
Kunstenaarsfeesten in Paradiso;

een sociologische rapportage

Kees Bruin en Benjo Maso

1. Inleiding

3 mei 1980: Haagse Post-redacteur Ton van Dijk houdt voor een zaal joelende punkers een rede over geweldloosheid. Als besluit schiet hij een geweer leeg op een achter hem hangend scherm.

20 december 1980: De vloer is bedekt met zand en olifantenmest. Tegen de wanden ligt het slooppuin hoog opgetast. Voor de ingang hangt een gordijn van kippepoten. Op de bar wordt een sex-act uitgevoerd.

22 mei 1981: Kunstenaar Jeroen Henneman staat met een lange blonde pruik en in een pantervelletje op de balustrade van het Paradiso-balkon. Een grote spin van TL-buizen komt op hem af. 'Hilfe!' roept hij. Collega Willem van Malsen slingert zich als Tarzan verkleed in zijn richting, om met een oorverdovend geraas door een gebrandschilderde ruit naar buiten te verdwijnen.

Drie voorvallen die alleen konden plaatsvinden dankzij subsidies van het ministerie van CRM. Zij maakten namelijk deel uit van een project waarin gezocht werd naar mogelijkheden om *de kloof tussen kunst en samenleving te dichten*. Het is niet waarschijnlijk dat de beleidsvoerders van het ministerie bij hun plannen een dergelijk resultaat voor ogen stond. Maar het project was een experiment en experimenten kunnen onvoorziene richtingen inslaan. Toch blijft de vraag hoe evenementen als de bovenstaande voor subsidiëring in aanmerking kunnen komen. Op het ministerie stelde men zich echter een andere vraag: in hoeverre beantwoordde de uitwerking van het project aan de oorspronkelijke doelstellingen? Om daar enig inzicht in te krijgen werden er twee verslaggevers aangesteld die na afloop rapport zouden moeten uitbrengen. Dat waren wij. Inmiddels hebben wij aan onze opdracht voldaan en de vraag van het ministerie getracht te beantwoorden. Dit artikel is een bewerking van ons rapport. Wij hebben het aangevuld met een korte beschouwing over de achtergronden van dit memorabele project.

2. Kunstbeleid

Ondanks enkele bescheiden aanzetten in de jaren twintig en dertig kan er pas na de

Tweede Wereldoorlog van een Nederlands kunstbeleid gesproken worden. Voor de eerste ministers van onderwijs, kunsten en wetenschappen, Van der Leeuw en zijn opvolgers, was het uitgangspunt van dit beleid simpel: de *culture cultivé* diende over een zo groot mogelijk deel van de bevolking verspreid te worden. Aanvankelijk werd dit uitgangspunt nauwelijks serieus aangevochten. Dit veranderde met de democratiseringsgolf van de jaren zestig. De superioriteit van de 'cultuur' die gepropageerd werd, gold niet meer als vanzelfsprekend: wat eens 'hogere kunst' of 'kunst' *tout court* heette, werd steeds vaker gedefinieerd als 'burgerlijke' of 'elite-kunst'. Daarmee rees het probleem van de legitimering: hoe viel het te rechtvaardigen dat de overheid uit de algemene middelen putte om de artistieke voorkeur van een kleine, bevoorrechte minderheid – publieksonderzoeken wezen dat steeds opnieuw uit – te stimuleren? Een direct maatschappelijk 'nut' viel niet aan te wijzen, behalve in de meest algemene termen ('kwaliteit van het bestaan', 'zelfontplooiing', etc.): de Westerse elite-kunst kenmerkt zich juist door haar betrekkelijke functieloosheid, haar 'autonomie' (zie Müller, e.a.). Bovendien was de bevoorrechte minderheid kennelijk niet bereid financiële offers voor haar voorkeur te brengen: 'hogere kunst' was commercieel niet levensvatbaar. In 1972 maakten reeds 1000 kunstenaars gebruik van de BKR-regeling; tien jaar later was dat aantal verdrievoudigd.

De 'legitimeringscrisis' waar de overheid wat haar kunstbeleid betreft in terecht kwam – en die op verschillende niveaus doorwerkte (zie Vaessen, 1979) – mondde tenslotte uit in een radicale herziening van de uitgangspunten van dit beleid. In 1972 werd in Helsinki een UNESCO-conferentie gehouden waaraan de meeste Westeuropese ministers van cultuur deelnamen. Met een verrassend grote mate van overeenstemming kwamen zij overeen dat kunstbeleid gebaseerd dient te zijn op de principiële gelijkwaardigheid van alle cultuuruitingen. Weliswaar heerste er zoveel verwarring over het begrip 'cultuur' dat de definiëring ervan voor verdere studie werd aanbevolen, maar de bedoeling was duidelijk: er werd afstand genomen van het traditionele streven om de 'burgerlijke kunst' ook tot andere lagen van de bevolking te laten doordringen.

De nieuwe uitgangspunten van het cultuurbeleid bleken makkelijker te formuleren dan toe te passen. Strikte naleving ervan binnen het beschikbare budget zou de bestaande structuur van culturele voorzieningen binnen zeer korte tijd volledig hebben doen instorten en dat was politiek niet mogelijk. Dit leidde tot een fundamentele tweeslachtigheid van het kunstbeleid, zoals onder meer blijkt uit de in 1976 verschenen *Kunstnota* van het ministerie van CRM, waarin 'het ontwikkelen en in stand houden van culturele waarden' en 'het toegankelijk maken van culturele objecten en manifestaties' evenzeer bepleit worden als de in Helsinki geformuleerde principes van culturele gelijkwaardigheid (*Nota Kunst en Kunstbeleid*, 1976: 19-36).

