als een ruimte van verzet, omverwerping en controle. De camera bevindt zich op onbekend terrein in de straten van West-Londen: kijkend, verlangend, suggestief. Een soundtrack van dub, reggae en een hypnotiserende voice-over ontwricht en brengt beeld en geluid samen. In deze montage worden het territorium van de filmmaker en de documentaire zelf ingezet als ruimten van verzet.

ISAAC JULIEN
Territories, with the Sankofa Film and Video Collective, 1984

The film's framing is the Notting Hill Carnival, an annual celebration of London's Caribbean community that began in 1959. In 1976 the carnival was the scene of violence as clashes broke out between the police and carnival-goers. Julien's film, which was one of the early works of the Sankofa film collective of which he was a founding member, is an extraordinary meditation on how territory is used as a space from which to resist, subvert and control. The camera places itself in unexpected territory amongst the streets of West London: looking, desiring, suggesting. A soundtrack of dub, reggae and a mesmerizing voice over dislocates and brings together sound and image. Within this montage, the territory of the filmmaker and the documentary are also deployed as spaces of resistance.

SONIA BOYCE

Lay Back, Keep Quiet and Think of What Made Britain So Great, 1986

In dit werk, dat uit vier panelen bestaat, voegde Sonia Boyce haar zelfportret toe aan het behang van de negentiende-eeuwse Britse ontwerper en socialistische denker William Morris. Het behang was oorspronkelijk bedoeld om de 50e verjaardag van de regeerperiode van koningin Victoria te herdenken. Op elk van de drie kruisen wordt een Britse kolonie genoemd: Cape Colony (Kaapkolonie), India en Australië. In de panelen zijn bovendien de volgende woorden gegraveerd: Missie (missie), Missionary (missionaris), Missionary Position (missionarispositie) en Changing (veranderend). Boyce's positie ten aanzien van de koloniale geschiedenis van Groot-Brittannië, zijn esthetische tradities en politieke erfenissen wordt getoond als een complex gegeven dat voortdurend in beweging is. Het werk, dat in de beroemde tentoonstelling *The Other Story* (1989) te zien was, is karakteristiek voor een kunstenaar die deze relaties door middel van geavanceerde strategieën weet te verwoorden.

SONIA BOYCE

Lay Back, Keep Quiet and Think of What Made Britain So Great, 1986

In this four panel work Sonia Boyce inserts her self-portrait onto the wallpaper of William Morris, the 19th century British designer and socialist thinker. The wallpaper was originally designed to commemorate the 50th anniversary of Queen Victoria's reign.

On each of the three crosses colonies of Britain are named – Cape Colony, India and Australia. Similarly, inscribed into each of the panels are the words: Mission, Missionary, Missionary Position and Changing. Boyce's position towards Britain's colonial history, its aesthetic traditions and political legacies is shown to be complex and in flux. The work, shown in the seminal 1989 exhibition *The Other Story*, is indicative of an artist articulating these relationships through sophisticated strategies of layering and representation.

SONIA BOYCE
Lay Back, Keep Quiet and Think of What Made Britain So Great, 1986
Met dank aan/courtesy Arts Council Collection/Smithbank Centre, London



KEITH PIPER

Black Assassin Saints, 1982

Keith Piper was een van de oorspronkelijke leden van de Black Art Group. Het werk *Black Assassin Saints*, dat Piper in 1982 maakte –hetzelfde jaar waarin de eerste nationale conventie van Black Art plaatsvond– behandelt de betrokkenheid van Groot-Brittannië bij het apartheidregime in Zuid-Afrika. In het bijzonder noemde Piper Britse bedrijven met commerciële belangen in Zuid-Afrika, wiens aanwezigheid financiële ondersteuning bood aan het racistische beleid van de overheid.

KEITH PIPER
Black Assassin Saints, 1982

Keith Piper was one of the original members of the Black Art Group. His work *Black Assassin Saints*, made in 1982, the same year as the first National Convention of Black Art, addresses Britain's involvement in apartheid South Africa. Particularly, it names British companies who had commercial interests in South Africa and whose presence was providing financial support for the government's racist policies of exclusion.



KEITH PIPER
Black Assassin Saints, 1982
Met dank aan/courtesy Museum Sheffield

JOHN AKOMFRAH
Handsworth Songs, met Black Audio Film Collective, 1986

Het werk *Handsworth Songs* kwam tot stand naar aanleiding van de drie dagen durende opstanden in Handsworth in september 1985. Net als in de vroege jaren 80 kwam de onrust voort uit extreme raciale spanningen en grote werkloosheid in de grotendeels Caribische gemeenschap. De film was het eerste grote werk van het collectief, dat sinds 1982, in het kielzog van de rellen van 1981, samenwerkte.

De film omvat nieuwsfragmenten, interviews met lokale bewoners, krantenknipsels, gefilmde studio-opnamen, voice-overs en een bombastische soundtrack. De film springt van de ene naar de andere bron en tussen verschillende materialen. Deze discontinuïteit zinspeelt op het gevoel van de hoofdpersonen die afgesneden zijn van de maatschappij waarin zij leven.

Zoals in veel werken van Black Audio, probeert het werk niet alleen de relatie tot een aantal gebeurtenissen uit te drukken, maar creëert het tevens een audiovisuele en psychologische ruimte om meer bij deze gebeurtenissen betrokken te raken. Black Audio interesseert zich voor de condities van waaruit tekst, beeld en verhalen ontstaan. In *Handsworth Songs* behoren die condities tot niet-vertegenwoordigde en onteigende mensen.

JOHN AKOMFRAH
Handsworth Songs, with Black Audio Film Collective, 1986

Handsworth Songs was made in response to the Handsworth uprisings that took place over three days in September 1985. As in the early 80s the causes of the unrest deep racial tensions and high unemployment in the largely Caribbean community. In the wake of the riots of 1981 and having been working as a collective since 1982, the film was the group's first major work.

The film moves between newsreel fragments, interviews with local residents, newspaper clippings, filmed studio sequences, voice over and a dense soundtrack. The discontinuity of jumping between sources and material speaks to the dislocation the films' subjects feel from the society in which they live.

As with many of Black Audio's work, the piece not only attempts to articulate a relationship to a set of events, but also to create an audio, visual and psychic space from which to engage with them. The concerns of Black Audio lie with the conditions through which text, image and narrative emerge. In *Handsworth Songs* those conditions belong to the disenfranchised and the dispossessed, the harrowing events in Handsworth haunted by ghosts from a colonial past.

EERSTE NATIONALE CONVENTIE VAN BLACK ART
Wolverhampton 1982

Op 28 oktober 1982 hielden een groep jonge, in Groot-Brittannië woonachtige beeldend kunstenaars de 'First National Black Art Convention' aan de Wolverhampton polytechnische school in Groot-Brittannië. Voor verschillende kunstenaars, schrijvers en denkers was dit een belangrijk ijkpunt. De conventie werd georganiseerd door Blk Art Group-leden Eddie Chambers, Claudette Johnson, Wenda Leslie, Eric Pemberton, Keith Piper, Marlene Smith, Donald G Rodney en Janet Vernon (later de 'Pan Afrikan Connection' genaamd). Zij riepen studenten en kunstenaars uit het hele land bijeen om na te denken over de vorm, toekomst en functie van zwarte kunst. Het was de eerste conventie in zijn soort in Groot-Brittannië en had grote invloed op diverse kunstenaars en denkers.

De conventie omvatte onder meer een presentatie door dr. Rasheed Araeen, kunstenaar, curator en redacteur van de krant *Black Phoenix* en later van *Third Text*. Araeen gaf een lezing getiteld 'Art and Black Consciousness' ('Kunst en het zwart bewustzijn') en pleitte voor een confronterende, postkoloniale aanpak. Ook de presentatie door Claudette Johnson was een belangrijk moment voor het begrijpen van de positie van het feministische denken binnen het discours over zwarte kunst. Een tweede conventie vond plaats in 1984.

FIRST NATIONAL CONVENTION OF BLACK ART
Wolverhampton 1982

On 28th October 1982, a group of young British based visual artists staged the 'First National Black Art Convention' at Wolverhampton Polytechnic in the midlands, Britain. It was a key moment for a number of artists, writers and thinkers and was accompanied by an exhibition. The convention, organized by Blk Art Group members Eddie Chambers, Claudette Johnson, Wenda Leslie, Eric Pemberton, Keith Piper, Marlene Smith, Donald G Rodney and Janet Vernon (subsequently named the Pan Afrikan Connection) invited students and artists from all over the country to come together to think about the 'form, future and function of black art'. It was the first such convention of its kind in Britain and it had deep impact on a number of artists and thinkers.

The convention included a keynote lecture by Dr Rasheed Araeen, artist, curator and editor of the journal *Black Phoenix* and later *Third Text*. Araeen gave the paper 'Art and Black Consciousness' advocating a confrontational, post-colonial approach. The presentation by Claudette Johnson was also a key moment in understanding the position of feminist thinking within the emergent discourse on black art. The convention was followed up by a second in 1984.



JOHN AKOMFRAH
Handsworth Songs, 1986
Met dank aan/courtesy Lisson Gallery

NSK: FROM KAPITAL TO CAPITAL

Neue Slowenische Kunst – An Event in the Final Decade of Yugoslavia

This presentation focuses on the activities of the Slovene collective Neue Slowenische Kunst (NSK). In 1984, three groups—the multimedia group Laibach (established 1980), the visual arts group IRWIN (1983), and the theatre group Scipion Nasice Sisters Theatre (SNST) (1983–87)—founded the Neue Slowenische Kunst (NSK) art collective. Later NSK established other subdivisions: New Collectivism, the Department of Pure and Applied Philosophy, Retrovision, Film, and Builders. Though calling itself ‘New Slovenian Art’ in German, it operated with anachronistic images and used the German language in its name to allude to a more than thousand-year-long German political and cultural hegemony over the small Slovenian nation. Established during the final decade of Yugoslavia’s existence, NSK engaged in a profound rethinking of the relationship between art, ideology and the nation state throughout the period, providing at least as much critique of emerging capitalism as of the failing socialism around them.

On the one hand, NSK seems like the paradigmatic postmodern art of the 1980s; on the other, its core positions were very different from the detached irony that was common in art at the time. Rather than the noncommittal ‘collaging’ of influences and forms that marked postmodernism, NSK used appropriation, fusing antithetical aesthetic concepts to take a clear stand on burning issues, and challenging its audience to align themselves with its often provocative actions. NSK countered the mania for citation prevalent in the 1980s with its retro method. On multiple fronts of resistance, NSK was invariably ambiguous. It brought together contrasting artistic traditions; Nazi and communist symbols; quotes from speeches by socialist and capitalist leaders; as well as using obscure sources such as bylaws of a hunting club. Above all, the NSK approach involved subversive affirmation and what has been termed ‘overidentification’, a way of working in which the promises of the system are taken literally and logically to their conclusion. NSK saw their role as articulating, among other things, the kind of society to be developed after the collapse of socialism. The founding of the *NSK State in Time* in 1992 envisioned a global community based on aesthetic and ethical principles.



NSK AMBASSADE MOSKOU
Hesen van de vlag en pleatsen NSK Ambassade plekaat/
Raising the flag and installing the NSK Embassy plate, 1982
Foto: photo: Antonia Zivkovic, NSK, Vienna, Austria

NSK: FROM KAPITAL TO CAPITAL

Neue Slowenische Kunst (NSK) – Een gebeurtenis in het laatste decennium van Joegoslavië

Deze tentoonstelling richt zich op de activiteiten van het Sloveense collectief Neue Slowenische Kunst (NSK). In 1984 richtten drie groepen -de multimedialgroep Laibach (opgericht in 1980), de beeldende kunstgroep IRWIN (1983), en de theatergroep Scipion Nasice Sisters Theatre (1983-1987)- het kunstcollectief Neue Slowenische Kunst (NSK) op. Later breidde NSK uit naar andere gebieden: New Collectivism (Nieuw Collectivisme), het Department of Pure and Applied Philosophy (Departement van Zuivere en Toegepaste Filosofie), Retrovision (Retrovisie), Film, en Builders (Bouwers). Hoewel de groep zich Neue Slowenische Kunst noemde, werkte ze juist met anachronistische beelden en gebruikte ze de Duitse taal in haar naam om zo te zinspelen op de historische Germaanse politieke en culturele hegemonie over de kleine Sloveense staat. NSK werd opgericht tijdens het laatste decennium in het bestaan van Joegoslavië. In die periode hield NSK zich bezig met het heroverwegen van de relatie tussen kunst, ideologie en de natiestaat. Daarbij was zij kritisch over zowel het proces van opkomend kapitalisme als het falende socialisme dat hen omringde.

Aan de ene kant lijkt NSK een typisch voorbeeld van de postmoderne kunst uit de jaren 80; aan de andere kant verschilden haar overtuigingen van de afstandelijke ironie die in veel kunst van die tijd terug te vinden is. In plaats van een vrijblijvende postmoderne ‘collage’ van invloeden en vormen, maakte NSK gebruik van toe-eigening en bracht zij tegenovergestelde esthetische concepten bij elkaar om zo een duidelijk standpunt over urgente kwesties in te nemen. Zij daagden het publiek uit om zich achter hun vaak provocerende acties te scharen. Met haar retromethode verzette NSK zich tegen de manie van het citeren, die in de jaren 80 overheerste. Op alle vlakken van verzet behield NSK een dubbelzinnige positie. NSK bracht con-

trasterende artistieke tradities samen, nazistische en communistische symbolen, citaten uit toespraken van socialistische en kapitalistische leiders en gebruikte eigenaardige bronnen zoals de statuten van een jachtvereniging. De NSK-benadering omvatte de methode van de ontworpende bevestiging en over-identificatie, een werkmethode waarbij de beloften van het systeem tot haar letterlijke en logische conclusie werden gebracht. NSK zag onder meer een rol voor zichzelf weggelegd in het vormen van een gemeenschap na de val van het socialisme. Met de oprichting van de *NSK State in Time* (NSK Staat in Tijd) verbeeldde NSK een wereldwijde gemeenschap gebaseerd op gedeelde esthetische en ethische principes.



