

KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN  
FACULTEIT LETTEREN  
MASTEROPLEIDING GESCHIEDENIS



# **TUSSEN ANARCHIE EN HYSTERIE**

## **De punkbeweging in België (1976 – 1981)**

Promotor  
Prof. dr. T. Verschaffel

Masterproef  
ingediend door

**AERDEN YVES**

Leuven 2007-2008

## Voorwoord

Waarom schrijf je niets over de punk? Deze vraag stelde mijn promotor, professor Tom Verschaffel, mij aan het begin van het academiejaar. Nooit had ik durven hopen dat ik met zoveel enthousiasme en nieuwsgierigheid aan mijn masterproef mocht beginnen. Punkmuziek was voor mij, zoals voor zovelen, een houvast in mijn rebelse tienerjaren. Het betekende plezier, feest en doen waar ik zin in had. Het gaf me kracht, hoop, zelfvertrouwen en een optimistische ingesteldheid. Ik wil dan ook professor Verschaffel oprecht bedanken, niet alleen voor zijn geduld over mijn uitstelgedrag, maar ook om me de kans te geven onderzoek te doen naar een onderwerp wat me zo nauw aan het hart ligt.

Verder wil ik iedereen die interesse toonde in mijn onderzoek bedanken. Poucke voor het lange uitlenen van zijn bibliotheek, mijn kotgenoten en in het bijzonder Niels voor de fijne gesprekken. Ook Willy Dirkx en Mark Haesendonckx van De Brassers, Hans Versluys en Didi de Paris wil ik bedanken voor de tijd die ze vrijmaakten om te antwoorden op al mijn vragen. Speciale dank gaat uit naar Noke voor haar taalkundige inzichten, zin voor structuur en het grote geduld waarmee ze deze verhandeling na las.

Deze thesis schreef ik niet alleen. Ik heb het geluk steun gehad te hebben van een fantastische vriendenkring.

Birgit, Katrien, Thijs, Pepe, Noke, Ben en alle anderen. Merci voor deze leuke jaren, jullie zijn de fijnsten.

Deze masterproef is voor mijn papa Tonny.

## Inhoudsopgave

|   |    |
|---|----|
| Voorwoord   |    |
| Inhoudsopgave   |    |
| Inleiding   | 4  |
| Onderzoeksopzet   | 5  |
| Onderzoeksmethode   | 6  |
| Onderzoeksindeling  | 8  |
| <br>  |    |
| HOOFDSTUK 1   | 9  |
| <i>De bronnen van de punk</i>                               |    |
| 1.1 Crisis en vervreemding in de jaren zeventig             | 9  |
| 1.2 Het ontstaan van de punkbeweging                        | 13 |
| 1.2.1 Terug naar de eenvoud                                 | 13 |
| 1.2.2 New York  | 16 |
| 1.2.3 Van New York naar Londen                              | 20 |
| 1.2.4 The Sex Pistols                                       | 22 |
| 1.2.5 Andere bands uit de eerste punkgolf                   | 26 |
| <br>  |    |
| HOOFDSTUK 2   | 28 |
| <i>De situatie in België: een algemene schets</i>           |    |
| 2.1 Belgium ain't fun no more                               | 28 |
| 2.2 De eerste berichtgeving                                 | 30 |
| 2.3 De Rockin' club   | 36 |
| 2.4 De Pioniers   | 39 |
| 2.5 Punk voor het grote publiek: Jazz Bilzen                | 42 |
| 2.6 Rock over Belgium                                       | 44 |
| 2.6.1 De institutionele situatie                            | 44 |
| 2.6.2 The First Belgian Punk Contest                        | 49 |
| 2.6.3 De muzikale barometer: Humo's Rock Rally 1978         | 51 |
| 2.7 Ook de majors spelen mee                                | 52 |
| 2.7.1 Raxola  | 53 |
| 2.7.2 The Kids  | 54 |
| 2.8 Postpunk en coldwave                                    | 59 |
| <br>  |    |
| HOOFDSTUK 3   | 64 |
| <i>Over de extramuzikale aspecten van de Belgische punk</i> |    |
| 3.1 Meer dan muziek   | 64 |
| 3.2 Schrijven voor onafhankelijkheid: de fanzines           | 66 |
| 3.3 Punk en politiek  | 69 |
| <br>  |    |
| Besluit   | 75 |
| <br>  |    |
| Bibliografie  | 80 |

## Inleiding

In het jaar 2007 werd de dertigste verjaardag van het punkfenomeen gevierd. In Engeland en Amerika werd er met veel nostalgie terug gekeken naar die wilde tijden. Nooit zou men nog zoveel chaos en vervreemding meemaken als in 1977. Het was het jaar waarin de Sex Pistols hun eerste en enige album de wereld instuurde: *'Nevermind the Bollocks'*. De controversie was ongezien. Niemand was veilig voor de ongecontroleerde woede en vuilbekkerij van John Lydon, de zanger van de Pistols. Geen spaander werd heel gelaten van het heersende etablissement. *'God save the Queen'* en *'Anarchy in the UK'* werden de leuzen van een nieuwe generatie van gedesillustioneerde jeugd. Ze brachten aan de oppervlakte wat al jaren lag te sluimeren in de hoofden van progressieve en ruimdenkende tieners die, door de aanhoudende jeugdwerkloosheid, noodgedwongen doelloos rondhingen in rokerige pubs en clubs. De punk oogstte een schokgolf van verontwaardiging, maar voor het eerst sinds de jaren zestig kwam er weer verzet vanuit muzikale hoek.

Een jaar later bereikte het fenomeen ook ons land. De schok kwam hard in het Belgische muzikale landschap, dat destijds vooral gedragen werd door de populaire zangers van het levenslied, de artiesten uit de kleinkunstrangen en een kleine schare binnenlandse popgroepen. Van een rockcultuur was amper sprake en de opkomst van deze nieuwe muziekstroming zorgde hier dan ook voor een bruusk ontwaken. In welke mate kunnen we de punk in ons land als een specifiek Belgische manifestatie beschouwen van een internationaal fenomeen? De punk ontstond in Engeland en Amerika als muzikale reactie op een ongunstige socio-economische realiteit. We stellen ons dus de vraag welke de ontstaanscondities en de gevolgen in ons land waren en zoeken naar parallellen in het buitenland. Op welke manier lieten de Belgische punkers zich door hun Angelsaksische voorgangers beïnvloeden en op welke wijze brachten zij hun eigen accenten aan? Hoe kunnen we het klimaat typeren waarin de punk in ons land heeft kunnen gedijen en kunnen we dit vergelijken met de evoluerende situatie in de bronlanden van de beweging? Welke sporen heeft de punk tenslotte achtergelaten op de Belgische muziekwereld?

## Onderzoeksopzet

Om een antwoord te vinden op deze onderzoeksvragen moeten we vooreerst de te bestuderen periode afbakenen. In de laatste dertig jaar werd de punk talloze malen op sterven na dood verklaard. Zelfs een jaar na het ontstaan van de beweging werd door de punkers van het eerste uur de slogan *'punk's dead'* gedeclameerd. Toch wist het genre en de attitude steeds uit de eigen as te herrijzen door de vele nieuwe opflakkingen van het fenomeen. Van de postpunk uit de jaren tachtig, over de grunge van de jaren negentig tot de punk en postpunk revival vandaag met groepen als Green Day, NOFX, Interpol of The Editors: hoe vaak het einde van de beweging ook werd verkondigd, punk weigert hardnekkig voltooid verleden tijd te worden. Daarom zijn we genoodzaakt ons onderzoeksdomein af te bakenen en concentreren we ons in dit werk op de jaren 1976 tot 1981. Dit waren de prille eerste jaren van het genre die zo tekenend waren voor het vormelijke aspect van de beweging. Dit zijn ook de meest turbulente jaren, waarin de punk het meeste indruk heeft nagelaten. Alleen door terug te gaan naar de vroegste kiemen van deze jongerencultuur kunnen we nagaan op welke manier de punkboodschap doorheen de jaren vertaald is geweest.

In onze zoektocht naar literatuur over het onderwerp, kwamen we al gauw tot de conclusie dat de buitenlandse literatuur over de punk in zijn culturele, sociologische en historische aspecten zeer uitgebreid is. Dit alleen al toont aan hoe groot de impact van het hele gebeuren is geweest. In ons land hebben echter vooral sociologen en communicatiewetenschappers zich gewaagd aan een studie over de punk in België als beweging. Deze studies hebben zeker bijgedragen tot meer algemene inzichten, maar door de verschillende methodologische benadering ontbreken ze historisch overzicht. Nog nooit is de punkbeweging in België onderzocht vanuit een historische methodologie. We kunnen stellen dat er een enorme discrepantie bestaat tussen de uitgebreide hoeveelheid aan buitenlands onderzoek en de geringe interesse vanuit eigen land. Dit is verbazend gezien de onverwaarloosbare impact van het fenomeen op de Belgische muzikscène. Met dit descriptieve werk willen we dan ook proberen de lacune opvullen in het binnenlands historisch onderzoek.

## Onderzoeksmethode

Door het ontbreken van werken vertrekkend vanuit een historische methodologie, komt het merendeel van de informatie waarop we dit onderzoek baseren uit de bronnen zelf. We vonden dat de numerieke muziektijdschriften en fanzines uit die tijd gelden als de meest oprechte en directe documentatie over de punk en desbetreffende periode in België. Vooreerst hebben we dus een serieel tijdschriftenonderzoek gedaan van het weekblad Humo en haar Franstalige tegenhanger Télémoustique. Hiervan namen we alle nummers door uit de periode 1976 tot 1981. Deze tijdschriften bezaten aan het begin van de door ons bestudeerde periode een monopolie op pop- en rockverslaggeving. In de *TTT* en de *Pop Hot* rubrieken van respectievelijk Humo en Télémoustique werd wekelijks verslag uitgebracht van het popnieuws op binnen- en buitenlands gebied. Daarnaast bevatten deze rubrieken interviews met artiesten, artikels over nieuwe muzikale ontwikkelingen en recensies van pas verschenen albums. Zoals we zullen zien ontstond er onder impuls van de punkbeweging een groeiende vraag naar rockjournalistiek in ons land. Deze werd aanvankelijk opgevangen door de zusterbladen van Télémoustique: de Nederlands- en Franstalige More. Hiervan namen we alle nummers van 1975 tot 1977 onder de loep, vermits vanaf 1977 de belangrijkste rockjournalisten van More, die zich bezighielden met punkverslaggeving, hun eigen blad *En Attendant* oprichtten. Van dit magazine konden we noodgedwongen alleen de jaren 1978 en 1979 doornemen omdat dit de enige bewaarde jaargangen blijken te zijn. Veel informatie vonden we ook in de gespecialiseerde muziektijdschriften die ontstonden in het kielzog van deze groeiende vraag naar rockverslaggeving. Voorbeelden hiervan zijn *Riff*: stereotype muziekrant en het Antwerpse *Stic*. Van deze tijdschriften hebben we respectievelijk de jaargangen 1978 tot 1979 en 1978 tot 1980 onderzocht. Een speciale plaats in ons onderzoek wordt ingenomen door de zogenaamde fanzines. Deze zelfuitgebrachte en gedistribueerde bladen werden door hun kleinschalig karakter niet bewaard in de openbare bibliotheken. Het was dan ook een plezier vast te stellen dat enkele van deze zeldzame exemplaren bewaard worden bij personen die de punkbeweging nog steeds nauw aan het hart dragen.<sup>1</sup>

Verder haalden we veel informatie uit de vele gesprekken en de enkele diepte-interviews met personen die nauw betrokken waren met de Belgische punkscène. Zo spraken we met Willy Dirx en Marc Haesendonckx van de belangrijke punkband De Brassers. Haesendonckx was daarenboven student aan de VUB en vertoefde in die periode in het

---

<sup>1</sup> Zo konden we nog enkele exemplaren terugvinden van *DUS*: agressief jongerenblad, Ontgoochelde Frigo en Leeggoed.

Brusselse punkmilieu. Beide hadden ze ook nauwe banden met de Antwerpse punkscène. Ook het gesprek met punkdichter Didi de Paris was verhelderend. Verder legden we enkele vragen voor aan Hans Versluys, die als communicatiewetenschapper in 1978 reeds een thesis schreef over het fenomeen getiteld *London's burning: een exploratie in de punk subcultuur*.<sup>2</sup>

Dit bronnenonderzoek vulden we aan met informatie uit enkele scripties van studenten communicatiewetenschap en sociologie. Belangrijk hier was de verhandeling van Mario Liessens getiteld *Whatever Happened to the Punkrock Revolution?* en de scriptie van Jan De Bondt getiteld *Punk en postpunk : een cultuursemiotische en literatuurwetenschappelijke benadering*.<sup>3</sup>

Voor de ontwikkelingen van de punkscène in het buitenland konden we terecht bij de uitgebreide bestaande secundaire literatuur. Het standaardwerk op dit vlak is het uitstekende *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock* van Jon Savage.<sup>4</sup> Het boek *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century* van Greil Marcus over punk als transhistorisch cultureel fenomeen, was van onschatbare waarde om de beweging in een breed kader te plaatsen.<sup>5</sup> Het geheel in de tijdsgeest plaatsen deden we voor het buitenland met *The Seventies: Portrait of a Decade* van Christopher Booker en meer over de situatie in ons land kwamen we te weten via het boek *De Geschiedenis van België in Woord en Beeld* van Marc Reynebeau. Verder raadpleegden we de vele algemene werken over de jaren zeventig en haar cultuur.<sup>6</sup>

Het boek van Jan Delvaux over de Belgische muziekgeschiedenis *Big in Belgium: het Verhaal van de Belgische Pop* was een grote hulp bij het beschrijven van de muzikale situatie in ons land.<sup>7</sup> Verder gaf de volledige pop- en rockdiscografie van alle ooit uitgebrachte Belgische artiesten in het werk *Wit-lof from Belgium: 40 jaar popgeschiedenis in België* van Gust de Coster en Geert de Bruycker ons een overzicht van alle verschenen punkplaten.<sup>8</sup> De gebruikte liedteksten haalden we voornamelijk van de officiële webpagina's van

---

<sup>2</sup> Dit laatste interview moest noodgedwongen doorgaan via email vermits Hans Versluys op dit moment in Nieuw-Zeeland woont en werkt.

<sup>3</sup> LIESSENS, M., *Whatever Happened to the Punkrock Revolution? Een onderzoek naar het ontstaan en de evolutie van de DIY en de punk/hardcore scène als autonoom veld*. Onuitgegeven licentiaatverhandeling, Leuven, Departement sociologie, 1997.

DE BONDT, J., *Punk en postpunk: een cultuursemiotische en literatuurwetenschappelijke benadering*. Onuitgegeven licentiaatverhandeling, Leuven, Departement linguïstiek, 1984.

<sup>4</sup> SAVAGE, J., *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*. Faber & Faber, Londen, 1991.

<sup>5</sup> MARCUS, G., *Lipstick Traces: a Secret History of the Twentieth Century*. Penguin Books, Londen, 1993.

<sup>6</sup> BOOKER, C., *The Seventies: Portrait of a Decade*. Lane, Londen, 1980.

REYNEBEAU, M., *De geschiedenis van België in woord en beeld*. Lannoo, Tielt, 2006.

<sup>7</sup> DELVAUX, J., *Big in Belgium: het verhaal van de Belgische pop*. Hadewijch, Antwerpen, 1997.

<sup>8</sup> DE COSTER, G. en DE BRUYCKER, G., *Wit-lof from Belgium: 40 jaar popgeschiedenis in België*. s.n., Brussel, 1990.

desbetreffende artiesten of van de opnamen zelf. Een uitgebreid bibliografisch overzicht kan men uiteraard vinden op het einde van dit werk.

## **Onderzoeksindeling**

We kunnen onmogelijk de beginsituatie in België beschrijven zonder eerst aandacht te besteden aan de buitenlandse ontwikkelingen die de punkgolf beïnvloed hebben. In het eerste hoofdstuk van deze verhandeling geven we dan ook een algemene schets van de evolutie van de beweging in Engeland en Amerika, de bronlanden van de punk. Vermits het ontstaan van de punk ontegensprekelijk samenhangt met de socio-historische context, schetsen we eerst kort de tijdsgeest van de bestudeerde periode waarna we de muzikale aspecten nader toelichten. We bespreken kort de belangrijkste invloeden en het muzikale klimaat waarin de punk kon gedijen.

Het tweede hoofdstuk is een uitgebreide descriptieve studie over de eerste jaren van de Belgische punkscène. We beschrijven de eerste berichten in de media en zien hoe de Belgische punkpioniers zich, ondanks de gebrekkige institutionele situatie, wisten te nestelen in het muzikale landschap. We stellen ons de vraag welke invloed deze stroming nu precies had en wat de gevolgen waren voor de muziekcultuur in ons land? Hoe evolueerde het genre? Wat waren de belangrijkste groepen en hoe manifesteerden zich deze?

Het derde hoofdstuk belicht tenslotte de extramuzikale aspecten van de Belgische punkcultuur in het licht van de buitenlandse ontwikkelingen. Wat was de levensstijl van de Belgische punker? In welke mate kwam hun ideologie tot uiting? Was de Belgische punkbeweging een geëngageerde beweging en waren ze zich politiek bewust? We zien hoe de punk in ons land een volwaardige subcultuur werd met haar eigen media: de fanzines, en beschrijven een politiek bewustwordingsproces, ingegeven door de maatschappelijk historische context.

# HOOFDSTUK 1

## *De bronnen van de punk*

### **1.1 Crisis en vervreemding in de jaren zeventig.**

*“I belong to the blank generation and  
I can take it or leave it each time  
I belong to the \_\_\_\_\_ generation but  
I can take it or leave it each time.”<sup>9</sup>*

In 1975 schreef Richard Hell het lied ‘*Blank generation*’. Zijn nummer werd onthaald als het nihilistische lijflied van de jaren zeventig. Het was een reactie op diegenen die voor hem hadden geprobeerd de tijdsgeest te definiëren. Zo schreef Rod McKuen al in de vroege jaren zestig het nummer ‘*Beat generation*’ en in 1965 brachten The Who hun kritische protestsong ‘*My generation*’ uit, over het onbegrip waar de Britse arbeidersjeugd mee geconfronteerd werd. Maar de toon van het protest werd geleidelijk aan grimmiger. In het refrein laat Richard Hell een leegte voor het woord ‘*generation*’, niets stond vast, alles was mogelijk.<sup>10</sup> Men zou zelf invullen wat men maar wilde, los van de deterministische sociale labels die de maatschappij hen oplegde sinds de jaren zestig. Hieruit blijkt de identiteitscrisis en de wezenloosheid waar veel tijdgenoten van Richard Hell mee worstelden. De huidige moraal werd verworpen en men wilde zelfs geen oplossing zoeken. Dit nihilisme werd ingegeven door een veranderde sociaal-economische basis in de jaren zeventig.

Richard Hell was een kind van de babyboom generatie. Zijn ouders hadden de sociale ontwrichting en wreedheden van de Tweede Wereldoorlog nog meegemaakt en nu lag de weg open naar een welvaartsmaatschappij. De motor hiervan was de economische groei. De verwachtingen waren enorm: het Westen en de mensheid wachtten een ongekend weelderige toekomst. In België steeg de koopkracht nooit zo snel als tussen 1947 en 1950.<sup>11</sup> Er ontstond een consumptiemaatschappij. Goden werden vervangen door goederen. Gepaard gaande met de technologische innovaties kon elk doorsnee huishouden aan het begin van de jaren zestig zich hullen in een ongekend materieel comfort. Een koelkast, televisie, wasmachine en een auto waren stilaan geen luxeproducten meer en de steeds volle supermarkten zorgden dat alles

---

<sup>9</sup>RICHARD HELL, *Blank Generation*. Liedtekst gevonden op <http://www.richardhell.com>, online toegang op 1 juni 2008.

<sup>10</sup> SAVAGE, J., *England's Dreaming*, 90.

<sup>11</sup> REYNEBEAU, M. *Geschiedenis van België*, 295.

binnen handbereik was.<sup>12</sup> Het pakket van associaties die de ‘swinging sixties’ oproepen zijn dan ook tekenend. De Beatles propageerden de waarden van een pas ontdekte sociale groep: de tiener. In Amerika waren er de hippies met hun naïef optimisme en vredeswens van de ‘flower power’.

Tegelijk groeide het besef dat aan die ongebreidelde vooruitgang ooit een einde zou komen. In tegenstelling tot hun ouders, bij wie de schaarste van de oorlog nog vers in het geheugen lag, waren de ‘babyboomers’ de eersten voor wie de democratie en de welvaartsstaat een gegeven waren. Ze konden zich dan ook de luxe permitteren om enkele postmateriële waarden te propageren. Voorbeelden hiervan zijn de morele, politieke en seksuele rebellie van de studenten, de opkomst van de burgerrechten beweging en het massale protest tegen de Vietnam oorlog.<sup>13</sup> Op het einde van de jaren zestig werden deze protesten steeds vaker overschaduwed door geweld. De sfeer werd grimmiger en aan het begin van de jaren zeventig heerste er overal in het Westen het gevoel dat er een einde was gekomen aan de grote golf van optimisme die de mensheid overspoeld had sinds de jaren vijftig.<sup>14</sup>

De voornaamste reden hiervan waren de eerste barsten in de economische groei. Al van 1967 was er sprake van een lichte recessie maar de monetaire crisis in wereldverband brak definitief door in 1971 bij de afschaffing van het systeem Bretton-Woods door Richard Nixon.<sup>15</sup> De munten gingen aan het zweven en een enorme input aan speculatieve dollars in Europa had als gevolg dat de Amerikaanse munt sterk devalueerde.<sup>16</sup> Omdat wereldwijd het economisch systeem gebaseerd was op de vaste waarde van de dollar als reserve valuta sloeg het crisis gevoel al snel om zich heen.<sup>17</sup> Dit was het begin van tien jaar continue inflatie. Het hoogtepunt van de internationale recessie was de oliecrisis in 1973. Voor velen was dit het begin van een lange periode van algehele wanorde, die in vele opzichten, een anticlimax was van de goede vooruitzichten die men een decennium eerder voorspelde.<sup>18</sup> Ook België bleef niet gespaard. Door de groeivertraging van de wereldmarkt werd de concurrentie met lage loonlanden onhoudbaar en kwam de mobiliteit van multinationalaal kapitaal aan het licht.<sup>19</sup> In 1975 steeg het aantal werklozen in ons land met zeventig procent.<sup>20</sup> Overall braken stakingen

---

<sup>12</sup> Nota's Eigentijdse Geschiedenis gedoceerd door prof. L.VOS, Katholieke Universiteit Leuven, departement geschiedenis, 2005.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> BOOKER, C., *The Seventies*, 11.

<sup>15</sup> VOS, L., *Eigentijdse Geschiedenis*, nota's.

<sup>16</sup> REYNEBEAU, M., *Geschiedenis van België*, 355.

<sup>17</sup> VOS, L., *Eigentijdse Geschiedenis*, nota's.

<sup>18</sup> BOOKER, C., *The Seventies*, 13.

<sup>19</sup> WITTE, E. CRAEYBECKX, J. en MEYNEN, A., *Politieke geschiedenis van België*, s.n., Antwerpen, 2005, 337.