3. Het Praktijkonderzoek beeldende kunsten

Het struikelblok voor een consistente kunstpolitiek is de positie van de 'gevestigde kunst': haar relatieve autonomie en haar commerciële zwakte. Het spreekt vanzelf dat de beleidsvoerders van CRM naar wegen zoeken om deze positie te veranderen. Een van de maatregelen die zij daartoe namen, was de instelling in 1972 van een Commissie Bevordering Beleid Beeldende Kunsten die als taak had 'zich te beraden over het functioneren van de beeldende kunstenaar in de hedendaagse maatschappij'. In 1974 bracht de Commissie rapport uit. Zij constateerde 'een onwenselijk isolement' van 'de kunst(enaar)' en achtte het noodzakelijk dat 'naast de reeds bestaande, nieuwe reële beroepsposities voor de beeldende kunstenaar tot ontwikkeling worden gebracht, die geëigend zijn voor het aandrijven van de interactie tussen kunst(enaar) en samenleving' (sic) (Leering, Bijl. I, 8). Voor deze 'aandrijving' zou een onderzoek moeten worden opgezet met als doel 'door proefneming en experiment na te gaan welke beeldende werkterreinen aan het vrije atelierwerk in zijn gebruikelijke betekenis als reële beroepsposities toegevoegd tot ontwikkeling gebracht kunnen worden' (Leering, 1981: Bijl. II, 3). Bij deze 'nieuwe beroepsposities' gingen de gedachten van de Commissie duidelijk uit naar een doorbreking van de 'autonomie' van kunst en kunstenaars. Dit zowel van de kant van het publiek: 'de beperkte voorstelling die de samenleving heeft van beeldende kunst en de vormgevende kwaliteit van beeldende kunstenaars... dient verbreed en verdiept te worden' (Leering, 1981: Bijl. II, 1) als van de kant van de kunstenaars: 'Het sociale karakter van de proefsituaties, die het Praktijk Onderzoek entameert, brengt met zich mee, dat deze duidelijk *gericht zijn op gebruikssituaties*' (Leering, 1981: Bijl. V, 3). Daarbij werd 'een teamsgewijze werkwijze ter vervulling van de opdracht als onontbeerlijk' gezien (Leering, 1981: Bijl. V, 2).

De beleidsaanbevelingen werden door de minister van CRM overgenomen en in 1976 kon het Praktijk Onderzoek Beeldende Kunsten (POBK) van start gaan. Oorspronkelijk werden niet minder dan veertig deelprojecten gepland, maar tenslotte werden slechts elf aanvragen gehonoreerd. In tien daarvan stelde men zich voor kunstenaars in te schakelen bij – wie had anders verwacht? – 'de woon- en leefomgeving' en 'individuele en maatschappelijke bewustwording'. De elfde aanvraag was aanzienlijk origineler: deze was afkomstig van de staf van de jongerensociëteit Paradiso, die het plan had opgevat om beeldende kunstenaars feesten te laten geven. Deze zouden daarbij niet alleen de 'gastheer die zijn partij geeft' zijn, maar ook 'ontwerper van een environment' met als taak 'het inwendige van het (Paradiso-)gebouw een totale metamorfose te geven waarbinnen zich allerlei muzikale, theatrale, beeldende festiviteiten zouden voltrekken', zoals het in de aanvraag geformuleerd werd.

Een frivool idee? Neen, volgens de aanvragers, die hun subsidieverzoek op de

volgende wijze beargumenteerden: 'Tussen eigentijdse (c.q. avant-gardistische) kunst en publiek gaapt vaak een kloof van onbegrip. Wij voelen het als een unieke kans om deze te overbruggen door het kiezen van een populair middel, namelijk het organiseren van een groots feest in een vertrouwde omgeving, waar de psychologische drempel om binnen te komen bijzonder laag ligt'. Daarbij zou weer aansluiting gevonden kunnen worden 'bij een eeuwenoude traditie, waarin in vroegere eeuwen (beeldende) kunstenaars de ontwerpers waren van grootse volksfeesten of hoffeesten'.

Natuurlijk werd de Paradiso-staf bij haar aanvraag niet allereerst gedreven door *nostalgie de passé* of door zorg over het isolement van de hedendaagse kunst. Paradiso was in de eerste helft van de jaren zeventig een van de voornaamste centra van de (sub)culturele ontwikkelingen van die tijd, maar vervult deze rol sindsdien in steeds mindere mate. De Paradiso-staf heeft zich daarbij niet neergelegd, en tracht initiatieven te ontwikkelen om het vroegere prestige te herstellen. Zoals een van de stafleden het uitdrukte: 'Wat wij willen is sensatie, in de goede zin van het woord. Wij willen weer de *talk of the town* worden'. Of zoals het in een officieel schrijven aan CRM geformuleerd werd: Paradiso streeft naar 'een programma-aanbod dat minder drijft op de routine van pop-concerten' en wil een verbreding realiseren 'naar avonden gevuld met een ander soort kwaliteit, originaliteit en artistiteit', een programmering 'met een centrale plaats voor beeldende kunstenaars'.

Deze doelstellingen waren op zich zelf niet strijdig met die van het POBK. Wat de Paradiso-staf voorstelde, was een typische 'gebruikssituatie'. Ook in andere opzichten beantwoordden de plannen aan de POBK-opzet: de kunstenaars zouden met de medewerkers van Paradiso een team vormen en hun taak viel duidelijk buiten het 'vrije atelierwerk'. Het verzoek tot subsidie werd dan ook ingewilligd, nadat de Paradiso-staf zich bereid had verklaard ook aan de laatste voorwaarde te voldoen: de verslaggevers zouden volledige medewerking krijgen. We kregen inzage in de correspondentie, woonden besprekingen, repetities en vanzelfsprekend ook de feesten bij en hielden uitgebreide interviews met de betrokkenen: organisatoren, kunstenaars en publiek.

4. Anarchistische verdichting

De eerste die door de Paradiso-staf bereid werd gevonden een feest te verzorgen, was een kunstenaar die door zijn grafische ontwerpen op de televisie landelijke bekendheid heeft gekregen. Hij maakte een groots plan dat het beschikbare budget (f 45.000,-) ver te boven ging. Tot wijzigingen bleek hij niet bereid: zijn integriteit als kunstenaar liet niet toe dat hij zijn creaties aan financiële overwegingen ondergeschikt maakte. Een bijzonder respectabel standpunt, maar voor een experiment waarbij werd nagegaan hoe de traditionele 'autonomie van kunst en

kunstenaar' doorbroken kon worden, zeer teleurstellend. Zeker omdat het ging om een kunstenaar die naam had gemaakt in wat toch bij uitstek 'toegepaste kunst' kon heten.

Na deze moeizame start kwam de organisatie van het eerste feest uiteindelijk te liggen in handen van Walter Barten. Ook deze had zich eerder met toegepaste kunst beziggehouden, zoals het ontwerpen van toneeldecors. De Paradiso-opdracht was echter van geheel andere aard. De opzet ervan was duidelijk verwant met happenings, omgevingskunst en *expendable art*, maar had in Nederland toch nauwelijks precedenten. Het meest in de buurt kwamen misschien de legendarische boekenbals van Metten Koornstra – waaraan Barten dan ook refereerde. Koornstra had echter slechts de aankleding van een feest verzorgd; bij de Paradiso-manifestaties werd méér van kunstenaars gevraagd. Barten wilde zich niet beperken tot de rol van decorateur, maar het beeldende element de centrale plaats in het gebeuren geven. Daartoe ontwierp hij een plan voor een 'environment' die in de loop van de avond in Paradiso zou ontstaan. In de zaal zou een netwerk van touwen en kabels worden aangebracht. Op een gegeven moment zouden daaraan allerlei objecten worden gehangen, zodat de aanvankelijk transparante feestruimte tot een 'anarchistisch labyrint' getransformeerd werd. Deze 'verdichting' zou zijn pendant vinden in het muzikale deel van de avond.