LAIBACH,
Sympathy for the Devil, 1989
Foto: photo: Antonia Zivkovic

DE DRIE KAPITAL-PROJECTEN

In de vroege jaren 90 realiseerde elk van de drie NSK-kerngroepen een project getiteld *Kapital*, waarin zij teruggrepen naar wat NSK in de vroege jaren 80 luid had verkondigd: de ineenstorting van het socialisme en de opkomst van het kapitalisme.

De drie groepen verkondigden hun respectievelijke standpunten omtrent de overgang van het ene systeem naar het andere op verschillende manieren, in overeenstemming met hun oorspronkelijke rolverdeling. Zo onderzocht het Scipion Nasice Sisters Theatre (en haar opvolger Cosmokinetic Theatre Rdeči Pilot en Cosmokinetic Cabinet Noordung) de rol van religie in de samenleving. Laibach betrad het domein van ideologie en IRWIN nam de rol aan van kroniekschrijver van het werk van NSK en van lokale tradities en sociaalpolitieke contexten.

Naast het analyseren van de verschillende rolverdelingen tussen de drie Kapital-projecten, worden ook de verschuivingen in hun esthetische benaderingswijzen duidelijk. De tijd waarin de NSK-groepen nauw met elkaar samenwerkten liep op zijn eind.

Het De NSK-theaterafdeling had politiek commentaar altijd vermeden. Al wat het sociaalpolitieke aanroerde viel onder de paraplu van de manifest-achtige acties van het Scipion Nasice Sisters Theatre.

Nadat het theater was doorontwikkeld tot het Cosmokinetic Cabinet Noordung, kregen de acties de vorm van persconferenties, die enkele uren konden duren en specifieke kwesties aansneden, van de arbeidsomstandigheden van kunstenaars tot de behoefte aan internationale integratie van de Sloveense cultuur. Met de titel *Kapital* zinspeelde de theaterproductie dus zowel op de arbeidsomstandigheden waarmee kunstenaars geconfronteerd werden na de overgang naar een nieuw sociaal systeem, als op *Das Kapital* van Karl Marx als de bijbel van de 20ste-eeuw.

Na een decennium werk te hebben gemaakt, lijkt Laibachs oeuvre hermetischer te worden en minder direct politiek commentaar te geven. In *Le Privilege Des Morts* van het album *Kapital*, verwijst het woord ‘kapitaal’ naar veel meer dan alleen de triomf van het kapitalisme. Laibach herhaalt bovendien de titel van Paul Eluards dichtbundel *Capitale de la Douleur*. Echter, in het geval van Laibach kan deze gelezen worden als kapitaal of als het kapitaal van pijn - een pijn door ruimte en tijd vergaard en waarop elke politieke en economische macht bouwt.

In de schilderijenserie *Kapital* vatte IRWIN de overgang van het socialisme naar het kapitalisme in de meest letterlijke zin. De werken werden geproduceerd tijdens de overgangperiode zelf en bevatten metalen platen, verwijderd van gebouwen van (voormalige) politieke organisaties, dus niet als een metafoor maar als fysiek bewijs van de overgang. Door het woord ‘Kapital’ in deze platen te graveren, markeert IRWIN de geschiedenis als kapitaal, en als het historische moment waarvan de platen getuige waren. De schilderijen, die onderdeel uitmaken van de *Was ist Kunst*-serie, brengen verschillende artistieke tijdperken en spirituele investeringen samen, zowel individueel als collectief.

THE THREE KAPITAL PROJECTS

In the early 1990s, the three core NSK groups each produced a project entitled *Kapital*, harking back to what NSK had loudly proclaimed in the early 1980s: the collapse of socialism and the dawn of total capitalism. The three groups expressed their respective takes on the transition from one system to another in different ways, in keeping with their primary division of roles. The Scipion Nasice Sisters Theatre (and its successors Cosmokinetic Theatre Rdeči Pilot and Cosmokinetic Cabinet Noordung) explored the role of religion in society; Laibach worked in the domain of ideology; and IRWIN assumed the role of chronicler of both the work of NSK and of the historicization of local traditions and sociopolitical contexts. In addition to observing the differences between the three *Kapital* projects through the prism of this essential division of roles, you can also begin to see the shifts and changes at work in their diverse aesthetic approaches. The time of close collaboration between the NSK groups was drawing to an end.

The NSK theatre department had always avoided political commentary; whatever touched upon the sociopolitical came under the umbrella of the Scipion Nasice Sisters Theatre’s manifesto-like actions, which, after the theatre had transmuted into the Cosmokinetic Cabinet Noordung, took on the form of press conferences lasting several hours and addressing issues like artists’ working conditions and the need for international integration of Slovenian culture. Titled the theatre production *Kapital* thus alluded both to the working conditions artists faced upon transitioning to a new social system and to Marx’s *Das Kapital* as the Bible of the 20th century.

After a decade of work, Laibach’s work appears more hermetic and less involved in direct political commentary. In *Le Privilege Des Morts* from the album *Kapital*, the word ‘capital’ refers to far more than just the triumph of capitalism. What Laibach does is repeat the title of Paul Eluard’s book of verse

Capitale de la Douleur; in Laibach’s case, however, it can be read as capital or as the capital of pain –, as pain accumulated through space and time, something on which every political or economic power builds.

IRWIN capture the transition from socialism to capitalism most literally in its series of paintings *Kapital*. The works were produced during the period of the transition itself and incorporate metal plaques removed from the buildings of (former) political organizations, not as a metaphor of the transition but as its physical evidence. By inscribing the word ‘kapital’ on these plaques, IRWIN marks history itself as capital, and as the historic moment to which these paintings bear direct witness. Also forming part of the *Was ist Kunst* series, these paintings collide different artistic eras and spiritual investments, both individual and collective.

De drie Kapital projecten zijn te zien op de eerste etage van de collectie-presentatie De collectie nu / The three Kapital projects are presented on the first floor of the collection display, The Collection Now.

IRWIN, WAS IST KUNST (1984)

IRWIN's project *Was ist Kunst* began in 1984 and loopyt nog steeds. Elk *Was ist Kunst*-schilderij maakt gebruik van verschillende artistieke stijlen, variërend van een middeleeuwse, modernistische en avant-gardistische stijl tot totalitaire kunst en popcultuur. De schilderijen bevatten bovendien een verscheidenheid aan motieven afkomstig van het grotere NSK-collectief, zoals de kunstwerken en platenhoezen van Laibach.

Het rijke beeldmateriaal dat in *Was ist Kunst* bijeen werd gebracht bevraagt het begrip zuiverheid en originaliteit; in feite gaat het over het inherente eclecticisme van nationale culturen, met name kleinere culturen zoals die van Slovenië. De uniforme uitstraling van de zware lijsten, gemaakt van teer, hout en kool, benadrukt een collectieve inspanning en gemeenschappelijk concept met als doel de manier waarop ideologieën en marktdenken beelden manipuleren, te ontmaskeren. Op geen enkele wijze verbergen deze schilderijen hun antagonistische aard op kritiek én product van het kunststelsel.

LAIBACH, ALTERNATIEVE SLOVEENSE CULTUUR
Delavski dom Trbovlje, Trbovlje, 27 september 1980

De leden van de Laibach groep wilden dat hun eerste publieke tentoonstelling plaats zou vinden in het arbeidersstadje Trbovlje, als onderdeel van de tentoonstelling *Alternative Slovenian Culture*. Op de dag van de tentoonstelling verschenen drie omstreden posters in de stad. De plaatselijke autoriteiten verwijderden ze die middag en verboden zowel de tentoonstelling als alle daaraan gerelateerde activiteiten. De grootste poster diende als een informatieve tentoonstellingsuitnodiging. De andere twee refereerden aan de Laibach-groep. Op de een was de gewelddadige steekpartij uit John Carpenter's klassieke horrorfilm *Halloween* te zien. De andere poster werd gekenmerkt door een zwart kruis dat allerlei associaties oproep. Dit kruis werd later het Laibach kruis genoemd, een herkenbaar en permanent symbool van de groep. De provocatie en de schok waren vooral de oorzaak van het mislukken van de tentoonstelling. De gebeurtenissen gaven echter wel ruchtbaarheid aan Laibach en haar strategie.

LAIBACH, ALTERNATIVE SLOVENIAN CULTURE
Delavski dom Trbovlje, Trbovlje, 27 September 1980

The members of the Laibach group wanted their first public show to take place in the working class town of Trbovlje, as part of the exhibition *Alternative Slovenian Culture*. On the day of the exhibition, three controversial posters appeared in the town. The local authorities had them removed from the walls that very afternoon and banned both the exhibition and all related events. The largest of the posters served as an informative exhibition invitation. The other two referred to the Laibach group. One of them featured a violent stabbing scene from Carpenter's classic horror film *Halloween*. The other poster featured a black equilateral cross, triggering a host of associations. This later came to be called the Laibach cross, which became a recognisable and permanent symbol of the group. The provocation and the shock were principally to blame for the failure of the exhibition, but the events did announce the emergence of Laibach on the scene, as well as its strategy.



Een groepscapport van NSK, de actanten van het model van de *Baptism under Triglav*.
A group portrait of NSK members and friends in front of the model of *Baptism under Triglav*, 1986
Foto: photo: Miro Medic



IRWIN, *Was ist Kunst*, 1984
Met dank aan: Galerie Moderna galerija, Ljubljana
Foto: photo: Miro Medic

SNST RETRO-KLASSIEK PODIUM

Retrograde Event Baptism under Triglav, Cankarjev Dom, Ljubljana, 6 februari 1986

De succesvolle doorbraak van het Scipion Nasice Sisters Theatre (SNST) - van underground podia tot het grote podium van de Cankarjev Dom, het belangrijkste theater in de Sloveense hoofdstad Ljubljana - getuigt zowel van SNST's inzicht en vastberadenheid in het nastreven van haar doelen als van de bereidheid van Sloveense instituten om deel te nemen aan de bredere democratiseringsprocessen die in het midden van de jaren 1980 plaatsvonden in laat-socialistische landen. Scipion voerde een centrale moderne Sloveense nationale mythe op: het lyrische, epische gedicht *Baptism at the Savica* door France Prešeren. Ze deden dit echter op een radicaal andere manier. In plaats van terug te grijpen op het pre-moderne, mythische, heidense tijdperk toen de Slovenen hun 'nationale' autonomie verloren in een gevecht met Germaanse Christenen (waar de mythe over gaat), richtten zij zich op een soortgelijk element van 'herdopen', wat karakteristiek is voor de 20ste-eeuwse revolutionaire cultuur. Alle groepen van het NSK-collectief namen deel aan dit spectaculaire evenement en brachten zo Wagners model van een 'gesamtkunstwerk' in de praktijk.

SNST RETRO-CLASSICAL STAGE

Retrograde Event Baptism under Triglav, Cankarjev dom, Ljubljana, 6 February 1986

The Scipion Nasice Sisters Theatre (SNST) successful breakthrough from the underground stage to the largest stage of Cankarjev Dom, the main theatre in the Slovene capital Ljubljana attests both to the SNST's acumen and determination in pursuing its stated goals, and to the willingness of Slovenian institutions to participate in the broader processes of democratisation that were taking place in late-socialist countries in the mid-1980s. The Scipions staged a central modern Slovenian national myth, the lyrical epic poem *Baptism at the Savica* by France Prešeren. But they approached the task from a radically different angle. Instead of harking back to the pre-modern, mythical pagan epoch when the Slovenians lost their 'national' autonomy in a battle with Germanic Christianizers (which the epic speaks about), they located a similar element of 'rebaptizing' characteristic of 20th century revolutionary culture. All groups of the NSK collective participated in the realization of the spectacular event, which realised Wagner's model of a 'total work of art' (*Gesamtkunstwerk*).

IRWIN, WAS IST KUNST 1984 – NOW

IRWIN's project *Was ist Kunst* started in 1984 and is still on-going. Each *Was ist Kunst* painting makes use of different artistic styles, ranging from medieval to modernist and avant-garde, from totalitarian art to pop culture. They also record a variety of motifs associated with the wider NSK collective, such as Laibach's artwork and album covers. The teeming imagery brought together by *Was ist Kunst* calls into question any notion of purity and originality; in fact, it speaks about the inherent eclecticism of national cultures, in particular smaller cultures like Slovene. The unified appearance of the heavy frames made of tar, timber and coal, expresses a collective endeavour and common concept aimed at unmasking the way images are manipulated by ideologies and markets. These paintings do not hide their antagonistic nature as both critiques of the art system and its products.