<sup>20</sup> REYNEBEAU, M., *Geschiedenis van België*, 355.

en bedrijfsbezettingen uit die niet zelden gepaard gingen met geweld. De voortdurende stijging van het aantal werklozen deed tegelijk de staatsinkomsten dalen. Het gevolg hiervan was een openlijke crisis van het bestel. Steeds meer klonk de roep naar een herstructurering van de verzorgingsstaat en een geleidelijke afbraak van de sociale zekerheidsstaat. Dit zou vanaf het midden van de jaren zeventig alle belangrijke politieke thema's tekenen.<sup>21</sup>

Het algehele crisis gevoel zorgde er voor dat men eindelijk een gepast moment vond om een ideologisch tegenoffensief in te zetten tegen de antikapitalistische kritiek die was komen opzetten in het postmateriële protest van de jaren zestig.<sup>22</sup> Zowat overal in het Westen klonk de roep naar behoud. In Groot Brittanië bleek deze roep naar rustigere, zekere tijden uit de verkiezing van de conservatieve 'Heath' regering, maar misschien nog meer uit de opkomst van Margaret Thatcher, die een nieuw soort conservatisme symboliseerde.<sup>23</sup> In Amerika zorgde het Watergate schandaal, de Vietnam oorlog en de moord op enkele politieke en sociale leiders als Martin Luther King en de Kennedy's voor een wantrouwen in de regering.

Ook in ons land was er een duidelijke ruk naar rechts. De motor hiervan was de crisis van de nationale staat, die er voor zorgde dat de traditionele partijen steeds meer aan electoraal succes moesten inboeten ten voordele van de communautaire partijen. De roep naar meer autonomie kwam vanuit de gemeenschappen onder invloed van de economische crisis. In Vlaanderen was er de Volksunie, in Wallonië het Rassemblement Wallon en in Brussel het Front Démocratique des Francophones die hun kiezers rekruteerden met hun taaleisen.<sup>24</sup> Het was de communautaire kwestie die het politieke landschap van België domineerde in de jaren zeventig met als culminatie het Egmontplan van 1977. De taalstrijd groeide zowat uit tot een metafoor dat de nationale staat aan legitimiteit had ingeboet. Het thema werd al snel beladen met veel symboliek en psychologische gevoeligheid wat zoveel energie en tijd vergde dat het staatsapparaat uiteindelijk aan efficiëntie inboette. Sinds de crisis waren er in België op korte termijn zeven regeringen geweest die maar een zes maanden effectief regeerden.<sup>25</sup>

In combinatie met de versterking van het materialisme zorgde dit machteloos gevoel voor een depolitisering onder het volk.<sup>26</sup> In hun strijd om te overleven keerden steeds meer mensen terug naar hun 'kleine wereld'. Overleven was zowat het codewoord geworden tijdens de jaren zeventig. Iedereen die een job kon houden en een ietwat normaal leven kon

---

<sup>21</sup> WITTE, E., CRAEYBECKX, J. en MEYNEN, A., *Politieke geschiedenis van België*, 338.

<sup>22</sup> REYNEBEAU, M., *Geschiedenis van België*, 356.

<sup>23</sup> BOOKER, C., *The Seventies*, 19.

<sup>24</sup> REYNEBEAU, M., *Geschiedenis van België*, 339.

<sup>25</sup> Ibidem, 360.

<sup>26</sup> VOS, L., *Eigentijdse Geschiedenis*, nota's.

leiden werd gebombardeerd tot een ‘*survivor*’.<sup>27</sup> Men moest niet alleen opboksen tegen de economische malaise, ook de toekomst voorspelde niet veel goeds. In 1972 publiceerde de club van Rome haar eerste rapport. De resultaten waren niet bepaald rooskleurig: bij de huidige demografische perspectieven zouden de grondstofvoorraden slinken, een tekort aan drinkwater zou ontstaan en de hoeveelheid voedsel per capita zou sterk dalen.<sup>28</sup> Voor het eerst werden mensen zich bewust van het ecologische probleem, een schaduwzijde van de ongebreidelde technologische vooruitgang. Ook de vrees voor nucleaire oorlogsvoering schiep eindtijdverwachtingen. Toen het weekblad Humo in 1978 een poll aan haar lezers voorlegde met de vraag waar ze het meest angst voor hadden stond ‘werkloosheid’ op één en ‘de kernbom’ op de tweede plaats.<sup>29</sup> Toen een jaar later dezelfde vraag werd gesteld was de top drie: werkloosheid, fascisme en de atoombom.<sup>30</sup> Wanneer tijdgenoten werd gevraagd een balans op te maken van het decennium werden adjectieven als ‘mat’ en ‘dof’ meegegeven.<sup>31</sup>

Dit alles zorgde voor een niet te onderschatten existentiële crisis. Er was het algemene gevoel dat de grote explosie van creativiteit van de voorbije jaren totaal was uitgeput. Samuel Beckett zei ooit: ‘*We have nothing left to say, except that there is nothing left to say*’.<sup>32</sup> De populairste films uit die dagen waren ‘*A clockwork orange*’ en ‘*Death race 2000*’. Beide gaan ze over extreem nutteloos geweld en immoraliteit in de dysutopie die de wereld geworden was.<sup>33</sup> Ook in de populaire muziek was de hang naar escapisme voelbaar. De rock groepen die ooit symbool stonden voor de rebellie van tieners werden steeds serieuzer. Ze verloren meer en meer contact met het alledaags leven met hun psychedelica en bombast. De afstand tussen de groep en hun publiek werd groter en de muziek werd enorm ingewikkeld om hun uitzonderlijke positie in de verf te zetten.<sup>34</sup>

Dit was de sociaal-economische en culturele basis die ervoor zorgde dat een grote groep mensen er zich van bewust werd dat er iets moest veranderen. Dit was de gedesillusioneerde generatie waarnaar Richard Hell refereerde met zijn ‘*Blank generation*’, de generatie waar waarin de protagonisten van de latere punkbeweging opgroeiden.

---

<sup>27</sup> SAVAGE, J., *England’s Dreaming*, 90.

<sup>28</sup> VAN MOLLE, M., *Sociale geschiedenis van de nieuwste tijd*, Katholieke Universiteit Leuven, acco, Leuven, 2006, 64.

<sup>29</sup> HUMO, nr 1952, 2 februari 1978.

<sup>30</sup> HUMO, nr 2002, 18 januari 1979.

<sup>31</sup> REYNEBEAU, M., *Geschiedenis van België*, 359.

<sup>32</sup> BOOKER, C., *The Seventies*, 289.

<sup>33</sup> SAVAGE, J., *England’s Dreaming*. 152.

<sup>34</sup> KEUNEN, G., *Pop! Een halve eeuw beweging*. Lannoo, Tielt, 2002, 89.

## 1.2 Het ontstaan van de punkbeweging.

### 1.2.1 Terug naar de eenvoud

*Rock is echt niet gediend met dure machinaties. (...)*

*Terug naar de eenvoud is de boodschap.*

*Rock moet dringend weer subversief worden.*

*Het is erg vitaal voor wat wij doen dat de ouders van ons publiek het niet goed vinden.*<sup>35</sup>

Rockmuziek was al sinds het prille begin symbool voor tienerrebellie. De opzweepende ritmes van Bo Diddley, Chuck Berry en Jerry Lee Lewis zorgden in de jaren vijftig voor revolutionaire veranderingen in het muzikale landschap. Met hun korte, krachtige en dansbare nummers zorgden ze ervoor dat rock 'n' roll in danstenten en muziekcafé's de leefwereld van jongeren verklankte.<sup>36</sup> Deze muziek was voor de jongeren een manier om te protesteren tegen hun saaie, conforme leefwereld in de jaren vijftig en dit zeer tegen de zin van de ouders. Rock was het eerste fenomeen dat ouders lijnrecht tegenover hun kinderen stelde.<sup>37</sup> Binnengehaald als nieuwe kunstvorm en door de link met de sociale revolutie van de zwarten in de Verenigde Staten en dit nog eens gekoppeld aan de internationale rebellie van een blanke jeugd werd de rock 'n' roll geleidelijk aan meer zelfbewust.<sup>38</sup> Wanneer de vroege rock 'n' roll van de jaren vijftig sociale ongelijkheid blootlegde, was het pas vanaf de jaren zestig dat ook politiek verankerd werd met de muziek. Het was vanaf hier dat deze subcultuur zijn kracht echt liet zien en een tegencultuur werd.<sup>39</sup>

Tegen het midden van de jaren zeventig was rockmuziek echter totaal vervreemd van haar rebelse bronnen. De popsterren van toen waren oud genoeg om de vaders te zijn van de tieners die hen kwamen bewonderen. De Amerikaanse hitlijsten waren bepaald geen weerspiegeling van de sociale en politieke wantoestanden van die tijd. Artiesten als Led Zeppelin, Fleetwood Mac en Elton John waren dan wel entertainend, ze stonden ver af van de realiteit die hun beluisteraars dagelijks beleefden. De blanke middenklasse had zich de rock toegeëigend en gecommmercialiseerd tot een doodnormaal sociaal gegeven. Rock was een

---

<sup>35</sup> Tommy Ramone in 1976 in: DIDDEN, M., *Enkele interviews: een selectie uit Humo*. Dupuis, Brussel, 1981, 30.

<sup>36</sup> KEUNEN, G., *POP!*, 24.

<sup>37</sup> DEMEULEMEESTER, K., *Tussen twee werelden: hotsende, botsende, trillende jeugd. Rock 'n' roll, Vlaanderen en de jaren vijftig*, Onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Gent, 2003.

<sup>38</sup> MARCUS, G., *Lipstick Traces*, 42.

<sup>39</sup> O'HARA, C., *The Philosophy of Punk: More than Noise*, s.n., s.l., 1999, 25.

volwaardig onderdeel geworden in de immer groeiende entertainment industrie.<sup>40</sup> Jongeren zijn altijd de sleutel geweest tot sociale revolte en heel de jeugds subcultuur vloeide voort uit rock 'n' roll. Door de demystificatie van de rockmuziek viel ook de impuls, de kracht tot sociale verandering weg. Jongeren verveelden zich en verveling is altijd contra-revolutionair.<sup>41</sup>

In de jaren zestig had alles nog mogelijk geleken maar die utopie werd door rocksterren al snel gereduceerd tot een solipsistische en individualistische ideologie. Het individu was de bron van alle waarheid geworden en hiermee werd ook meteen alles wat rook naar verzet, dat collectiviteit en solidariteit inhield, ontkend.<sup>42</sup> Een doorgedreven individualisme zorgde ervoor dat elke artiest zijn eigen stijl wilde ontwikkelen en men rockmuziek ernstig ging nemen.<sup>43</sup> Tot dan was rock altijd ingebed geweest in de populaire cultuur maar veel artiesten van de jaren zeventig zoals bijvoorbeeld Yes wilden er een hoogwaardige cultuuruiting van maken.<sup>44</sup> Dit had als gevolg dat rockmuziek enorm ingewikkeld werd, iets voor geschoolde vakartiesten en niet voor zomaar iedereen. Bovendien werd ze ook psychedelischer en bombastisch. In symfonisch georchestreeerde nummers werden alle registers open getrokken en duurden soms wel twintig minuten. Dit nam de snelheid en kracht waar veel jongeren zo door aangetrokken waren weg. Artiesten gingen zich ook vaker distantiëren van hun publiek. Ze speelden voor enorme mensenmassa's op gigantische podia waardoor ze onbereikbaar leken voor hun fans. Muzikanten werden voortaan betiteld als 'Rock stars' en verdienden zoveel geld dat ze ongevoelig waren geworden voor wat er echt gebeurde in de wereld.<sup>45</sup> Er was geen aandacht meer voor de kracht van sociale verandering die rockmuziek ooit symboliseerde. 'Verandering' was een ouderwetse term uit de jaren zestig geworden.<sup>46</sup>

Dit waren de condities van de popmuziek waartegen de punkers zo reageerden. Enerzijds werd punk gepresenteerd als een radicale ontkenning van alles wat popmuziek was geworden, anderzijds was het een nostalgisch teruggrijpen naar de 'roots' van de rock. In de beginnende jaren zeventig primeerde het streven naar authenticiteit, het verheerlijken van de moderniteit en een ontkennen van de bombast en complexiteit van de muziek van de jaren zeventig.<sup>47</sup> Een mooi voorbeeld hiervan is de singlehoes van 'One Chord Wonders' van The Adverts uit

---

<sup>40</sup> O'HARA, C., *The Philosophy of Punk*, 24.

<sup>41</sup> MARCUS, G., *Lipstick Traces*, 49.

<sup>42</sup> MARCUS, G., *Lipstick Traces*, 48.

<sup>43</sup> KEUNEN, G., *POP!*, 84

<sup>44</sup> *Ibidem*, 77.

<sup>45</sup> MARCUS, G., *Lipstick Traces*, 48.

<sup>46</sup> *Ibidem*, 48.

<sup>47</sup> ROBB, J., *Punk Rock, an Oral History*. Ebury Press, London, 2006.

1977. Op die hoes stonden drie akkoorden afgebeeld met daaronder de tekst: “*This is one chord, this is another chord, this is a third. Now form your own band!*”.<sup>48</sup> De punk zette de eerste stappen naar een democratisering van de muziekproductie. In muziekkrant Oor vinden we terecht terug: “...*Ongeveer alle belangrijke acts van het moment hebben hun bestaansrecht te danken aan die shocktoestand die in de jaren zeventig tot tachtig de ingeslapen popscène weer op haar beide benen zette.*”<sup>49</sup> Plezier maken was het sleutelwoord, en iedereen kon er aan meedoen. De grenzen en zelfs het onderscheid tussen performer en toeschouwer werden gesloopt. Participatie aan heel het gebeuren was dan ook belangrijk.<sup>50</sup> Het was een manier om muziek te maken voor mensen die geen technische achtergrond hadden en toch de drang voelde om zich uit te drukken. Naarmate punk een politieke geladenheid meekreeg begon het onderscheid met die andere grote subcultuur: de hippies, duidelijk te worden. Punk was ‘*working-class*’, ze werden verworpen door de maatschappij. De hippies verwierpen daarentegen zelf de maatschappij, zij waren ‘*Middle-class*’. De gehele punkhouding was anti.<sup>51</sup> De punkers predikten een vrolijk nihilisme tegen het positivisme van de hippies van de jaren zestig.<sup>52</sup> Men wilde rockmuziek terug subversief en progressief maken.

Waar en wanneer de punkbeweging exact is ontstaan is het onderwerp van een moeilijk en veelgevoerd debat. Het was pas op het einde van de jaren zeventig dat punk een volgroeide beweging werd. De invloeden waren er echter al veel eerder. Lagen de kiemen in de scène van New York aan het einde van de jaren zestig of waren het de Britse ‘*pub-rockers*’ midden jaren zeventig? Algemeen wordt aangenomen dat het de New Yorkers waren die de stijl uitvonden maar de Britten zouden de attitude cultiveren en het koppelen aan een politiek gedachtegoed.<sup>53</sup> We zullen nu achtereenvolgens de bronnen van de punkbeweging schetsen in Amerika en Engeland. Een bespreking van deze bands is onontbeerlijk gezien hun grote invloed op de scène in België.

---

<sup>48</sup> ADVERTS, THE, *One Chord Wonders/Quick step*, Stiff records, 1977.

<sup>49</sup> VAN BRUGGE, P., *Punkevaluatie*, in muziekkrant OOR, 15 december 1982.

<sup>50</sup> LAING, D., *One Chord Wonder: Power and Meaning in Punk Rock*, s.n., Philadelphia, 1985.

<sup>51</sup> DE BONDT, J., *Punk en postpunk*, 33.

<sup>52</sup> SAVAGE, J., *England's Dreaming*, 133.

<sup>53</sup> O'HARA, C., *The Philosophy of Punk*, 25.

### 1.2.2 New York

De eerste bands die we kunnen bestempelen als invloeden van de latere punkbeweging ontstonden al tijdens de hoogdagen van de opkomst van de popmuziek. De invasie van Britse rockgroepen in Amerika tijdens de jaren zestig had ervoor gezorgd dat er een nieuwe wind waaide door het Amerikaanse muziklandschap. Groepen als The Who, The Kinks, Them en The Rolling Stones spraken met hun rauwe stijl en strakke mode tot de verbeelding van de Amerikaanse tiener.<sup>54</sup> Ze contrasteerden dan ook hevig met de toegankelijke Doo wop en Teenybop groepen die de hitlijsten domineerden. Ter vergelijking: de eerste single van The Rolling Stones verscheen in 1963, het jaar dat Soeur Sourire op nummer één van de Amerikaanse hitparade prijkte. De expliciete teksten, verheerlijking van seksualiteit en de harde, agressievere aanpak van de Engelse bands maakten dat ze als subversief werden bestempeld.<sup>55</sup>

Al snel kwam er een Amerikaans antwoord op de *'British invasion'*. Over heel het land begonnen mensen die van de muziek hielden maar nooit echt hadden leren spelen aan een eigen stijl te werken. Het resultaat was de Garage rock en Psychedelica van de jaren zestig. Er werd gezongen met een bulderend, grommend keelgeluid en gitaristen transformeerden hun gitaar tot een surrogaat zanger. Nieuwe technologie zorgde ervoor dat de gitaar niet meer als ondersteunend instrumentarium op de achtergrond bleef, maar een nieuwe overheersende aanwezigheid in nummers kreeg. Het nieuwe geluid was een warm, krachtig, sonoor zoemgeluid genaamd de *'Fuzz'*.<sup>56</sup> Het gevolg was een nieuwe identiteit in de rockmuziek. De rauwe productie, agressieve zang en het slordige gitaargeluid zorgde dat het geheel vaak, al dan niet opzettelijk, amateuristisch klonk. Hierin school de hang naar de authenticiteit en de subversie van de vroege rock n' roll. Over heel Amerika verschenen honderden van deze garage bands en veel ervan verdwenen al snel in de obscuriteit. Toch waren het groepen als Question Mark and the Mysterians, Shadows of Knight, 13<sup>th</sup> Floor Elevators en The Seeds die we kunnen bestempelen als de eerste doe-het-zelf punkers. Garage rock en vroege psychedelica uit de jaren zestig kunnen als stimuli en stilistische invloed aangehaald worden voor de onstuimige en hardere muziek uit de jaren zeventig en tachtig zoals de hard rock en de punk.<sup>57</sup> In het verzamel album dat het genre van de garage

---

<sup>54</sup> PIETRI, S. en QUINLIN, A., *Punk, Seventeen Rock.*, Régine Déforge, Parijs, 1977, 14.

<sup>55</sup> KEUNEN, G., *Pop*, 63.

<sup>56</sup> HICKS, M., *Sixties Rock: Garage, Psychedelic and other Satisfactions.*, University of Illinois press, Illinois, 2000, 12.

<sup>57</sup> *Ibidem*, 8.

rock zowat codificeerde: *Nuggets: original artyfacts from the psychedelic era, 1965-1968* werd deze muziek dan ook al heel vroeg betiteld als ‘punk’.<sup>58</sup> Samengesteld door Lenny Kaye in 1972, verklankte dit album een idee dat aan het begin van het nieuwe decennium was ontstaan.

In de hoogdagen van het hippie tijdperk was er onder veel critici en schrijvers zoals bijvoorbeeld Lester Bangs een nostalgische hang naar de lawaaijerige, pretentieloze garage rock uit het midden van de jaren zestig. De feedback, fuzz, het zeurderige rauwe gezang en de platte ritmische herhalingen waren de perfecte manieren om een vrolijk nihilisme te verklanken.<sup>59</sup> Dit werd ook begrepen door artiesten als Iggy Pop and The Stooges en MC5. Ze simplificeerden de muziek tot het uiterste en door middel van enorm veel feedback en snelle drumpartijen ontstonden er ongehoord korte krachtige nummers. Van hun optredens maakten ze totaalspektakels. Iggy schold op zijn publiek, gebruikte openlijk drugs, rolde rond in gebroken glas, automutileerde zichzelf en braakte op het podium. Voor het modale rock publiek was dit ongezien aanstootgevend. De ‘*Godfather of Punk*’ is de bijnaam die de populaire media vandaag aan Iggy Pop meegeeft. Het was dan ook in een recensie voor de Stooges’ tweede album ‘*Fun House*’ dat het woord punk een eerste keer in muzikale context gebruikt werd. De recensie was van de hand van Lester Bangs, een voornaam rockcriticus, die in 1970 voor het muziekmagazine Creem werkte. Over ‘*Fun House*’ schreef hij:

*(...) the way that Stooze punk does, what with his clawing at himself, smashing the mike in this chops, jumping into the crowd to wallow around a forest of legs and ankles and God knows what else while screaming those sickening songs about TV eyes and feeling like dirt and not having no fun ‘cause you’re a fucked up adolescent, horny but neurotic, sitting around bored and lonesome and unable to communicate with yourself or anybody else. Shit. Who needs songs like that, that give off such bad vibes? We got a groovy, beautifully insular hip community, maybe a nation, budding here, and our art is a celebration of ourselves as liberated individuals and masses of such—the People, dig? And antisocial art simply don’t fit in, brothers and sisters. Who wants to be depressed, anyway?*<sup>60</sup>

De attitude en de stijl van Iggy and the Stooges wist ook een handvol nieuwe artiesten uit New York te inspireren. De New York Dolls waren modeadepten en anglofielen die probeerden te behoren tot de hippe scène rond Andy Warhol. Hun muziek was gebaseerd op vroege garage rock uit de jaren zestig. Ze gebruikten lipstick, kleedden zich als travestieten en werden al snel geconnoteerd met homoseksualiteit. Maar er was een verschil met de

---

<sup>58</sup> *Nuggets: original artyfacts from the first psychedelic era, 1965-1968*, Sire records, 1972.

<sup>59</sup> SAVAGE, J., *England’s Dreaming*, 82.

<sup>60</sup> Creem Magazine, december 1970. Uit het online archief van Creem Magazine: <http://www.creemmagazine.com>.

kitscherige glamrock groepen uit de vroege jaren zeventig zoals T-rex, Mud en Alice Cooper. De New York Dolls vertegenwoordigde een soort ironie. Hun zware explosieve muziek onderbouwde perfect wat ze in hun teksten hadden te zeggen: een manifest voor een nieuwe generatie van lelijkheid en nihilisme dat zich gebaseerd op Iggy Pop's excessen uit de latere jaren zestig, afzette tegen het idealisme van hun eigentijdse leeftijdsgenoten.<sup>61</sup> Ze zouden van grote invloed zijn op het Engelse punkgebeuren vermits hun manager Malcolm McLaren later de manager van de Sex Pistols werd.<sup>62</sup>

De New York Dolls werden vanaf het midden van de jaren zeventig opgevolgd door een nieuwe, grimmige, generatie van artiesten gecentreerd in de New Yorkse bar CBGB's, wat staat voor Country, Bluegrass and Blues.<sup>63</sup> *“Het was een lang, donker café met halfweg een luide juke-box waaruit de hele avond lang Kinks, Patti Smith, Troggs, Question mark en Stones spruitten”*<sup>64</sup> zou Mark Didden in Humo schrijven na een bezoek. De groep van Richard Hell en Tom Verlaine genaamd Television waren de eersten om er de nieuwe beweging uit de grond te stampen. Richard Hell was een Baudelaire-achtige figuur die in gescheurde T-shirts, leren jasjes en grote jaren vijftig zonnebrillen zijn bohémien karakter in de verf zette. Hij zou het prototype worden voor de latere punk mode. Zelfs zijn haarsnit werd overgenomen door de Engelse punkers. Deze nieuwe esthetiek droeg een boodschap van zelfdestructie, gevaar, seksualiteit en geweld mee. Het was de mode van de straat. Dit was de origine van wat later de punk esthetiek werd.<sup>65</sup> CBGB's werd stilaan een verzamel plaats voor het nieuwe ongehoorde geluid. Nog een bekende naam wiens oorsprong in de CBGB's lag en die daarna de wereld zouden veroveren waren The Ramones. Ze speelden krachtige, snelle nummers die maximaal drie minuten duurden en nooit meer dan drie akkoorden bevatte. Ze grepen dan ook terug naar de korte kernachtige nummers die rock n' roll groot gemaakt hebben.<sup>66</sup> Ook zij kleedden zich in de stijl van de jaren vijftig Mod-rocker met gescheurde broeken en leren jasjes. Daar waar Richard Hell en Patti Smith een duidelijke boodschap in hun muziek staken, draaide het bij de Ramones vooral om het plezier. Ze gaven het gebeuren een nieuwe dimensie, een soort vrolijk nihilisme en zwartgallige humor benaderd met een brede



*Richard Hell*

<sup>61</sup> SAVAGE, J., *England's Dreaming*, 61.