Barten kreeg bij de uitwerking van zijn ideeën niet de vrije hand. Bij de rest van het team – de Paradiso-staf – was namelijk het idee opgekomen om het feest op 1 januari 1980 plaats te laten vinden. Wisseling van het jaar, wisseling van het decennium. Een mooie gelegenheid voor een terugblik op de jaren zeventig en een vooruitblik op de komende tien jaar.

Voor Barten waren dit nieuwe plannen; hij werd er nogal mee overvallen. Achteraf meende hij dat hij op dat moment zijn opdracht had moeten teruggeven. Dat deed hij echter niet. Na enkele gesprekken met de Paradiso-staf besloot hij het nieuwe idee in zijn plannen te integreren. De jaren zeventig konden volgens hem gezien worden als een periode van toenemende chaos, onduidelijkheid en verstoring. Wanneer deze ontwikkelingen voor de jaren tachtig werden doorgetrokken, zou dat een resultaat geven dat heel goed door 'anarchistische verdichting' gesymboliseerd kon worden. Barten besloot om ook de objecten waarmee de verdichting voltrokken moest worden, op het thema van de avond toe te spitsen. Hij verzekerde zich van de medewerking van een aantal leerlingen van de Rietveld-academie en gaf hen opdracht schilderijen of sculpturen te maken waarin 'de ontwikkelingen van de jaren zeventig tot in het absurde werden doorgetrokken'.

Het programma voor de avond kreeg langzamerhand vorm. Freek de Jonge en Johan Anthierens zouden nieuwjaarstoespraken 'namens Nederland en België' houden; in een diaserie zou een aantal hoogtepunten uit de jaren zeventig belicht worden; popgroepen werden geëngageerd. Barten nam echter steeds minder aan de planning deel. Hij voelde zich gedrongen in de rol van supervisor van een

'totaalsituatie'; een rol die hij niet geambieerd had en die hij 'met zijn specifieke kwaliteiten niet aankon'. Hij schakelde iemand uit de theaterwereld in om de regie van de niet-beeldende aspecten van de avond op zich te nemen en trok zich zo veel mogelijk terug. Een van de gevolgen was dat hij twee dagen voor het feest tot de ontdekking kwam dat de objecten die de Rietvelders op eigen houtje vervaardigd hadden zo weinig plaats innamen dat zij de gewenste verdichting onmogelijk tot stand zouden kunnen brengen. Snel pakte hij de verfkwas en begon grote stukken doorzichtig plastic vol te schilderen. Dit tot grote woede van de Rietvelders: zij wensten de werkstukken waaraan zij zo lang geploeterd hadden, niet naast Bartens produkten geëtaleerd te zien. De ruzie werd nog net op tijd min of meer bijgelegd.

Op de feestavond zelf werd wat iedereen al vreesde bewaarheid: het beeldende element was voor de meeste aanwezigen duidelijk secundair. De aandacht ging voornamelijk uit naar de sprekers, de acts en de muziek. Het 'beeldend materiaal' dat verreweg de meeste belangstelling trok, was een pornofilmpje dat door een van de Rietveld-studenten vertoond werd. Op een gegeven moment verdrong meer dan de helft van de bezoekers zich voor het piepkleine schermje dat aan een van de zijbalkons bevestigd was, om zich in de acrobatiek van een aantal lichaamskunstenaars te verdiepen.

De 'verdichting' zelf – wat het *pièce de résistance* van de avond had moeten worden – verliep technisch perfect, maar werd nauwelijks opgemerkt. De bezoekers gingen keurig opzij om het Paradiso-personeel en de Rietvelders hun werk te laten doen. 'Verdichting, verdichting' lichtte de opperspreekstalmeester van de avond toe, zonder dat dit veel effect sorteerte. Van een labyrintachtig effect was geen sprake, daarvoor waren de nieuw gevormde wanden te onopvallend; het totaalbeeld bleef transparant. De aanwezigen bleken nog plaats genoeg te vinden om ongestoord van de muzikale attracties te kunnen genieten. De werkstukken van de Rietvelders werden uiteraard bekeken en becommentarieerd, maar zonder dat dit ook maar in enige mate een stempel op het geheel drukte.

Achteraf waren Barten, de studenten en de Paradiso-staf het met elkaar eens dat de ideeën die er op papier zo interessant uit hadden gezien, in de praktijk nauwelijks gerealiseerd waren. Een van de betrokkenen merkte terecht op dat de kunstenaar bij zijn opzet teveel was uitgegaan van een lege ruimte, en onvoldoende rekening had gehouden met de aanwezigheid van publiek. De schilderijen en sculpturen hadden bij voorbeeld zo laag gehangen dat de 'verdichting' geen effect kon sorteren. Hierdoor was met name het dynamisch element in Bartens concept niet uit de verf gekomen. Het beeldend materiaal was bovendien te weinig dwingend geweest om de aandacht van de muziek en het gesproken woord af te leiden. 'Een interessante mislukking' vatte Barten de avond zelf samen, 'maar ik moet nog zien of anderen het beter doen'.

5. Het drukkende van de macht

De eerste die de kans kreeg het beter te doen, was George Hulshof, iemand met wie Paradiso al jaren contacten onderhield. Hij had meerdere malen adviezen en ontwerpen voor de aankleding van het gebouw geleverd, en was goed op de hoogte van de mogelijkheden en beperkingen van de ruimte. Al in een vroeg stadium was hem toegezegd dat hij ook een feest te organiseren kreeg, en hij was dan ook toeschouwer geweest van Bartens 'interessante mislukking'.

Evenals de vorige maal had de Paradiso-staf de gelegenheid aangegrepen om het Beeldende Kunstenaarsfeest (BK) met een andere manifestatie te combineren, een serie manifestaties zelfs, te beginnen met 30 april - koninginnedag en kroning van Beatrix – en te eindigen met 5 mei. Troonswisseling, dag van de arbeid, dodenherdenking en bevrijdingsdag – volgens de Paradiso-staf was het verbindende element van deze evenementen het begrip 'macht', en Hulshof kreeg opdracht 'met beeldende middelen macht en machtssymbolen binnen Paradiso zichtbaar en voelbaar te maken'. Het programma zou op deze wijze bestaan uit 'manifestaties, politiek getinte concerten en sensationele gebeurtenissen die alle min of meer verbonden worden door een rode draad die omschreven zou kunnen worden met het drukkende van de macht, de terreur en intimidatie, die uitgaat van fascisme, imponering via machtssymbolen'.