HET POSTERSCHANDAAL, 1987

De groep New Collectivism (NC) was verantwoordelijk voor een van de grootste schandalen in de geschiedenis van Joegoslavië, in een tijd van toenemende instabiliteit terwijl de natiestaat door geweld uiteen viel. In 1987 nam NC deel aan een wedstrijd met de oproep een poster en een fakkel te ontwerpen ter herdenking van de Dag van de Jeugd en de verjaardag van Josip Broz Tito. Het voorstel van NC kwam als winnaar uit de bus, gekozen door een jury bestaande uit de organisatoren. De poster werd in het belangrijkste Joegoslavische dagblad gepubliceerd. Een opletende lezer merkte een treffende gelijkenis op met een schilderij van nazikunstenaar Richard Klein.

Er waren echter een aantal belangrijke veranderingen aangebracht: de Joegoslavische vlag had de nazivlag vervangen, in plaats van de Germaanse adelaar was er een vredesduif te zien, de kegelvormige koepel van het Sloveense parlamentsgebouw verving de fakkel in de hand van de figuur en Slovenië's berg Triglav sierde de achtergrond. Deze poster verwees naar het ongemakkelijke standpunt dat fascisme in grote lijnen hetzelfde is als communisme. De leden van NC werden beschuldigd van het beledigen van de Socialistische Federale Republiek van Joegoslavië. Als reactie op de beschuldigingen produceerde NC een poster met een verklaring over hun artistieke positie.

THE POSTER SCANDAL, 1987

New Collectivism was responsible for one of the biggest scandals in the history of Yugoslavia, which came at a time of increasing instability as the state descended towards violent disintegration. In 1987 NC took part in the competition to design a poster and a torch to commemorate the Day of Youth and the birthday of Josip Broz Tito. NC's entry won, picked by the juries of the organisers, and the poster was reproduced in the main Yugoslav daily newspaper, where an astute member of the public spotted the striking similarity to Nazi artist Richard Klein's painting, but with some key substitutions – the Yugoslavian flag had replaced the Nazi one, the dove of peace instead of the Germanic eagle, the conical cupola from Jože Plečnik's design for the Slovenian Parliament instead of the torch in the figure's hand, and Slovenia's Mount Triglav appearing in the background. This poster brought home the uncomfortable point that fascism holds similarities with communism. The members of NC were accused of the crime of insulting the Socialist Federal Republic of Yugoslavia. NC's reaction to the accusations was to produce a poster with a statement of their artistic position.

NSK-AMBASSADE MOSKOU

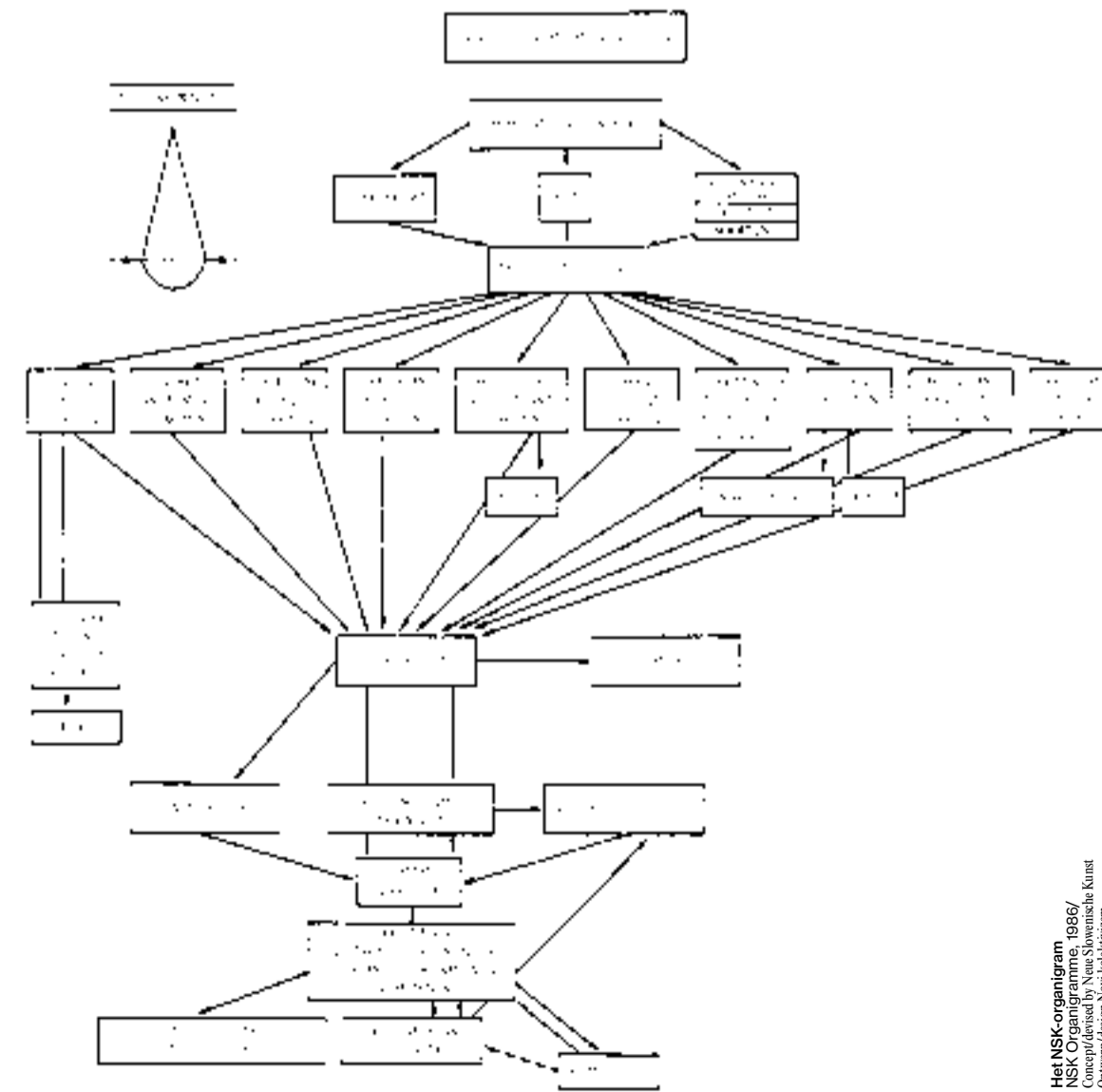
georganiseerd door IRWIN, Leninsky Prospekt 12, 1992

Toen IRWIN werd uitgenodigd om deel te nemen aan de tentoonstelling *Apt-Art International* in 1991 in Moskou, wilde zij de hele NSK voor een maand naar Moskou over laten komen. De artistieke actie *NSK-ambassade Moskou* vond plaats in een privé-appartement en liep van 10 mei tot 10 juni 1992. De ambassade werd opgevat als een live-installatie. Er waren documenten en artefacten te vinden van IRWIN, NSK en hun gasten Goran Đorđević, Mladen Stilić en Milivoj Bijelić. Er was een actie ter ere van H.P. Noordung door het Cosmokinetic Cabinet Noordung en een videotheek, een phonothek en een bibliotheek werden dagelijks opgesteld. Het belangrijkste evenement van het project was een weekprogramma met lezingen en publieke discussies, georganiseerd door Eda Čufer in samenwerking met IRWIN. Het doel van het evenement was om twee soortgelijke sociale contexten met elkaar te confronteren: die van de voormalige Sovjet-Unie en die van het voormalige Joegoslavië. De bijeenkomst van mensen met vergelijkbare esthetische en ethische opvattingen en sociale ervaringen maakte duidelijk dat de kunst en cultuur van de jaren 80 hevig bediscussieerd werden.

NSK EMBASSY MOSCOW

organized by IRWIN, Leninsky Prospekt 12, 1992

When invited to participate in the Moscow exhibition *Apt-Art International* in 1991, IRWIN proposed that the entire NSK should move to Moscow for a month. The artistic action *NSK Embassy Moscow* took place in a private apartment, running from 10th May to 10th June 1992. The Embassy was conceptualized as a live installation. It featured documents and artifacts of IRWIN, NSK and their guests Goran Đorđević, Mladen Stilić and Milivoj Bijelić, an action in homage to H. P. Noordung by the Cosmokinetic Cabinet Noordung and the daily operation of a videotheque, phonothek and library. The central event was a one-week program of lectures and public discussions organized by Eda Čufer in cooperation with IRWIN. The aim of this event was to confront two similar social contexts, those of the former Soviet Union and former Yugoslavia. The meeting of individuals with similar aesthetic and ethical interests, as well as social experiences, revealed that the topic arousing most enthusiastic and intense debate was the art and culture of the 1980s, and the specific role they played in the transformation of Eastern Europe.



Het NSK-organigramme, 1986/
NSK Organigramme, Slovenische Kunst
Concept: Eda Čufer, NSK-ambassade Moskou
Concept: Eda Čufer, NSK-ambassade Moskou

NSK STATE IN TIME, SINDS 1992

Na de afloop van de actie *NSK-ambassade Moskou* schreven Eda Čufer en IRWIN een analyse van het project, getiteld *NSK State in Time*. In de herfst van 1992 richtten de groepen IRWIN, Laibach, het Noordung Cosmokinetic Cabinet, New Collectivism en het Department of Pure and Applied Philosophy formeel een nieuwe staat op. Na het uiteenvallen van Joegoslavië en het einde van het socialisme, was NSK een van de weinige groeperingen die een andere visie dan die van de opkomende kapitalistische staat bood. *NSK State in Time* riep een artistieke staat in het leven, een globale gemeenschap die niet geënt was op territoriale of economische principes, maar op esthetische en cognitieve principes. De eerste burgers van NSK waren de groepsleden, maar sindsdien staat het staatsburgerschap open voor iedereen die een NSK-paspoort aan wil vragen. Sinds haar oprichting neemt het idee van de staat een centrale rol in binnen de NSK. Dit blijkt uit het organogram dat de hiërarchische structuur van de afzonderlijke groepen verbeeldt, onder leiding van de 'Immanente Consistent Geest'. Zowel het organogram als de 'Grondwet van het Lidmaatschap' en de 'Basisrechten van NSK-leden' weerspiegelen op de overdreven manier die zo kenmerkend is voor NSK-documenten die de organisatie van staatsstructuren beschrijven.

NSK STATE IN TIME, SINCE 1992

After the *NSK Embassy Moscow*, its analysis was followed up by a text written by Eda Čufer and IRWIN, entitled "NSK State in Time". This new state was then formally created in the autumn of 1992 by the groups IRWIN, Laibach, the Noordung Cosmokinetic Cabinet, New Collectivism and the Department of Pure and Applied Philosophy. After the breakup of Yugoslavia and the end of socialism, NSK was one of the rare entities to offer a different vision from the emerging capitalist state. *NSK State in Time* brought into existence an artistic state, a global community based not on territorial or economic principles, but on aesthetics and cognitive principles. The first citizens of NSK were the groups' members, but ever since its citizenship has been open to all who decide to apply for an NSK passport. The state has been a central preoccupation for NSK ever since its founding, a fact evidenced by the organisational scheme representing the hierarchical structure of the functioning of individual groups, headed by the 'Immanent Consistent Spirit'. Both this organigram and the 'Constitution of Membership' and 'Basic Duties of NSK Members' mirror documents describing the organisation of state structures in an exaggerated manner that is typical of NSK.

VIDEO-NOU/ SERVEI DE VIDEO COMUNITARI

video interventie tijdens de Spaanse transitie



FOTOGRAFIA (BLANC I NEGRE) DE LA CAMPANYA DE LA LLIGA DE CATALUNYA PELS POBLES DE GIRONA.
Video-Nou/Foto (zwart-wit) van de campagne van de Liga van Catalonië door delen van Girona.
Video-Nou, 1977. Desguerra a dreta: Lluïsa Roca, Lluïsa Ortíz i Marga Latorre / Van links naar rechts: Lluïsa Roca, Lluïsa Ortíz i Marga Latorre.
MACBA Collection. Study Centre. Video-Nou / Servei de Video Comunitari Fonds

Video-Nou (VN) werd opgericht in 1977, twee jaar na het einde van de dictatuur en aan het begin van de democratische herstructurering van Spanje. De leden van het collectief ontmoetten elkaar tijdens de *7th International Video Days*, georganiseerd door het Centrum voor Kunst en Communicatie (Centro de Arte y Comunicación) en de Miró Foundation. Vanuit een interdisciplinaire visie werkte VN aan meer dan dertig verschillende projecten, variërend van documentaires tot video-acties als instrument voor sociale participatie, met onder meer video-kunst, educatieve- en industriële videowerken.

Al deze projecten toonden een betrokkenheid bij sociale interventies en hun politieke impact. Twee jaar nadat het collectief werd gevormd, werd het geconfigureerd tot Servei de Video Comunitari (SVC) [maatschappelijke video service] met als doel het bevorderen en promoten van het gebruik van video als communicatiemiddel, als instrument voor sociale participatie en als educatieve- en bewustwordingsbron voor groepen uit de samenleving. SVC wilde bijdragen aan nieuwe, opkomende communicatienetwerken en trachtte informatiedeling tussen kleine gemeenschappen te initiëren. VN/SVC maakten deel uit van een stelsel van alternatieve autonome groepen. Tijdens het proces van institutionalisering, dat tegelijkertijd met de overgang van dictatuur naar een democratie plaatsvond verdween VN/SVC van het toneel.