<sup>62</sup> Ibidem, 62.

<sup>63</sup> MCNEIL, L., *Please Kill me: the Uncensored Oral History of Punk*, Penguin, Londen, 1997, 170.

<sup>64</sup> DIDDEN, M., *Enkele interviews*, 30.

<sup>65</sup> SAVAGE, J., *England's Dreaming*, 89.

<sup>66</sup> DIDDEN, M., *Enkele interviews*, 30.

sarcastische lach.<sup>67</sup> Een nihilisme dat protesteerde tegen het sérieux van de gangbare popmuziek. “*Na tien jaar van politieke correctheid hadden jongeren weer het recht om plezier te maken*” schreef John Savage.<sup>68</sup> Een sluitend voorbeeld van dit muzikaal minimalisme en romantisch nihilisme is de liedtekst van ‘*I don’t care*’:

”*I don't care*  
*About this world*  
*I don't care*  
*About that girl*  
*I don't care*  
*About these words*”<sup>69</sup>

De tegenstelling tussen ‘*fun*’ en realiteit die ze in hun nummers inbouwen verhult de hang naar het subversieve. “*Wij trachten de realiteit, die niet grappig is, wat te doorprikken*” vertelde Tommy Ramone in een interview.<sup>70</sup> The Ramones zouden hun geluid aan de latere Engelse punkbeweging geven na een legendarisch concert in het Londense Roundhouse. Leden van latere Engelse punkgroepen als The Clash, The Damned en The Sex Pistols waren aanwezig en werden overweldigd door de snelheid en kracht van de nummers en de attitude van The Ramones.

De CBGB’s zou de uitvalsbasis zijn voor nog enkele Amerikaanse punk en postpunk pioniers zoals de Talking Heads, Blondie en Pere Ubu. Toch kunnen we in 1976 nog niet spreken van een coherente punkscène. Er was niets wat deze bands als dusdanig bond, buiten het feit dat ze allen in de CBGB’s speelden. Er was geen vaste stijl, kleding of eenzelfde geluid en er werd nog niet gesproken van een punksubcultuur an sich. Het was pas wanneer deze groepen in Engeland hun invloed lieten gelden dat deze stijl werd gecultiveerd tot een beweging.

---

<sup>67</sup> PIETRI, S en QUINLIN, A., *Punk: Seventeen Rock*, 41.

<sup>68</sup> SAVAGE, J., *England’s Dreaming*, 133.

<sup>69</sup> THE RAMONES, *I don’t care*. Liedtekst gevonden op [www.azlyrics.com](http://www.azlyrics.com), online toegang op 5 juni 2008.

<sup>70</sup> DIDDEN, M., *Enkele interviews*, 31.

### 1.2.3 Van New York naar Londen

De sleutelfiguur tussen het Amerikaanse en het Engelse punkgebeuren is Malcolm McLaren, de manager van de New York Dolls en later de Sex Pistols. Hij was het die de stijl en attitude van de Amerikaanse punk in Londen introduceerde en er een beweging van maakte. Al in zijn jeugd jaren op de kunstacademie dweept hij met het gedachtegoed van de Situationist International, een groep avant-garde intellectuelen in Frankrijk tijdens de jaren zestig. Deze beweging maakte in hun ideologisch verzet gebruik van een surrealistische en dadaïstische symboliek.<sup>71</sup> Een symboliek en werkwijze die we ook aan de punk kunnen toeschrijven. De connecties tussen punk en dada werden al vroeg in de media belicht: punk was “zoals dada”.

De Situationisten speelden een belangrijke ideologische rol in de protesten van 1968. Door hun slogans op de muren van Parijs te schilderen, kritische posters te verspreiden die grafisch aanleunden tegen het surrealisme, wisten ze hun maatschappijkritiek kenbaar te maken aan een groot publiek.<sup>72</sup> De slogans van de Situationists waren : “Leef zonder restricties of dode tijd”, ”nooit werken”, “hoe meer je verbruikt, hoe minder je leeft”, “verboden te verbieden”, “Club med, een goedkope vakantie in andermans miserie” en “kunst is dood”. Deze werden nauwgezet opgevolgd door de punkers die “Anarchy in the UK”, “No Future”, “Riot” en “Holidays in the sun” predikten. De albumhoezen en posters van punkbands refereerden aan de grafische aspecten van de Situationists. Ook de manier waarop ze zichzelf in de kijker te werkten en de rockindustrie tegen zich opzette is vergelijkbaar met de manier waarop de Situationisten hun revolutionaire project kenbaar maakten. Voorbeelden hiervan zijn de contractbreuken van de Sex Pistols met platenmaatschappijen EMI en A&M, de shockerende vuilbekkerij op de nationale televisie tijdens de Today show met Bill Grundy en de boycot van de BBC om hun singles te draaien, waardoor deze alsnog bovenaan de hitparade geraakten. Voor het eerst in de geschiedenis stond er geen artiest op de eerste plaats van de hitlijst maar een zwarte, doch alleszeggende balk. In 1977 werd de single ‘*God save the Queen*’ uitgebracht, niet toevallig ten tijde van het zilveren jubileum van koningin Elizabeth II. Dit stemde allemaal overeen met het Situationistische concept van

---

<sup>71</sup> De groep was een verzameling van eerdere kleine avant-gardistische stromingen zoals de Lettrists International, The International movement for an Imaginist Bauhaus en The Psychogeographical Association. Dit waren allemaal groepen die het radicale politieke potentieel van het surrealisme wilden doen heropleven. Ze werden bijeengebracht in 1957 door de Franse avant-gardist Guy Debord en verzamelde intellectuelen uit Frankrijk, Italië, België, Engeland en West-Duitsland. Debord schreef het manifest voor de beweging in het eerste nummer van het tijdschrift: ‘*Internationale situationiste*’: “Theses on the Cultural Revolution”.

<sup>72</sup> MARCUS, G., *Lipstick Traces*, 19.

“détournement”, een soort satirische parodie.<sup>73</sup> Bovendien kunnen nog banden met andere kunststromingen aangehaald worden. De industriële aard van de muziek verwijst naar de *musique concrète*, Malcolm Garrett en Peter Saville haalden de inspiratie voor hun albumhoezen bij de schilders van het Futurisme en de podiumpresentaties van sommige punkgroepen doet denken aan het ‘Theatre of Cruelty’ concept van Antonin Artaud.<sup>74</sup>



**Een voorbeeld hoe de dadaïstische esthetiek van de Situationisten gelijkenissen vertoont met die van de punkbeweging: links zien we een poster van de Situationisten uit mei 1968, rechts een flyer van The Sex Pistols uit 1976.**

Het gedachtegoed van de Situationists International kwam tot Malcolm McLaren via de King Mob, een radicale groep uit Londen die sociale revolutie verheerlijkten en bekend waren met de methodes van de situationisten. Voor hun waren de voetbalhooligans de avant-garde van de Britse ‘*Working class*’.<sup>75</sup> Bovendien wilden ze de kloof tussen de Amerikaanse pop cultuur en de Franse revolutionaire theorie overbruggen en probeerden banden aan te halen met Engelse en Amerikaanse rock groepen. Deze symbiose met de populaire cultuur bleek echter geen succes. Invloedrijke artiesten hadden getekend bij grote multinationals en van een revolutionaire attitude was amper nog sprake.

Net als in Amerika kon men in de jaren zeventig in Engeland geen radio opzetten zonder Led Zeppelin, The Who of Rod Stewart te horen. Na het commerciële succes van Britse R&B en beatgroepen zoals The Rolling Stones en The Kinks evolueerden het genre naar een conformistische muziekstroming.<sup>76</sup> Deze muzikanten hadden zodanig veel geld verdiend dat ze mijlenver stonden van wat er echt gebeurde in de wereld. De impuls tot

<sup>73</sup> DE BONDT, J., *Punk en postpunk*, 41.

<sup>74</sup> DE BONDT, J., *Punk en postpunk*, 41.

<sup>75</sup> SAVAGE, J., *England's Dreaming*, 34.

<sup>76</sup> KEUNEN, G., *Pop!*, 65.

progressie en subversie was verdwenen.<sup>77</sup> De hitlijsten werden gedomineerd door grote rock iconen als Yes, Genesis en Queen. Deze grote groepen traden op in immense stadions of grote cultuurpaleizen. De kloof tussen artiest en fan was zelden zo groot geweest.

Tegen het midden van de jaren zeventig kwam er vanuit het Engelse pubcircuit een reactie. Artiesten als Dr. Feelgood, Brinschley en Eddie & The Hot Rods speelden een snellere, opgepepte vorm van R&B.<sup>78</sup> Ze traden op in kleine pubs en clubs en hadden enkel de intentie mensen te vermaken op een eerlijke manier. Kleinschaligheid was een must. De banden tussen publiek en artiest werden weer aangehaald. Ze reageerden hiermee tegen de dure stadion optredens en hoge productie-eisen van de rockmastodonten van hun tijd.<sup>79</sup> De pers kleefde er het etiket 'pubrock' op. We kunnen terecht stellen dat dit een directe voorloper was van de Engelse punk. Toch moeten we in acht nemen dat er noch sprake was van eigen inbreng in de muziek noch van een volwaardige beweging. Het ontbrak de pubrockers aan de intentie om de denkbeelden van eigentijdse jongeren te verwoorden. Hierdoor bleef het een nogal fragmentarisch fenomeen. Wel was dit het circuit waarin de eerste punkgroepen zich zouden aanbieden en waar ze samen zouden optreden met de pubrockers.<sup>80</sup> Één van die jonge punkbands waren de Sex Pistols, de leiders en bezielers van de latere beweging.

#### 1.2.4 The Sex Pistols

Het begon reeds in 1972 wanneer Paul Cook, later bassist bij de Pistols, besluit om een band op te richten: The Strand. Glen Matlock, de bassist van de band, werkte toen in de winkel van Malcolm McLaren: Let it Rock, waar Teddy Boy kleren uit de jaren vijftig en oude 45-toerenplaten verkocht werden.<sup>81</sup> De winkel, gelegen op de Kings road, was op dat moment al een centrum van tegencultuur en een verzamelplaats van de protagonisten van de latere punkbeweging. Malcolm McLaren zelf verbleef ondertussen in New York en was er manager geworden van de New York Dolls. Daar onderging hij een sterke invloed van de scène rond de CBGB's. McLaren was erg onder de indruk van de vestimentaire code van Richard Hell, de Ramones en de New York Dolls die een sfeer van existentiële vrijheid uitademde. Hij zag er ook een muzikale subcultuur tot ontwikkeling komen die helemaal

---

<sup>77</sup> MARCUS, G., *Lipstick Traces*, 48.

<sup>78</sup> DE WIT, B., *Op onderzoek naar het fenomeen punk*. Onuitgegeven licentiaatverhandeling Katholieke Universiteit Leuven, Departement communicatiewetenschap, Leuven, 1984, 71.

<sup>79</sup> BURCHILL, J. en PARSONS, T., *The Boy Looked at Johnny: the Obituary of Rock 'n' Roll*, Faber & Faber, Londen, 1987.

<sup>80</sup> DE WIT, B., *Op onderzoek naar het fenomeen punk*, 72.

<sup>81</sup> VERMOREL, F. en VERMOREL, J., *Sex Pistols: The inside story*. s.n., Londen, 1978, 12.

paste in de rebelse sfeer van de ideologie van de Situationisten doch ook een commerciële potentie bezat.<sup>82</sup> Terug in Engeland stond de nieuwe identiteit van zijn winkel dan ook vast. Deze zou vanaf nu heel provocatief ‘Sex’ noemen en antimode verkopen: gescheurde T-shirts, rubberen en lederen kleding en fetisjistische accessoires gebaseerd op SM praktijken die in sterk contrast stonden met de hippiemode uit de jaren zeventig. Deze werden ontworpen door de toenmalige vriendin van McLaren, Vivienne Westwood, die zowat het designer icoon van de punk en new wave beweging zou worden.<sup>83</sup>



Belangrijker was dat hij, geïnspireerd door de gebeurtenissen in New York, een groep wilde samenstellen met commercieel potentieel die het hier en nu kon vatten. Hij had in Amerika gezien dat het nihilisme van groepen als The Ramones wel een stem konden hebben in muziek en kunst, maar hij zag ook meteen dat zoiets nooit tot verandering of bevrediging kon leiden. Nihilisme was totale onverschilligheid dus moest negatie toegevoegd worden om een revolutie te ontketenen en negatie is altijd politiek georiënteerd.<sup>84</sup> Hieruit blijkt het grote verschil tussen de vroege Amerikaanse punkscène, die nihilistisch en apolitiek was in tegenstelling tot de Engelse scène die meer ingebed was in de socio-politieke toestanden van die tijd.

Omstreeks 1974 bood McLaren zich aan als manager voor de groep van Matlock en Cook. Hij gaf hun een ruimte om te repeteren, bedacht een nieuwe subversieve groepsnaam, predikte over de leegheid van popmuziek en de mogelijkheden van lelijkheid als confrontatie.<sup>85</sup> Ondertussen werd er gezocht naar een gepaste zanger voor de nieuwe, ruige tiener rockgroep die hij in gedachten had. De geschikte persoon werd gevonden in John Lydon. Volgens Steve Jones, de drummer van de Sex Pistols kwam hij de winkel van McLaren binnen met groene haren in een Pink Floyd T-shirt met daarboven zelf ‘*I hate*’

---

<sup>82</sup> SAVAGE, J., *England's Dreaming*, 92.

<sup>83</sup> Ibidem, 98.

<sup>84</sup> MARCUS, G., *Lipstick Traces*, 9.

<sup>85</sup> MARCUS, G., *Lipstick Traces*, 28.

geschilderd.<sup>86</sup> Voor McLaren was John Lydon de perfecte persoon om een behoorlijke lading “*working class*” in zijn band te introduceren. Lydon werd omgedoopt tot Johnny Rotten en werd misschien wel de meest beangstigende rockzanger ooit. De groep werd The Sex Pistols en de belangrijkste Engelse punkband was een feit.

Drie maanden na Johnny Rottens’ toetreding gaven de Pistols hun eerste concert. Na vijf nummers werd de electriciteit afgesloten. Ondermeer door de vele negatieve perscommentaren wisten ze zichzelf al snel in de kijker te werken. Ze werden beschreven als een agressieve groep, gedegenererde tieners die onvoorspelbaar en potentieel gevaarlijk waren.<sup>87</sup> Vanaf 1976 zouden ze door Engeland touren. Ze speelden enkel in kleine zaaltjes voor een klein publiek maar overal waar ze kwamen lieten ze een onvergetelijke indruk na. Er ontstond een hechte fangroep genaamd ‘*The Bromley contingent*’. Zij waren het die het extravagante uiterlijk van de Sex Pistols overnamen en hielpen de punkmode te populariseren.<sup>88</sup> Onder hen bevonden zich ook een aantal toekomstige muzikanten zoals Siouxi Sioux en Billy Idol. Net zoals de leden van The Bromley contingent raakten overal waar de Sex Pistols speelden jongeren geïnspireerd. Over heel Engeland werden groepen gevormd met een gelijkaardig geluid: The Damned, The Buzzcocks en The Stranglers zijn enkele bekende voorbeelden. De bindende factor onder deze bands was het nieuwe geluid, hun drang naar individualisme en hun afkeer van het mainstream rockgebeuren.<sup>89</sup> Door het groeiende aantal fans en bands begonnen zich de contouren van een subcultuur te ontwikkelen. De naam werd door de media overgenomen van het Amerikaanse punkgebeuren en al snel begon deze jonge jeugdcultuur zich te institutionaliseren in clubs zoals de Roxy, de Nashville en de 100 club.<sup>90</sup> Ook trad voor het eerst een New Yorkse punkband op in Engeland: The Ramones speelden in The Roundhouse en drukte definitief hun stempel op de Engelse scène.

Een eerste punkfestival werd georganiseerd in september 1976 in de 100 club in Londen en zou veel media-aandacht krijgen. Het festival zorgde voor een punkrock *boom*. Onder meer de New Musical Express en de Melody Maker schreven een artikel over de performance van The Sex Pistols. Een maand later zouden ze een contract tekenen bij de major platenmaatschappij EMI en nog een maand later kwam hun eerste single ‘*Anarchy in*

---

<sup>86</sup> LYDON, J., *Rotten: no Irish, no Blacks, no Dogs*. Picador, New York, 1994, 13.

<sup>87</sup> SAVAGE, J., *England’s Dreaming*, 145.

<sup>88</sup> LIESSENS, M., *Whatever Happened to the Punk Rock Revolution*, 3.

<sup>89</sup> LIESSENS, M., *Whatever Happened to the Punk Rock Revolution*, 3.

<sup>90</sup> Vergelijkbaar met de CBGB’s bood de Roxy een podium aan de beginnende punkscène. In de eerste 100 dagen van haar bestaan hadden er o.a. The Buzzcocks, The Clash, Generation X en The Stranglers gespeeld. In de hoogdagen van het punkgebeuren waren deze clubs belangrijke verzamelaars voor punkers en waren ze een belangrijke factor in de verspreiding van de beweging.

*the UK*' uit. De meeste controverses zouden ze echter zaaien met hun TV-optreden tijdens de Tonight Show. Een aantal vierletterwoorden werden gewisseld tussen presentator Bill Grundy en de Pistols. Het voorval zou daags erna massaal de tabloids halen en de geschiedenis boeken ingaan als het '*Bill Grundy incident*'.<sup>91</sup> Dankzij deze controverses hadden ze de punkattitude kenbaar kunnen maken aan het grote publiek. De negatieve publiciteit had ook zijn schaduwkant. Platenmaatschappij EMI verbrak hun contract, ze werden massaal geweerd uit de zalen en de BBC bandte hun nummers van radio en televisie. Glen Matlock werd ondertussen vervangen door de flamboyante John Simon Ritchie alias Sid Vicious. Hij kon dan wel helemaal geen basgitaar spelen, zijn uitstraling zou voor altijd de groep tekenen. Malcolm McLaren zei in een interview: "*If Johnny Rotten is the voice of punk, Sid is the Attitude!*".<sup>92</sup> Door zijn banden met de avant-garde van The Bromley Contingent werd hij een icoon voor de look van de punk. Hij leidde de Pistols naar hun hoogtepunt in 1977. Ondanks, of net door, de publieke ban wisten ze een nummer één hit te scoren met '*God save the Queen*'. Het was het jaar van het zilveren jubileum van Elizabeth II. In datzelfde jaar kwam ook hun eerste en enige album uit: '*Nevermind the bollocks, here's the Sex Pistols*'. Het wordt nog steeds door critici gezien als één van de meest invloedrijke rock albums sinds het ontstaan van het genre en een centrale rol spelen in het vormelijke aspect van punk rock. Met het uitbrengen van '*Nevermind the Bollocks*' hadden The Sex Pistols nieuwe bands over heel de wereld geïnspireerd, en allen deden ze dingen die niemand in de rockmuziek ooit had gedaan.<sup>93</sup> Het bevatte vooral eerder uitgebrachte singles zoals '*God save the Queen*', '*Anarchy in the UK*', '*Pretty vacant*' en '*Holidays in the sun*'.

Door hun internationaal succes en de schandaalsfeer die rond de Pistols hing, hield de groep het al na negen maanden voor bekeken. In januari 1978 begonnen ze nog aan hun tournee door Amerika. McLaren liet hun met opzet spelen in het diepe conservatieve zuiden om diezelfde provocerende reacties op te roepen die hen in hun thuisland hun reputatie hadden gegeven. Op 14 januari speelden ze in San Fransisco hun laatste optreden. Johnny Rotten was al enige tijd niet tevreden in de op geld en roem beluste aanpak van McLaren. Hij claimde dat hij alles waar punk voor stond bedrogen had.<sup>94</sup> "*Ever get the feeling you've been cheated*" waren zijn laatste woorden op het podium als Sex Pistols frontman en twee dagen later waren de Pistols officieel gesplit.

---

<sup>91</sup> PIETRI, S. en QUINLIN, A., *Punk: Seventeen Rock*, 80.

<sup>92</sup> COLEGRAVE, S. en SULLIVAN, C., *Punk: the Definitive Record of a Revolution*, Da Capo Press, Cambridge, 2005, 256.

<sup>93</sup> MARCUS, G., *Lipstick Traces*, 33.

<sup>94</sup> Ibidem.

De impact van de Sex Pistols op het punkgebeuren wereldwijd maar ook in België is niet te verwaarlozen. In een tijd van conformisme en zelfvoldaanheid van popmuziek waren zij de grondleggers en personificatie van een van de weinige kritische momenten uit de populaire cultuur: de opkomst van de punkrock.<sup>95</sup> Ze gaven een dosis *working class* aan het mainstream gebeuren uit die tijd en misschien nog belangrijker: overal ter wereld wisten ze jongeren te inspireren en van een muziekstroming een maatschappijkritische manier van leven te maken.

### 1.2.5 Andere bands uit de eerste punkgolf

We haalden het al reeds kort aan dat het geluid van de Sex Pistols van invloed was op latere punkgroepen zoals The Damned en The Buzzcocks. Ook uit de directe fanbasis van de Pistols, The Bromley contingent, ontstonden nieuwe bands. Voorbeelden hiervan zijn Siouxsie and the Banshees met als frontvrouw de extravagante Siouxsie Sioux en Generation X met Billy Idol. Naast de Sex Pistols is The Clash de andere grote punkband uit Londen. Zij experimenteerden met een hybride vorm van reggae, ska en rock 'n' roll. In 1979 braken ze wereldwijd door met hun album '*London calling*'. Ze stonden sterk onder invloed van een links gedachtegoed en waren dan ook als eersten om een doordachte politieke ideologie in de punkmuziek te brengen. In tegenstelling tot de vele groepen voor hen, dweepten ze minder met anarchie en nihilisme maar des te meer met een actief links politieke visie. Zanger Joe Strummer protesteerde tegen de monarchie en aristocratie en zette jongeren aan om politiek actief te worden. Hun teksten gingen over de verveling en grauwheid van de stad (*London's burning*) en de vervreemding van laag betaald bandwerk in de fabrieken (*Career Opportunities*).<sup>96</sup> The Clash waren ook actief lid van de Anti-nazi league en stonden als hoofdact op het Rock against Racism concert van 1978 samen met X-ray spex, Sham 69 en The Ruts. Na The Clash gingen ook andere bands experimenteren met verschillende genres. Wire, een andere Londense band, bracht strakke en minimalistische nummers en zouden van grote invloed zijn op de post-punk muziek.