Bij het ontwerpen van zijn plannen moest Hulshof er allereerst rekening mee houden dat zijn manifestatie zich over een reeks van zes avonden diende uit te strekken. Daardoor was het bij voorbaat onmogelijk om een zelfde 'dynamisch element' in zijn ontwerp op te nemen als Barten had nagestreefd. Gezien de beperkte mankracht waarover Paradiso beschikte was het immers uitgesloten om de zaalzes avonden lang steeds weer een nieuwe transformatie te laten ondergaan. Hulshof streefde er daarom naar een *environment* te creëren waarvan een zo dwingende kracht uitging dat het publiek de beoogde effecten ook door een statische opstelling zou ondergaan. Hij wilde het publiek daarbij met zijn neus op een aantal wezenlijke vragen rond het verschijnsel macht drukken, waarbij hij beoogde dit verschijnsel 'daar waar mogelijk is zonodig (sic) te ondergraven en het belachelijk te maken'.

Hulshof maakte niet dezelfde fout als Barten: zijn schepping was duidelijk zichtbaar en voortdurend in het blikveld van de bezoekers aanwezig. Hij liet Paradiso inderdaad een fikse gedaanteverwisseling ondergaan: het gebouw werd herschapen in een 'inferno' (Hulshof had het zelf 'il paradiso perduto' gedoopt) met een gigantische, allesoverheersende boogconstructie van Heras-hekwerk en steigerpijp – volgens de kunstenaar sinds de West-Side story symbolen voor kansarme jongeren. Het bouwwerk was gemonteerd op grote als beton ogende consoles. Boven het podium hing een enorme spiegel in vakken verdeeld, langs de wanden een veelvoud aan abstracte schilderijen, die verschillende aspecten van

macht vertegenwoordigden. Vlaggen, spiegel en schilderijen waren alle in de vorm van het door de kunstenaar ontworpen machtssymbool: een gestyleerde vuist. Door zijn inrichting moest Paradiso zelf ook als machtssymbool gaan fungeren en Hulshof – die zich uitgebreid in de beschikbare literatuur had verdiept – meende dat de bezoekers daardoor zouden worden aangezet tot nadenken over hun eigen machtsverlangen of machteloosheid. In ieder geval moest er van de *environment* een prikkelende en irriterende werking uitgaan – met name op groepen die zonder het te willen toegeven zelf macht uitoefenden, zoals de *Punkers*. Speciaal van deze categorie verwachtte Hulshof een agressieve houding die tot vernielingen zou leiden.

De manifestaties die op de zes avonden georganiseerd waren, liepen qua karakter sterk uiteen, met gevolg dat er steeds een ander publiek kwam opdagen. Dit heeft er ongetwijfeld toe geleid dat het effect van de *environment* de ene avond sterker was dan de andere. Maar in geen enkel geval trad het door de kunstenaar beoogde effect op. Hulshofs creatie werd door iedereen opgemerkt, maar desondanks bleef zij in vergelijking met de toespraken, de toneelacts en de muziek van die dagen een zwakke prikkel. Ook ditmaal bleef het beeldende element bijzaak. Kenmerkend was bij voorbeeld dat de groeperingen die de één-meiviering verzorgden in alle argeloosheid hun eigen spandoeken, posters en vlaggen over Hulshofs schepping heen hingen. De kunstenaar ontstak in woede, maar kreeg van de Paradiso-staf slechts de verzekering dat de andere dagen meer recht aan zijn *environment* zou worden gedaan. Ook van de agressie en irritatie die Hulshof gehoopt had op te wekken, was nauwelijks sprake. De vernielingen aan de kunstwerken bleven tot een minimum beperkt. Er werden geen vlaggen naar beneden gehaald, geen schilderijen geroofd, geen objecten met spuitbussen behandeld. Zelfs van de viltstift werd zo weinig gebruik gemaakt, dat de kunstenaar het ons speciaal kwam melden toen dit één maal wél het geval was. Het bleek de tekst 'mee eens' te zijn.

Slechts één maal slaagde Hulshof erin iets van een agressieve stemming te kweken, namelijk tijdens de punk-avond. De beeldende omgeving speelde daarbij echter geen rol. Het effect werd bereikt door een simpele provocatie. Tijdens het eerste deel van de avond gebeurde er namelijk helemaal niets. Geen sprekers, geen muziek, zelfs niet in ingeblikte vorm. Na enige tijd werd het publiek steeds ongeduldiger – tenslotte hadden zij toegangsprijzen moeten betalen. Voortdurend werd er 'muziek, godverdomme!' geroepen. Pas toen kwam het eerste programmaonderdeel. Niet een van de aangekondigde bands, maar een spreker, de journalist Ton van Dijk, die begon uit te leggen waarom hij tegen geweld was. Geschreeuw, gescheld, spreekkoren. Waarop Van Dijk zich omdraaide, een geweer in elkaar zette en dit enige malen afvuurde. Verbaasde stilte, gevolgd door gejoel. Maar ook deze zeer geslaagde act bleef zonder verdere gevolgen. Toen de *Slits* het podium betraden, nam de avond al snel zijn normale verloop. Hulshof

had verwacht dat de punkers kwaad zouden worden door de confrontatie met hun eigen 'fascistoïde machtsuitoefening', maar van enige woede bleek niets. Tot zijn teleurstelling zag de kunstenaar dat zijn creatie gerespecteerd bleef. Later rapporteerde hij weliswaar dat de *Slits* eerst niet hadden willen optreden vanwege de 'fascistische omgeving', maar bij navraag bleek daar geen sprake van te zijn. Zij wilden slechts de garantie dat zij de eerste band van de avond zouden zijn.

Bij de nabesprekingen waren alle betrokkenen het er over eens dat Hulshof de dwingende kracht van zijn schepping ernstig overschat had. In feite was zijn *environment* slechts een decor geweest. Een móói decor, vakkundig opgezet maar niet meer. Wat dat betreft was de kunstenaar volledig binnen zijn traditionele rol gebleven.

6. Guerrilla-Party

Voor het derde feest nam de Paradiso-staf contact op met een tweetal kunstenaars dat een aantal geruchtmakende televisieprogramma's op hun naam had staan, en bovendien een prominente rol had gespeeld bij de introductie van omgevingskunst en *expendable art* in Nederland. In een tamelijk vergevorderd stadium lieten zij weten van hun opdracht te willen afzien. Zij waren bang, zo zeiden zij, 'om zich eraan te vertellen'.

Meer succes hadden de Paradiso-medewerkers bij Eric Hobijn, lid van de Amsterdamse Stadskunst Guerilla (SKG). Deze vertoonde geen enkele aarzeling: de opdracht was een kolfje naar zijn hand. De SKG specialiseert zich in het doorbreken van de traditionele kaders van 'autonome kunst' en wat dat betreft vielen de Paradiso-feesten geheel binnen de activiteiten van de groep.

