

2007

Wild Style **25 jaar na dato**

Als liefhebber van de Angelsaksische popcultuur heb ik altijd een speciale, contextuele belangstelling gehad voor New York. Maar de release van de hiphopfilm *Wild Style* ging geheel aan me voorbij. En toch hield ik me in 1982 bijna voltijds bezig met muziek. Ik maakte mixtapes, draaide platen in postpunkclubs en speelde in de experimentele jazzcore band Bèbèabu. New York was voor mij de stad van Andy Warhol en William S. Burroughs, van John Cale en Television, van de No Wave van DNA en The Contortions, van de noise van Glenn Branca en Rhys Chatham. Maar New York was ook de thuishaven van Wackies – het beroemde platenlabel van Jamaicaan Lloyd “Bullwackie” Barnes en zijn studio in de Bronx. Fenomenale platen van de Love Joys, Horace Andy en Wayne Jarrett zagen hier het licht – unieke reggae in rub-a-dub-dancehall-style.

Maar hiphop ging vooralsnog aan me voorbij. Mijn platencollectie verraadt slechts twee aankopen: de 12inch *Hey You* van de Rock Steady Crew (1983) en Blondie's 7inch *Rapture* (1981). En natuurlijk kende ik de radiohitjes van de Sugarhill Gang. In Londen kocht ik op Portobello Road obscure cassettebandjes met radio-uitzendingen uit New York, waarop een gekke mix van dub, electric boogie en hiphop ten gehore werd gebracht. Maar ik had nog weinig benul van de artiesten en musici die uit mijn cassetterecorder schalden. Halverwege de jaren tachtig zou ik meer hiphop aanschaffen: ik herinner me singeltjes en 12inches van Grandmaster Flash, Grandmaster Melle Mel, Doug E. Fresh, Whodini, Roxanne Shanté, Run DMC. Boogie Down Production's *The Bridge Is Over* was een favoriete track uit die tijd én een ode aan New York: “*Manhattan keeps on makin it, Brooklyn keeps on takin it, Bronx keeps creatin it, and Queens keeps on fakin it*”.

Wild Style zag ik voor het eerst in 1988 of 1989 toen de Duitse televisie de film 's nachts uitzond. De film ademt een échte DIY-atmosfeer en de beste herinneringen bewaar ik aan de scènes waarin lowbudget hiphop clubs worden bezocht, de microfoon van hand tot hand gaat en platenspelers overuren maken. Dan weet je: ik had erbij willen zijn. Maar de wereld was in 1982 nog erg groot en New York leek lichtjaren en dure vliegtickets verwijderd van Nederland.

Hiphop kwam uit het niets, zo leek het. Ook de grote platenmaatschappijen hadden niets door. In zijn prachtige boek *The Death Of Rhythm & Blues* (1988) verklaart Nelson George dat tekort uit de tragische ontwikkelingen van de jaren zeventig. De beweging voor burgerrechten in de Verenigde Staten - en de daaropvolgende juridische en politieke integratie van zwarte Amerikanen in de Amerikaanse samenleving - resulteerde paradoxaal genoeg in een artistieke neergang van de zwarte popcultuur. Nooit meer werd het niveau bereikt van Ruth Brown, Ella Fitzgerald of Marvin Gaye, zo beweert George. In het afbreken van de gesegregeerde zwarte cultuur ten gunste van participatie en integratie, werden radiostations, platenmaatschappijen en artiesten op de vrije markt overgeleverd aan grote corporaties, die bijna zonder uitzondering werden geleid door blanke directies. Zo verdampte in luttele jaren niet alleen een zwarte middenklasse, maar werden ook de innige banden doorgesneden tussen rhythm & blues en de collectieve lotgevallen van Afro-Amerikanen in een nieuwe wereld. Het nieuwe parool was *cross over*. Zwarte artiesten werden klaargestoomd voor het bereiken van een wit publiek, denk aan Whitney Houston, en witte artiesten stortten zich op soul en disco, denk aan de Bee Gees. Het resultaat van deze tragedie, vervolgt George, was de dood van R&B. En hiphop was de wraak – de blinde vlek van het Amerikaanse kapitalisme. Slechts één major label, Mercury, pikte de trend op dankzij een rapper uit Harlem, Kurtis Blow, die aan het label verbonden was. Hiphop resulteerde in een explosie van kleine labels en platenmaatschappijtjes in New York.