Naarmate de bekendheid en commercie van de punksubcultuur duidelijk werden, ontstonden ook reacties op de uitverkoop van punkers zelf. Het belangrijkste voorbeeld hiervan is de band Crass. Ze deden alles volgens het doe-het-zelf principe. Ironisch genoeg werden zij zelf één van de populairste en best verkopende punkgroepen. Toch bleven zij

---

<sup>95</sup> The Sex Pistols in: *Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*, 2001.

<sup>96</sup> SAVAGE, J., *England's Dreaming*, 208.

altijd trouw aan hun anarchistisch-pascifistische ideologie en deden ze alles, op de distributie na, zelf.<sup>97</sup> Zij promootten anarchie als een politieke ideologie en kritische levensstijl.

De Sex Pistols en andere hierboven geschetste artiesten zijn uiteraard lang niet de enige punkbands die van invloed zijn geweest op de Belgische scène. Talloze andere groepen genoten van een bescheiden bekendheid in België, deels door het succes van de Sex Pistols. We moeten er ook rekening mee houden dat wanneer de eerste tekenen van punk in België zich begonnen te manifesteren, de grote golf in Amerika en Engeland al tanende was. Daar was het genre reeds geëvolueerd en versplinterd in allerlei subgenres zoals anarcho-punk, Oi-punk, hardcore en post-punk. Een gelijkaardige evolutie zullen we ook later merken in België. Maar eerst is het belangrijk dat we nagaan via welke kanalen punk uiteindelijk tot in België geraakte en welke de belangrijkste punkgroepen waren.

---

<sup>97</sup> DE BONDT, J., *Punk en postpunk*, 108.

## HOOFDSTUK 2

### *De situatie in België: een algemene schets*

#### **2.1 Belgium ain't fun no more**

*Johnny was een engel van Botticelli, uit de hemel nedergedaald, in het saaiste der saaiste, als een rotte vrucht uit het plafond komen vallen, om mij te behoeden voor nakend onheil. (...)Ik zocht het op, kon niet meer zonder. Als een donderslag bij heldere hemel trok punk, als een kwaadaardige Mexican wave door het continent.<sup>98</sup>*

Zo schreef Didi de Paris, de punkdichter, nogal lyrisch over zijn eerste luisterervaring met de Sex Pistols. Niet alleen voor hem moet het een grote schok zijn geweest toen de eerste geluiden van de punk ons land binnen sijpelden. Dit nieuwe geluid contrasteerde dan ook enorm met het heersende muzikale klimaat in België, dat grotendeels zelfbedruipend was.<sup>99</sup> De hitparades van de jaren zeventig werden gedomineerd door Vlaamse of Nederlandse artiesten van het levenslied. In Vlaanderen werd er zelfs gesproken van een *Schlager* revival. Artiesten als John Terra, Erik van Neygen, Louis Neefs, Will Tura en Marva waren gevestigde waarden en kenden hun succes deels door de populaire zeeradio's als radio Mi Amigo, Radio Noordzee en Radio Atlantis.<sup>100</sup> Ook de bal- en dansorkesten genoten een groot succes. De 'alternatieve' jeugd luisterde vooral naar de protestmuziek van eigen bodem: de kleinkunst. Miek & Roel, Jan de Wilde, Zjef Vanuytsel, Willem Vermandere en Roland van Campenhout stoelde nog deels op de geest van de achteenzestigers en zagen doorheen de jaren zeventig hun succes groeien. De vertegenwoordiging van rock 'n' roll op de Belgische muziekcène was veleer beperkt. Enkel de grootste buitenlandse acts kenden hier een bescheiden bekendheid, zo waren er de talloze Elvis Presley kopieën van rockconcourss als Tienerklanken en De gouden micro. De groep The Pebbles dienden als surrogaat voor The Beatles. Tijdens de jaren zeventig kende ons land, analoog aan de ingewikkelde progrock uit het buitenland, een ware Jazzrock periode. Geïnspireerd door Pink Floyd en doorspekt met

---

<sup>98</sup> DE PARIS, DIDI., *Hey punk! Where you goin' with that flower in your hand?* In: Wah wah: literair poptijdschrift, Amsterdam, februari 2006, 103.

<sup>99</sup> DELVAUX, J., *Big in Belgium: het verhaal van de Belgische pop*, 8.

<sup>100</sup> DE MEYER, G. en AMERYCKX, K., *De geschiedenis van de Belgische muziekindustrie*, Leuven, 1999, 22.

een stevige Jazztraditie genoten groepen als Shampoo, Mad curry en Placebo, de band van Marc Moulin, van een bescheiden succes.<sup>101</sup>

Vergelijkbaar met de Pubrock ideologie van kleinschaligheid organiseerde kroegen en clubs hun eigen optredens als reactie tegen de lauwe kost van de hitparades. In tegenstelling tot de Rythm and Blues van hun Engelse tegenhangers, werd er in de Belgische kroegen een veeleer rauwe vorm van bluesrock gespeeld. De latere Damned gitarist Brian James speelde zelfs in een band met Marc D'Haese: Strip.<sup>102</sup> Wat betreft de Vlaamse rock was het wachten tot begin jaren zeventig wanneer artiesten als Johan Verminnen, Raymond van het Groenewoud en Kris de Bruyne rockmuziek in het Nederlands zongen en er onverwachts succes mee boekten.<sup>103</sup> Hoe zelfbedruipend de Belgische rockscène was getuigde uit een rondvraag van het blad Humo naar de favoriete albums van haar lezers. Driekwart van de selectie was Belgisch en gezongen in de eigen taal.<sup>104</sup>

Tijdens de jaren vijftig en zestig waren de populairste artiesten nog uit eigen land maar vooral de grote doorbraak van kabeltelevisie en het succes van de openbare omroepen doorheen de jaren zeventig zorgde voor een sterke Beneluxisering en internationalisering.<sup>105</sup> Dit bracht met zich mee dat de grootste Angelsaksische trends hun weg vonden naar ons land. Vooral de disco en gladde popmuziek met hoge productie-eisen, analoog aan de buitenlandse standaarden, werden hier enorm populair. K.C. and the Sunshine band, Boney M, Abba, Mud en The George Baker Selection bouwden allemaal aan wat later omschreven werd als '*the seventies hitsound*'.<sup>106</sup> In Engeland en Amerika was het muzikale landschap al opgeschrikt door de eerste punkgeluiden. Na een periode van stilzwijgen en onbegrip kreeg de nieuwe beweging ook vaste voet op het continent.

---

<sup>101</sup> DE COSTER, G. en DE BRUYCKER, G., *Wit-lof from belgium*, 92.

<sup>102</sup> DE COSTER, G. en DE BRUYCKER, G., *Wit-lof from belgium*, 87.

<sup>103</sup> DELVAUX, J., *Big in Belgium*, 12.

<sup>104</sup> HUMO, nr 2002, 18 januari 1979.

<sup>105</sup> DE MEYER, G. en AMERYCKX, K., *De geschiedenis van de Belgische muziekindustrie*, Leuven, 22.

<sup>106</sup> COLLIN, R., *Het Belgische hitboek 1954-1999: 45 jaar hits in Vlaanderen*, Vox, Lier, 1999.

## 2.2 De eerste berichtgeving

De liefhebbers van de buitenlandse rockmuziek moesten moeite doen om hun kennis *up to date* te houden gezien de pop- en rockjournalistiek hier nog niet het niveau van het buitenland had bereikt. Het weekblad Humo en zijn Waalse tegenhanger Télémoustique bevatten elke week een katern over de muzikale ontwikkelingen op binnen- en buitenlands gebied. Humo had de tieners, toppers en twents rubriek, beter bekend als de TTT. Het equivalent van Télémoustique was de Pop-Hot rubriek. De namen voor deze rubrieken verhulden dan ook het geringe aandeel dat de rockmuziek aanvankelijk in deze tijdschriften kreeg. Verder verschenen er ook de gespecialiseerde muziekbladen zoals Hitweek, Aloha en het internationaal georiënteerde Muziekblad Oor. In Wallonië werd er dan weer in beperkte mate geprofiteerd van het aanbod Franse muziekmagazines die hun weg vonden naar België. Voorbeelden hiervan zijn Best, Extra en Rock 'n' Folk. Deze bladen hadden als voorbeelden de Engelse Melody Maker, de New Musical Express (NME), Sounds en het Amerikaanse Rolling Stone. Deze tijdschriften waren de eersten die een intellectuele inkijk gaven in het mainstream pop- en rockgebeuren. Artiesten als Neil Young, The Who en Led Zeppelin werden geïnterviewd, besproken en bekritiseerd. In het midden van de jaren zeventig stonden deze magazines sterk onder invloed van het heersende klimaat van Glamrock en Progressieve rock.

Toen de eerste punkgroepen hun opwachting maakten stonden de muziektijdschriften dan ook enorm kritisch tegenover de nieuwe beweging. De 'gespecialiseerde' magazines waren allen opvallend laat om het amateuristisch klinkende fenomeen te verslaan.<sup>107</sup> Vooral Melody Maker, dat een ouder publiek aansprak, negeerde de punk. Andere bladen besteedden dan weer wel sneller aandacht aan de recente ontwikkelingen in de rockmuziek. De New Musical Express was gevatter, cynischer en grappiger van opzet en zodoende ook ontvankelijker voor de nieuwe nihilistische muziekstroming. Begin 1976 begon het blad reeds met de eerste verslagen over punk. Een aantal jonge, hippe *underground* journalisten werden aangenomen en de toon van het tijdschrift veranderde drastisch. Dit had ook zijn weerslag op de verkoop van het tijdschrift en NME verkreeg al snel het grootste marktaandeel van de muziekbladen. NME werd toonaangevend voor de punkverslaggeving en dit was de impuls om zich meer politiek te oriënteren. Niet alleen muziek werd beschreven, ook

---

<sup>107</sup> E-mail van Hans Versluys, 9 mei 2008.

kwamen allerhande jeugdgerelateerde onderwerpen aan bod.<sup>108</sup> Toen het duidelijk werd dat aan de punk ook extramuzikale aspecten verbonden waren, zoals de verheerlijking van agressie, subversie en links politieke sympathieën, kreeg ook de landelijke pers het verschijnsel in het vizier. Niet verwonderlijk waren de eerste reacties afwijzend. Dikwijls werd er met de nodige zin voor sensatie bericht over de rellen met skinheads en de decadente sfeer die tijdens de optredens heerste. De hevige reacties van de pers leverden de beweging een grote bekendheid op, die zich snel tegen hen zou keren.<sup>109</sup> Nu hadden de punks de pers niet echt nodig om hun ideologie uit te dragen: in juli 1976 verscheen immers Sniffin' glue, het allereerste punk fanzine waarop hieronder nog wordt ingegaan.

De Belgische muziekliefhebbers moesten helaas nog wat op hun honger zitten gezien de Engelstalige tijdschriften niet gemakkelijk te verkrijgen waren. Men moest al een gespecialiseerde platenzaak kennen waar ze konden besteld worden.<sup>110</sup> “Toen ik op kot zat in Brussel waren er twee kleine platenzaken die een bak punk en new wave hadden” vertelde Marc Haesendonckx van de Brassers<sup>111</sup>. Toch was het via deze weg dat de eerste Belgische punkfans op de hoogte bleven van de ontwikkelingen in het buitenland. De liefhebbers begonnen zo veel mogelijk te verzamelen en onderling materiaal uit te wisselen. Haesendonckx: “*NME werd wel gelezen. Dat was interessant. We kwamen daaraan via de mensen van Red Zebra, we wisselden onder mekaar spullen uit.*”<sup>112</sup> De berichtgeving in de Belgische pers kwam zowaar nog trager op gang. Belangrijk voor deze periode is de ontwikkelingen van een alternatieve muziekpers.

De eerste die in België melding maakten van de punk was het Waalse magazine More. Dit tijdschrift werd voor het eerst uitgegeven in 1975 en de redactie bestond vooral uit journalisten uit de Pop-Hot rubriek van de Télémoustique. Bezielers van het blad waren Piero Kenroll en Bert Bertrand. Kenroll was al rockjournalist sinds de jaren zestig en speelde een rol in de vroegste bescheiden rockscène in Brussel.<sup>113</sup> Het blad werd dan in het leven geroepen om naast de populaire rockverslaggeving, kleine, amateuristische groepen van eigen bodem een forum te bieden.<sup>114</sup> Wanneer ze in juni 1976 een artikel publiceren over Amerikaanse punkrock groepen, die ze “*Les intellectuels du rock*” noemden, zijn ze het eerste

---

<sup>108</sup> GORMAN, P. en SHAAR MURRAY, C., *In Their Own Write: Adventures in the Music Press*, Sanctuary Publishing, New York, 2001.

<sup>109</sup> DE WIT, B., *Op onderzoek naar het fenomeen punk*, 47.

<sup>110</sup> Interview met Willy Dirckx en Marc Haesendonckx, 12 juli 2008.

<sup>111</sup> Ibidem.

<sup>112</sup> Ibidem.

<sup>113</sup> DE COSTER, G. en DE BRUYCKER, G., *Wit-lof from Belgium*, 53.

<sup>114</sup> MORE, nr 1, september 1975, 1.

Belgische blad wat de nieuwe beweging beschrijft.<sup>115</sup> In juli verscheen er een klein artikel over The Ramones die ze de nieuwe punkrock hype noemden. Ze vonden dat in één The Ramones nummer meer energie zat dan in heel het Bluesrock genre samen.<sup>116</sup> Deze boutade toont aan hoezeer het Belgische alternatieve muzikale landschap verankerd was in de oude bluesrock met de ruige beats, het hoge protestgehalte en de psychedelica. The Rolling Stones, The Who, The Kinks en The Yardbirds waren de groepen die de invloedssfeer van de Belgische alternatieve muziekers zoals Humo en Télémoustique tekenden. Het blad More was dus iets progressiever en pakte in november 1976 al uit met een artikel over de algemene stand van zaken in de internationale punkwereld. Ze gaven een overzicht van Amerikaanse en Engelse punkgroepen enkele vestimentaire tips over hoe men zich moest kleden als punker:

*Le chic du chic est de déchirer vos T-shirts et vos chemises et attacher les lambeaux avec des épigles de sûreté.(...) Le truc est que tous vos vêtements doivent être rafistolés.<sup>117</sup>*

Een maand later pakte het blad uit met het vervolg van het artikel. Hierin stelden Bert Bertrand en Dan McCrolle zich de vraag: “*Punk c’est déjà fini?*”.<sup>118</sup> Ze hekelden toen reeds het feit dat de punk te grote bekendheid krijgt en opgemerkt werd door zakenmensen die er commercieel profijt uit willen halen. Toch waagden ze zich aan een eerste voorzichtige beschrijving over het punkklimaat in België. Het gros van de punkers zou op dat moment uit het Brusselse afkomstig zijn geweest. Elke dinsdag middag tussen drie en zeven zou in de club Les Gémeaux een Disc jockey punkplaten draaien. De naam van de DJ zou pas genoemd worden: “*s’il arrête de passer les trucs hippie*”.<sup>119</sup> Van echte Belgische punkbands werd nog niet gesproken. In datzelfde nummer van More vonden we echter een zoekertje: “*Le groupe punk Chainsaw cherche un bassiste. Téléphoner à Dan (McCrolle) le soir en semaine. Tout ce qu’on demande c’est de l’énergie.*”<sup>120</sup> De groep Chainsaw zou ook daadwerkelijk de vaderlandse popgeschiedenis ingaan als eerste Belgische punkgroep.

Twee journalisten van More, Gilles Verlant en Bert Bertrand, zullen de spilfiguren worden van de Belgische punkverslaggeving. Zij waren het die eind 1977 het Brusselse blad En Attendant oprichtten, door een geschil met de directie van het moederblad More. De bedoeling van het tijdschrift was een kwalitatieve, recht voor de raap rockjournalistiek te

---

<sup>115</sup> MORE, nr 6, juni 1976.

<sup>116</sup> MORE, nr 7, juli 1976.

<sup>117</sup> MORE, nr 11, november 1976.

<sup>118</sup> MORE, nr 12, december 1976.

<sup>119</sup> Ibidem.

<sup>120</sup> Ibidem.

leveren met een belangrijk accent op de binnenlandse ontwikkelingen.<sup>121</sup> De punk was in dit blad prominent aanwezig. Naast albumrecensies bevatte het blad diepte-interviews met binnen- en buitenlandse punkgroepen en extramuzikale artikels over bv. vrije radio's en kleinschalige concertorganisaties. Hoezeer En Attendant aandacht schonk aan de binnenlandse ontwikkelingen kwam tot uiting in de rubriek: *La province nous écrit en capitales* waar uitvoerig werd ingegaan op de situatie van de punk en new wave in de provincies, gebaseerd op brieven van de lezers.<sup>122</sup>

Wat betreft de Vlaamse alternatieve muziekers kunnen we de Nederlandstalige More aanhalen die, analoog aan het Franstalige zusterblad, rockverslaggeving van eigen bodem als prioriteit stelde. Het initiatief kwam er eind 1977 als reactie op het monopolie van het weekblad Humo inzake rockverslaggeving.<sup>123</sup> Een groot deel van de redactie van de Vlaamse More zou echter al in april 1978 haar eigen magazine beginnen uit onvrede met de commerciële koers van More.<sup>124</sup> Dit werd het bekende Riff, met hoofdredacteur Marcel Vanthilt. Deze laatste was op dat moment een bezig figuur in de Belgische rockscène. Hij werkte mee aan de TTT-rubriek van Humo, was DJ bij radio Capitale en FM Brussel en werd later bekend als zanger van Arbeid Adelt en MTV presentator. Riff leverde een kwalitatieve, alternatieve rockjournalistiek met af en toe een vrolijke ondertoon. Er werd veel aandacht geschonken aan de punk van eigen bodem. Opmerkelijk is dat het magazine gratis verdeeld werd. Riff bestaat nog steeds en werd intussen herdoopt tot Riff-Raff. Het is uitgegroeid tot één van de meest toonaangevende binnenlandse muziekbladen.

Van een bescheiden bekendheid genoot ook het Antwerpse maandblad Stic. Het was voorheen bekend als Meka en concentreerde zich vooral op muzikanten en de technische aspecten van het musiceren.<sup>125</sup> In oktober 1978 werd het blad herdoopt tot Stic en ging zich minder concentreren op de techniek maar des te meer op de binnenlandse muziekcène.<sup>126</sup> De hoofdtoon werd nog altijd bepaald door het overheersende klimaat van de bluesrock en de folk maar ook de Belgische punk werd besproken. Dit mede door de grote invloed van de belangrijkste Belgische punkgroep, The Kids, die zelf uit Antwerpen kwamen. Dat Stic aan invloed won zien we ook aan het verschijnen van de Franstalige versie van het blad in 1979.

---

<sup>121</sup> EN ATTENDANT, december 1977.

<sup>122</sup> EN ATTENDANT, maart 1978.

<sup>123</sup> MORE, November 1977.

<sup>124</sup> RIFF, april 1978.

<sup>125</sup> MEKA, april 1977.

<sup>126</sup> STIC, oktober 1978.

Wat de populaire pers betreft bleven de eerste berichtgevingen over de punk lange tijd uit. Daar werd het nieuwe fenomeen nog gezien als een modeverschijnsel dat snel weer zou overwaaien. Het weekblad Humo schreef dan wel in juli 1976 een kleine recensie over The Ramones maar deze was allesbehalve positief:

*Hun sound is de precieze vertaling van New York: de 'blank generation', de navelstaarders, de niksdoeners. (...) De songs bevatten allen een brutale vlegel lyriek, zijn volstrekt clichématig opgebouwd en er is een totale afwezigheid van productie. Bij het beluisteren vraag je je af hoe zo weinig talent, zo weinig muzikaliteit en zo weinig smaak elkaar kunnen ontmoeten. (...) Hoe kunnen we deze modische bloedarmoede in godsnaam serieus nemen als er dingen bestaan als 'Hello, I love you' van The Doors en 'Wild thing' van The Troggs?*<sup>127</sup>

Een week later waarschuwde de TTT redactie in hun concertrubriek: *"Pas op met groepen die naar punkrock ruiken!"*<sup>128</sup>. In september 1976 pakte Humo uit met een paginagrote beschrijving van het nieuwe fenomeen. Onder de titel: *"Wat moeten we hier nu allemaal van denken?"* verscheen de volgende commentaar:

*Muzikaal en tekstueel bekeken is de punk-rock niet alleen waardeloos als je 'm vergelijkt met de groten van vroeger (Dylan, Lennon, Bowie, Van en Jim Morrison) maar ook vergeleken met de pummels van nu (Mud, Sweet, Smokie) is wat ze doen eigenlijk te dom om dood te doen. Punk is ongevaarlijk en in kleine dosissen misschien zelfs goed voor enige lol.*<sup>129</sup>

In de jaarlijkse poll aan de lezers van het blad stond in de categorie 'Meest overroepen verschijnsel' punkrock op de eerste plaats.<sup>130</sup> Humo zou vanaf 1977 toch zwichten voor de populariteit van het genre en zich zelfs bekeren tot 'nationaal orgaan van de Belgische punk'.<sup>131</sup> Dit is uiteraard wat overdreven maar we zien toch duidelijk een toegenomen appreciatie voor het genre in de artikels van 1977. Punkalbums werden van dan af eerder positief beoordeeld en over The Sex Pistols werd geschreven: *"Wij houden van de Sex Pistols, en zoals dat met liefde gaat, louter op emotionele gronden."*<sup>132</sup> Deze plotse bekering kan alleen maar duiden op het inzicht dat de punk niet zomaar een modegril was gebleken, maar

---

<sup>127</sup> HUMO, nr 1872, 22 juli 1976.

<sup>128</sup> HUMO, nr 1873, 29 juli 1976.

<sup>129</sup> HUMO, nr 1881, 23 september 1976.

<sup>130</sup> HUMO, nr 1899, 21 januari 1977.

<sup>131</sup> SIDERIUS, *Punk, rechtse reactie op werkloosheid*. In: Tijdschrift voor Diplomatie, maart 1978, 442.