De samenwerking van de SKG en de Paradiso-staf was voor beide partijen een experiment. Walter Barten en George Hulshof waren goede bekenden geweest; Hobijn was dat niet. Twee stafleden waren zeer gecharmeerd van hem geraakt toen zij hem tijdens het *Festival of Fools* een vuurshow zagen geven, waarbij hij er bijna in geslaagd was de droom van elk romantisch kunstenaar te realiseren: voor zijn kunst te sterven. Veel meer wisten zij niet van hem. Hobijn kende Paradiso daarentegen uitstekend: hij was al vele malen in het gebouw geweest en daar telkens met geweld uit verwijderd. Een eerste aanwijzing dat de kunstenaar niet gewend was zich aan allerlei geldende regels te houden. Dat dit ook voor de organisatie van een feest gold, merkte de Paradiso-staf tot zijn schrik toen Hobijn zijn plannen begon te ontvouwen. Zijn leidende gedachte week niet veel af van die van Barten en Hulshof. Ook hij stelde zich voor een chaos, een anarchistische verstoring te creëren die allerlei agressieve reacties zou moeten oproepen. Maar daarbij wilde hij aanzienlijk verder gaan dan zijn beide voorgangers. De vloer van de zaal zou bedekt worden met een laag zand en mest, de wanden en het podium met grote hoeveelheden puin en afval. Het geheel zou omgeven worden met kippegaas en prikkeldraad. Verder wilde de kunstenaar tweehonderd kippen in

de zaal loslaten, een vuurshow geven, een auto het gebouw binnen laten rijden, televisietoestellen kapot laten schieten en allerlei materiaal in de ruimte uitstallen waarmee eventuele destructieve neigingen gemakkelijk konden worden botgevierd. De luchtigheid waarmee hij daarbij over eventuele schadelijke gevolgen voor het gebouw en zijn bezoekers sprak, wekte grote onrust bij de Paradiso-staf. Tot hoever reikte het verantwoordelijkheidsgevoel – of liever gezegd het gebrek daaraan – bij Hobijn? Ontvouwde hij wel al zijn plannen? Hield hij niets achter? Onweerstaanbaar drong de gedachte zich op dat de SKG zich geen mooiere apotheose van het feest kon voorstellen dan Paradiso in vlammen te zien opgaan.

De staf bereidde zich op het ergste voor. Tijdens de besprekingen met de kunstenaar – weldra omgedoopt tot 'veiligheidsconferenties' en 'Salt III-overleg' – trachtten zij Hobijns plannen zo veel mogelijk in onschuldige banen te leiden. Troeven waren daarbij eventuele maatregelen van politie en brandweer. Volgens de stafleden hadden deze instanties lucht gekregen van de voorbereidingen tot het feest, zodat uiterste voorzichtigheid was geboden. Hobijn bleek gemakkelijk tot concessies te bewegen; zó gemakkelijk zelfs dat de Paradiso-staf hem ervan verdacht in het geheim allerlei wanorderlijkheden te organiseren. In ieder geval werd besloten geen risico's te nemen. Er werd een bewakingsdienst georganiseerd, compleet met walkie-talkies en deze kreeg opdracht elk spoor van agressie meteen de kop in te drukken.

De sfeer van ongerustheid verbreidde zich langzamerhand tot buiten de Paradiso-muren. Zo weigerde de redactie van de *Uitkrant*, die over Hobijns plannen vernomen had, de aankondiging van het feest in haar kolommen op te nemen. Het overall in de stad aangeplakte affiche toonde een man met een gasmasker die een vat met het woord 'radioactief' erop dreigend boven zijn hoofd houdt. Voor verdere propaganda was Hobijn voornamelijk aangewezen op van-mond-tot-mond-reclame in Paradisokringen en binnen de circuits die door de SKG gefrekwenteerd werden. Dit vormt een hecht en actief netwerk en Hobijns sensationele plannen werden misschien niet de 'talk of the town', maar in ieder geval wel van een deel daarvan.

Paradiso-staf en kunstenaar kwamen ondertussen tot een akkoord: tot half elf zouden de chaos, agressie en irritatie zo veel mogelijk worden opgevoerd – zij het binnen zekere grenzen; daarna zou een 'de-escalatie' volgen die de avond een rustig slot zou bezorgen. Hobijn stond allerm minst afkerig tegenover deze verandering in zijn oorspronkelijke planning. Integendeel, zij bood hem juist de gelegenheid nieuwe mogelijkheden te beproeven die zijn manifestatie misschien een nog interessanter opzet zouden geven.

Het belangrijkste escalatie-middel van het begin van de avond was de complete transformatie die de Paradiso-zaal ondergaan had. De grote hoeveelheden afval en puin – grotendeels afkomstig van de zojuist gesloopte Grote Wetering – hadden het gebouw inderdaad een totaal ander aanzien gegeven en waar George Hulshof

niet in geslaagd was, boekte Hobijn wél succes: zijn *environment* wekte wel degelijk irritatie op. Tijdens de opbouw dreigde een van de geregelde Paradiso-medewerkers zelfs met benzinebommen: 'Daarvoor hebben we Paradiso niet opgebouwd om het door dat tuig te laten afbreken. Als jullie zo nodig rotzooi moeten hebben, zorg ik wel voor rotzooi. Dan gaat het hele gebouw tegen de vlakte! Dan kom ik met Molotov-cocktails!' Kennelijk vormde de hoop opgetast slooppuin een uitnodiging tot verdere destructie, ook al bleef deze voorlopig verbaal. Andere middelen die Hobijn voor zijn doel aanwendde, waren onder meer een onafgebroken sinustoon die het publiek in de oren gilde, grote hoeveelheden olifantenmest op de grond en in de toiletten, een gordijn van kippepoten voor de ingang van de zaal (een triomf voor de diplomatieke gaven van de Paradiso-staf) en als onduidelbare provocatie tot geweld een vijftal musici die – *horribile dictu* – klassieke muziek speelden.

De de-escalatie zou vergezeld gaan van een nieuwe transformatie van de zaal. Hobijn wilde al het puin in containers buiten het gebouw laten storten, waarna de bezoekers langzaam met witkwesten de zaal uit zouden worden geverfd, zodat een blinkend wit Paradiso zou achterblijven.