Natuurlijk, hiphop kwam niet écht uit het niets. Pioniers als Kool Herc en Grandmaster Flash kwamen uit de Cariben, waar ze waren opgegroeid in een sound system-cultuur, waarin de platenspeler, de *selector* (zoals de deejay op Jamaica wordt genoemd) en de deejay (de *toaster* of rapper) een belangrijke rol speelden. Vroege deejays als Pompadou bedienden het mengpaneel en de platenspelers vingervlug en uiterst behendig. Toasters U Roy en Big Youth improviseerden eloquent over een geluidstapijt dat de deejay uitlegde. Ook de *battle* kende al een lange traditie. Sinds 1900, vanuit Trinidad, bepaalde de *war of picong* de ontwikkeling van calypso in de Cariben. Door elkaar belachelijk te maken of te overtreffen, stuwden de Calypsonians elkaar, al dan niet improviserend, naar steeds hogere vormen van taalexpressie. Ook het fileren van bestaande composities en het opnieuw rangschikken van het materiaal, zoals bij hiphop gebeurt in de *scratch* en de *sample*, kreeg voor het eerst gestalte in 1973 in de huiskamer annex studio van King Tubby in Kingston op Jamaica. King Tubby geldt vandaag als de uitvinder van de mix.

Wild Style getuigt van dit innovatieve en explosieve klimaat. Het is een genot om naar de film te kijken. Alles is hier *fresh*, om de titel van het beroemde hiphopboek van Sally Flinker uit 1985 in herinnering te roepen. Veel meer dan een graffitifilm is *Wild Style* een hiphopfilm. Als graffitifilm neemt *Wild Style* afscheid van de eerste generatie graffitikunstenaars. Zeker, Dondi White, Lee Quinones, Fab 5 Freddy en Zephyr spelen een belangrijke rol in de film, maar in 1982 waren ze ook doorgebroken naar het grote publiek als beeldend kunstenaars. Voor hun werken werden grote bedragen neergeteld in New Yorkse galeries en Lee werd zelfs uitgenodigd voor de *Documenta* in Kassel.

Op het moment dat *Wild Style* in de bioscoop wordt vertoond (overigens op zeer bescheiden schaal: een jaar later zal een nieuwe versie meer aandacht krijgen), wordt Lee uitgenodigd door de Rotterdamse Kunststichting. Gosse Oosterhof, verbonden aan de RKS, was heel vertrouwd met de New Yorkse kunstgemeenschap en slaagde erin Lee naar Rotterdam te halen. Lee kreeg 5000 gulden en koos de Berenkuil op de Lijnbaan uit voor een werk. Hier maakte hij één van zijn “nomenclaturen”, zoals hij ze zelf noemde – het was zijn handtekening, *LEE*, slechts drie letters. “Rotterdam wilde dat ik iets traditioneels uit New York zou doen”, vertelde Lee afgelopen zomer toen ik mijn boek *Mooi van ver. Muurschilderingen in Rotterdam* (2007) maakte. Lee had zijn graffitiverken al achter zich gelaten, maar Europa, nog niet verwend met graffiti uit New York kon wel een klassieke *piece* gebruiken. In hetzelfde jaar 1982 ontmoete Hans Sonneberg van galerie Delta, nu gevestigd aan de Oude Binnenweg, Jean-Michel Basquiat in New York. Delta organiseerde in Rotterdam de eerste Europese Basquiat tentoonstelling. Toen ik de galeriehouder vorig jaar sprak, reageerde hij geïrriteerd op mijn vraag naar deze graffitikunstenaar. “Hij was helemaal geen graffitikunstenaar”, zei Sonneberg, “hij heeft zich maar een jaar met dat geklieder op straat bezig gehouden. Basquiat was een groot beeldend kunstenaar”. Ook Fab 5 Freddy spande zich in 1982 al in om het werk van zijn collega's in Amsterdam geëxposeerd te krijgen. Een jaar later organiseerden Museum Boijmans Van Beuningen en het Groninger Museum de eerste overzichtstentoonstelling van graffitikunstenaars uit New York. Volgens Lee was de repressie jegens graffiti in New York zo sterk toegenomen genomen, dat het werk van de grote treinkunstenaars alleen in het museum kon worden bewaard.

De stelling die ik in mijn boek verdedig is dat de doorbraak van de hiphopgerelateerde graffiti uit New York in Nederland vooral op het conto van de beeldende kunst moet worden geschreven. Wie in Nederland een glimp wilde opvangen van deze beweging, moest naar het museum of de galerie. Of naar de Berenkuil in Rotterdam. De Amsterdamse *crew* United Street Artists werd opgericht na het zien van een VPRO-documentaire over de tentoonstelling in Boijmans Van Beuningen. De moderne graffiticultuur werd als het ware uit het museum gehaald en naar de Nederlandse straat getrokken. En niet andersom, zoals zo vaak wordt beweerd. In dat opzicht markeert *Wild Style* het einde van een generatie, net

zoals de *Piece van Lee* in de Berenkuil het einde van dezelfde generatie graffitikunstenaars markeert.