<sup>132</sup> HUMO, nr 1918, 10 juni 1977.

een blijvende verandering in het muzikale landschap teweeg had gebracht. De redactie van de TTT bleef echter lange tijd vastgeroest in het blues, folk en mainstream rockgebeuren zodat ze nog niet echt onderlegd waren in het nieuwe genre. Dat ze daarenboven weinig zicht hadden op de situatie in ons eigen land blijkt uit de volgende belofte: *“In de nabije toekomst zullen we overgaan tot een round-up van het punkgebeuren hier. Willen groepen zich alstublieft melden op het adres van Humo.”*<sup>133</sup>

Een andere belangrijke bron om aan vernieuwende muziek te geraken was de buitenlandse radio. Het was vooral John Peel die op de BBC radio 1 punkplaten draaide. Met zijn *John Peel Show* was hij de eerste die punk draaide op de Britse openbare omroep. Toen de Sex Pistols hun eerste single *‘Anarchy in the UK’* uitbrachten, draaide hij deze herhaaldelijk op de radio zodat mensen die niet aan die verboden plaat konden raken, deze toch konden opnemen.<sup>134</sup> De show van John Peel kon in ons land ontvangen worden via de zender BBC world service. *“Het aanbod vrije radio’s was op dat moment in ons land te schaars en te commercieel en de openbare omroep speelde enkel de hitparades, daarom stemden we af op de show van John Peel die ongehoorde muziek speelde”* schrijft Hans Versluys.<sup>135</sup> De eerste die zich in België aan een punkplaat op de radio waagde, was de muzikale omnivoor Marc Moulin. Deze verzorgde al sinds 1967 de jazz uitzendingen *King Kong* en *Cap de nuit* op de RTBF. Later zou, eveneens op de RTBF, het programma van Francis Delvaux en Pierre Guyaux *Impédance* tussen de Franstalige rock ook de avant-garde uit Londen en New York, zoals ze dat noemden, uitzenden.<sup>136</sup> In Vlaanderen zou het nog lang duren vooraleer de openbare omroep toegevingen deed: hier zou het Radio 2 DJ Gust de Coster zijn die als eerste een new wave- of punkplaatje durfde uitzenden op de openbare omroep.

---

<sup>133</sup> HUMO, nr 1920, 10 juni 1977.

<sup>134</sup> WALL, M. *John Peel: a Tribute to the Much-loved DJ and Broadcaster*, Orion, London, 2004, 98.

<sup>135</sup> E-mail van Hans Versluys, 9 mei 2008.

<sup>136</sup> EN ATTENDANT, nr 10, oktober 1978.

### **2.3 De Rockin' club**

De Belgische rock was dus niet bepaald een bloeiende scène. Het genre, dat sinds het prille ontstaan ervan een revolutionaire verandering in het muzikale landschap teweeg had gebracht, wist in de Angelsaksische wereld wel massa's jongeren op de been te brengen. Deze liepen storm voor het bloeiende Amerikaanse en Engelse concertwezen: er werd uitgegaan, gedanst en plezier gemaakt. Maar de punk betekende ook voor vele tieners een radicale verandering in hun leefwijze en gedachtegoed. Voor het eerst sinds lange tijd werd er weer gerebelleerd. Hoe kwam het dan dat dit alles in België zo koel onthaald werd? Waarom werd het uitgaansleven van jongeren in België gedomineerd door de brave balorkesten, de gladde disco en de ambiance van de charmezangers?

De voornaamste reden waarom rockmuziek zich in België tot eind jaren zeventig nooit heeft kunnen institutionaliseren is het schrijnende tekort aan platenzaken maar vooral aan zalen en clubs waar groepen konden spelen en waarrond een beginnende scène kon groeien. De muziekbladen mochten dan wel schrijven over al die bands, als het publiek er nooit in werkelijkheid mee in aanraking komt en nooit de energie van een rockoptreden meemaakt kan het ook moeilijk geïnspireerd raken. Vooral in het genre van de rock is er het grote verschil tussen de opnames op vinyl en het overdonderende geluid live. Overal in België speelde er wel een balorkest in een nabije parochiezaal tijdens het weekend. De zangers van het populaire levenslied maakten ambiance op kermissen, braderijen en popconcerten. Jongeren gingen dansen in de eerste onschuldige discotheken en de grootste artiesten vonden hun onderkomen in de grote concertzalen. De rockmuziek werd vaak geweerd uit deze instellingen. Toen de eerste persberichten over punkconcerten in Engeland en Amerika ons land bereikten, waren organisatoren uiteraard nog minder happig om deze groepen te ontvangen. Dit was geen gunstige situatie voor een genre dat kleinschaligheid en nauw contact met hun fanbasis predikte. De opkomst van de punk was anderzijds een stimulans om dergelijke initiatieven te organiseren en de reden waarom het rockcircuit vanaf het eind van de jaren zeventig in België een enorme impuls kreeg. We hebben al kort aangehaald dat de weinige Belgische punks op dat moment vertoefden in Les Gémeaux, een café in het Brusselse. Maar verder dan het lokale café kon men niet geraken. De situatie wordt goed weergegeven in een artikel van More uit 1976:

*Et tous ces groupes punks que déclamerent ne pas vouloir jouer dans de grandes salles, mais raffoler des “clubs”...Ou pourrait-on les faire passer en Belgique puisqu’il n’y a PAS de club rock*<sup>137</sup>

Verder in het artikel droomde de auteur van een plaats waar hij kan dansen zonder ten prooi te vallen aan “ *du bête-disco*”, en van een gelegenheid waar muzikanten en fans elkaar konden ontmoeten. Hij stelde zich de vraag waarom er zo een bloeiend concert circuit is in Engeland en Amerika, zelfs in Nederland hebben ze de Paradiso en in Parijs is er de Golf Drouot, maar in België ontbrak elk dergelijk initiatief.<sup>138</sup> Hij voegde er dan ook aan toe dat het tijd was om zelf maar iets te organiseren. Dit was de aanzet voor de Rockin’ Club: een initiatief van het Waalse blad *Téléoustique* in samenwerking met haar zusterblad *More* om een eerste Belgische rocktempel op te starten.

In februari 1977 was het zover: de Rockin’ Club opende zijn deuren. De locatie was een zaal gelegen in de grote gebouwen van Vorst Nationaal. Maandag, woensdag en zaterdag werd de programmatie verzorgd door de redactie van de *Pop-hot* rubriek van *Téléoustique*. Op deze dagen speelden dan ook de groepen die al wat naambekendheid hadden.<sup>139</sup> De overige dagen werden georganiseerd door de rockjournalisten Bert Bertrand, Piero Kenroll en Dan Mc Crolle van *More*. Op deze dagen passeerden de beginnende bands en amateurs de revue. Zondag werd zelfs de vaste ‘punkdag’ met Belgische punkgroepjes en een DJ die punkplaten draaide: “*On peut y voir l’élite des punx Bruxellois danser le ‘pogo’ sur la scène vide, et c’est souvent plus marrant que certains groupes.*”<sup>140</sup>

Het was hier dat de leden van de eerste Belgische punkgroepen in contact kwamen met de energie en de tentoongespreide subversie van de live muziek en hun inspiratie vonden. Het was ook een plek waar ze konden feesten en zelf optreden. Hier werden de fundamenten gelegd van een prille Belgische punkscène: onder de punkbands van eigen bodem zien we namen zoals Hubble bubble en Chainsaw, de eerste Belgische punkbands. De club kende al snel een groot succes. Tegen april 1977 hadden reeds 2000 mensen zich lid gemaakt. Ondanks dit succes was de Rockin’ Club slechts een kort bestaan gegund: in mei werd besloten de deuren definitief te sluiten. Als voornaamste reden werd het vandalisme, aangericht door de bezoekers van de club, opgegeven. De omgeving van de Rockin’ Club werd bijna geterroriseerd door rondhangende punkers, de ramen van het gebouw moesten het

---

<sup>137</sup> MORE, december 1976.

<sup>138</sup> Ibidem.

<sup>139</sup> TELEMOUSTIQUE, 17 februari 1977.

<sup>140</sup> Ibidem.

elke week ontgelden en zowat heel de inboedel van de club (zetels, glazen en de bar) werd geregeld kort en klein geslagen.<sup>141</sup> Toch was deze club in zijn korte bestaan een belangrijke verzamelplaats geweest voor de pioniers van de Belgische punkbeweging vergelijkbaar met buitenlandse voorbeelden als de CBGB's en de Roxy.

---

<sup>141</sup> TELEMOUSTIQUE, 5 mei 1977.

## 2.4 De Pioniers

In deze sfeer ontstond eind 1976 de eerste Belgische punkband: Chainsaw. De vier leden waren allen actieve bezoekers van Les Gémeaux en later de Rockin' Club. De groep was: Jean-Pierre Poirier alias 'Jerry Wanker' of 'Jerry WX' op gitaar, Dan Mc Crolle alias 'Dan Dee' als zanger, Marcel Thiel alias 'Micky Mike' op de basgitaar en Bob Seytor achter de drums. Dan Mc Crolle werkte overigens op dat moment al voor het muziekblad More en maakte dus de internationale ontwikkelingen in de muziekwereld van op de eerste rij mee. Hij was tevens ook punk-DJ in de Rockin' Club. Ze traden een eerste keer op als voorprogramma van Eddie & The Hot Rods op 2 februari 1977.<sup>142</sup> Ze werden veelbelovend aangekondigd als: "*Le premier groupe Belge se proclamant 100% punk: Chainsaw, que s'est bien défendu comme l'espoir Belge*".<sup>143</sup> De groep bouwde een legendarische live reputatie op in het Brusselse. Ze werden omschreven als: "*Complètement fou*" en gingen er prat op de meest crapuleuze groep te zijn die België ooit gekend had.<sup>144</sup> De live presentaties hoefden niet onder te doen voor de subversieve uitspattingen van hun Engelse en Amerikaanse punkbroeders. Dan Mc Crolle wierp zich geregeld op de omstanders, gooide zakken bloem over zijn publiek, sloeg ooit iemand in elkaar die in zijn plaats door de micro wilde zingen en verscheurde elk optreden publiekelijk een album van Genesis.<sup>145</sup> Hun muzikale onkunde werd gecompenseerd door hun enorm provocatieve stijl.

Nog zo een vroege Brusselse punkgroep was Hubble Bubble met drummer Roger Jouret die later veel bekender werd onder de naam Plastique Bertrand.<sup>146</sup> Ze waren de eersten die een volwaardig Belgisch punkalbum uitbrachten op Sinus Music, het label van Alfie Falckenbach. In het punkmilieu werd hen wel eens verweten dat ze niet *working class* genoeg waren en dat hun ruige imago te berekend en artificieel was. Ze zouden 'nep' zijn en vooral een 'meelooppubliekje' aanspreken.<sup>147</sup> Zelfs al in die vroege punkdagen was het belangrijk 'echt' te zijn en stonden punkers wantrouwig tegenover groepen die zichzelf probeerden te verkopen. Hubble Bubble viel dan ook meteen door de mand toen bleek dat de rampzalig slechte productie van hun eerste album niet te wijten was aan een gebrek aan middelen maar een berekende zet was om hen een obscuur en ruig imago te doen aanmeten.<sup>148</sup>

---

<sup>142</sup> TELEMOUSTIQUE, 21 januari 1977.

<sup>143</sup> Ibidem.

<sup>144</sup> TELEMOUSTIQUE, 17 februari 1977.

<sup>145</sup> Ibidem.

<sup>146</sup> DELVAUX, J., *Big in Belgium*, 53.

<sup>147</sup> STIC, januari 1979.

<sup>148</sup> EN ATTENDANT, januari 1978.

Iemand die wel idealistisch was en rondhing in het ruige punkmilieu van Les Gémeaux en de Rockin' club was Klaus Milian. Hij merkte op dat het subversief gedrag en primitieve muzikaliteit die hij zag in de live optredens van onder anderen Chainsaw nooit onderdak zou vinden bij de grote platenlabels die sowieso al weinig interesse vertoonden voor ons lokale product. Hij besloot zelf het opkomende talent een kans te geven en richtte zijn eigen onafhankelijke platenmaatschappij Romantik op. Hier vonden de prilste Belgische punkgroepen onderdak.<sup>149</sup> De eerste die tekenden waren Chainsaw. Op dit label brachten zij in februari 1977 hun eerste 7" EP uit: 'See Saw'.<sup>150</sup> Dit was meteen ook de eerste punkplaat van eigen bodem. Op de plaat staan vier nummers: 'What goes on', 'Nuclear apocalypse', 'Kill in the Blanks' en 'Z'Heroes guts'.<sup>151</sup> De plaat wordt snoeihard ingezet met de Velvet Underground cover 'What goes on' na het aftellen van Dan Mc Crolle: "One-two-five-seven-eight". De nummers zijn opgebouwd rond een primitief, snel drumritme, bevatten nooit meer dan drie akkoorden en de opnamekwaliteit is erbarmelijk. Zoals het een degelijke punkplaat betaamd dus. Het geschreeuw van Dan Mc Crolle wordt ondersteund door de ruige, slordig gespeelde gitaarpartijen van Jerry Wanker. Doordat het de eerste Belgische punkplaat is groeide deze EP uit tot een verzamelobject voor vroege Europese punkfans. Vorig jaar werd nog een exemplaar geveild voor 305 dollar.<sup>152</sup> De groep splitte in 1978 na slechts één plaat te hebben nagelaten. De leden vertrokken allemaal naar andere punkbands. Dan Mc Crolle werd de zanger van Modern World en Luna Park. Jerry WX startte een nieuwe succesvolle groep X-Pulsion en Bob Seytor gingen drummen bij Streets, beiden op het Romantik label.. Micky Mike verzorgde de bas bij het nagenoeg onbekende Fame.<sup>153</sup>

De tweede EP die werd uitgegeven door Klaus Milian op het Romantik label was van de Franse transseksuele zangeres en actrice Marie-France. Ze werd omschreven als het Franstalige antwoord op Patti Smith. De EP 'Daisy/Dérégée' was haar solo debuut en werd uitgebracht in 1977.<sup>154</sup> De nummers werden omschreven als 'vrouwelijk, mysterieus en speels' en de teksten zouden dichtertlijk aanleunen tegen Serge Gainsbourg.<sup>155</sup> In de jaren zeventig maakte ze furore als Marilyn Monroe *lookalike* in het Quartier Latin van Parijs.

---

<sup>149</sup> DE COSTER, G. en DE BRUYCKER, G., *Wit-lof from Belgium*, 128.

<sup>150</sup> EP staat voor Extended Play. Deze geluidsdrager (op CD of Vinyl) bevat meer muziek dan een Single maar te weinig muziek voor een langspeelplaat.

<sup>151</sup> Belgische pop- en rockdiscografie tot 1990 in: DE COSTER, G. en DE BRUYCKER, G., *Wit-lof from Belgium*, 278

<sup>152</sup> [www.popsike.com](http://www.popsike.com), online toegang op 11 juni 2008.

<sup>153</sup> RIFF, februari 1978.

<sup>154</sup> RIFF, februari 1978.

<sup>155</sup> Ibidem.

Later zou ze acteren in films van onder andere André Téchiné en Jacques Richard. Dit is ongetwijfeld de meest zeldzame Romantik uitgave.

De derde plaat van het Romantik label was een samenwerking tussen de twee nieuwe bands van de vroegere Chainsaw leden Jerry WX en Bob Seytor. Op de eerste zijde van de plaat staan drie nummers van X-pulsion: ‘*Heaven only knows*’, ‘*Schmucks*’ en ‘*Castration*’.<sup>156</sup> Op de B-zijde staat de eerste Belgische reggae single: ‘*Police control*’ van Streets.<sup>157</sup> X-pulsion, de nieuwe groep van Jerry WX, opende de plaat met een bewerking van ‘*Heaven only knows*’ van de sixties meidengroep The Shangri-las. Op deze plaat spelen ze nog de snelle 77-punk die zo typerend was voor de beginjaren. Na verloop van tijd zouden ze evolueren naar een minder simplistische en minder persoonlijke, koudere vorm van muziek. De bandleden stonden in die dagen onder invloed van de muziek van Brian Eno en David Bowie. Ze probeerden een hybride vorm te creëren tussen het expressionisme van Iggy Pop en de kille emotieloze electronica van Kraftwerk. Dit had misschien wel de eerste post-punk band van België kunnen worden ware het niet dat de band splitte in mei 1978.<sup>158</sup> Streets: de nieuwe band van Bob Seytor, vroeger drummer bij Chainsaw maar nu gepromoveerd tot frontman, had dan weer de eer om een eerste Belgische reggae-punk nummer op te nemen. Hun stijl was vergelijkbaar met The Clash die ook experimenteerde met een hybride vorm tussen punk, reggae en ska. In mei 1978 zouden ze hun contract met Romantik verbreken waarna het stil werd rond de band.<sup>159</sup>

De vierde en tevens laatste plaat die werd uitgegeven op Romantik was de single van Mad Virgins, een groep uit Anderlecht. Op de plaat staan twee nummers: ‘*I’m a Computer*’ en ‘*Fuck & Suck*’.<sup>160</sup> De groep werd gevormd tijdens de eerste dagen van de Rockin’ Club en bracht hun single uit in 1978. Ook zij zullen evolueren van een chaotische 77-punk naar een T-rex geïnspireerde vorm van powerpop.

Na deze laatste release was het een tijdje stil rond de artiesten van het Romantik label. In het begin van de jaren tachtig zouden ze echter hun gitaren inwisselen tegen synthesizers en elektronica en een grote voorliefde ontwikkelen voor de opkomende elektrobeweging. Deze vertoonde overigens nauwe verwantschap met de vroegere punk door zijn primitieve dansbare simplisme. Jerry WX richtte het Digital dance project op met leden van de

---

<sup>156</sup> Belgische pop- en rockdiscografie tot 1990 in: DE COSTER, G. en DE BRUYCKER, G., *Wit-lof from Belgium*, 378.

<sup>157</sup> Ibidem, 360.

<sup>158</sup> EN ATTENDANT, juni 1978.

<sup>159</sup> EN ATTENDANT, juni 1978.

<sup>160</sup> Belgische pop- en rockdiscografie tot 1990 in: DE COSTER, G. en DE BRUYCKER, G., *Wit-lof from Belgium*, 322.

verschillende Romantik punkgroepen zoals Jean-Marc Lederman, toetsenist bij Streets. Deze werd één van de pioniers op het gebied van elektronische muziek in België en kende succes met The Weathermen en Kid Montana. Bert Bertrand, de rockcriticus van het maandblad *En Attendant* en organiserend punkfiguur uit het Brusselse maakte dan weer ruwe elektronische deuntjes met zijn groep The Bowling Balls.<sup>161</sup> Micky Mike van Chainsaw stond dan weer met zijn band Snowy Red aan de wieg van de Belgische New Beatbeweging.

Het Romantik label staakte dan wel in september 1978 zijn activiteiten, ze waren de grote inspirator voor de vele amateurs die niet geloofden dat ze een stem hadden tegen de grote mainstream platenmaatschappijen. De doe-het-zelf en KMO droom was geboren. Ze hadden dan wel een bescheiden succes gekend in Brussel en Wallonië, in Vlaanderen vertoefde de punk nog steeds in de obscuriteit van de *underground*. Hier zou het muziekfestival Jazz Bilzen het grote publiek in aanraking brengen met de punk.

### **2.5 Punk voor het grote publiek: Jazz Bilzen**

Het grote keerpunt en belangrijke inspirator voor de Belgische punkscène was het Jazz festival te Bilzen van 1977. Op dit muziekfeest kwam het grote publiek voor het eerst in aanraking kwam met de punkmuziek en de subversieve attitude van de revolutionaire muziekstroming. Jazz Bilzen vond een eerste keer plaats in 1965 en was sindsdien uitgegroeid tot het grootste muziekfestival van België. Vanaf het jaar 1967 werden er onder invloed van het weekblad Humo niet enkel jazzartiesten geprogrammeerd, maar vonden de grootste nationale en internationale groepen hun weg naar Bilzen. Het festival speelde een grote rol in de verspreiding van de hippiemuziek en de flowerpowerbeweging in België tijdens de jaren zestig. In die tijd beleefde het festival dan ook zijn hoogdagen met artiesten als Moody blues, Deep purple en Shocking Blue.<sup>162</sup> Net zoals Jazz Bilzen België klaarstoomde voor de flower power zou daar ook de vonk overslaan die de punkdagen inluidde.

De programmatie in het midden van de jaren zeventig geeft een goed beeld welke rockartiesten er in België werden geapprecieerd door het grote publiek. Kevin Ayers, Cockney Rebel en Status Quo waren de bekendste namen op de affiches van 1975 en 1976.

---

<sup>161</sup> DE COSTER, G. en DE BRUYCKER, G., *Wit-lof from Belgium*, 136.

<sup>162</sup> De programmatie van die eerste jaren is terug te vinden op de website van het festival: <http://www.jazzbilzen.be>, online toegang op 20 juni 2008.

Het festival had al een tijdje zijn rebelse karakter van de sixties verloren en was nog stevig geworteld in de hippiecultuur met lang uitgesponnen jams waar het publiek vaak passief en ongeïnteresseerd naar zat te luisteren.<sup>163</sup> In 1977 stonden echter Elvis Costello, The Damned en The Clash achter elkaar geprogrammeerd. Deze artiesten hadden in dat jaar allemaal hun eerste album uitgebracht en genoten in Engeland reeds een bescheiden bekendheid. In België waren ze bij het grote publiek nagenoeg onbekend. Het was dan ook een grote schok voor velen toen op 11 augustus 1977 Johan Verminnen, Roland en Big Bill plaats moesten maken voor de drie opeenvolgende punkbands.

*Een klein publiek was mee, de rest stond gewoon gechoqueerd te kijken. Niemand wist echt wat er aan de hand was. Voor ons was het een ontwaken. Dat was een revolutie! Wat een energie hadden die! Je kwam buiten met het idee: dat kunnen wij ook!*<sup>164</sup>

*Nog voor het voorbij was, waren in die jonge hoofdjes groepjes voor later gesmeed.*<sup>165</sup>

Een welbepaald voorval tijdens het optreden van The Damned staat bij velen in het geheugen gegrift. Hier werden de grenzen tussen artiest en publiek niet alleen figuurlijk maar in dit geval ook letterlijk gesloopt. De organisatie van Jazz Bilzen was blijkbaar op de hoogte van de reputatie die de punkgroepen in hun thuisland genoten. Naast het gebruikelijke bewakingspersoneel waren er tussen het hoofdpodium en het publiek een rij hekken opgeworpen. Door de opzweepende muziek ontstond er rumoer en de kleine schare Belgische punkers die zich hadden verzameld voor het podium begonnen wild tegen de hekken te duwen in een poging ze neer te halen. De bewaking werd snel gealarmeerd. Zij moesten echter machteloos toezien wanneer Dave Vanian, zanger van The Damned door de micro schreeuwde: *“I want those fences down!”* en zich van het podium begaf om eigenhandig de hekken te helpen afbreken. De bewaking die instond voor de veiligheid van de artiesten stond voor het dilemma één van de hoofdacts van het festival zelf te moeten aanpakken. Er werd van afgezien en de hekken werden omgehaald waarbij de afstand tussen publiek en artiest gesloopt werd.<sup>166</sup>

---

<sup>163</sup> Interview met Willy Dirx en Marc Haesendonckx, 12 juli 2008.

<sup>164</sup> Ibidem.

<sup>165</sup> Marc Mijlemans in: DELVAUX, J., *Big in Belgium*, 14.

<sup>166</sup> JACOBS, H., *Een mieterse tijd*. In: DE LIMBURGER, 9 maart 2000.