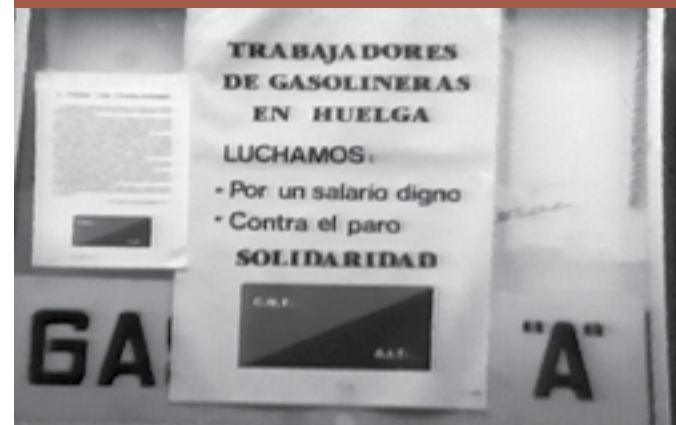
VIDEO-NOU/ SERVEI DE VIDEO COMUNITARI

A case study in Spanish transition

Video-Nou was founded in 1977, two years after the end of the dictatorship and at the outset of the democratic restructuring of Spain. The collective came together in the course of the *7th International Video Days* organised by the Centre for Art and Communication (Centro de Arte y Comunicación), and the Miró Foundation. Interdisciplinary in outlook, VN worked on over thirty different projects, ranging from documentaries to video-actions that were used as a tool for social participation including video art works to educational and industrial videos.

All these projects shared a commitment to social intervention and political impact. Two years after it was formed, the collective reconfigured itself as Servei de Video Comunitari (Community Video Service) with the goal of extending and promoting the use of video as a means of communication, as a tool for generating social participation and as an educational and awareness-raising resource for community life. It aimed to contribute to emerging networks of communication, attempting to initiate information exchange amongst small communities. VN/SVC formed part of a system of decentralized and autonomous groups, and disappeared during the process of institutionalization that accompanied the transition to democracy, with its more centralized policies of social planning and intervention.

All other works in all other works:
© Lluïsa Roca, Lluïsa Ortíz i Marga Latorre
© Lluïsa Roca, Lluïsa Ortíz i Marga Latorre
© Lluïsa Roca, Lluïsa Ortíz i Marga Latorre
© Lluïsa Roca, Lluïsa Ortíz i Marga Latorre
© Lluïsa Roca, Lluïsa Ortíz i Marga Latorre
© Lluïsa Roca, Lluïsa Ortíz i Marga Latorre
© Lluïsa Roca, Lluïsa Ortíz i Marga Latorre
© Lluïsa Roca, Lluïsa Ortíz i Marga Latorre
© Lluïsa Roca, Lluïsa Ortíz i Marga Latorre
© Lluïsa Roca, Lluïsa Ortíz i Marga Latorre



VIDEO-NOU, HUELGA DE GASOLINERAS
Benzinepompstaking (8), 1977

WERKTERREINEN

Het collectief VN/SVC voerde meer dan dertig interventies uit. Deze stelden vragen over onder meer gezondheid (anticonceptie, alcohol, abortus, psychiatrie); het milieu (afval, waterzuivering, regeneratie van stadsstranden, vervuiling); stedenbouw en architectuur (buurtbewegingen om stedelijke ruimtes te behouden, sociale woningbouw, vormen van stadstransport); onderwijs (workshops, cursussen en pedagogisch materiaal); feestdagen en tradities (ethnografisch onderzoek); video en kunst; theater, film en performances; politiek en sociale bewegingen; lokaal nieuws; en andere verslagen. Het collectief bood ook verschillende diensten aan: ze produceerde programma's, ze organiseerde opleidingen, gaf advies, bood een editing-studio, film- en AV-apparatuur, documentatie en nog veel meer.

FIELDS OF ACTIVITY

The collective VN/SVC carried out over thirty interventions. These took on questions related to health (contraceptives, alcohol, abortion, psychiatry); the environment (waste, water treatment, regeneration of urban beaches, pollution); urban planning and architecture (neighbourhood movements to recover urban spaces, social housing, forms of urban transport); education (workshops, courses and pedagogical materials); holidays and traditions (ethnographic reports); video and art; theatre, film and performances; politics and social movements; local news; and other various kinds of reports. It also offered a range of services: it produced programmes, ran training courses, provided advice, and offered an editing studio, equipment for filming and viewing, documentation, and more.

VIDEO-NOU, UBRANISMUS
Verspreidingsproject (Projecte Can Serra)
Can Serra Project, 1978



ARTISTIEKE INTERVENTIES

Video-Nou documenteerde de rijke tegencultuur in Barcelona in de eerste jaren van de Spaanse transitie. Een aantal van de belangrijkste werken die in die tijd werden gemaakt waren de performances van kunstenaars als Jordi Benito en de performatieve travestie-optredens van José Ángel Pérez Ocaña en Nazario Y Camilo. *De Montsol y Oniyú Show* gebruikte parodie om kritiek te leveren op televisie, dit in een tijdperk waarin de enige officiële televisiezender nieuws bracht dat geheel door de overheid werd gedictieerd. Kleine lokale tv-zenders die dit tegen konden gaan, waren net in opkomst. VN documenteerde ook het dagelijkse leven van alternatieve culturele plekken, zoals Galería Mec-Mec, ondanks haar korte levensduur één van de meest interessante plekken in de stad (de naam Mec-Mec refereerde aan de manier waarop mensen Maeght uitspraken, het nabijgelegen winkelcentrum, echter, Mec-Mec was lichtjaren verwijderd van het doel dat Maeght nastreefde). In Mec-Mec vonden onder meer een tentoonstelling van Ocaña en Mariscals *Gran Hotel* plaats.



VIDEO-NOU, JORNADA DE LLIBERTARIES
Liberale Dag(en), Parc Güell, 1977

INTERNATIONALE LIBERTARISCHE CONFERENTIE

Tussen 22 en 25 juli 1977 vond in Barcelona de *Libertarische Conferentie (Jornades LLibertàries)* plaats. De conferentie werd georganiseerd door de anarchistische vakbond CNT (Confederación Nacional del Trabajo) en het tijdschrift *Ajoblanco*. Meer dan 600.000 mensen namen deel aan het evenement. De meeste activiteiten vonden in twee ruimtes plaats: in de Diana Hall kon men lezingen en debatten bijwonen over de beweging en libertaire alternatieven. Ook werden er films en documentaires getoond. In Parc Güell werd informatie uitgewisseld en werden debatten gehouden; er waren ook theaterstukken en muziekoptredens te zien, met onder meer Pau Riba en Ocaña. Tijdens de conferentie werd dagelijkse een krant uitgegeven: *Barcelona Libertaria*. De conferentie bagatelliseerde de geldende norm en ging voorbij aan vastgestelde grenzen. Het gaf zo kritiek op de hedendaagse, industriële samenleving en stelde bovendien mogelijke libertaire alternatieven voor.

INTERNATIONAL LIBERTARIAN CONFERENCE

Between July 22nd and 25th 1977 the *Libertarian Conference (Jornades LLibertàries)* took place in Barcelona, organized by the anarchist union CNT (Confederación Nacional del Trabajo) and the magazine *Ajoblanco*. Over 600,000 people participated. Most of the activities took place in two spaces: in the Diana Hall there were talks and debates on the movement and libertarian alternatives, and various films and documentaries were screened. In the Güell Park there was a space for information exchange and debates, as well as theatre performances and music, with the participation (among others) of Pau Riba and Ocaña. Each day of the event a newspaper, *Barcelona Libertaria*, was published. The conference made light of norms and transgressed established limits, giving shape to both a critique of contemporary, industrial society and a sense of the libertarian alternatives.

ARTISTIC INTERVENTIONS

Video-Nou documented the rich counter-culture in Barcelona in the early years of the Transition. Among the works made at the time, performances by artists such as Jordi Benito or the performative transvestite appearances of José Ángel Pérez Ocaña and Nazario Y Camilo were key. *The Montsol y Oniyú Show* used parody to critique television in an era in which the one official television channel offered news dictated by the government, and small local television channels were just emerging to counter this model. VN also documented the daily life of alternative cultural spaces like the Galería Mec-Mec, one of the most interesting spaces in the city despite the brevity of its existence (it took its name from how people pronounced Maeght, the shopping gallery that was nearby but that was light-years away in its purposes). Among other things, Ocaña's exhibit and Mariscals' *Gran Hotel* took place there.

POLITIEK EN SOCIALE VERSPREIDING

Het bestaan van VN/SVC viel samen met de eerste jaren van de Spaanse democratie. Het collectief documenteerde de demonstratie waarmee meer dan een miljoen mensen de 'eerste' Catalaanse Nationale Dag na het einde van de dictatuur vierde. Zij volgde de campagne van de Catalaanse nationalistische organisatie 'Lliga de Catalunya' in 1977 en trokken met een campagnebus langs verschillende steden en dorpen. Er werd verslag gedaan van de verkiezingscampagne voor het Catalaanse parlement in 1980, de eerste autonome regionale verkiezingen sinds de Tweede Republiek. VN/SVC legde politieke toespraken en bijeenkomsten vast van vakbonden als CNT en UGT (Unión General de Trabajadores), evenals stakingen in verschillende sectoren, zoals de belangrijke benzinstationstaking dat de moeilijke economische, sociale en politieke situatie van het moment liet zien. Het collectief stelde ook gentrificatie van de stad en andere buurtkwesies aan de kaak en volgde openbare demonstraties zoals de historische eerste gay pride-optocht en demonstraties van fietsters. Op het terrein van de sociale videoregistratie, was het werk van VN/SCV als belangenbehartiger voor de samenleving en libertaire culturele centra, noemenswaardig.

POLITICAL AND SOCIAL DIFFUSION

The life of VN/SVC coincided with the first years of democracy in the Spanish state. The collective documented the demonstration in which over a million people marched to celebrate the first Catalan National Day after the dictatorship's end; it followed the campaign of the Catalan national list organisation 'the Lliga de Catalunya' in 1977, tracing the route of a bus through different towns and villages; and it covered the electoral campaign for the Catalan Parliament in 1980, the first autonomous regional elections since the Second Republic. VN/SVC documented political speeches and gatherings of the labour unions CNT and UGT (Unión General de Trabajadores), as well as strikes in various sectors—such as the important petrol station strike—that revealed the critical economic, social and political situation of the moment. The collective also addressed the gentrification of the city and different neighbourhood issues, and followed public demonstrations such as the historic first gay pride march and demonstrations by cyclists. In the field of sociological video the collective's work on the campaign in favor of community and libertarian cultural centres was striking.

VIDEO-NOU, COL·LECTIU LEUNGOCÓI
ELECCIONS AL PARLAMENT DE CATALUNYA
Collectie Leungocó, verkiezingen voor het Catalaanse
parlement, 1980



HOW DID WE GET HERE? Turkije in de jaren 80

How did we get here? volgt het spoor van de huidige situatie in Turkije terug tot het keerpunt van de jaren 80. Hierbij wordt aandacht besteed aan elementen uit de popcultuur en de maatschappelijke bewegingen die na de militaire staatsgreep aan het begin van het decennium in zwang waren.

Om de economie opnieuw te stabiliseren, zette de regering op 24 januari 1980 een omvangrijk programma in werking dat Turkije om moest vormen tot vrij marktsysteem. Een van de gevolgen was dat Turkije's beleid om voor de interne markt te produceren, vervangen werd door een op export gerichte groeieconomie. Niet lang hierna, op 12 september 1980, vond een staatsgreep plaats, die alle dissidente en politieke oppositie onderdrukte. Het staatsgeweld nam hierdoor zodanig toe, dat mensenrechten werden geschonden. De Grondwet uit 1982, die middels een referendum onder zware druk van het militaire bewind werd bekrachtigd, wordt tot op heden zonder grote aanpassingen gebruikt.

De eerste burgerregering die na de staatsgreep aan de macht kwam, Anavatan Partisi Moederlandpartij (ANAP) genaamd, was gestoeld op het neoliberale beleid dat tegelijk met de nieuwe grondwet werd ingevoerd. Van 1983 tot 1991 had de ANAP een meerderheid. Tijdens haar regeringsperiode stimuleerde de ANAP een op consumptie gerichte maatschappij, terwijl het militaire bewind alle vormen van oppositie probeerde tegen te gaan. Gedurende de jaren 80 beloofden de regering en het leger in onderlinge samenspraak welvaart en vrijheid aan het volk. Dit terwijl het sociale en politieke leven onder een autoritair regime gebukt ging.

TWEEDE FEMINISTISCHE GOLF

De eerste actie van de tweede feministische golf in Turkije, *Demonstratie voor solidariteit tegen huiselijk geweld* vond plaats in het kader van een serie protesten tegen een rechter. In een rechtszaak, aangespannen door een vrouw die gebukt ging onder huiselijk geweld van haar echtgenoot, had de rechter een veelgehoorde hatelijke en seksistische uitspraak aangehaald, namelijk: 'Laat een vrouw nooit zonder een veulen in haar buik en een stok op haar rug gaan'. Drieduizend mensen woonden op 17 mei 1987 de demonstratie bij. Het werd de eerste demonstratie waarvoor officiële toestemming was verleend sinds de militaire staatsgreep in 1980.

De Stichting voor de Emancipatie en Promotie van de Turkse Vrouw, was een stichting die hoofdzakelijk was samengesteld uit echtgenotes van zakenlieden en bureaucraten. De oprichter, de vrouw van president Semra Özal, werd enkele dagen voor de demonstratie benoemd tot 'Moeder van het jaar'. De vrouwenbeweging in die tijd bekritiseerde het werk van de stichting en was van mening dat haar benoeming 'een poging om de feministische opstand te beteugelen' was.