Op de avond van het feest was het overduidelijk dat een groot deel van de 300 bezoekers – meer werden er uit 'veiligheidsoverwegingen' niet toegelaten 'rotzooi' verwachtten. Agressieve reacties bleven echter beperkt. Een kabel werd doorgesneden, waardoor een aantal aan het balkon opgehangen autobanden naar beneden viel. Twee van de bij de ingang uitgereikte eieren – ook een compromis; Hobijn had aanvankelijk bakstenen voorgesteld – werden afgevuurd in de richting van de klassieke musici, die verschrikt het *allegro moderato* van Boccherini's e-mineur kwartet staakten en hun dure instrumenten inpakten. Een in de zaal opgesteld autowrak werd omgegooid. Hier en daar werd wat met stront gegooid; een enkeling produceerde zelfs wat extra. Pogingen om de in het midden van de zaal opgebouwde toren van steigermateriaal in elkaar te laten storten, werden door het alerte Paradiso-bewakingsteam verijdeld. Dit kostte weinig moeite, omdat de overgrote meerderheid van de aanwezigen alleen maar toekeek, in afwachting van de sensationele gebeurtenissen die hen waren voorgespiegeld. De pamfletten die vanuit de toren naar beneden werden gegooid, werden gretig gelezen, uit hoop op meer informatie.

De de-escalatie verliep op andere wijze dan gepland was. Op een gegeven moment werden er zakken meel vanuit de toren leeggestort, wat in het valse licht het fraaiste visuele effect van de avond opleverde. Een onvoorzien gevolg was echter dat er zoveel meel in de geluidsapparatuur van de band drong, dat deze onklaar raakte en verder spelen onmogelijk werd. Op het moment dat dit gebeurde, had de ontruiming van het puin al moeten hebben plaatsvonden. Inderdaad werd daarmee op het vastgestelde tijdstip begonnen, maar op een zo kleine schaal dat het nauwelijks merkbaar was. Ook het laatste onderdeel van de avond, het

witten van de zaal, kwam letterlijk en figuurlijk niet uit de verf.

De eerste reacties na afloop waren voor vele aanwezigen – en zeker voor hen die een rel verwacht hadden, reacties van teleurstelling, maar vooral van verbijstering. Hobijns avond was echter een van die evenementen die achteraf beginnen te groeien, omdat de betekenis ervan pas later duidelijk wordt. Dat Hobijn erin geslaagd was een zeer effectvolle *environment* te creëren was al vanaf het begin buiten kijf. Maar pas geleidelijk doorzagen de bezoekers het werkelijke scenario van de avond: het subtiële spel dat gespeeld was met de door de voorpubliciteit gewekte verwachtingen van het publiek. Het was daarbij overigens niet geheel duidelijk in hoeverre dit allemaal bewust gepland was. In ieder geval zat Hobijns naaste medewerker na afloop hoofdschuddend in de kleedkamer en zei tegen iedereen die het maar horen wilde: 'Wat een sof, wat een sof'. (Doelend op het onklaar raken van de geluidsapparatuur). Twee weken later toonde hij zich alleen maar tevreden. Hetzelfde gold voor Eric Hobijn en de andere SKG-leden. Ook de Paradiso-staf was zeer voldaan; niet alleen omdat het gebouw nog recht overeind stond, maar ook vanwege de aard van de manifestatie, die zij 'artistiek zeer geslaagd' achtten – een oordeel dat algemeen gedeeld werd. *De Nieuwe Revu* – het enige persmedium dat aandacht aan de 'guerilla-party' besteedde – sprak zelfs van 'het interessantste culturele gebeuren van '80'.

7. Jongensdroom

Walter Barten, George Hulshof en Eric Hobijn hadden alledrie een *Gesamtkunstwerk* willen scheppen; de kunstenaars die voor de vierde manifestatie waren aangezocht, Jeroen Henneman en Willem van Malsen, hanteerden een geheel ander uitgangspunt: zij concentreerden zich op het feestelijke karakter van de avond. Mede daardoor zagen zij hun opdracht nauwelijks als onderdeel van hun normale beroepsactiviteiten. Zo zei Van Malsen achteraf: 'Het heeft toch niets met je reputatie als kunstenaar te maken? Als een expositie een mislukking wordt, ja, dan ga je af. Maar zo'n feestje! Als het een sof was geworden, hadden we geweten dat we dat niet konden. Jammer, maar dan waren we gewoon weer achter de tekentafel gaan zitten om ons normale werk te doen'.

Deze relativerende houding betekende niet dat Henneman en Van Malsen zich weinig voor hun opdracht interesseerden, of zich er makkelijk vanaf wilden maken. Integendeel, geen moeite was hen teveel en zij hadden zoveel plezier in hun werk dat zij spontaan van hun honorarium (f 5.000,-) afzagen, toen de geplande activiteiten het budget te boven bleken te gaan. Achteraf verklaarden zij dat zij er zelfs geld hadden willen bij leggen.

De kunstenaars beoogden geen transformatie van de zaal; wat dat betreft beperkten zij zich – zonder complexen – tot de rol van decorateur. Het accent zou komen te liggen op een aantal *tableaux vivants* en theatrale acts, door Henneman

en Van Malsen zelf uitgevoerd. Het geheel was de verbeelding van een soort jongensdroom met al zijn angsten en verlangens. Zo zou het publiek de kunstenaars bij voorbeeld te zien krijgen als zangers bij een Punk-band, als bodybuilders die – tevergeefs – op een Arthur G. Rank-gong trachtten te slaan; als Tarzan en Jane, als twee gigantische tekenpotloden; hoog boven het publiek zouden zij door een zee van laser-licht in een bootje de zaal oversteken; in een paardepak gestoken zouden zij een hindernis nemen; een reuzespin zou een laserdraad spinnen die via spiegels de hele zaal zou doorkruisen, enzovoort.

Bij de voorbereidingen gingen de kunstenaars zeer professioneel te werk. Zij kenden hun beperkingen en bewogen zich niet op terreinen waarop zij zich minder zeker voelden. Het gesproken woord zou bij voorbeeld de hele avond lang ontbreken (de totale dialoog bestond uit 'Tarzan!' 'Jane!' 'Hilfe!!'). Zelfs het vervaardigen van het gebrandschilderde namaakraam waar 'Tarzan' zich doorheen zou slingeren, lieten zij aan anderen over. Henneman: 'Een decorschilder kan dat veel beter dan ik. Hij is erin gespecialiseerd, ik niet'. Ook de regie werd in handen van een *professional* gelegd. Hetzelfde gold voor de grime en de kostumering van de 'acteurs'. Wanneer zich technische of organisatorische problemen voordeden, werden deze met indrukwekkende voortvarendheid door de kunstenaars opgelost – meestal door ze te delegeren.