De editie het jaar daarop was zowaar nog woeliger. Ook dit keer stonden er een aantal punkgroepen op het programma. Dit toont aan hoe groot het succes van de punk- en new wavebeweging internationaal ondertussen geworden was en dat de nieuwe muzikale stroming zich ook in België had gemanifesteerd. De punkgroepen die in 1978 op het festival stonden waren: The Jam, Blondie, The Boomtown Rats met zanger Bob Geldof en voor de eerste keer ook een punkband van eigen bodem: The Kids.<sup>167</sup>

De ondertussen sterk gegroeide schare Belgische punkers begaven zich dan ook massaal naar Bilzen. Twee nachten na mekaar werd er een groots nachtspel gehouden met de ordediensten. Didi de Paris getuigt: *“Pak-me-dan-als-je-kan, Stad-op-stelten...Het is slechts een greep uit de grabbelton leuke spelletjes. (...) Ontelbare jongeren droegen hun steentje bij om er een onvergetelijk treffen van te maken”*<sup>168</sup> De rijkswacht was massaal aanwezig om de oproer zo snel mogelijk de kop in te drukken. De kwistige verstuuving van traangas wist de gemoederen alleen maar te verhitten. Het gevolg was dat enkele rijkswachters de nacht in het ziekenhuis moesten doorbrengen en een groot aantal punkers in de cel. Vele ruiten sneuvelden, een drankwinkel werd overvallen en de schade aan privé-eigendommen was aanzienlijk. Een groot stuk van de nacht werd er gevochten en toen men 's ochtends het buitgemaakte wapenarsenaal te zien kreeg was de schok groot: knipmessen, kettingen, scheermesjes, ijzeren pijlen en dolken. Ergens in een wei was een koe doodgestoken met messen.<sup>169</sup> Radio en televisie rapporteerden: *“Na twee nachten van hevige rellen, plunderingen, brandstichtingen en een golf van vandalisme kan het stadje eindelijk weer ademen”*.<sup>170</sup> De laatste dag van het festival werd geopend door de punkformatie van eigen bodem: The Kids. Voor de eerste keer in de geschiedenis van het festival wist de opener de massa overeind te krijgen.<sup>171</sup> Tijdens het concert stonden achter het terrein uit voorzorg een groot aantal rijkswachtcombi's. Ludo Mariman, frontman van The Kids opende het optreden met de woorden: *“Wij zijn The Kids en die mannekes daar achter moeten we niet!”* waarna ze een snoeiharde versie van hun *'Fascist Cops'* inzette.<sup>172</sup> De omheining ging een tweede maal neer en dit was de voorbode van weer een onrustige nacht. Gezien deze wantoestanden besloot de gemeenteraad van Bilzen de toestemming om het festival te laten doorgaan in hun gemeente te heroverwegen: *“Gelet op de grote wanordelijkheden, de enorme schade aan privé-eigendommen, het grote aantal klachten van de inwoners van Bilzen, het groot aantal*

---

<sup>167</sup> Programmatie op: <http://www.jazzbilzen.be>, online toegang op 3 juli 2008.

<sup>168</sup> DIDI DE PARIS, *Hey!Punk!* In: WAH WAH, 108.

<sup>169</sup> HUMO, nr 1980, 17 augustus 1978.

<sup>170</sup> DIDI DE PARIS, *Hey!Punk!* In: WAH WAH, 108.

<sup>171</sup> HUMO, nr 1980, 17 augustus 1978.

<sup>172</sup> DIDI DE PARIS, *Hey!Punk!* In: WAH WAH, 108.

*protesten van onze parochiale organisaties, de verwondingen van ordehandhavers en het grote gevaar voor de openbare orde.*”<sup>173</sup> Ook het Algemeen Christelijk Werkliedenverbond was een petitie gestart om het vandalisme en de terreur een halt toe te roepen. Zij twijfelden aan de “morele, culturele en milieuvriendelijke waarden” van de festiviteiten. Desondanks ging het festival het jaar erna gewoon door, zonder punkgroepen weliswaar.

## **2.6 Rock over Belgium**

De editie van Jazz Bilzen 1977 was dus in veel jonge hoofden blijven rondspoken: eindelijk was er weer eens rockmuziek die uit de onderbuik kwam. De opzweepende ritmes maakten komaf met het passieve luisteren dat zo tekenend was voor de vele ingewikkelde symfonische en progressieve rockgroepen. Er mocht weer gedanst worden. Door het primitieve simplisme van de punkmuziek ontstond het gevoel dat het uur der amateurs was aangebroken. Overal in België schoten jonge muziekgroepjes als paddestoelen uit de grond onder het motto: “dat kunnen wij ook”. Het drie-akkoorden-schema van de punkmuziek vergde een minimum aan muzikale kunde en vaak begonnen zelfs mensen die nog nooit een instrument hadden bespeeld een groep. Het enige wat telde was de energie, het plezier en de subversie. Nog een mogelijke verklaring voor het grote aantal beginnende bands was het feit dat begin jaren zeventig overal muziekscholen werden opgericht door toenmalig cultuurminister Frans Van Mechelen. Waar jongeren vroeger een groepsgevoel hadden gezocht bij de fanfare, deden ze dat nu in groepjes.<sup>174</sup> Het probleem was echter dat deze beginnende bands nergens terecht konden. Het muzikale landschap en de institutionele situatie in ons land was verre van optimaal.

### **2.6.1 De institutionele situatie**

Één van de redenen waarom er zo weinig optredens georganiseerd werden, was de grote administratieve rompslomp die ermee gepaard ging. Naast de nodige vergunningen en de inschrijvingslijsten waren er ook nog eens de zware geluidsnormen opgelegd door Staatssecretaris voor leefmilieu Karel Poma. Zijn voorstel was dat geluid, voortgebracht door muziek, op publieke plaatsen niet luider mocht gaan dan 90 decibel.<sup>175</sup> In februari 1977 werd

---

<sup>173</sup> HUMO, nr 2011, 22 maart 1979.

<sup>174</sup> DELVAUX, J., *Big in Belgium*, 97.

<sup>175</sup> TELEMOSTIQUE, 12 mei 1977, 113.

dit een koninklijk besluit. Uiteraard passeerden alle rockconcerten de opgelegde 90 decibel. Ter vergelijking: 90 decibel is het equivalent van het geluid van een gillend kind, een voorbijrijdende tractor of een mixer. Bovendien beschikten particulieren niet over de nodige meetapparatuur om vast te stellen of ze de wettelijke norm overschreden. Hiervoor moesten de betrokken instanties dan weer worden opgetrommeld worden wat veel tijd en geld kostte. Een strofe uit het lied ‘*Bloody Belgium*’ van The Kids gaat over de slechte staat van het rockcircuit in België:

*You can't make any noise above 90 decibels  
So welcome to the land of silence friends  
They want to drive us out of the clubs and bars  
And soon we hang around on the streets again*<sup>176</sup>

Een ander probleem was de reputatie die de Belgische punkers, vergelijkbaar met de Engelse en Amerikaanse fans, niet geheel onterecht hadden opgebouwd. Het waren echter vooral de rellen tijdens Jazz Bilzen die ervoor hadden gezorgd dat punkgroepen koel onthaald werden door de organisatoren. In 1978 werden zelfs alle concerten die zich in de punksfeer bevonden op Brussels grondgebied afgelast door de oproerpolitie.<sup>177</sup> Deze maatregelen werden dan ook gezien als een boycot tegen jeugdige samenkomsten waarvan de organisatie alleen al als subversief werd ervaren.

*“Nous vivons dans une société de vieux, anti-jeunes, il faut souffrir leur loi.”*<sup>178</sup>

Het was overigens niet de enige maatregel die genomen werd tegen punkconcerten in België. In de Bozarts bijvoorbeeld werden plots alle rockconcerten verboden. De ADAC, de instelling die de zaal verhuurde aan organisatoren, besloot er na persberichten over gewelddadige punkconcerten alleen nog maar klassieke muziek te programmeren.<sup>179</sup> Soortgelijke veranderingen werden doorgevoerd in andere grote zalen zoals de Theatre 140 waar na een concert van Eddie & the Hot Rods enkele incidenten met punkers waren geweest. Ook de Ancienne Belgique, van oudsher één van de belangrijkste zalen, weigerde punkoptredens. Wanneer zaaleigenaren te horen kregen dat ze hun etablissement hadden verhuurd voor een punkoptreden werd het contract doorgaans verbroken.<sup>180</sup> We halen hier twee sluitende voorbeelden aan:

---

<sup>176</sup> THE KIDS, *Bloody Belgium*. Liedtekst gevonden op: [www.thekids.be](http://www.thekids.be), online toegang op 19 juli 2008.

<sup>177</sup> EN ATTENDANT, oktober 1978, 7.

<sup>178</sup> Ibidem.

<sup>179</sup> EN ATTENDANT, oktober 1978, 7.

<sup>180</sup> Ibidem.

Eind 1977 verscheen bijvoorbeeld het bericht dat de beruchte Sex Pistols een mini-tournee door ons land zouden houden. Naast Antwerpen en Brussel zouden ze ook Leuven en Luik aandoen. Eindelijk zouden de Belgische punkers de punkgoden live aan het werk kunnen zien. Volgens Didi de Paris ging er dan ook iets bruisen onder de weinige Leuvense punkers: “*Wow, The Pistols! Ik breng mijn mes mee! Ik mijn biljartkeu! Mijn ketting ligt al klaar!*”<sup>181</sup> Ondertussen deed de Luikse goegemeente er alles aan om het concert van The Pistols af te lasten. De organisatoren moesten wel drie keer van zaal veranderen. Wanneer er dan uiteindelijk een locatie werd gevonden, besloot de Luikse politie dat het concert niet kon doorgaan zonder “*authorisation spéciale*”.<sup>182</sup> Vermits de organisatoren niet op de hoogte waren van deze nieuwe maatregel en de speciale vergunning enkel kon aangevraagd worden op de eerstvolgende gemeenteraad, besloten ze om het concert te laten doorgaan zonder officiële toestemming. Er werd overeengekomen dat er op de desbetreffende avond een bewaking van maar liefst vijftig politieagenten zich in de zaal zou bevinden. Daarenboven hield de plaatselijke school nog een protestactie tegen het antischoolse karakter van de punk en het shockerende element voor de leerlingen.<sup>183</sup> Deze situatie toont aan hoe slecht de reputatie van de nog prille punkscène toen al was. Een optreden organiseren kostte veel tijd en moeite en was onmogelijk zonder goede contacten. Dat bewijst dit tweede voorbeeld:

Zowat heel de Belgische concertorganisatie was op dat moment al gecentraliseerd en in handen van Michel Perl en Paul Ambach, de topmensen van Make It Happen. Zij boekten de grootste namen in de grootste zalen tegen een maximale winst en waren dan ook niet opgezet met de ideologie van kleinschaligheid en lage prijzen van punk optredens. Initiatieven die in de buurt kwamen van een onafhankelijke organisatie werden op een vaak onorthodoxe wijze de mond gesnoerd: zo was er het goede contact dat Make it Happen had met de organisatie van de Ancienne Belgique waardoor ze het monopolie wisten te grijpen op de concertorganisatie. Dat is de reden waarom er in de AB ook geen punkoptredens werden georganiseerd.<sup>184</sup> In september 1978 had de redactie van *En Attendant* plannen om een toen nog onbekende groep naar België te halen: The Talking Heads. Door de nauwe banden met de VUB en het feit dat The Talking Heads geen “punkreputatie” hadden wist Gilles Verlant de Janson-zaal van de universiteit te boeken.<sup>185</sup> Op korte tijd werd de band echter razend populair: hun LP ‘77’ stond zowat in elk overzicht als plaat van het jaar. Make it Happen

---

<sup>181</sup> Interview Didi de Paris, 19 april 2008.

<sup>182</sup> EN ATTENDANT, april 1978, 1.

<sup>183</sup> Ibidem.

<sup>184</sup> Ibidem.

<sup>185</sup> HUMO, nr 1988, 19 oktober 1978.

zag hierin uiteraard een lucratieve zaak en contacteerde dan ook het management van The Talking Heads om het optreden in Brussel af te snoepen en het concert te laten doorgaan in het veel grotere Vorst Nationaal. De band hield voet bij stuk en bleef bij de organisatie van En Attendant omdat ze in een kleine zaal wilden spelen om zo nauw contact te hebben met hun publiek. Make it Happen zocht dan maar contact met de cultuurcommissie van de universiteit die al snel het optreden verbood.<sup>186</sup> Als reden werd aangehaald dat The Talking Heads een punkgroep was en dat de universiteit de rellen en vernielingen die met dergelijke optredens gepaard gingen wilde vermijden.

Deze situatie was uiteraard niet gunstig voor de vele amateuristische groepjes die zich intussen in het kielzog van de protagonisten van de punkbeweging hadden gevormd. De grote groepen als Yes, Genesis en The Rolling Stones spraken een ouder publiek aan en genoten dan ook een smetteloze reputatie. Zij konden stevast terecht in de grote concertzalen waar de strenge geluidsnorm overigens werd gedoogd. De amateurs en semi-professionele Belgische groepen hadden vaak zelf geïnvesteerd in een geluidsinstallatie om luider te kunnen spelen maar mochten deze dus niet gebruiken. Het feit dat ze steeds geweerd werden uit de concertzalen zorgde ervoor dat ze het grote publiek niet konden bereiken.<sup>187</sup> Dit was de impuls tot het ontstaan van een bloeiend circuit van kleinschalige onafhankelijk georganiseerde optredens.

Deze liep parallel met het groeiende aantal jeugdhuisen in België tijdens de jaren zeventig. Hier vonden veel van deze amateuristische groepjes een plaats om op te treden en jongeren te inspireren. Dit was het begin van de glorie tijd die de Belgische jeugdhuisen doorheen de jaren tachtig zouden meemaken.

Zoals we dus gezien hebben was de institutionele situatie verre van optimaal voor het steeds groeiende aantal amateuristische bands die stonden te popelen om op te treden. Bijgevolg was het toekomstperspectief van deze groepen erg beperkt: het leek wel alsof ze gedoemd waren om binnen het kleinschalige jeugdhuis circuit te blijven of om zelf optredens te organiseren. Er werd niet gewacht op institutionele verbeteringen van bovenaf maar instanties die zich bezighielden met populaire muziek begonnen zelf een offensief. Dit vertaalde zich in de wedstrijden of concours voor amateuristische groepen. Dit was echter niet geheel nieuw. Tijdens de jaren vijftig en vooral de jaren zestig waren er onder impuls van de BRT al dergelijke concours geweest. Voorbeelden hiervan zijn Tienerklanken, De Gouden Micro, Canzonissima en Ontdek De Ster. Het opzet van deze concours was om uit de

---

<sup>186</sup> Ibidem.

<sup>187</sup> TELEMOUSTIQUE, 12 mei 1977.

grote massa amateur-artisten het talent te filteren en deze een platencontract aan te bieden. Zo hoefden platenmaatschappijen en populaire media niet intensief op zoek te gaan naar nieuw potentieel talent maar kwamen de artiesten zelf naar hen toe. Op het einde van de jaren zeventig zat men dus met eenzelfde scenario: talloze beginnende en amateuristische rockgroepjes en geen instituut waar men ze aan het werk kon zien. Vooral wat betreft de Belgische punkscène was het tasten in het duister. Er waren nog geen echte groepjes prominent naar voren getreden waardoor het fenomeen in ons land enigszins in de obscuriteit vertoefde. Het potentieel van de Belgische punkscène zou snel in kaart moeten gebracht worden en de ideale manier om dit te bereiken was een concours, analoog aan de talentenshows van de jaren zestig. En dat kwam er ook.

### **2.6.2 The First Belgian Punk Contest**

The First Belgian Punk Contest vond plaats op 18 en 19 maart 1978 en was een initiatief van de weekbladen Humo en Télémoustique in samenwerking met JW's promotions, het gloednieuwe platenlabel van Jan Cabooter. De wedstrijd werd aangekondigd als een opwarmer voor de Rock Rally later dat jaar.<sup>188</sup> Ze vond plaats in de Vieux- St. Job in Brussel, een zaal waar punkoptredens gedoogd werden en al eerder grote groepen stonden als The Adverts en The Ramones. De samenwerking tussen Humo en Télémoustique enerzijds en Jan Cabooter anderzijds is niet toevallig te noemen. Cabooter kon de publiciteit die dergelijk concours met zich meebracht goed gebruiken voor zijn pas opgericht platenlabel. Anderzijds trok de wedstrijd beginnende amateuristische groepen aan van over heel het land zodat hij opkomend talent meteen een platencontract kon aanbieden. De winnaar zou naar huis gaan met een contract voor de opname en distributie van een single en een tournee door België van vijf optredens en een zes maanden durende promotie campagne dit alles georganiseerd door JW's promotions. De winnaars van de tweede plaats zouden de winnende artiest of band vergezellen op tournee en eveneens een single mogen opnemen.

Humo en Télémoustique kondigde het evenement dan wel aan als een "opwarmer", een belangrijk motief was hoogstwaarschijnlijk om de grote massa beginnende punkgroepjes een eerste kans te geven zodat deze ontmoedigd zouden raken om zich massaal in te schrijven voor de Rock Rally. De finale voor deze Rock Rally zou plaats vinden in de Beursschouwburg en uiteraard werd er gevreesd voor de wantoestanden die zich eerder

---

<sup>188</sup> HUMO, nr 1953, 9 februari 1978.

hadden voorgedaan tijdens punkconcerten. The First Belgian Punk Contest werd georganiseerd ver van Brusselse stadscentrum en er waren dus aanzienlijk minder risico's aan verbonden.

Het concept kende zodanig veel succes dat de wedstrijd vanwege de drukte over twee dagen gespreid werd. Meer dan twintig punk- en new wave groepen schreven zich in. *“De groepen waren allemaal ongelooflijk amateuristisch”* weet Marc Haesendonckx, *“het ging er wel enorm energetisch aan toe in die veredelde parochiezaal, het samenhorighedsgevoel was navenant!”*.<sup>189</sup> De aftrap werd op de eerste dag gegeven door wat achteraf in de recensies werd omschreven als: *“Zonder de minste twijfel de slechtste groep ter wereld”*.<sup>190</sup> De bandleden wisten echter de aandacht van hun muzikale onkunde af te leiden door een emmer slachtafval over het publiek te gooien. Ook de groep van Humo cartoonist Kamagurka, de Dachau Dollies, speelde die namiddag. De winnaars van die avond waren uiteindelijk The Passengers die hun platencontract afstonden aan de tweede van die avond Cell 609 omdat zij al een contract hadden bij Romantik.<sup>191</sup> De tweede dag was het de beurt aan de te verwaarlozen Heavy capucino & the flying Stuca's, The Razors en Les tueurs de la lune de miel die *“het publiek met bosjes de zaal uitjoegen”*.<sup>192</sup> Ook Streets en Mad Virgins van het Romantik label speelden die namiddag. Uiteindelijk waren het de Kortrijkse groep The P.I.G.Z die het platencontract binnenrijfde. Zij zouden kort daarna *‘Bloody Belgium’* uitbrengen, hun enige single. Kort na de wedstrijd kwam onder het label JW's een verzamelalbum uit met liveopnames van de groepen die op het concours gespeeld hadden. De opnamekwaliteit was rechtevenredig aan het niveau van de bands op de plaat: *“In het echt was het al gene vette maar de LP is zo mogelijk nog slechter”*.<sup>193</sup> Niettegenstaande het bedenkelijke niveau van de bands kunnen we toch wel besluiten dat deze wedstrijd een staalkaart heeft nagelaten van het kruim van Belgische punkrockgroepen van dat moment. Het evenement was tevens een voorloper van dat andere concours dat het Belgische muzikale landschap danig dooreen zou schudden.

---

<sup>189</sup> Interview met Willy Dirckx en Marc Haesendonckx, 12 juli 2008.

<sup>190</sup> HUMO, nr 1960, 30 maart 1978.

<sup>191</sup> Ibidem.

<sup>192</sup> Ibidem.

<sup>193</sup> RIFF, april 1978.

### 2.6.3 De muzikale barometer: Humo's Rock Rally 1978

Net zoals de First Belgian Punk Contest bood de Rock Rally een uitstekende staalkaart van wat er zich op dat moment roerde in het Belgische muzikale landschap: meer dan vierentachtig rockgroepen hadden zich ingeschreven.<sup>194</sup> De preselekties vonden plaats in diverse jeugdhuizen en parochiezalen in de provincies. Het muzikale aanbod bestond vooral uit funk- en jazzrock maar ook een kleine schare van Belgische new wave- en punkgroepen waren aanwezig. *“Het was het jaar waarin de punk definitief doorbrak in België en dat was te merken aan het enthousiasme van de deelnemers”* vertelt Marc Didden.<sup>195</sup> Op deze Rock Rally werd duidelijk hoe groot het aantal amateuristische rockgroepen in ons land wel was maar nog belangrijker was dat deze schare amateurs ook nog eens veel talent bevatte. Zo stonden onder meer The P.I.G.Z, winnaars van de First Belgian Punk Contest en Mad Virgins van het Romantik label in de preselekties.

De winnaar van die eerste editie was de band Once More die op deze wijze een platencontract in de wacht sleepte. De tweede plaats was voor de Oostendse punkgroep Stagebeast met frontman Frank Dubbe en gitarist Willy Willy die in de finale een grote indruk nalieten. Hun optreden verdeelde de zaal in voor- en tegenstanders van de punkmuziek. Ze gooiden met taarten, spuwend bier, staken vuurwerk af en deelden ballonnetjes uit. Hun lied *‘Belgium’* werd door Humo gebombardeerd tot klassieker.<sup>196</sup> De grote platenmaatschappij EMI was zo onder de indruk dat de groepsleden er uitgenodigd werden voor een verkennend gesprek. Daar wisten ze het kantoor in een dronken roes te verbouwen waardoor het nooit tot een platencontract kwam.<sup>197</sup> Stagebeast hield ermee op en Dubbe en Willy Willy richtten Revenge 88 op. Ook De Kreuners met hun op punk gestoelde Nederlandstalige rock vielen op in die eerste editie van de Rock Rally. Zij luidden de opmars in van een nieuwe lichte rockmuzikanten die door de punkrage werden gelanceerd. Hiermee werd het monopolie van de kleinkunstzangers op Nederlandstalige muziek doorbroken. Door deze Rock Rally werd meteen duidelijk dat het punkfenomeen een grote verandering in het Belgische muzikale landschap zou betekenen. *“Dankzij de punk groeide het besef dat vier jongens met gitaren, bas en drum ook iets geweldig in mekaar konden prutsen”* vertelt Marc Didden.<sup>198</sup> Onder andere De Kreuners, Arbeid Adelt en T.C. Matic zouden begin jaren tachtig met een punk

---

<sup>194</sup> HUMO, nr 1980, 23 februari 1978.

<sup>195</sup> Interview met Marc Didden op officiële website HUMO: [www.humo.be](http://www.humo.be), online toegang op 22 juli 2008.

<sup>196</sup> HUMO, nr 1965, 4 mei 1978.

<sup>197</sup> BOEL, G., *Interview met Frank Dubbe*. In: Schamper, 9 april 2006.

<sup>198</sup> Interview met Marc Didden op officiële website HUMO: [www.humo.be](http://www.humo.be), online toegang op 22 juli 2008.

ethiek de gloriejaren van de Belgisch rock inluidden. De Rock Rally van zijn kant heeft de Belgische muziek dan weer haar geloofwaardigheid gegeven en zou vanaf 1978 elk jaar een betrouwbare barometer zijn voor datgene dat populair zou worden op muzikaal vlak in ons land.