TARLABAŞI BOULEVARD, 1986-1988
Foto/Photo: Marc Feinand
Archief/Archive: S.L.I.T. Research FEVA Archive

Nadat de militaire interventie en de grondwet uit 1982 vakbonden en andere politieke organisaties machteloos hadden gemaakt, kwamen in de eerste helft van de jaren 80 verschillende vormen van burgeroppositie en -vertegenwoordiging op. Aan het einde van het decennium nam het volk een actieve rol in het proces van democratisering op zich en kwam zij in opstand tegen de status quo. Mensen die in de politiek niet vertegenwoordigd werden, zoals feministen, milieuactivisten, antimilitaristen, homorechtenactivisten, mensenrechtenactivisten en vele anderen, groepeerden zich om alternatieve groepen te vormen. Deze solidariteit, die was gericht op democratische rechten en vrijheid, lag aan de basis van het ontstaan van nieuwe maatschappelijke organisaties.



Demonstraties voor solidariteit tegen huiselijk geweld / Rally for Solidarity Against Domestic Violence
Foto/Photo: Mehmet Çeltikbar
Archief/Archive: Mehmet Çeltikbar

SECOND WAVE FEMINISTS

The first action of the second-wave of the feminist movement in Turkey, *Rally for Solidarity Against Domestic Violence* was planned within the framework of protests against a judge who declared, repeating a common misogynistic phrase, *Never let a woman go without a foal in her belly and a stick on her back* in a divorce lawsuit filed by a woman who was subjected to domestic violence by her husband. Three thousand people attended the rally on May 17, 1987; thus becoming the first rally held with official permission after the 1980 military coup d'état.

A foundation mainly composed of the wives of businessmen and bureaucrats, The Foundation for the Empowerment and Promotion of Turkish Women, founder First lady Semra Özal was honored as 'Mother of the Year' few days before the rally. The women's movement of the period, criticized the foundation's work as 'an attempt to curb the feminist uprising.'

HOW DID WE GET HERE? Turkey in the 1980s

How did we get here traces the origins of the current context of Turkey through the turning point of the 1980s and via elements of popular culture and social movements that took hold after the military coup d'état that began the decade.

To restore stability to the economy, on January 24, 1980, the government initiated a major programme that marked Turkey's transition to a free market system. An outcome of this decision saw Turkey's longstanding import substitution policies replaced with an export-led growth economy. Soon after the September 12, 1980 coup d'état suppressed all dissident and political opposition; rising state violence peaked so extremely it resulted in a termination of human rights. The 1982 constitution, which was ratified by a referendum under grave pressure from the military regime remains in place today with few amendments.

Neoliberal policies after the 1982 constitution became the principles of the first civilian government Anavatan Partisi (Motherland Party, ANAP) that came to power after the coup d'état. During its time in power, as majority in the government from 1983 to 1991, ANAP supported a consumption oriented society; while the military regime kept blocking all oppositional movements and organizations. Throughout the 1980s the government, in collusion with the military, promised prosperity and liberation; while adhering to an authoritarian regime in social and political life.

After the quashing of trade unions and other political organizations by the military intervention and the 1982 constitution, different forms of civil opposition and representation began to emerge in the first half of the 1980s. As the decade came to a close, civil society took an active role in democratization and began to challenge the status quo. People who lacked political representation, such as feminists, environmentalists, anti-militarists, gay rights activists, human rights defenders and many others, came together to form alternative groups. This solidarity, centered around democratic rights and demands for freedom, paved the way for new social organizations to emerge.



Demonstratie tegen militaire interventie en staatsgreep / Rally for Solidarity Against Military Intervention and Coup
Foto/Photo: Mehmet Çeltikbar
Archief/Archive: Mehmet Çeltikbar

SOKAK

In 1989 publiceerde het weekblad *Sokak* (Straat), dat zich richtte op de strijd van niet-vertegenwoordigde maatschappelijke groepen, in het eerste nummer een pagina met de titel 'Terreur in gevangenissen: we staan jullie niet toe hen te doden.' *Sokak* eiste het onmiddellijke aftreden van de president, de premier, ministers, secretarissen en bewakers, wegens schendingen van de mensenrechten en bekritiseerde hen voor de uitblijvende reactie op de aanhoudende hongerstakingen.

In 1987 stelde de Anavatan Partisi (Moederlandpartij) de 'Uniforme Standaard voor Studentenverenigingen' op, een wet die op alle universiteiten ingevoerd moest worden. Op 14 april liepen zo'n 2.000 studenten van Laleli naar het Beyazit-plein als protest tegen de wet; na een politieaanval werden 63 studenten opgepakt, 31 studenten werden voor de Rechtbank voor Staatsveiligheid geleid en daarna opgesloten. De volgende dag werd het wetsvoorstel ingetrokken om 'in de Commissie Binnenlandse Zaken te worden besproken.'

BİLAR CORPORATION

In juni 1987 nam BİLAR Corporation, in 1986 opgericht als de eerste alternatieve universiteit, deel aan een solidariteitsactie met het algemeen studentencomité 'Allgemeiner Studierendenausschuss' (ASTA). Aziz Nesin, de oprichter van BİLAR, bezocht verschillende universiteiten in de Bondsrepubliek Duitsland en nam daar deel aan gesprekken over onderwerpen als 'BİLAR Corporation: de enige Open Universiteit in Turkije, 'Hogere onderwijsinstellingen in Turkije en hun regelgeving', 'de Open Universiteit in Turkije: BİLAR' en 'alternatieve instellingen voor Hoger Onderwijs'.

Tussen 1986 en 1988 zette Bedrettin Dalan het Tarlabasi Boulevard-project voort met steun van het Beyoğlu-Schoonheidscomité. Het doel van het project was om Istiklal Street op te schonen door nachtclubs en bordelen op te ruimen. Met het Tarlabasi Boulevard-project maakte Istanbul kennis met het begrip 'krotopruijing'.

DE RADICALE DEMOCRATISCHE GROENE PARTIJ

De Radicale Democratische Groene Partij werd in 1985 opgericht na een oproep van İbrahim Eren. Het doel was verschillende anti-autoritaire bewegingen op het gebied van atheïsme, antimilitarisme, feminisme en homorechten onder één dak samen te brengen met de ecologische beweging, net zoals de Italiaanse Groene partij 'Federazione dei Verdi'. De partij gaf haar eigen publicatie uit: de *Yeşil Barış* (Groene Vrede), waarin pagina's werden opgenomen over homo-emancipatie, feminisme en antimilitarisme. Ook werd het medium gebruikt om de standpunten van de beweging over urgente kwesties uit te zetten, zoals de geplande bouw van een kerncentrale in Akkuyu en de nieuwe stedenbouwprojecten die Bedrettin Dalan, de burgemeester van Istanbul, voorstelde.

Tussen 1986 en 1988 zette Bedrettin Dalan het Tarlabasi Boulevard-project voort met steun van het Beyoğlu-Schoonheidscomité. Het doel van het project was om Istiklal Straat op te schonen door nachtclubs en bordelen op te ruimen. Met het Tarlabasi Boulevard-project maakte Istanbul kennis met het begrip 'krotopruijing'.

SOKAK

In 1989 the weekly magazine *Sokak* (Street), focusing on the struggles of unrepresented social groups, published the page titled "Terror in Prisons: We won't let you kill them" in their first issue; asking President, Prime Minister, ministers, undersecretaries, guardians of the period to resign immediately for violating the right of life, criticizing them of remaining silent during the ongoing hunger strikes.

In 1987 Anavatan Partisi (Motherland Party) drafted the 'Uniform Standard for Student Associations' law to be established in universities. On April 14 around 2000 students marched from Laleli to Beyazit Square against the law; 63 students were detained following a police attack on the action, and 31 were arrested following their referral to the State Security Court. The next day, the draft law was withdrawn to be discussed at the Interior Affairs Commission.'



SOKAK (STRAAT)
Nummer 1, Issue 1, 27.08.1989 - 03.09.1989
Archief/Archive: Digital Evlmalaz

BİLAR CORPORATION

BİLAR Corporation, established in 1986 as the first alternative university, took part in a solidarity campaign with the General Students Committee 'Allgemeiner Studierendenausschuss' (ASTA) in June 1987. Visiting universities in the Federal Republic of Germany, Aziz Nesin, the founder of BİLAR, took part in talks titled "BİLAR Corporation: The Only Open University in Turkey," "Higher Education Institutions in Turkey and Their Regulations," "The Open University in Turkey: BİLAR," and "Alternative Higher Education Institutions."

Between 1986-1988 Bedrettin Dalan, with the support of Beyoğlu Beautification Association, continued the Tarlabasi Boulevard project. The aim of the project was to 'clean out' Istiklal Street from the nightclubs and brothels. With the Tarlabasi Boulevard project, Istanbul was introduced to the concept of 'slum clearance.'

RADICAL DEMOCRATIC GREEN PARTY

Radical Democratic Green Party, which assembled in 1985 after a call made by İbrahim Eren, was launched with the goal of carrying out anti-authoritarian struggles such as atheism, antimilitarism, feminism and gay rights under the same roof as the ecology movement, like that of the Italian Green Party 'Federazione dei Verdi'. The party established its own publication titled *Yeşil Barış* (Green Peace) which includes pages focusing on gay liberation, feminism, and antimilitarism, and also became a medium reflecting the movement's views on issues such as the nuclear plant planned for construction in Akkuyu and new city planning projects introduced by Istanbul's mayor Bedrettin Dalan.

Between 1986-1988 Bedrettin Dalan, with the support of Beyoğlu Beautification Association, continued the Tarlabasi Boulevard project. The aim of the project was to 'clean out' Istiklal Street from the nightclubs and brothels. With the Tarlabasi Boulevard project, Istanbul was introduced to the concept of 'slum clearance.'



Het ministerie heeft bloed aan zijn handen.
1 december actie / World AIDS Day 1984.
Foto: Antonio Saura, 'Archivo Queer', 1983

ARCHIVO QUEER? We blijven saboteren

De jaren 80 in Spanje werden gekenmerkt door de afname van politiek geëngageerde culturele praktijken en door de opkomst van een bloeiende kunstmarkt, belichaamd in de oprichting van de kunstbeurs ARCO in 1982. Antonio Tejero's poging tot een militaire staatsgreep op 23 februari 1981 markeerde het einde van de kater van Franco's dictatuur. Een periode van fascistische misdaden en bedreigingen werd afgesloten.

Het betekende tevens het einde van linksradicale dromen, die in de jaren 60 en 70 toenamen uit verzet tegen de dictatuur en hand in hand gingen met de opkomst van nieuwe politieke groeperingen. In deze tijd ontstonden feministische en homoseksuele bevrijdingsfronten onder leiding van gepolitiseerde homo's, lesbiennes en transseksuelen.

De jaren 80 gingen in Spanje van start met een nieuwe parlementaire monarchie die aanvaard werd als het 'minst slechte kwaad', een systeem van gedeeltelijke autonomie voor de verschillende regio's, een hardhandig proces van de-industrialisatie, toetreding tot de NAVO (1982) en de EEG (1985), openstelling voor internationale markten en geleidelijke deregulering. Dit alles vond plaats in de context van een sociale democratie die vanaf het begin zwak was.

Dit panorama ging gepaard met een offensief tegen conceptuele en politiek geëngageerde kunst, de terugkeer van het formalisme en de verdediging van een neoliberale kunstmarkt. Een beroemd opiniestuk in het iconische tijdschrift van La Movida, *La Luna de Madrid*, verklaarde openlijk: 'De avant-garde is de markt'. Maatschappelijke bewegingen kenden een zelfde lot. Met hun inlijving in instituten verdween ook hun energie. Een groot deel van de feministische beweging trad langzaam maar zeker toe tot de gevestigde orde. Intussen vielen de feministische en homoseksuele bevrijdingsbewegingen uiteen en uitten publiekelijk hun geschillen. De mogelijkheid om samen brede fronten te vormen, zij het strategisch of tijdelijk, zoals in de jaren 1970, verdween.

Het *Archivo Queer?* heeft een onderkomen gevonden in het Reina Sofia Museum in Madrid, maar zelfs daar zal het niet in staat zijn het leven van de activisten van *LSD* en *La Radical Gai* volledig te bewaren. Het zal hun liefdesverhalen, hun relaties, hun wilde nachten, hun pijn nooit kunnen verzamelen. We hebben hen onze gereedschapskist gegeven, maar niet de handleiding. Archiven zijn nooit en te nimmer queer. We missen diegene die niet meer bij ons zijn nog steeds, en we zullen het systeem op alle mogelijke manieren blijven gebruiken.

The *Archivo Queer?* has come to the Reina Sofia Museum in Madrid to stay, but even so it will not be able fully to catalogue the lives of the activists in *LSD* and *La Radical Gai*. It will not be able to collect their love stories, their relations, their wild nights, their pains. We have given them our toolbox but not the instruction manual. Because archives are never queer. We still miss those who aren't with us, and we keep screwing the system any way we can.