Dit ontlastte het Paradiso-personeel aanzienlijk. De grote inzet van Henneman en Van Malsen en het volledig ontbreken van 'kunstenaarskapsone's', zoals een van de stafleden het formuleerde zorgden voor een uitstekende verstandhouding. Mede hierdoor slaagden de kunstenaars erin om vrijwel alles van iedereen gedaan te krijgen. Dit leidde weliswaar tot een forse overschrijding van het budget, maar de prettige sfeer werd daardoor niet aangetast. Iedereen die beschikbaar was (wij niet uitgezonderd) werd bij het werk ingezet en deed zonder morren wat van hem verlangd werd.

De kunstenaars waren er al vanaf het begin van overtuigd dat hun opzet alleen kon slagen wanneer er een ontvankelijk publiek aanwezig was. Om die reden werden er ongeveer 300 invitaties verstuurd, voornamelijk naar vrienden en kennissen. De rest van de kaartjes, ongeveer eenzelfde aantal, kwam in de vrije verkoop. De van-mond-tot-mond-reclame deed ook ditmaal weer zijn werk: het publiek was zeer homogeen. Dit strookte geheel met de bedoelingen van Henneman en Van Malsen, die hun manifestatie zeer nadrukkelijk niet hadden afgestemd op de categorieën waarop kunstspreidingsprojecten zich gewoonlijk richten (zoals de aanwezige CRM-ambtenaren hoofdschuddend constateerden). De toeschouwers die naar Paradiso waren gekomen – onder hen vele bekenden uit de kunst- en televisiewereld – waren over het algemeen bekend met de kunstenaars en hun werk, en mede daardoor geneigd het gebeuren al bij voorbaat met sympathie gade te slaan.

De acts die Henneman en Van Malsen opvoerden duurden bij elkaar niet meer

dan een half uur. Daarom werden zij niet achter elkaar opgevoerd, maar over de hele avond verspreid. Om de tijd daartussen te vullen, hadden de kunstenaars geen oorverdovende bands geëngagcerd, maar een entertainer, een zanger/pianist die voor achtergrondmuziek zorgde. Hierdoor kreeg het feest een partyachtig karakter (dit kwam ook tot uiting in de versiering van de zaal). Een ander gevolg was dat de acts niet overheerst werden door andere programmaonderdelen, zoals tijdens de eerste twee feesten: zij bleven het hoogtepunt, en afgezien van het optreden van het Nederlands Blazersensemble en de afsluiting door Django Edwards, het enige hoogtepunt. Het gevolg was dat het beeldende element dat in de acts besloten lag, paradoxaal genoeg een centraler plaats in de avond innam dan tijdens de manifestaties van Barten en Hulshof, die zich dienaangaande aanzienlijk meer moeite hadden getroost.

8. 'Autonome' kunstenaars

Het POBK-project is tot stand gekomen vanuit een impliciete kritiek op het 'vrije' kunstenaarschap. Zoals reeds geciteerd, moest worden nagegaan 'welke beeldende werkerterreinen aan het vrije atelierwerk in zijn gebruikelijke betekenis als reële beroepsposities toegevoegd en tot ontwikkeling gebracht kunnen worden'. Op papier lijkt deze opdracht eenvoudig, maar zoals de voorzitter van de stuurgroep POBK, Jean Leering, in zijn eindrapport schreef, ging het in feite om 'een ommekeer of bijsturing van een ontwikkeling van twee eeuwen, waarin de opdrachtgebonden kunst (...) tot de bijwagen werd van een individualistische ontwikkeling in de vrije kunst' (Leering, 1981: II, 9).

In de loop van deze ontwikkeling hebben toonaangevende kunstenaars zich zeker niet alle afzijdig gehouden van vormen van toegepaste kunst. Zo hebben Picasso, Soutine, Kokoschka, Chagall, Klimt, Matisse, Braque en vele anderen decors voor ballet of opera ontworpen zonder dit als een degradatie van hun kunstenaarschap te beschouwen. Maar in blijven bleven deze decors nog steeds 'autonome' kunstwerken die slechts van 'gewone' schilderijen afwijken in het gebruik wat ervan gemaakt werd – tijdelijk gebruik, want voor zover zij nog bestaan zijn zij in musea te bewonderen.

Voor de Paradiso-feesten kregen de kunstenaars opdracht een produkt te leveren waarin het beeldende element niet alleen slechts een onderdeel was, maar bovendien geen zelfstandige eenheid vormde. Natuurlijk hadden zij zich kunnen beperken tot de rol van decorateur, maar dat was uitdrukkelijk niet de bedoeling en dat hebben zij geen van allen overwogen. Barten, Hulshof en Hobijn kozen alledrie voor dezelfde weg; de manifestatie moest een *Gesamtkunstwerk* worden met het beeldende element als hoofdzaak. Tenslotte droeg het hun naam en verschilde in dat opzicht niet van hun andere artistieke produkten. Op deze wijze kregen de feesten via een omweg dezelfde functie als een traditioneler 'auto-

noom' kunstwerk en was de kunstenaar weer in zijn vertrouwde rol beland, een rol waarbij kunstenaars gewoonlijk geen inspraak dulden en die het werken in een team zeer bemoeilijkt. Het valt dan ook niet te verbazen dat Barten, Hulshof en in mindere mate ook Hobijn zich buitengewoon stoorden aan de beperkingen die hen werden opgelegd en die soms tot hevige conflicten leidden.

Bij de realisering van hun *Gesamtkunstwerk* stuitte de kunstenaars op grote problemen. Zoals Hulshof onbedoeld aantoonde, is beeldende kunst op zich zelf een zwakke prikkel; slechts een concept van Wagneriaanse proporties, zoals dat van Hobijn, maakt op mensen die niet speciaal op 'kunstbeschuwing' ingesteld zijn (zoals bij bezoek aan een museum), werkelijk indruk. Maar hoe blijvend is deze? Barten, Hulshof en Hobijn hoopten alledrie op zoveel verstoring, irritatie en agressie dat het gedragspatroon van de hele avond er door bepaald zou worden. Barten en Hobijn trachtten bovendien het beeldende element te 'dynamiseren' om de eenmalige indruk ervan te doorbreken. In geen van beide gevallen werd dit een succes; in het geval van Hobijn deed dat weinig afbreuk aan de avond, maar nu was het duidelijk het 'theatrale' element van de onvervulde verwachtingen dat de hoofdrol speelde.

Henneman en Van Malsen gingen geheel anders te werk. Zij kozen wel voor een centraal thema, maar streefden niet naar een totaalkunstwerk. Zij kozen voor korte, min of meer op zich zelf staande acts, waarin sterke nadruk werd gelegd op de toneelmatige aspecten, zij het dat de – soms uiterst fraaie – beeldende aspecten in enkele gevallen essentieel waren. Deze aanpak viel hen des te gemakkelijker omdat zij hun status als kunstenaar als het ware tussen haakjes hadden gezet, en de manifestatie niet als een soort 'autonoom' kunstwerk zagen of presenteerden. Daardoor sloten zij veel nauwer aan bij de 'eeuwenoude traditie, waarin in vroegere eeuwen kunstenaars de ontwerpers waren van grootse volksfeesten of hoffeesten': het organiseren van festiviteiten was voor Renaissance-kunstenaars slechts een nevenactiviteit, die zeer indirect met hun artistieke status verband hield.