## **2.7 Ook de Majors spelen mee**

Net als in het buitenland stonden de grote platenmaatschappijen in het begin sceptisch tegenover de punkmuziek. Deze bleek te simplistisch voor de productie-eisen van die tijd, het geluid was te ruig en de boodschap te subversief om op grote schaal te verspreiden en bovendien dachten men te maken te hebben met een snel overwaaiend modieus verschijnsel. Ook in Amerika en Engeland namen deze grote maatschappijen dus ook een afwachtende houding aan. Hier konden de eerste punkgroepen terecht bij zelf opgerichte labels en onafhankelijke kleinschalige initiatieven als Chiswick records, Rough Trade en Stiff records.<sup>199</sup> Ook in ons land vonden de prille punkgroepen hun thuis bij onafhankelijke labels en kleinschalige initiatieven zoals Romantik en JW's. De grote firma's in ons land hadden überhaupt niet de gewoonte om te investeren in lokaal talent: hier werden geen risico's genomen en er werd alleen geïnvesteerd in radiogevoelige singles met een zekere marktwaarde. Het uitbrengen van langspeelplaten en een contract bij een major was een utopie voor de Belgische rockgroep: hier werd enkel de muziek van de grootste buitenlandse groepen gedistribueerd, wat geen risico inhield. *“Muzikanten hadden overdag een normale job en s'avonds maakten ze muziek: dat is op zijn Belgisch”* vertelde Alfie Falckenbach van het kleine Sinus Music.<sup>200</sup> Het aantal professionele Belgische rockmuzikanten die onder contract stonden was gering. Dit droeg mede bij tot de kleinschaligheid van het Belgische rockcircuit. *“Het bestaan van de Belgische rock hing vroeger af van de independents en de moedigen die in eigen beheer wilden werken, de grote platenfirma's deden weinig”* stelt Linda van Waesberghe, zelf muzikuitgeefster.<sup>201</sup>

Een aparte plaats werd ingenomen door het Belgische IBC (International Bestseller Company). Zij kregen eind 1977 een enorme financiële injectie door het succes van de single *'Ca plane pour moi'* van Plastic Bertrand, een cover van *'Jet boy Jet girl'* van Elvis

---

<sup>199</sup> LIESSENS, M., *Whatever Happened to the Punk Rock Revolution*, 6.

<sup>200</sup> DE COSTER, G. en DE BRUYCKER, G., *Wit-lof from Belgium*, 117.

<sup>201</sup> DE COSTER, G. en DE BRUYCKER, G., *Wit-lof from Belgium*, 117.

Motello.<sup>202</sup> Roger Jouret werd door producer Lou Deprijck opgepikt uit het Brusselse punkmilieu als drummer van het eerder vernoemde Hubble Bubble. Hij kreeg de naam Plastique Bertrand naar de rockjournalist van More en En Attendant: Bert Bertrand. Het nummer kende enorm succes in Europa en haalde zelfs een zesde plaats in de Amerikaanse hitlijsten waar de zanger werd aangekondigd als: “*The only Belgian punk hitmaker*”. Het Amerikaanse muziekmagazine Rolling Stone zette het nummer in hun top 100 van beste rocknummers ooit en er werden wereldwijd miljoenen exemplaren van verkocht. Het was, na Soeur Sourire, de tweede keer dat een Belg een hit scoorde in Amerika.

In ons land werd Plastic Bertrand echter afgedaan als “*De grap van de punkscène*”.<sup>203</sup> Uiteraard was deze single een hypercommerciële punkpersiflage. Toch wist het succes de aandacht van de grote labels te trekken. In het buitenland hadden de majors al lang begrepen dat de punk een commerciële waarde had. De beweging was ondertussen uitgegroeid tot een echte rage en het individualisme en de creativiteit werden verdrongen door uniformiteit.<sup>204</sup> Punk werd meer en meer mode en een product. Overal kon men punkkleding kopen; er verschenen artikels in tijdschriften over hoe men zich moest kleden als punk. In het buitenland begonnen alle majors een zoektocht naar punkgroepen. De Sex Pistols tekenden zoals reeds vermeld bij EMI, The Buzzcocks en The Stranglers bij United Artists en The Clash en The Vibrators bij CBS. Het is overigens een veelvoorkomend verschijnsel in de muziekindustrie dat trends die zich afspelen in de marge worden aangepast voor een groter publiek en door de *mainstream* worden opgenomen. In België was Phillips het eerste grote label dat de eerste punkbands onder contract nam, waaronder The Kids

### 2.7.1 Raxola

Zowat gelijktijdig met The Kids wisten ook Raxola een platencontract met een major te tekenen. Het stichtend lid Yves Kengen was eerder al lid van de eerste continentale punkband Bastard die overigens ook Brian James van The Damned en Elvis Motello in zijn rangen had. In 1978 kwamen ze onder contract bij Phillips en brachten hun zelfgetitelde album ‘*Raxola*’ uit.<sup>205</sup> Het album werd echter niet gepromoot en de grote firma’s hadden dan ook de

---

<sup>203</sup> HUMO, nr 1973, 29 juni 1978.

<sup>204</sup> LIESSENS, M. *Whatever happened to the punk rock revolution*, 6.

<sup>205</sup> Belgische pop- en rockdiscografie tot 1990 in: DE COSTER, G. en DE BRUYCKER, G., *Wit-lof from Belgium*, 345.

gewoonte om na een paar jaar de stock te vernietigen van een plaat die niet verkocht.<sup>206</sup> Dit maakte het album één van de zeldzaamste van België en een collectors item. Raxola speelde snelle krachtige simplistische nummers geheel volgens de punk esthetiek maar het repertoire bevatte ook een pop gevoelige melodieuze ondertoon. Dit was dan ook één van de redenen waarom Phillips bereid was in de groep te investeren. Ze verbraken het contract echter toen de band begon te experimenteren met funk en punkpop, wat allicht iets te progressief klonk voor het grote label. De groep hield ermee op wanneer het succes wat ze wisten te boeken in ons land, Frankrijk en Duitsland tanende was toen de nieuwe lichtung op punk gebaseerde muziek zich aanbood op het einde van de jaren zeventig: de coldwave.

### 2.7.2 The Kids

The Kids waren de eersten in Vlaanderen die onder invloed van de internationale opkomst van de punkbeweging een groep vormden. Ze oogsten in ons land heel wat furore analoog aan de reputaties van de vroege Engelse punkgroepen. Ze vertegenwoordigden dan ook alles waar de prille punkbeweging voor stond: ze waren *working class*, luid, provocerend en subversief. Bij het grote publiek in ons land staan The Kids geboekstaafd als de grootste en belangrijkste Belgische punkgroep.

Voor The Kids begon het allemaal in 1976 toen ze in een groep speelden die Crash heette. Geen van hen kon op dat moment een instrument spelen. Ze stonden op dat moment onder muzikale invloed van The Velvet Underground, The Who en Them. Toen het eerste punknieuws in ons land binnensijpelde trok zanger Ludo Mariman met brandende nieuwsgierigheid naar Londen, het centrum van de nieuwe muziekstroming. “*Ik wilde zien of die mannen hetzelfde voelden als ik, dat razende bedoel ik*” vertelde Mariman achteraf.<sup>207</sup> In Londen zag hij Eddie & The Hot Rods en The Ramones aan het werk en raakte meteen geïnspireerd door de snelle primitieve ritmes en het harde gitaarspel. De energie van de live optredens maakten bij hem iets los, het was ongehoord en ongezien en stond ver van alles wat op dat moment populair was. Mariman voelde dat er iets stond te gebeuren en dat zag hij dan ook aan de grote lichtung nieuwe bands die iets helemaal anders deden dan de ‘rockdinosauriërs’ en de gevestigde waarden in de muziekwereld. Terug thuis richtte hij met broers Eddy en Danny Dehaes The Kids op. In een tijd waarin mensen grote symfonische rockgroepen aan het werk zagen in stadions en de trend in het alternatieve muzikmilieu

---

<sup>206</sup> DELVAUX, J., *Big in Belgium*, 77.

<sup>207</sup> Interview met Ludo Mariman in: HUMO, nr 1957, 9 maart 1978.

bestond uit ingewikkelde sferische en epische progressieve groepen vonden ze nu de kans om eindelijk weer eens iets simpels op te nemen.<sup>208</sup> Het werd terug geoorloofd om met een gelimiteerde technische muzikale onderlegging op het podium te stappen, om een gitaar vast te nemen en met een oprechte kwaadheid de wereld toe te schreeuwen vanuit het ruggenmerg en niet de hersenen. Bovendien hadden ze de middelen niet om de uitgebreide installaties en instrumenten aan te schaffen die de maniëristisch aandoende rocksymfonieën vergden. Mariman was een dokwerker uit Antwerpen, drummer Eddie Dehaes leefde van de sociale bijstand en zijn broer Danny Dehaes, die op dat moment slechts dertien was studeerde houtbewerking. Het grote *working class* gehalte dat The Kids aan de dag legde doet denken aan de ‘*Blank generation*’ waar Richard Hell eerder over zong. Uit deze sociale laag ontstonden ook de eerste punkgroepen in Engeland. Het was de generatie van stedelijke jongeren in een uitzichtloze situatie in de crisistijden op het einde van de jaren zeventig. Dit maakte dat The Kids in ons land zo oprecht en echt overkwamen.

Hun eerste optredens speelden ze in de Cinderella, een punkcafé aan de Stadswaag, zowat het bruisende hart van de Antwerpse punkscène.<sup>209</sup> Al snel wisten ze onder contract te komen bij grote platenbans Phillips die in ons land vroeg hoopte in te pikken op de punkhype die in Engeland furore maakte. Hun eerste titelloze langspeelplaat uit 1978 was, op het album van Hubble Bubble na, de eerste Belgische punk LP. Voor een rockalbum uit eigen land kende het een ongezien goede productie onder leiding van Leo Caerts, orkestleider en liedjesschrijver voor onder andere Will Tura en de man achter de monsterhit ‘*Eviva España*’ van Samantha.<sup>210</sup> Deze aanpak stond in contrast met de schrale productie van de vroege Belgische punkgroepen die uitkwamen op de onafhankelijke labels zoals Romantik en die hierdoor vaak niet uit de obscuriteit traden. Phillips zag duidelijk commercieel potentieel in de nieuwe punkhype en pakte dan ook uit met een productie analoog aan de hoge standaarden van die tijd. Hun geluid leek meer op de snelle R’n’ B van de vroege Engelse protopunkers dan op de punk van ‘77 van The Sex Pistols en The Damned. De grote muzikale invloeden die kunnen aangehaald worden zijn Eddy & The Hot Rods en Dr. Feelgood. Hun teksten gingen over de verveling en hoe ze deze bestrijden met de rockmuziek (‘*The city is dead*’), de uitzichtloze situatie van werkloosheid en een laagbetaalde job (‘*I wanna get a job in the city*’) en het gevoel dat ze uitgestoten zijn uit de maatschappij (‘*I don’t care*’). Nog datzelfde jaar kwam hun tweede album ‘*Naughty boys*’ uit op Polygram, onder Phillips en weer werd de

---

<sup>208</sup> DIDDEN, M., *Dan dansen we pogo*, Docufilm, 1981.

<sup>209</sup> HUMO, nr 1957, 9 maart 1978.

<sup>210</sup> DELVAUX, J., *Big in Belgium*, 15.

productie verzorgd door Leo Caerts. Ondertussen had Luk Van de Poel de tweede gitaar voor zijn rekening genomen waardoor hun geluid een vollere klank kreeg. De succesformule bleef behouden: korte, krachtige simplistische nummers van drie akkoorden gebracht met tomeloze energie. Ze kenden een bescheiden internationaal succes en trokken op tournee door België, Nederland, Duitsland en Frankrijk. The Kids hadden zich ondertussen een waar punk ‘imago’ weten aan te meten. Mariman droeg piekhaar, eyeliner, winterjassen in de zomer en had een sleutel gepierced door één oor. Hun optredens gingen gepaard met subversief gedrag dat niet onderdeel was van hun Engelse genregenoten: er werd gespuwd, gescholden en gevochten.

Het shock-element was iets waar The Kids gretig gebruik van maakte: ze wilden tonen dat er iets nieuws te gebeuren stond, dat ze een boodschap hadden, een nieuwe ideologie verkondigden die nog maar net kwam aanwaaien uit Engeland. “*Of het nu positief of negatief is, zolang we maar reactie krijgen, we willen opvallen*” verkondigde Mariman.<sup>211</sup> Anderzijds groeide er steeds meer het desolate gevoel dat de kracht van de punkmuziek begon af te nemen. ‘Punk is dood’ werd al snel verkondigd en ook The Kids kregen steeds meer het gevoel dat ze meedraaiden in een commerciële machine. Bovendien kregen The Kids problemen met de rijksdienst voor arbeidsvoorzieningen. Mariman en de Eddie Dehaes stempelden namelijk om de eindjes aan mekaar te knopen maar volgens de RVA waren hun muzikale nevenactiviteiten een bron van bijverdiensten.<sup>212</sup> Van een sociaal statuut was op dat moment nog lang geen sprake: volgens een Koninklijk Besluit uit 1969 waren artiesten geen zelfstandigen maar werknemers en dus werden Mariman en Dehaes gedagvaard. Kort hierop richtten ze in samenwerking met De Kreuners de VZW Hoola Hoop op om in orde te zijn met de fiscus en de institutionele wansituatie aan te klagen.<sup>213</sup> Het zou duren tot eind jaren tachtig, onder impuls van de vele Bel-pop groepen in het kielzog van de punk, voor er een sprake was van een pril muzikantenstatuut.

Ondertussen zaten The Kids in een overgangsfase. Het credo van kleinschaligheid en onafhankelijkheid bleek de eigen doodsteek te zijn voor de beweging. Het feit dat punk steeds meer geaccepteerd werd door de massamedia deed heel de subversiviteit teniet en nam dus een belangrijke bestaansreden weg. Ook dit gevoel heerste bij The Kids en hun derde LP ‘*Living in the 20th century*’ uit 1980 leek dan ook ver weg te staan van de snoeiharde R’n’B van de beginjaren. Er werd bijvoorbeeld gebruik gemaakt van een meisjeskoor, ook werd een

---

<sup>211</sup> DIDDEN, M., *Dan dansen we pogo*, Docufilm, 1981.

<sup>212</sup> RIFF, 1 april 1978.

<sup>213</sup> DE COSTER, G. en DE BRUYCKER, G., *Wit-lof from Belgium*, 202.

ander instrumentarium gebruikt zoals een orgel en een saxofoon en er werden zelfs solo's gespeeld, iets dat absoluut niet kon voor punkers van het eerste uur.<sup>214</sup> Eenzelfde trend zien we overigens bij andere internationale punkgroepen zoals The Stranglers en The Clash waar geëxperimenteerd werd met verschillende muziekstijlen en het aanvankelijk agressieve en energetische geluid plaats maakte voor een melodische hybride vorm van punkmuziek. De punkbeweging werd duidelijk volwassen. Toch zouden The Kids met hun vierde album 'Black out' uit 1981 terugrijpen naar de bronnen van de compromisloze rockmuziek. Het tempo ging weer een versnelling omhoog en er werd weer aanzienlijk luider gespeeld.<sup>215</sup> Het album bevatte ook hun veruit bekendste nummer: 'There will be no next time' dat al snel het lijflied werd voor de Belgische punkers. Hoewel de titel doet denken aan een slagzin uit de nihilistische begindagen van de punkbeweging - analoog aan 'No Future'- is niets minder waar. Uit de tekst blijkt een nostalgische hang naar de gouden begindagen van de punk, een loflied op hetgeen geweest is met een blik op de toekomst.

*I'm a spoiled little kid, everything I asked  
I did get, so it's no surprise when I say  
I want you and I'm sure I will get you  
when you fall for me I just say that we're through*

*so come on  
there will be no next time  
there will be no next time  
there will be no next time*

*I lead a loose life, and I don't regret  
I'm enjoying every minute of it  
a party here and a party there  
when my time has come I want to go without fear<sup>216</sup>*

Ze oogstten er zelfs een schare fans mee in New York waar tijdens een optreden een fan het podium opklom en 'There will be no next time' proclameerde tot beste nummer ooit geschreven. Mariman antwoordde geheel in zijn eigenzinnige stijl: "I'll play whatever I want to play", hun bekendste lied zouden ze nooit spelen in New York.<sup>217</sup> In 1983 brachten ze 'Mercy mercy' uit de laatste single bij Phillips en in 1985 kwam er hun laatste langspeelplaat

---

<sup>214</sup> STIC, maart 1979.

<sup>215</sup> HUMO, nr 2121, 30 maart 1981.

<sup>216</sup> The Kids, There will be no next time. Liedtekst gevonden op <http://www.lyricsvault.eu/songs/18536.html>, online toegang op 30 juli 2008.

<sup>217</sup> DELVAUX, J. *Big in Belgium*, 61.

*'Gotcha!'*.<sup>218</sup> Het album was weer een hybride vorm van allerlei muziekstijlen met gedesillustioneerde teksten die niet alleen de nakende split van The Kids aankondigden, maar ook volledig pasten in de recessie die de hoogdagen van de Belgische rock op een einde bracht. Het waren The Kids geweest die met hun punkethiek vele groepen in ons land wisten te inspireren. Ze maakten duidelijk dat men met een beperkte technische bagage maar met de juiste instelling en attitude ook degelijke rocknummers kon schrijven. In hun kielzog namen ze artiesten mee als Jo Lemaire, T.C. Matic, The Scabs, De Kreuners en de vele andere groepjes die de hoogdagen van de Belgische rock begin jaren tachtig inluidde. Het fenomeen kreeg zelfs een naam door radio 2 DJ Gust de Coster: Belpop.



**The Kids in 1976**

---

<sup>218</sup> HUMO, nr 2337, 20 juni 1985.

## 2.8 Postpunk en Coldwave

*We zijn niet naar Engeland gegaan om te zien hoe het daar was, maar hebben in het najaar 1978 gewoon een stel instrumenten gekocht en zijn beginnen spelen. Natuurlijk gebeurde dat onder invloed van wat in Engeland plaatsvond, maar nog meer onder invloed van wat er in België aan de hand was, bijvoorbeeld met The Kids. Niemand kon spelen, we hebben het samen geleerd.*<sup>219</sup>

Aan het einde van de jaren zeventig, op de overgang naar het nieuwe decennium veranderde het karakter van de punkmuziek. Het nihilisme van de beginjaren maakte plaats voor een veel grimmiger gevoel van desolaatheid, negativistische agressie en angst. De idealen van kleinschaligheid, anti-commercialisme en oprechtheid bleken luchtkastelen te zijn geweest. Veel van de grote helden van de beginjaren zoals de Sex Pistols waren uit elkaar gegaan onder commerciële druk. Het fenomeen werd volledig geïntegreerd in de popcultuur: in de hitparades stonden neppunkgroepen en overal ontstonden er punkwinkels waar men punkattributen kon kopen die uiteindelijk de originaliteit volledig teniet deden.<sup>220</sup> Punk verwaterde tot een consumptieproduct en de aanhangers van het eerste uur verklaarden het fenomeen voor dood. Punk was dood maar had de stroming zichzelf niet dood gemaakt? De doelstellingen en idealen die de beweging zichzelf had opgelegd bleken een utopie te zijn. Het dynamische gevoel van ontevredenheid werd een hulpeloos gevoel van onmacht. Ook het vooruitzicht op het komende decennium was niet bepaald rooskleurig. De economische crisis hield aan, op politiek vlak was er een enorme hang naar het nieuwe rechts van Thatcher en Reagan en bovendien was er een sterker rechts extremisme. Er werd massaal gestaakt en de werkloosheid bleef stijgen.

Op muzikaal vlak vertaalde zich dit in een breuk in het punkmilieu. Er ontstonden verschillende genres allemaal gestoeld op de basis die de punk reeds had gelegd. Er waren de bands die gingen experimenteren met andere genres zoals funk, disco en dub en geloofden in innovatie maar trouw bleven aan het ‘geluid’ van de punkmuziek zoals onder andere Public Image Limited, Pere Ubu en Wire. Dan waren er nog de subgenres Oi! en Hardcore die een soort fundamentalistische trouw aan de oeridealen van de beweging aanhingen en een zware politieke dimensie toekenden aan hun muziek. Anderen vertaalden dan meer het existentiële gevoel van vervreemding, desolaatheid en angst zoals Joy Division.

---

<sup>219</sup> Marc Haesendonckx van De Brassers in: RIFF, mei 1980.

<sup>220</sup> DE BONDT, J. *Punk en postpunk*, 30.

In ons land nemen we eenzelfde evolutie waar. Analoog aan de hardcorebeweging in Amerika vonden we bij ons de ‘Hageland-hardcore’ scène met bands als Capital Scum, The Dirty Scums, Zyklome A en Wulpse Varkens. Zij streefden nog de idealen van kleinschaligheid en onafhankelijkheid na die zo belangrijk geweest waren in de eerste punkdagen. Ze gaven eigen fanzines uit, deden alles in eigen beheer en ontwikkelden een sterke politieke geëngageerdheid.<sup>221</sup>

Ook in België bleef de werkloosheid stijgen, groeide het rechts extremisme, bestond er een grote angst voor kernwapens en was er de voortdurende communautaire strijd tussen Walen en Vlamingen. Het desolate gevoel van angst en vervreemding wordt in ons land bezongen door postpunk groepen als De Brassers, Struggler, Siglo XX en Red Zebra. Ze werden hierbij beïnvloed door de politieke ontwikkelingen op nationaal en internationaal niveau maar verkondigden zelf geen hecht en eensluidend systeem. Nooit werd een duidelijke stellingname geformuleerd maar de ontevredenheid met de gangbare normen, waarden en wetten kunnen we steeds terugvinden tussen de regels van hun nummers. De opzet was om verwarring te zaaien, een onverwacht sinister gevoel losweken en alles in vraag te stellen.<sup>222</sup>

*Geluiden tegen gezag.  
Het zijn maar woorden.  
Dus het mag. Maar er valt niet veel anders te doen.  
Idealen maken plaats voor ontgoochelend fatsoen.*<sup>223</sup>

Eind 1978 begonnen in het Limburgse Hamont vier als ‘nietsnutten’ bestempelde jonge punkers, in deze contreien ‘brassers’ genoemd, de gelijknamige band. Ze frequenteerden in die tijd geregeld de Cinderella aan de Stadswaag, het centrum van de Antwerpse punkscène en bassist Marc Haesendonckx studeerde tijdens de hoogdagen van de Brusselse scène aan de VUB. Geheel geïnspireerd door de korte punkgolf in ons land zagen ze dat ze geen gesofistikeerd materiaal of een grote technische bagage nodig hadden om muziek te kunnen maken.<sup>224</sup> Ze zongen in het Nederlands, naar eigen zeggen omdat men in het Engels makkelijker in clichés vervalt en ze hun eigen gevoelens het best in de eigen taal konden

---

<sup>221</sup> Voor een uitgebreide studie over dit fenomeen verwijs ik graag naar het reeds aangehaalde proefschrift van Mario Liessens: *Whatever Happened to the Punkrock Revolution? Een onderzoek naar het ontstaan en de evolutie van de DIY en de punk/hardcore scène als autonoom veld.*

<sup>222</sup> CNOP, P., *Muziek van Vlaamse jongens: en toen was er niets meer.* In: Knack, 10 februari 1981.

<sup>223</sup> DE BRASSERS, *Geluiden tegen fantsoen.* Liedtekst gevonden op [www.debrassers.be](http://www.debrassers.be), online toegang op 3 augustus 2008.