- LESBIANAS SIN DUDA (Lesbians without a doubt)
- LESBIANAS SEXO DIFERENTE (Lesbians different sex)
- LESBIANAS SEXO y DILDOS (Lesbians sex and dildos)
- LESBIANAS SIN DESTINO (Lesbians without a destination)
- LESBIANAS SE DIFUNDEN (Lesbians disseminate themselves)
- LESBIANAS SIN DINERO (Lesbians without a dime)
- LESBIANAS SALIENDO DOMINGOS (Lesbians step out on Sundays)
- LESBIANAS SIN DIOS (Lesbians without God)
- LESBIANAS SON DIVINAS (Lesbians are divine)
- LESBIANAS SUDANDO DESEO (Lesbians sweating desire)
- LESBIANAS SEDICIOSAS DELICIOSAS (Lesbians seditious Delicious)
- LESBIANAS SOSPECHOSAS DE DELIRIO (Lesbians suspected of delirium)
- LESBIANAS SABOREANDO DELICATESSEN (Lesbians savoring delicacies)
- LESBIANAS SENTENCIANDO EL DOMINIO (Lesbians sentencing domination)

ARCHIVO QUEER? We keep screwing it up

The 1980s in Spain were characterized by the decline of politically committed cultural practices and by the rise of a flourishing art market, epitomized by the foundation of The Art Fair ARCO in 1982. The attempted military coup by Antonio Tejero on February 23rd, 1981 marked the end of the hangover from Franco's dictatorship, closing a period of fascist crimes and threats. It also marked the end of leftist, radical dreams, which in the 1960s and 1970s had flourished against the dictatorship and which went hand in hand with the proliferation of new political subjects. During this time feminism and homosexual liberation fronts arose, driven by politicized gays, lesbians and transsexuals.

Spain began the 1980s with a newly established parliamentary monarchy accepted as a 'lesser evil', a system of partial autonomy for its different regions, a brutal process of deindustrialization, entry into NATO (1982) and the EEC (1985), opening up to international markets and gradual deregulation. All this took place under the auspices of a social democracy that was weak from the start.

This panorama brought with it an offensive against art that was conceptual and politically committed—as well as a restitution of formalism and the defence of a neoliberal art market. A famous opinion piece in the iconic magazine of La Movida, *La Luna de Madrid*, openly stated: 'The avant-garde is the market'. Social movements trod a similar path, much of their energy collapsing as they were absorbed into institutions. A large part of the feminist movement began its long journey towards joining the establishment. Meanwhile the feminist and homosexual liberation movements fractured and publicly aired their differences. The ability to join together in broad fronts, albeit strategically or provisionally, which had existed in the 70s, was gone.



LSD, Es-Cultura Lesbiana / Lesbische Sculptuur, Madrid, 1983

LSD EN LA RADICAL GAI

Pas in de late jaren 80 en in de beginjaren 90 kwamen er nieuwe politieke organisaties op, in de context van een economische crisis, de aids-pandemie, agressie tegen afwijkende identiteiten, geïnstitutionaliseerde haat en homofobie. We kunnen zeggen dat op dat moment, met de opkomst van de groepen LSD en La Radical Gai in de activisten-scene van Madrid, de queer-beweging in de Spaanse staat tot wasdom kwam.

Deze twee groepen brachten voor het eerst een queer-activistisch en -theoretisch debat voor het voetlicht. Zij haalden hierbij niet alleen Monique Wittig's stelregel aan: 'Lesbiennes zijn geen vrouwen'; maar problematiseerden de Spaanse politieke context door het lezen en vertalen van werk van auteurs als Judith Butler, Teresa de Lauretis, Leo Bersani, Simon Watney, Weeks, Donna Haraway, Audre Lorde en anderen. Het was een generatie jonge activisten, de meesten van hen in de twintig, die contact legden met groepen binnen en buiten het Spaanse grondgebied, waaronder Act Up!, Queer Nation, the Lesbian Avengers, Outrage, Guerrilla Girls, Latijns-Amerikaanse feministische en lesbische bewegingen. Voor het eerst in Spanje begon deze nieuwe generatie met het publiceren van teksten.

LSD AND LA RADICAL GAI

It wasn't until the late 80s and early 90s that new political identities began to appear and proliferate in the context of an economic crisis, the AIDS pandemic, aggression against non-normative identities, institutionalized hate and homophobia. It was at this moment, with the eruption of LSD and La Radical Gai onto the Madrid activist scene that we may say the *queer* movement commenced in the Spanish state.

These two groups initiated for the first time a queer activist and theoretical debate, not only by recalling Monique Wittig's maxim that 'Lesbians are not women', but by problematizing the Spanish political context through reading and translating authors like Judith Butler, Teresa de Lauretis, Leo Bersani, Simon Watney, Weeks, Donna Haraway, Audre Lorde and others. It was a generation of young activists, most in their 20s, who established contact with groups inside and outside of the Spanish territory, corresponding with Act Up!, Queer Nation, the Lesbian Avengers, Outrage, Guerrilla Girls, Latin American feminist and lesbian movements, etc. For the first time in Spain this new generation began producing texts of all kinds.

1 DECEMBER ACTIE / ES-CULTURA LESBIANA EN MEER...

LSD en La Radical Gai waren de erfgenamen van een oudere LHBT-beweging die zich verzette tegen de repressie in het fascistische tijdperk. Vanaf de vroege jaren 90 gingen zij de straat op. Op 1 december op Wereld AIDS-dag goten zij rode verf in het water van een fontein in het centrum van de stad. Zij doopten hun handen in de verf en lieten hun handafdrukken achter op het Ministerie van Volksgezondheid. Hiermee stelden zij de passiviteit van het ministerie aan de kaak omtrent de AIDS-pandemie en het sociale stigma dat het met zich meebracht. Tijdens de actie *Es-Cultura Lesbiana* (Lesbische sculptuur/cultuur) namen ze naaktfoto's van zichzelf om zo onderling rolmodellen en inzichten te vinden die de samenleving hen ontzegde; ze leden onder agressie die voortkwam uit intolerantie zij gingen de strijd aan met hun eigen angsten en die van anderen; ze kwamen uit de kast, trots en opvallend; ze eisten hun plek terug in een wereld die zich door hun aanwezigheid alleen al bedreigd voelde. Zij stelden alles ter discussie, en doen dat nog steeds. Zelfs hun eigen beslissingen.



1 december actie / Action December 1st 1984.
Foto: Antonio Saura, 'Archivo Queer', 1983

1ST DECEMBER ACTION / ES-CULTURA LESBIANA AND MORE...

LSD and La Radical Gai inherited the legacy of an older LGBT movement opposed to fascist era repression. They took to the streets starting in the early 90s. On December 1st: World AIDS Day they dyed the water of a fountain in the centre of the city red; they painted their hands red, too, leaving hand-prints on the Ministry of Health to denounce its passivity in the face of the AIDS pandemic and the social stigma that went with it; they took nude pictures of themselves in the action *Es-Cultura Lesbiana* (Lesbian Sculpture/Culture) in order to find in themselves the models and visions which society denied them; they suffered aggressions born of intolerance; confronted their fears and others'; they stepped out of the closet, proudly and conspicuously; they reclaimed their space in a world which felt menaced by their very presence. They questioned everything, and still do. They even question their own decisions.

STRIJD TEGEN AIDS

De politieke agenda van de LHBT-beweging ging destijds over grote kwesties: identiteit, seksualiteit, taal, geweld, AIDS, militarisering en affectieve netwerken. Ze nam deel aan maatschappelijke bewegingen en maakte in elke activistische arena duidelijk dat hun praktijken en voorstellen uit hun positie als 'queer' voortkwamen. De grootste strijd was die tegen HIV. In tegenstelling tot andere landen, waren het in Spanje de actiegroepen die campagnes tegen AIDS voerden. Hun politieke acties werden bepaald door de angst voor stigmatisering en, bovenal, door angst voor de dood. Een groot aantal deelnemers van La Radical Gai was HIV-positief, waardoor de strijd tegen AIDS een van hun belangrijkste prioriteiten werd: het was de ruggengraat die hun debatten over het lichaam en seks, over leven en dood, over woede en verlangen, vriendschap en plezier, definieerde en vorm gaf. In die strijd en in die debatten, waren ook de lesbiennes van LSD aanwezig. Zij deelden politieke ruimte, strategieën en broederlijke allianties met leden van La Radical Gai.

STRUGGLE AGAINST AIDS

The political agenda of the LGBT movement at the time revolved around big issues: identity, sexuality, language, violence, AIDS, militarization and affective networks. They participated in social movements, making it clear in each activist arena that their practices and proposals arose from their condition as queers. The biggest struggle was against HIV. In Spain, unlike in some other countries, it was activist groups alone—rather than the state or other social actors—that worked to fight AIDS. Their political actions were fraught with urgency, conditioned by the risk of stigmatization and the fear of death. A large number of the participants in La Radical Gai were HIV positive, thus the struggle against AIDS became one of their principle concerns: the backbone which defined and shaped their debates on the body and on sex, on life and death, on rage and desire, friendship and pleasure. In that battle and its debates the lesbians from LSD were also present, sharing political space, strategies and fraternal alliances with La Radical Gai.

RUIMTE 6

In deze zaal tonen we een keuze van bijzondere persoonlijke verhalen, affiches en krantenberichten uit de jaren 80 gerelateerd aan Eindhoven, naast verdere informatie over de tentoonstelling, bijvoorbeeld de link tussen de jaren 80 en Jheronimus Bosch.

Maak ook gebruik van deze ruimte om je eigen verhaal achter te laten, om naar muziek te luisteren of workshops en lezingen te volgen. Het programma in deze zaal is tot stand gekomen met hulp van een aantal partners, waaronder de Effenaar, Eindhovens Dagblad, The Umbrella Network, Zomaargasten, COC Eindhoven, Regionaal Historisch Centrum, KEK040, 2B-Zesde Kolonne, De Fabriek, 't Schutterke, Vredesburo Eindhoven en vele anderen.

ROOM 6

In Room 6 we exhibit a selection of unique personal stories, posters and newspaper texts from the 1980's relating to Eindhoven. Furthermore, there is information about the exhibition, for example the link between the 1980's and Jheronimus Bosch.

You are invited to use this room by sharing your own story, listen to music, or attend a workshop or lecture.

The programme in this room was conceived in collaboration with de Effenaar, Eindhovens Dagblad, The Umbrella Network, Zomaargasten, COC Eindhoven, Regionaal Historisch Centrum, KEK040, 2B-Zesde Kolonne, De Fabriek, 't Schutterke, Vredesburo Eindhoven and many others.

AGENTS OF CHANGE THE UMBRELLA NETWORK

Net zoals in de jaren 80 zijn er in het Eindhoven van nu veel sociale initiatieven, die gebruik maken van zelforganisatie. Deze organisaties zoeken leegstaande ruimtes en nemen die opnieuw in gebruik, komen met alternatieven op hulpprogramma's van de overheid of veranderen het gebruik van de openbare ruimte. Ook worden door hen alternatieven en creatieve oplossingen geformuleerd voor specifieke problemen en behoeften van de stad en haar inwoners. De initiatiefnemers geloven dat verandering altijd mogelijk is en dat grote sociale veranderingen altijd op kleine schaal beginnen. The Umbrella Network verbindt deze initiatieven met de inwoners van Eindhoven, door een reeks van rondleidingen en activiteiten naast de initiatieven te organiseren, waardoor het netwerk in de stad in kaart wordt gebracht. Door mensen bij elkaar te brengen, zorgt The Umbrella Network voor het ontspruiten van een dialoog waaruit verdere samenwerking kan ontstaan. De plattgrond van *Agents of Change* is interactief en zal zich ontwikkelen door uw deelname. Burgerinitiatieven en actiegroepen kunnen worden toegevoegd, zowel uit de jaren 80 als het heden.

AGENTS OF CHANGE THE UMBRELLA NETWORK

As in the 80's, in the Eindhoven of today, there are many active community initiatives, occupying empty spaces and re-adjusting the use and utilities of public space. They propose creative and alternative solutions for specific problems and needs of the city and its citizens. They believe that change is always possible and that real social transformation begins on a small scale. The Umbrella Network is connecting all these initiatives and citizens by mapping Eindhoven through a series of guided tours and activities, generating a common ground for dialogue and collaboration. The map of *Agents of Change* is an interactive tool open for your participation: you can add initiatives and action groups from the 80's and the present.



RIK VAN IERSSEL, *Agents of Change*, Eindhoven, 1980. Met dank aan: Coentree de Effenaar.

ZOMAARGASTEN

Altijd al eens te gast willen zijn bij een live talkshow? Grijp dan nu je kans en schuif aan in de geïmproviseerde studio van Kocken & Nederkoorn in het Van Abbemuseum, waar zij proberen om met behulp van beeld- en muziekfragmenten de allerpersoonlijkste verhalen boven tafel te krijgen. Tot op het laatste moment hebben de presentatoren geen idee wie er plaats zal nemen voor een diepte-interview, maar één ding staat vast: deze 'Zomaargasten' zullen de jaren 80 in het museum weer tot leven roepen.

Patrick Nederkoorn is cabaretier en interviewer en Oscar Kocken is schrijver en interviewer. Samen spreken ze gedurende de hele looptijd van de tentoonstelling met onze bezoekers.

ZOMAARGASTEN (WILD GUESTS)

Did you ever dream of being part of a live talkshow? Take your chance and join the improvised studio of Kocken en Nederkoorn at the Van Abbemuseum. With the help of images and music fragments they aim to unravel the most personal stories. Until the very last moment the presentors have no clue who will be their guest for an in-depth interview, but one thing is for sure: these wild guests will make the 80s come alive at the museum.