In feite geldt dit zelfs voor Charlie Ahearn, de maker van *Wild Style*. Als kunstenaar arriveerde hij in 1973 in Soho en organiseerde hier een aantal programma's over het werk van zijn voorbeeld, kunstenaar Gordon Matta-Clark. Matta-Clark hield zich al sinds 1970 bezig met het documenteren en vervolgens bewerken van graffitiuitingen in New York, met name op treinen. Zijn project heette *Photoglyphs*. Ook liet hij zijn truck in 1973 bewerken door jonge graffitischrijvers uit de Zuid-Bronx en stelde hij zijn auto vervolgens tentoon op de Washington Art Fair. Zoals de kunstenaar Gordon Matta-Clark de vroege graffiticultuur in zijn werk betrok, zo ontpopte kunstenaar Charlie Ahearn zich tot de documentalist die de ontluikende hiphopcultuur in beeld bracht. Zijn dia's werden geprojecteerd op de achtergrond van breakdance en hiphopshows in de Bronx. Zo ontstond geleidelijk het script voor *Wild Style*. Ahearn zegt zelf: "Toen ik mijn dia's van hiphop en graffiti aanschouwde, kleurrijk tegen de achtergrond van de optredens en voorzien van die geweldige, pompende muziek, zag ik dat ik naar een film keek die nog gemaakt moest worden".

Die vergaande invloed van de beeldende kunst doet niets af aan het autonome en subversieve karakter van graffiti als mondiaal verschijnsel. Graffiti en *street art*, zegt Ahearn, moet je eigenlijk vergelijken met het Kubisme. "Alles dat voortspoot uit de New Yorkse graffiti-beweging van de late jaren zeventig", zegt de filmmaker, "heeft generaties van kunstenaars wereldwijd beïnvloed. Ook al spuiten ze hun namen niet langer op een muur, toch zijn ze grootgebracht door deze cultuur, erdoor geïnspireerd geraakt om kunstenaar te worden en hun werk aan vrienden en lotgenoten te tonen".

Dát is de essentie van *Wild Style*. 25 jaar na dato is *Wild Style* nog steeds een geweldige film en het lijkt wel of het historisch belang van de film alleen maar groter wordt. Vijftien jaar na het verschijnen van de rolprent, in 1997, werd de film in Rotterdam voor het eerst groots gepresenteerd in Nighthtown tijdens het *International Breakdance Event*. De gebeurtenis én de film markeerden de doorbraak van de *urban* hiphopcultuur als stedelijk massaverschijnsel in Rotterdam. Niet toevallig werd de vertoning aangegrepen om aandacht te vragen de zojuist verwijderde *Piece van Lee* in de Berenkuil. De actiegroep noemde zichzelf de Vrienden van Lee. Een groep jonge kunstenaars en culturele ondernemers zag de verwijdering van de het kunstwerk als een prachtig excuus om zichzelf op de culturele kaart van Rotterdam te zetten. Twintig jaar na dato vond in New York een groots festival plaats ter ere van de film. Dit keer waren ook Rotterdamse graffitikunstenaars aanwezig en zij vonden een gids in een tweetal kunstenaars en hiphopkenners dat eerder in Rotterdam had gewerkt in het kader van een project van kunstenaar Jeanne van Heeswijk: Beth Coleman en Howard Goldkrantz.

Ik zou willen besluiten met een kort filmpje, een videoclip, gemaakt anderhalf jaar voordat Charlie Ahearn *Wild Style* uitbracht, om precies te zijn in januari 1981. Het betreft de video van het al eerder genoemde singeltje van Blondie, *Rapture*. Blondie maakte deel uit van de postpunkcultuur in New York, maar zag weldegelijk dat zich een nieuwe DIY-cultuur aandiende, die even spannend en innovatief was (al kon ze nog niet bevroeden dat de impact van hiphop vele malen groter zou zijn dan die van punk en postpunk). Haar man Chris Stein zou een jaar later de soundtrack van *Wild Style* produceren. De rol van Blondie en Ahearn (en eigenlijk ook The Clash, die Grandmaster Flash op toernee nam en bekend maakte bij een groter publiek), bevestigt nog eens in welke mate de beeldende kunst én de (blanke) popcultuur bijdroeg aan de marketing van hiphop. In de clip zien we Jean-Michel Basquiat (achter de platenspelers), Lee Quinones en Fab 5 Freddy (met spuitbussen aan het werk). De clip *Rapture* is daarmee een bijzonder document, dat vooruitloopt op *Wild Style*. Geniet zodadelijk van de onbevangenheid van *Wild Style*, een uniek docudrama, maar ook een heerlijk en beetje sentimenteel liefdesverhaal over een jongen (Lee Quinones) en een meisje (Pink Lady) in een grote metropool aan het begin van de jaren tachtig.