9. 'Autonome' kunstbeschuwing

Twintigste eeuwse kunst kan niet naar haar vorm gedefinieerd worden. Alles kan 'kunst' zijn, mits het als zodanig beschouwd wordt, of het nu een urinoir, een *objet trouvé* of letterlijk niets is. Dat wil niet zeggen dat alles ook inderdaad voortdurend als 'kunst' gezien wordt: wat daar voor nodig is, zijn bepaalde signalen, middelen waarmee het van de overige werkelijkheid wordt afgescheiden, zoals de muren van een museum, een sokkel, een schilderijlijst. Artistieke producten zullen, wanneer zij volgens bepaalde traditionele regels vervaardigd zijn, ook zonder dergelijke signalen als 'kunst' herkend worden, maar dat is voor bij voorbeeld een *objet trouvé* zeker niet het geval, althans niet in dezelfde mate.

De *Gesamtkunstwerke* van Barten, Hulshof en Hobijn bezaten weinig van de signalen die mensen erop attenderen dat ze met 'kunst' te maken hebben. Tijdens de twee eerste manifestaties bleek ons steeds weer dat aanwezigen de speciale aard van de avond niet onderkenden (de voorpubliciteit was zeer bescheiden geweest). Dat gold met name voor de zes Hulshof-avonden, die sterk in het teken van andere zaken stonden. Wanneer wij bij wijze van experiment de benodigde inlichtingen verschaften, viel ons op dat onze gesprekspartners dat wat zij eerst als decoratie beschouwd hadden, plotseling met geheel andere ogen bezagen en – wat het frappantste was – steeds weer klaar stonden met een oordeel in artistieke termen (waarbij symbolische interpretaties soms welig tierden).

Bij de twee laatste manifestaties lag dit anders. Dit kan aan de aard van het gebodene hebben gelegen, maar het belangrijkste was toch dat er in beide gevallen een publiek aanwezig was dat zeer goed van het werk of de reputatie van de kunstenaars op de hoogte was. Hierdoor beschikte het in zekere zin over dezelfde soort signalen als bezoekers aan een galerie of een museum. Wat dat betreft was de betekenis ervan voor de doorbreking van traditionele patronen van 'autonome' kunstbeschuwingen – voor zover zij al gerealiseerd werd – zeer beperkt.

Een ander opvallend aspect is dat de *Gesamtkünstlers* zelf ook moeite hadden om afstand te doen van de gebruikelijke signalen van 'autonome' kunst. Dit gold niet voor Eric Hobijn, die zich in zijn dagelijks leven weinig met het 'vrije atelierwerk' bezig houdt (al signaleerden wij onlangs werk van hem in een galerie). Walter Barten liet zijn 'verdichting' echter kenmerkend genoeg plaatsvinden met traditioneel omlijste schilderijen en sculpturen. De Rietveldstudenten die deze werken vervaardigd hadden, reageerden bovendien geheel als 'vrije' kunstenaars toen zij zagen in welke context hun creaties geëxposeerd werden. Ook George Hulshof ruimde een plaats in zijn *environment* in voor een serie schilderijen om bepaalde aspecten van zijn thema macht te belichten. In het geval van het vierde feest deed zich een omgekeerde ontwikkeling voor: de spin van TL-buizen die Jeroen Henneman voor de Tarzan-Jane-act had vervaardigd, werd later tentoongesteld.

10. Conclusie

Het POBK-project werd opgezet vanuit de zorg voor het 'isolement van de kunst(enaar)'. De Paradiso-staf haakte daar in zijn aanvraag op in door zich mistroostig uit te laten over de 'kloof van onbegrip' die tussen 'eigentijdse kunst en publiek' zou gapen. In hoeverre hebben de Paradiso-feesten ertoe bijgedragen dit isolement te doorbreken, deze kloof te overbruggen? Wat allereerst moet worden opgemerkt, is dat de feesten zich hebben afgespeeld op nogal grote afstand van de oorspronkelijke 'doelgroep' van het POBK: al die mensen van wie in beleidstuk-

ken wordt geconstateerd dat zij vervreemd zijn van water in de hedendaagse kunst omgaat. Dit zijn zeker niet de mensen die zich regelmatig aan de kassa van Paradiso vervoegen; zeker niet wanneer de staf van dit gebouw zich opmaakt wederom de 'talk to the town' te worden. Dit gold met name voor de manifestaties van *Hobijn* en van *Henneman/Van Malsen*. Met enige overdrijving zou gesteld kunnen worden dat de kunstenaars in deze gevallen eenvoudigweg hun 'eigen' publiek meebrachten. Vanuit de hooggestemde doeleinden van het POBK-project gezien nogal teleurstellend: voor dit publiek hoefde geen kloof overbrugd te worden: deze was er nauwelijks. Dat is echter geen reden om de Paradiso-manifestaties als mislukt te beschouwen. Allereerst waren zij in wisselende mate geslaagd voor het publiek, de Paradiso-staf en de kunstenaars zelf. Bovendien ging het om een experiment, niet om een kunstspreadsproject. En als experiment heeft het één ding heel duidelijk gemaakt: namelijk hoe moeilijk het is, zowel voor kunstenaars als voor publiek, om zich los te maken van de conventies en praktijken die zo sterk door de traditie geijkt zijn. Zoals de auteurs van *Autonomie der Kunst* in 1972 constateerden wordt kunst in onze samenleving nog overwegend als 'autonoom' gezien, alle pogingen van kunstenaars en kunsttheoretici ten spijt (Müller, e.a., 1972: 7). Het POBK-project (dat inmiddels gestaakt is) heeft daar niets aan kunnen veranderen. Een 'ommekeer van een ontwikkeling van eeuwen' laat zich inderdaad niet zonder meer afdwingen, ook in Paradiso niet.

Literatuur

- Leering, Jean, *Eindrapport Praktijkonderzoek Beeldende Kunsten*, ministerie van CRM, Rijswijk, 1981
- Müller, Bredekamp, Hinz, Verspohl, Fredel, Apitzsch, *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974 (1972)
- Nota Kunst en Kunstbeleid*, Ministerie van CRM, Rijswijk, 1976
- Vaessen, Jan, *Op zoek naar legitimiteit. Een analyse en interpretatie van de Nederlandse museumdiscussie 1974-1979*, IVA, Tilburg, 1979