Patrick Nederkoorn is cabaretier en interviewer en Oscar Kocken is a writer and interviewer. Together they will talk to the visitors of the 80s exhibition at various moments throughout the course of the show.



Foto/Photo: Roxanne Halbevoort

VAN ABBEMUSEUM GEKRAAKT!

In 1983 werd het Van Abbemuseum gekraakt door leden van de Bond van Beeldende Kunstenaars. Zij protesteerden tegen de beslissing van de regering om de Beeldende Kunstenaars Regeling (BKR) af te schaffen. De BKR was voor veel kunstenaars de belangrijkste bron van inkomsten, na het opheffen vreesden veel kunstenaars dan ook voor hun toekomst. Plotseling waren kunstenaars een kwetsbare groep in de maatschappij. Ze gebruikten het museum om deze problematiek aan te kaarten. Fotograaf Hans-Joachim Schröter was aanwezig tijdens deze protesten en documenteerde de activiteiten van de demonstranten. Maar wat is de positie van kunstenaars vandaag de dag?

Tijdens een discussie in september leggen we deze vraag voor aan kunstenaars van toen en nu.

OCCUPIED VAN ABBEMUSEUM!

In 1983 the Van Abbemuseum was occupied by a group of artists from the Bond van Beeldende Kunstenaars (Association of Visual Artists). Back then the decision was made to cancel a regulation that ensured artists of a steady income. This made a lot of artists insecure about their future existence. They found themselves socially marginalized all of a sudden. They used the museum to make their issue visible. Photographer Hans-Joachim Schröter was present during these protests and documented their activities. But what's the situation of artists today? What has changed, what hasn't? These are questions we want to discuss with artists from then and now in September.



Van Abbe gekraakt/ Van Abbe occupied, 1983. Foto/Photo: Hans-Joachim Schröter. id.: NVE/BKR, KEK-040

EEN VERHAAL VAN AD VAN OOSTRUM

Ad van Oostrum was lid van *De Roze Driehoek*, een Eindhovense actiegroep die zich richtte op LHBT emancipatie. Op 28 januari 1979 organiseerde de LHBT groep een protestactie als reactie op de uitlating tegen homo's door de conservatieve bisschop van Roermond, Jo Gijsen. Hij was openlijk tegen homo's, lesbiennes, abortus en de anticonceptiepil. De groep beplakte de gehele gevel van het bisschoppelijk paleis met posters van het Homofestival dat plaats zou vinden in de Eindhovense Effenaar. Aansluitend op deze actie werd de eerste massale homo-demonstratie in Nederland gehouden in Roermond op Paaszaterdag 14 april, wat tegenwoordig als de eerste Roze Zaterdag wordt beschouwd.

A STORY BY AD VAN OOSTRUM

Ad van Oostrum was a member of *De Roze Driehoek* (The Pink Triangle), an action group founded in Eindhoven focussing on LGTB emancipation. On January 28th 1979, LGTB organised a protest action as a response to the recent statements against homosexuals by the conservative bishop of Roermond Jo Gijsen who was openly opposed to gays, lesbians, abortion, and the anti-conception pill. The group covered the whole façade of the bishop's palace with posters of the forthcoming Homofestival in the Effenaar. It was a key action followed by the first massive homo-demonstration in the Netherlands held in Roermond on Easter Saturday on April 14, which was considered the first Pink Saturday.

VERHALEN VAN MIA VAN DER WEIDE EN MAAIKE VAN IERSSEL

Mia van der Weide werd geboren in 1919. Haar vader bouwde huizen voor Philips-werknemers in de Eindhovense wijken Drents Dorp, Strijp en Tivoli. Het was haar droom om in zijn voetsporen te treden, maar het vervullen van deze functie was voor vrouwen bij wet verboden. In plaats daarvan werkte ze bij Philips tot aan haar huwelijk, waarna ze als getrouwde vrouw ontslag moest nemen volgens de regels van het bedrijf.

In de jaren 80 ontdekte haar kleindochter, Maaïke van Ierssel, dezelfde passie voor huisvesting, ze besloot daarom bouwkunde te gaan studeren. Toen ze naar de Technische Hogeschool ging was ze de enige vrouw in de klas. Ondanks de inspanningen van de vrouwenbeweging werd, en wordt, bouwkundig ingenieur nog steeds gezien als een beroep voor mannen.



Ad van Oostrum, 2016. Foto/Photo: Ron Krielen

STORIES BY MIA VAN DER WEIDE AND MAAIKE VAN IERSSEL

Mia van der Weide was born in 1919. Her father built houses for Philips workers in the neighborhoods Drents Dorp, Strijp and Tivoli. Although her dream was to follow in his footsteps, she couldn't because the law forbade it. She worked at the Philips factory until she got married. At that moment she had to put down her work due to the rules of the company on married women. In the 80's her granddaughter Maaïke van Ierssel discovered the same passion and decided to study building engineering. When she went to Technical Highschool, she was the only girl in her class. Despite the women's emancipation movement and their protests, it was, and building engineer still is considered a male profession.



Mia van der Weide, 2016. Foto/Photo: Ron Krielen

JHERONIMUS BOSCH EN DE JAREN 80

Tijdens het Jheronimus Bosch jaar krijgen hedendaagse kunstenaars de ruimte in de Bosch Grand Tour; een omvangrijk tentoonstellingsprogramma waarvoor het Van Abbemuseum, De Pont, MOTI Museum of the Image, Natuurmuseum Brabant, Het Noordbrabants Museum, Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch en het TextielMuseum een unieke samenwerking aangaan.

Jos Koldeweij, Bosch Research and Conservation Project / Radboud Universiteit Nijmegen, keek voor ons naar de kunstwerken in de tentoonstelling en verbond deze met thema's in het werk van Bosch. Hiermee wordt onderzocht hoe houdingen ten opzichte van verschillende groepen in de samenleving door de eeuwen heen worden afgebeeld en geïnterpreteerd. Je ziet hoe kunstenaars in de jaren 80 de heersende ideeën over macht, identiteit en seksualiteit betwisten en alternatieve visies op de

wereld bieden – een strategie die Bosch vijfhonderd jaar geleden ook al gebruikte.

Bezoek ook de Bosch Specialiteiten voor workshops, urban gardening, en de de salade 'Tuin der Lusten' die in Museumcafe Karel 1 wordt geserveerd. Houd het programma in de gaten via

www.bosch500.nl

SANDRA DERKS AND ROB SCHOLTE, (ZIE / SEE P. 6) ROM 87, 1981-1982

Jheronimus Bosch (ca. 1450-1516) maakte vijfhonderd jaar geleden, net zoals elke kunstenaar, gebruik van alle visuele bronnen waarover hij kon beschikken. Hij keek zowel naar de natuur, het stedelijk leven en de mensen om hem heen, als naar afbeeldingen van alle mogelijke aard. Dat beeldmateriaal gebruikte hij voor zijn eigen werk, soms door het helemaal of deels over te nemen, soms door het naar zijn eigen hand te zetten en er vrij naar te werken en steeds door het te combineren met zijn eigen fantasieën. Zo bereikte hij dat zijn schilderijen begrepen werden. Door zijn karakteristieke toevoegingen wist hij iedereen te boeien, indertijd al en tot op de dag van vandaag nog steeds.



SANDRA DERKS, ROB SCHOLTE
ROM 87, 1981-1982
Coll. Rijksmuseum Cultural Heritage, Rijswijk



JHERONIMUS BOSCH
Zielen die de hel in worden gebracht, De Hooiwagen, Helleluk
Sculis brought into hell, The Haywain, Hell Scape, 1500-1502
Coll. Museo del Prado, Madrid
Foto/photo Rik Klein Gotink, beeldbewerking/photo-editing Robert G. Erdmann voor het/for the Bosch Research and Conservation Project



As part of the Bosch Grand Tour, taking place during Jheronimus Bosch year, space will be given to contemporary artists. The tour is an extensive exhibition programme resulting from a unique collaboration between the Van Abbemuseum, De Pont, MOTI Museum of the Image, Natuurmuseum Brabant in Tilburg, Het Noordbrabants Museum, Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch and the TextielMuseum.

Jos Koldeweij of the Bosch Research and Conservation Project / Radboud University Nijmegen, looked at the artworks in this exhibition and made connections to the themes in Bosch' paintings. These connections show how attitudes towards different groups and identities in society are interpreted and depicted through the ages. This reveals the manner in which artists challenged prevailing ideas

about power, identity and sexuality and offered alternative perspectives on the world - a strategy that Bosch already used five hundred years ago.

Visit bosch500.nl/en for more information on workshops, urban gardening or a garden of earthly delights to enjoy at museumcafe Karel 1.



IRWIN, WAS IST KUNST, 1984 – NOW met dank aan/onnes. Moderna galerija, Ljubljana



JHERONIMUS BOSCH
Uil en liefdespaar, Tuin der Lusten, middenpaneel
Owl and lovers, Garden of Earthly Delights, central panel, 1503-1515
Coll. Museo del Prado, Madrid
Foto / photo Google, beeldbewerking / photo-editing Robert G. Erdmann voor het / for the Bosch Research and Conservation Project

IRWIN, WAS IST KUNST, 1984 - HEDEN (ZIE / SEE P. 14)

De vervreemdende combinatie van objecten, dieren en fantasievoorstellingen is typerend voor het werk van Jheronimus Bosch. Vooral in zijn helleltaferelen paste hij dat toe waarbij bovendien de onderlinge proporties bewust door hem werden genegeerd: voorwerpen en dieren zijn soms gigantisch groot, andere juist weer heel klein. Daartussen plaatste Bosch ons, mensen of als naakte mensen voorgestelde gestrafte zielen. Hij creëert een andere wereld die toch de onze is. De mens wordt nietig, zondaars gefolterd en gepijnigd, ogenschijnlijk alledaagse dingen worden bizar. En telkens weer schilderde hij onheilspelelijk toekijkende uilen, soms uiterst realistisch en soms vervormd wat vorm, kleur of grootte betreft.

The alienating combination of objects, animals and imaginary tableaux is characteristic of the work of Jheronimus Bosch. He used these combinations above all in his scenes of hell, while at the same time he deliberately ignored the proportions between the elements: sometimes objects and animals are shown with gigantic proportions, at other times they are actually very small. Bosch placed us amongst them, as people or tortured souls represented by naked humans. He created a different world, but it is still our world. Man becomes insignificant, sinners are punished and tortured, apparently everyday objects become bizarre. Again and again he painted owls ominously looking on, sometimes they were extremely realistic, at other times they were distorted in terms of colour, form and size.



ARCHIVO QUEER? (ZIE / SEE P. 20-21)

De Tuin der Lusten en, anders maar niet minder, De Hooiwagen en Het Laatste Oordeel zijn grote schilderijen van Jheronimus Bosch met een overdaad aan visuele impressies. Samen tonen deze drieluiken maar liefst vijftien beschilderde oppervlakken met een ontelbare hoeveelheid details: wreedheden, dwaasheden, liefdesspel, ongrijpbaar of onbegrijpelijk menselijk gedrag, bestialiteiten, het meest alledaagse tegenover het volstrekt onwezenlijke. Het fascinerende is dat de beschouwer er geen vat op krijgt, het is teveel – precies daardoor blijft het boeien en heeft het een universele waarde gekregen. Door iedere beschouwer en in elke tijd wordt er een andere betekenis in gevonden, los maar niet onafhankelijk van de oorspronkelijke bedoeling van de kunstenaar.

The Garden of Earthly Delights and, though different but no less powerful, The Haywain and The Last Judgement, are great paintings by Jheronimus Bosch with a surfeit of visual impressions. Together these three triptychs show no fewer than fifteen painted surfaces with countless details: of cruelty, love, stupidity, intangible or incomprehensible human behavior, bestiality, the most commonplace details contrasting with completely unreal elements. The fascinating thing is that the viewer cannot take it all in. It's too much, and precisely because of this it has continued to fascinate and acquire universal value. Different interpretations are discovered by every viewer and by every age, separate from but not independent from the artist's original intention.



SONIA BOYCE
Lay Back, Keep Quiet and Think of What Made Britain So Great, 1986.
Met dank aan/onnes Art Council Collection, Southampton Centre, Londen



JHERONIMUS BOSCH
Gezicht van de boommens, Tuin der Lusten, Helleluk van Garden of Earthly Delights, Heli Scape, 1503-1515
Fotofoto/ photo Google, beeldbewerking/ photo-editing Robert G. Erdmann voor het/for the Bosch Research and Conservation Project

BOSCH, DE JAREN 80 EN HET OVERSCHRIJDEN VAN GRENZEN door Charles Esche

“Een van de interessante theorieën over Bosch, en dat kunnen we in het werk zelf zien, is dat zijn werk grensoverschrijdend is en gebaseerd op een ketters geloof, een geloof dat geen deel uitmaakte van het reguliere christendom of katholicisme in die tijd. In zijn voorstellingen probeerde hij steeds het machtsstelsel te ondermijnen door ons te herinneren aan de dood, aan de bestraffing van zonden, hij hield zich altijd bezig met zijn verhouding tot de macht – de machthebbers die hem ook zijn opdrachten gaven. Als je denkt aan De Hooiwagen, dan gaat het daarin ook over macht. Dus hij neemt een soort 'grassroots'-positie in van tegencultuur, antagonisme en verzet die vergelijkbaar is met de tegencultuur van de jaren 80 en een idee van ketterij in zich draagt. Die mensen zijn ook ketters als het gaat om de heersende denkstromingen en ideologieën waarmee ze worden geconfronteerd. Dus zwarte Britse kunstenaars in de jaren 80 waren ketters ten opzichte van het bestuur van de agglomeratie Londen en videokunstenaars in Nederland waren ketters tegenover de macht van de media. En NSK waren ketters als het ging om de socialistische hoofdstroom in Joegoslavië. De queer-bewegingen in Madrid waren ketters tegenover de patriarchale/bevooroordeelde gevestigde orde. Maar Bosch staat niet buiten de maatschappij, hij blijft gelokaliseerd in 's-Hertogenbosch. Hij krijgt opdrachten, maar reist niet veel. Dus zit hij verstrikt in die christelijke samenleving, en dat heeft een aspect van ketterij. Ik denk dat je hem in dat opzicht kunt beschouwen als een kunstenaar van de tegencultuur.”

“One of the interesting theories about Bosch, and that we can see in the work itself, is that his work is transgressive and that it is based on a heretical belief, a belief that wasn't part of mainstream Christianity or catholicism at the time. Whittin his images he was always trying to undermine the system of power, by reminding us of death, of the punishment of sinning, he was always addressing his relationship to power - the power that was also commissioning him. If you think of The Haywain, it is also about power. So there is a counter-cultural, antagonistic, resistant, sort of grass roots, position that he adopts, in that relates to the counter-culture of the 80s and which is an idea of the heretical. So these artists are also heretics in relationship to the dominant streams of thought and ideologies that they are being faced with. So British black artists in the 80s were heretical to the Greater London Council for example or video artists in the Netherlands were heretical to the power of the media. And NSK was heretical to the socialist mainstream in Yugoslavia. The queer groups in Madrid were heretical to the patriarchal/biased establishment. But Bosch is not outside society, he remains quite located in 's Hertogenbosch, he is getting his commissions but he is not travelling much. So he is caught up in this Christian society, and there is some heretical aspect in that. So I think in this regard you can see him as a counter-cultural artist.”



LSD
Es-Cultural Lesbian/Lesbische Sculptuur, Madrid, 1993



JHERONIMUS BOSCH
Gestraft voor aards kwaad, Laatste Oordeel, middenpaneel Punished for earthy temptations, Last Judgement, 1482
Coll. Groeningemuseum, Brugge
Foto/photo Rik Klein Gotink, beeldbewerking/ photo-editing Robert G. Erdmann voor het/for the Bosch Research and Conservation Project

SERVAAS, ARE YOU AFRAID OF VIDEO? 1984-1994 (ZIE / SEE P. 6)

Alle werken van Jheronimus Bosch hebben een moralistische boodschap. Dit is duidelijk te zien op zijn beroemde drieluiken De Tuin der Lusten en De Hooiwagen. Hij toont daar het menselijk bestaan en de keuze die de mensheid als geheel en ieder mens individueel heeft tussen het goede en het slechte. Het slechte is meestal dominant en dat verbeeldt Bosch door de hel te laten zien die door de mens zelf wordt gecreëerd: de hel wordt in de loop der tijd opgebouwd en de mensen worden er gestraft met door mensenhand gemaakt instrumentarium. Tijdgenoten van Bosch begrepen dat zonder zweepsplag!

All the works of Jheronimus Bosch (circa 1450-1516) have a moral message. This is clearly expressed in his famous triptychs, The Garden of Earthly Delights and The Haywain. In these works he shows human existence and the choice between good and evil facing mankind as a whole, as well as each individual human being. Evil is usually dominant and Bosch depicts this by painting the hell created by man himself on a grand scale: hell is created over time and people are punished there with a range of instruments made by humans. Bosch's contemporaries understood this without it being forced upon them.



SERVAAS
Ald de hel af, Video?, 1984-1994
Coll. Noordijf Museum, Assendelft



JHERONIMUS BOSCH
Gestraft voor aards kwaad, Laatste Oordeel, middenpaneel Punished for earthy temptations, Last Judgement, 1482
Coll. Groeningemuseum, Brugge
Foto/photo Rik Klein Gotink, beeldbewerking/ photo-editing Robert G. Erdmann voor het/for the Bosch Research and Conservation Project





BERTIEN VAN MANEN
Leden van de vrouwenkraakgroep houden de wacht, 1981
Members of the women squatters group keep watch, 1981

Coll. Rijksmuseum, Amsterdam
Copyrights Bertien van Manen

DE JAREN 80

Begin van het nu?

The 1980s. Today's Beginnings?

Van Abbemuseum, Eindhoven

TALKING BACK

Tegencultuur in Nederland
Counter-Culture in the Netherlands
16.04 – 25.09.2016

Curator: Diana Franssen, Van Abbemuseum
Kunstenaars / Artists: Catrien Ariëns, Hans Breder, Daniel Brun, Miguel-Ángel Cárdenas, Ulises Carrión, René Daniëls, Dedo – Harry Heyink, Sandra Derks, Jaap Drupsteen, David Garcia & Annie Wright, General Idea, Heiner Holtappels, Patricia Kaersenhout, Jouke Kleerebezem, Bertien van Manen, Raul Marroquin, Mariano Maturana, Joost Seelen, Servaas, Rob Scholte, Lydia Schouten, Sluik/Kurpershoek, Stansfield/Hooykaas, Moniek Toebosch

THINKING BACK

Een collage van Black Art in Groot-Brittannië
A Montage of Black Art in Britain
16.04 – 25.09.2016

Curator: Nick Aikens, Van Abbemuseum
Kunstenaars / Artists: John Akomfrah, Rasheed Araeen, Black Audio Film Collective, Sonia Boyce, Chila Burman, Eddie Chambers, Rotimi Fani-Kayode, Mona Hatoum, Lubaina Himid, Gavin Jantjes, Claudette Johnson, Isaac Julien, Keith Piper, Ingrid Pollard, Donald Rodney, Marlene Smith, Maud Sulter

NSK: FROM KAPITAL TO CAPITAL

Een gebeurtenis in het laatste decennium van Joegoslavië
An Event in the Final Decade of Yugoslavia
16.04 – 26.06.2016

Curator: Zdenka Badovinac, Moderna galerija, Ljubljana
Assistent / Assistant Curator: Ana Mizerit
Kunstenaars / Artists: Laibach, IRWIN, Scipion Nasice Theatre, Cosmokinetic Theatre Red Pilot, Cosmokinetic Cabinet Noordung, New Collectivism, Department of Pure and Applied Philosophy, Builders, Retrovision, Film

COLOFON / COLOPHON

REDACTIE / Editors
Nick Aikens, Charles Esche, Diana Franssen

REDACTIE ASSISTENT / Editorial Assistant
Jorne Vriens

AUTEURS / Writers
TALKING BACK
Nick Aikens, Charles Esche, Diana Franssen, Laura Herman

THINKING BACK
Nick Aikens

NSK: FROM KAPITAL TO CAPITAL
Zdenka Badovinac, Ana Mizerit, Eda Čufer

VIDEO NOU /
SERVEI DE VIDEO COMUNITARI
Teresa Grandas

HOW DID WE GET HERE?
Merve Elveren

ARCHIVO QUEER?
Fefa Vila Núñez

RUIMTE / ROOM 6
Gemma Medina, Daniel Neugebauer

BOSCH GRAND TOUR
Charles Esche, Jos Koldewij, Daniel Neugebauer

VERTALING / Translation
Diana Franssen, Tony Langham, Sanne Oorthuizen, Maggie Schmitt, Jorne Vriens

GRAFISCH ONTWERP / Graphic Design

Rooisje Klap, met dank aan / with many thanks to Loes Claessens en / and Marthe Prins

EDITIE / Edition: 20,000

Deze krant kwam mede tot stand met een bijdrage van / Printed with the support of Eindhovens Dagblad

Deze publicatie en tentoonstelling zijn ondersteund door de Europese Commissie. Deze publicatie reflecteert alleen de opvattingen van de auteurs. De Commissie kan niet verantwoordelijk gehouden worden voor enig gebruik van de informatie beschikbaar in deze publicatie.

This project has been funded with support from the European Commission. This publication reflects the views only of the author, and the Commission cannot be held responsible for any use which may be made of the information contained therein.

WWW.VANABBEMUSEUM.NL
WWW.INTERNATIONALEONLINE.ORG

MET DANK AAN / Thank you

De curatoren willen de kunstenaars en bruikleengevers van harte bedanken voor hun bijdrage aan de tentoonstelling / The curators would like to thank all the artists and lenders to the exhibition. Zij danken ook / they also would like to thank: Kerstin Meyer Ebrecht (architect), Rooisje Klap (ontwerper / designer) en / and Van Abbe-team.

SPECIALE DANK AAN / Special thanks to

TALKING BACK
Sandra Derks, Nell Donkers, Valérie-Maxime van Doorn, Theo Dorresteijn, Laura Herman, Patricia Kaersenhout, Ella Molenaar, Bart Rutte, Sylvia van Schaik, Rob Scholte, Jorne Vriens, Lidy Visser, Theus Zwakhals

VIDEO NOU / SERVEI DE VIDEO COMUNITARI

Video interventie tijdens de Spaanse transitie
VIDEO NOU / SERVEI DE VIDEO COMUNITARI
Video-Intervention in the Spanish Transition
02.07 – 25.09.2016

Curator: Teresa Grandas, MACBA, Barcelona
Kunstenaars / Artists:
Video-Nou / Servei de Video Comunitari

HOW DID WE GET HERE?

Turkije in de jaren 80

Turkey in the 1980s

02.07 – 25.09.2016

Curator: Merve Elveren, SALT, Istanbul

Kunstenaars / Artists: Aslı Çavuşoğlu and Barış Doğrusöz
Archives: Yücel Tunca, Aziz Nesin Archive, Füsün Ertuğ, Gençay Gürsoy, İbrahim Eren, Gülnur Savran, Murat Öneş, Nilgün Öneş, Tuğrul Eryılmaz, Murat Çelikkan, Serdar Ateşer

ARCHIVO QUEER?

Sloop het systeem (Madrid 1989 – 1995)

Screwing the system then and now (Madrid 1989 - 1995)

02.07 – 25.09.2016

Curator: Fefa Vila Núñez, onafhankelijk onderzoeker / independent researcher, i.s.m. / i.c.w. Museo Reina Sofía, Madrid
Kunstenaars / Artists: Archivo Queer? is samengesteld op basis van materiaal dat is ontstaan in samenwerking met activisten die werken met LSD en La Radical Gai / is comprised of material drawn from collective production by activists who collaborated with LSD and La Radical Gai

PROGRAMMA / PROGRAMME CURATORS:

Nick Aikens, Diana Franssen (tentoonstelling / exhibition)

Gemma Medina and Daniel Neugebauer (bemiddeling / mediation)

Ontwerp / Design: Kerstin Meyer-Ebrecht (architectuur / architecture)

Rooisje Klap (grafische vormgeving / graphics)

Projectleider / Project Manager: Annette Eliëns

THINKING BACK

Deborah Cherry, Emma Dexter en / and the British Council, Jodie Edwards, Emma Gifford-Mead en / and Lisson Gallery, Paul Goodwin, June Givanni en / and the June Givanni Pan African Cinema Archive, Lubaina Himid, Amna Malik, Keith Piper, Marlene Smith, Grant Watson

NSK: FROM KAPITAL TO CAPITAL
Neil Rector, Ana Mizerit

VIDEO-NOU / SERVEI DE VIDEO COMUNITARI
Núria Gallissà, Estel Fabregat, Éric Jiménez, Marta Vega, Meritxell Colina,

HOW DID WE GET HERE?

Gülnur Acar Savran, Nakıye Boran, Murat Çelikkan Ayşe Düzkan, İbrahim Eren, Füsün ErtuğTuğrul Eryılmaz, İstar Gözaydın, Gençay Gürsoy, Murat Öneş, Nilgün Öneş, Yücel Tunca, Mehtap Yücel, Aziz Nesin Archive

ARCHIVO QUEER?

Alle 'queer' activisten en vrienden van LSD en La Radical Gai / All queer activists and old friends from LSD and La Radical Gai, Jesús Carrillo en / and Guillermo Cobo, Museo Reina Sofía, Lucas Platero, Sejo Carrascosa, Andrés Senra and Maggie Schmitt

RUIMTE / ROOM 6

Inge Viasman, Tijs Heesterbeek, Tobias Berhaker, Frans Gommers, Thea Smit, Tom Ditewig, Luc Brants, Mia van der Weide, Maaike van Ierssel, Toos Nijssen, Piet Eif, Ad van Oostrum, Hans Matheeuwsen, Luk Sponselee, Martin Voorbij, Koen Dijkman, Van Abbe-koor, deelnemers aan / participants of Agents of Change, Annemarie de Wild en / and Judith van Gent, Amsterdam museum



LEES UW KRANT DIGITAAL!

Op smartphone, tablet, pc of laptop

Wist u dat abonnees GRATIS toegang hebben tot al het digitale nieuws?
Beschikbaar op alle mobiele apparaten, maar ook gewoon op uw PC of laptop.

- Altijd en overal beschikbaar.
- Uw vertrouwde krant digitaal.
- Toegang tot alle regio-edities.
- Ook op vakantie op de hoogte blijven van al het nieuws.
- U hoeft slechts eenmalig aan te melden.

ALLEEN
VOOR
ABONNEES