<sup>224</sup> Interview met Willy Dirckx en Marc Haesendonckx, 12 juli 2008.

overbrengen. Steeds heerste er een licht anarchistische ondertoon. De muziek van De Brassers is een sterk element en ook erg functioneel: een sombere bas, harde drums en luide synthesizer met daarboven een sterk vervormde stem. Na enkele optredens, waaronder het voorprogramma van The Kids, deden ze mee aan de Rock Rally van 1980 waar ze de finale haalden met Red Zebra. De kritieken van de Jury waren lovend: “*Met De Brassers kreeg het publiek de meest controversiële groep van de Rock Rally te zien. Verguisd door de ene, tot de sterren geprezen door de andere, waaronder de Jury*”. De Rock Rally fungeerde andermaal als barometer voor wat komen ging. In datzelfde jaar nog brachten De Brassers hun eerste single uit in eigen beheer: ‘*En toen was er niets meer*’, meteen ook hun bekendste lied. Uit de tekst blijkt een stilaan intenser doemdenken en een persoonlijk aanvoelen van de hopeloosheid van het bestaan, geschetst door apocalyptische beelden eigen aan het kernwapendebat.

*En toen was er niets meer  
Alles was gedaan  
Zij hebben gezegevierd  
Wij houden op te bestaan  
En toen was er niets meer  
Alles was gedaan  
Alles was koud, droog, leeg, alles was dood  
En toen was er niets meer  
De macht van het gezag  
En het gezag van de macht  
Die waren veel sterker  
Dan wat voelde en dacht  
En toen was er niets meer  
Alles was gedaan  
Ze hebben gezegevierd  
Wij houden op te bestaan<sup>225</sup>*

De Brassers legde de fundamenten voor een bloeiende en subversieve punkscène in Limburg aan het begin van de jaren tachtig. Samen met de groep van hun dorpsgenoten Struggler en Siglo XX uit Genk veroorzaakten ze veel controverse in het toen nog quasi onontgonnen gebied voor de punk. In 1980 organiseerden ze zelf in Hamont het festival: geluid tegen gezag.<sup>226</sup> Ze deelden overigens niet alleen hun wantrouwen in de gevestigde orde, maar gingen ook in tegen de verlammeende gedachteloosheid van de massa en vastgelegde normen, waarden en wetten. Ze predikten overigens een volledige zelfbeschikking van het individu en

---

<sup>225</sup> DE BRASSERS, En toen was er niets meer. Liedtekst gevonden op [www.debrassers.be](http://www.debrassers.be), online toegang op 3 augustus 2008.

<sup>226</sup> DE BRASSERS, *Brasbrochure*, Onuitgegeven brochure.

aanvaardden slechts één wetmatigheid: die van de persoonlijke vrijheid en het absolute recht op vrije meningsuiting. Vandaar dat De Brassers ook wel eens aanzien werden als anarchisten, hoewel ze het zelf nooit met die woorden verkondigden. Wel deelden ze een wantrouwen in de gevestigde orde en leken verwezenlijkingen via reformistische weg onmogelijk zodat ze zoveel mogelijk in eigen handen namen. De Brassers brachten hun muziek uit op hun eigenste Bras label. Ook Siglo XX had een eigen zakelijke component: Straatlawaaï.<sup>227</sup> De Limburgse punkgekte wist ondertussen heel wat kwaad bloed te zetten bij de Katholieke goegemeente. De Katholieke Werkers Bond reageerde in de pers: *“(We) roepen tenslotte de jeugd op om zich te onttrekken aan de verderfelijke invloed van bepaalde onpure elementen (...) We zijn ervan overtuigd dat, indien iedereen (...) hun verantwoordelijkheden ten volle zal opnemen en in echte daden zal omzetten, deze onpure toestand zeer vlug kan veranderd zijn in een meer vreedzame samenleving in onze Hamontse gemeenschap.”*<sup>228</sup> Het nieuwe, grimmige geluid kreeg in deze contreien de naam coldwave mee. Hoewel het genre volledig gestoeld was op de punkbeweging veranderde de toon van het verzet drastisch. Didi de Paris schreef hierover: *“Dit fenomeen ging verder dan het nihilisme van de eerste punkdagen. Plots was het oorlog, Totalkrieg, en dit was strijdmuziek voor een grimmige generatie, het volkslied van het galgenaas. Gewapend met stenen en stokken, helmen, mooie woorden, mythes en tegenstrijdigheden. Tegenspraak was de voertaal.”*<sup>229</sup>



Ook Red Zebra bracht een eerste single uit in 1980: *‘I can’t live in a living room’*, een bijtende aanklacht tegen de verzuilde katholieke burgerlijkheid, groeide uit tot een Belgische punkklassieker.<sup>230</sup> Onder impuls van de groeiende interesse in binnenlandse groepen gingen ze in 1980 op tournee door Vlaanderen en Nederland samen met hun collega’s De Brassers. Ze vertegenwoordigden hiermee een nieuwe trend in het Belgische muzikale landschap.

---

<sup>227</sup> CNOP, P., *Muziek van Vlaamse jongens: en toen was er niets meer*. In: Knack, 10 februari 1981.

<sup>228</sup> DE BRASSERS, *Brasbrochure*, Onuitgegeven brochure.

<sup>229</sup> Didi de Paris over de brassers op [www.debrassers.be](http://www.debrassers.be), online toegang op 3 augustus 2008.

<sup>230</sup> Belgische pop- en rockdiscografie tot 1990 in: DE COSTER, G. en DE BRUYCKER, G., *Wit-lof from Belgium*, 345.

Aangezien deze groepen alles zelf organiseerden wisten ze de toegangsprijzen te drukken. Bovendien kwamen er onder impuls van de groeiende aandacht van de populaire media steeds meer mensen kijken. Daardoor bereikten de bands een breder publiek waardoor het Belgische rock milieu steeds meer succes begon te kennen wat leidde tot het hoogtepunt in de eerste helft van de jaren tachtig met groepen als T.C. Matic en De Kreuners.

## HOOFDSTUK 3

### *Over de extramuzikale aspecten van de Belgische punk.*

#### **3.1 Meer dan muziek**

We hebben nu het verschijnsel van de punk in België uitgebreid belicht. We hebben de ontstaansgeschiedenis geschetst, een beeld gegeven van het klimaat waarin de punk kon gedijen en de invloed aangehaald die de korte maar krachtige punkgolf uitoefende op het Belgische muzikale landschap. De impact van punk is niet beperkt gebleven tot het muzikale aspect. Aanvankelijk was de beweging een muzikale reactie maar gaandeweg manifesteerde ze zich ook op andere vlakken. De punk institutionaliseerde zich als een volwaardige subcultuur met naast de muziek ook haar eigen ideologie, mode, visuele kunst, literatuur en film.

Op het gebied van levensstijl voor jongeren was er een grote breuk met de voorgaande periodes. Een eerste frappant voorbeeld waarin punkers zich wisten te onderscheiden was hun uiterlijk: aanvankelijk was dit een middel om zich zo rebels en shockerend mogelijk uit te drukken. Ontwerpers als Vivienne Westwood en Zandra Rhodes namen het bohemien uiterlijk van Richard Hell als voorbeeld en creëerden de standaarden voor de punkmode. Analoog aan het individualisme van hun ideologie was originaliteit het motto. Er werden stoffen gebruikt die door het gros van de burgers werd aanzien als onecht of afval zoals PVC, rubber, gescheurde T-shirts bij elkaar gehouden door veiligheidsspelden en kettingen. Van de typische punk met felgekleurde hanenkam en lederen vest was aanvankelijk nog geen sprake daar dit voornamelijk een creatie was van de populaire media en slimme winkeliers die munt wisten te slaan uit de punkhype.<sup>231</sup> Ook in België wisten de punkers zich opvallend te kleden. Oude kostuumsjassen werden herbruikt, subversieve badges werden ontworpen en gescheurde broeken werden bij elkaar gehouden met veiligheidsspelden. En ook hier vielen de punkers op in het straatbeeld daar de meeste jongeren nog dweepten met de brede pijpen en lange haren van de hippiemode: *“Toen ik opdaagde gekleed in een stralend witte schildersoverall voor een cursus psychologie door een Amerikaanse gast professor aan de UIA, nam hij me apart en vroeg of ik een “probleem” had.”* getuigt Hans Versluys.<sup>232</sup> Ook had de punk een impact op de vrijetijdsbesteding van veel jongeren. De hoofdtoon was het doden van de

---

<sup>231</sup> DE BONDT, J., *Punk en postpunk*, 30.

<sup>232</sup> E-mail van Hans Versluys, 9 mei 2008.

verveling. Op tienerbals en feestjes in parochiezalen waren ze niet welkom dus verzamelden ze zich in de talloze jeugdhuisen en punkcafés of gewoon rondhangend op straat wat dan weer een positieve invloed had op het grote samenhorheidsgevoel dat de beweging kenmerkte. Er werd heel de nacht door gefeest en dit vaak onder invloed van drank of drugs. Ook in dit druggebruik zien we een grote verandering met de voorgaande jongerenculturen. Daar waar tijdens de hippiedagen vooral softdrugs en psychedelische middelen zoals LSD werden genomen werd er nu veel meer gegrepen naar harde middelen zoals speed of heroïne. Volgens Marc Haesendonckx van de Brassers werden er courant en veel drugs gebruikt in het Antwerpse en Limburgse punkmilieu.<sup>233</sup> Dit had zijn oorsprong in de onrustige, voortdurend in beweging blijvende strijd tegen de verveling en weerspiegelde ook de verschuiving van de epische, psychedelische muziek van de jaren zestig naar de snelle dansbare muziek van de punkers. De specifieke dans van punkers heet ‘pogo’ en wordt uitgevoerd door zo hoog mogelijk op en neer te springen, dikwijls in een chaotische massa tegen elkaar, in een poging iedereen erbij te betrekken en zoveel mogelijk plezier te maken. Dit in plaats van rustig en geconcentreerd te luisteren naar de moeilijke symfonieën van de progrockers.

Ook op het gebied van visuele kunst en film wist de punkbeweging haar eigen creatieve stempel te drukken. Zoals we al eerder aanhaalden vertoonde de punk stilistisch grote overeenkomsten met de dada en de antiekunst van de situationisten. De complexe esthetiek van de punk draaide vooral om het schokkerende en het lelijke. Dit kwam vooral tot uiting in de albumhoezen voor punkplaten, de zelfgemaakte flyers of de talloze fanzines waar visuele kunstenaars hun gang konden gaan. In ons land kunnen we tekenaar Kamagurka aanhalen die onder invloed van de opkomende Belgische punk in het weekblad HUMO ongezien satirische en surrealistische tekeningen maakt, graficus Rudi Latoir en beeldend kunstenaar Ever Meulen die sterk onder invloed staan van de gebeurtenissen op muzikaal vlak.<sup>234</sup> Voor een uitgebreide studie over beeldende kunst onder invloed van de punkesthetiek in ons land wil ik verwijzen naar de thesis van Wouter Derijck: *“Kunstzinnige militanten van de punk. Grensoverschrijding in de Belgische beeldende kunst van de jaren tachtig”*.<sup>235</sup> Op filmgebied verschenen er opvallend veel documentaires over het punkgebeuren in een poging om dit nieuwe fenomeen te expliceren. Maar het waren vooral de No Wave cinema en de Remodernistische film die zich de punkesthetiek aanmaten. In ons land was het

---

<sup>233</sup> Interview met Willy Dirckx en Marc Haesendonckx, 12 juli 2008.

<sup>234</sup> DELVAUX, J., *Big in Belgium*, 19.

<sup>235</sup> DERIJCK, W., *Kunstzinnige militanten van de punk: grensoverschrijding in de Belgische Beeldende kunst van de jaren '80*, onuitgegeven scriptie, Katholieke Universiteit Leuven, departement geschiedenis, 2003-2004.

rockjournalist Marc Didden die in 1983 met *'Brussels by night'* een eerste moderne Belgische film maakte.<sup>236</sup>

Het werd ook duidelijk dat het niet alleen bij muzikaal verzet bleef binnen de punkbeweging. Het toenemende klassenbewustzijn onder de Engelse *working class* jongeren waaruit de punkmentaliteit groeide zorgde voor een antibeweging op alle fronten. Ideologisch uitte dit zich in een streven naar individuele vrijheid wat zich vertaalde in een hang naar een antiautoritair individualisme en het dwepen met anarchisme. Dit verklaart ook het wantrouwen in gevestigde ordes en het vermijden van commerciële banden met de massacultuur die zo tot uiting kwam in de doe-het-zelf ethiek. Zoals we al eerder zagen aan de initiatieven van de Belgische punkers en de onafhankelijke platenlabels die we hebben aangehaald, wist deze ethiek ook een rol te spelen in ons land. We zullen een markant voorbeeld aanhalen van de punkfilosofie van eigen activiteit, subversie en kleinschaligheid: de fanzines.

### **3.2 Schrijven voor onafhankelijkheid: de fanzines**

Net zoals de punkbeweging gebruik maakte van een radicaal andere esthetiek, bedienden ze zich ook van een ander taal- en communicatiemedium. De opvattingen over het schrijven liepen parallel met de opvattingen over muziek: doe-het-zelf. De fanzines werden zelf geschreven of getypt en zelf in beperkte oplage verspreid.

De fanzines ontstonden uit onvrede over het stilzwijgen en de dubbelzinnige houding die gespecialiseerde muziekbladen over de punkmuziek aan de dag legden. Het eerste fanzine was het Amerikaanse Punk dat verscheen in december 1975. Het rapporteerde vooral over de jonge New Yorkse scène rond de CBGB's en had ongetwijfeld een aandeel in de naamgeving van deze nieuwe generatie.<sup>237</sup> Het eerste Engelse fanzine was Sniffin' Glue naar het gelijknamige The Ramones album. Deze bladen ademden een radicaal andere sfeer uit dan de populaire pers, een geest van kleinschaligheid. Ze werden geschreven door aanhangers van de nieuwe muziekstroming en door hun reactionaire houding wisten deze vaak nooit uit de obscuriteit te treden. Het nieuwe medium kreeg een enorme impuls door de technologische ontwikkelingen op printvlak die het fotokopiëren goedkoop en toegankelijk maakte voor iedereen.

---

<sup>236</sup> DIDDEN, M. *Brussels by night*, langspeelfilm, 1983.

<sup>237</sup> SAVAGE, J. *England's dreaming*, 123.

Ook in België ontstond er een alternatieve pers vanuit het punkmilieu naar buitenlandse voorbeelden. Zoals we al zagen hulde de populaire pers zich ook hier in stilzwijgen of reageerden ze afwijzend op het fenomeen. Vooral in Vlaanderen duurde het een hele tijd voordat de eerste berichtgeving over de punksubcultuur in de media verscheen. Hier verschenen dan ook de eerste fanzines zoals Leeggoed, DUS agressief jongerenblad of Ontgoochelde Frigo die probeerden de door de media verguisde punkbeweging op te tillen.<sup>238</sup> Dit zorgde dikwijls voor een militante toon: *“Dat jullie ons doodzwijgen, zal ons er niet van weerhouden door te breken, want we hebben jullie schijtbladen niet nodig. Als jullie niet over ons willen schrijven, dan maken we onze eigen bladen”* aldus Ludo Mariman van The Kids.<sup>239</sup> Ook hier werden deze bladen gekenmerkt door een grote mate van kleinschaligheid en amateurisme. Het blad Leeggoed werd voornamelijk met de hand geschreven, gefotokopieerd en door de schrijvers zelf gedistribueerd: dit gebeurde allemaal vanuit de fanbasis van de Belgische punkbeweging zelf.

Deze bladen poogden overigens het imago dat de punk aangemeten kreeg in de populaire pers op een geheel eigen manier te weerleggen met artikels als: *“Over de klotzakken die zich met de punk bemoeien omdat ze er schrik van hebben”*.<sup>240</sup> De berichtgeving in de pers benadrukte de minder aantrekkelijke kanten van de nieuwe beweging en de fans hadden dan ook het gevoel dat ze in het verweer moesten. De fanzines weerspiegelden trouwens de ideologische evolutie binnen de punk. De eerste bladen als Sniffin’ Glue en Punk hielden er nog een anti-intellectuele pose op na en concentreerden zich vooral op het muzikale aspect. Later zouden de Angelsaksische fanzines een ernstigere, kritische toon aannemen en een meer ideologische artikels publiceren. Diezelfde evolutie nemen we waar in de Belgische bladen. Leeggoed had het in 1977 nog voornamelijk over het muzikale en de definitie van ‘het punk zijn’, ook proberen ze de vooroordelen over de beweging te ontcrachten.

De Ontgoochelde Frigo verscheen in 1980, de tijd waarin het bewustwordingsproces van de punks op gang gekomen was en in ons land De Brassers en Red Zebra hun aanklacht tegen het etablissement bezongen. Dit blad had een duidelijk politieke ondertoon: naast enkele muzikale artikels over de coldwave beweging in ons land stond het blad vol met zwartgallige foto’s over stakingen, rellen en oorlog en werd melding gemaakt van de door

---

<sup>238</sup> DE MEYER, G. en AMERYCKX, K., *De geschiedenis van de Belgische muziekindustrie*, Leuven, 22.

<sup>239</sup> HUMO, 21 juli 1977.

<sup>240</sup> LEEGGOED, nr 123, december 1977.

hun georganiseerde antifascistische betoging.<sup>241</sup> Stilistisch kunnen we deze bladen beschrijven als antidesign en zo bouwden ze voort op de punkesthetiek van lelijkheid: scheve kolommen, lelijke tekeningen en mislukte foto's.

Mark Perry, de oprichter van Sniffin Glue schreef in het eerste nummer van het blad in 1976 een oproep tot massale opvolging: *“Don't be satisfied with what we write. Go out and start your own fanzines. Let's really get on their nerves, flood the market with punk writing.”*<sup>242</sup> In Engeland en Amerika verschenen honderden van deze fanzines, allen vanuit dezelfde reactionaire ideologie. In ons land liep het daarentegen minder vaart. Fanzines kregen hier niet de kans om uit de obscuriteit te komen maar zorgden wel voor de nodige druk op de populaire media om zelf een manier te zoeken om de hiaat tussen rockverslaggeving en populaire muziek in te vullen. Het weekblad Humo en Telémoustique, die tot dan toe hun monopolie op muziekverslaggeving wisten te houden, begonnen aan het eind van de jaren zeventig onder impuls van de groeiende vraag naar rockjournalistiek zusterbladen uit te geven. Voorbeelden hiervan zijn de Waalse en Vlaamse More die met een underground imago de binnen- en buitenlandse rockscène versloegen. In 1978 verscheen het maandblad Riff en het magazine Stic die door de nodige advertentieruimte gratis verdeeld konden worden. Deze bladen hingen misschien niet dezelfde punkethiek van kleinschaligheid en anticommercialiteit aan, toch wisten ze hetzelfde publiek te bereiken met een professionele en kwalitatieve aanpak.

We kunnen besluiten dat de fanzines in ons land de nodige druk geleverd hebben op de populaire media door deze te doen inzien dat er nog een andere doelgroep was buiten de popmuziek. Helaas betekende dit het einde van de kleinschalige en onafhankelijke initiatieven die vanaf toen overklast werden door de nationale media. De zusterbladen groeiden uit tot gevestigde waarden in het muziklandschap. Alleen in de subcultuur van de hardcore tijdens de jaren tachtig die nagenoeg volledige onafhankelijkheid predikte van een gevestigd etablissement vinden we nog tientallen van deze fanzines. Ook kunnen de fanzines op internationaal en nationaal vlak beschouwd worden als belangrijke factoren in het scheppen van een infrastructuur voor de punk. Vooral in ons land werd de scène belemmerd door het ontbreken van punkclubs en het dwarsliggen van de media. In fanzines konden punks hun ervaringen en nieuwtjes uitwisselen en zo de informatiestroom op gang brengen die nodig was om een hechte beweging op gang te trekken en bovendien gaf dit medium hen de absolute vrijheid om te schrijven wat ze wilden.

---

<sup>241</sup> ONTGOOCHELDE FRIGO, nr 4, september 1980.

<sup>242</sup> SNIFFIN GLUE, nr 5, november 1976.

### 3.3 Punk en politiek

We zagen reeds dat de ideologie van de punks er vooral één was van persoonlijke vrijheden en dit doorgedreven individualisme vertaalde zich in een uitgesproken antiautoritaire mentaliteit. Als we de slogans en de symboliek nagaan die in de eerste punkdagen zo belangrijk waren kunnen we stellen dat politiek de punks niet onberoerd liet. Maar kunnen we ook opperen dat de vroege punkers een specifieke politieke stelling namen?

De punk vond zijn oorsprong in westerse samenlevingen met sterke economische en sociale tegenstellingen die een perfecte voedingsbodem vormden voor haar verzet. Engeland was in verhouding met de andere deelstaten een arm Europees land. De Britse economie, met een vaak verouderde industriële ordening, leed zwaar onder de internationale crisis en het jeugdwerkloosheidscijfer was zeer hoog. Naar schattig dertig procent van de Britse jongeren was in het midden van de jaren zeventig werkloos en moest zien rond te komen van sociale steun.<sup>243</sup> Jongeren hadden niets om handen en sleten hun dagen in verveling. Hier smeulden de eerste gevoelens van ongenoegen die later het reactionaire vuur van de punk zouden ontketenen. In deze begindagen vierde het nihilisme hoogtij met slogans als ‘apathy’ en ‘boredom’. Wanneer de pubrockers de werkloze, rondhangende jongeren deden inzien dat muziek maken niet enkel toegankelijk was voor technuten en professionelen, gaf dit een uitgelezen uitlaatklep om hun ongenoegens de wereld in te sturen.

*Same thing every day, well I cant get out of bed  
Too many questions are confusing up my head  
I cant stand the thought of another day at school  
But I know the weekends coming so I gotta keep my cool  
I got the teenage depression thats what I'm talkin' bout  
If you don't know what I mean then you better look out<sup>244</sup>*

Naarmate het klassenbewustzijn groeide onder de eerste punkbands veranderde de toon van nihilisme naar een rebels en antimataatschappelijk karakter. De slogans werden nu “anarchy in the UK” en een ironisch “God save the Queen”. Ook het symbolisch gebruik van swastika’s deed vermoeden dat de punks er een nogal dubieuze politieke overtuiging op nahielden en dit zaaide dan ook kwaad bloed bij dogmatisch links. De punks zelf beweerde echter dat het gebruik van de swastika enkel bedoeld was om ouders te shockeren en om een corrupt

---

<sup>243</sup> BOOKER, C. *The seventies*, 267.

<sup>244</sup> EDDIE AND THE HOT RODS, Teenage depression. Liedtekst gevonden op [www.eddieandthehotrods.com](http://www.eddieandthehotrods.com), online toegang op 5 augustus 2008.

systeem met haar eigen demonen te confronteren.<sup>245</sup> Ook in ons land werd het symbolisch gebruik van de swastika overgenomen. Het hakenkruis verscheen in de fanzines, op zelfgemaakte badges of werd met verf op de kleding aangebracht. Net zoals in Nederland zaaide het gebruik van dit symbool een storm van verontwaardiging. De confrontatie met dit teken was in België en Nederland allicht meer beladen dan in Engeland vermits men op het continent de directe bezetting en de overheersing van de Nazi's had ondergaan.<sup>246</sup> In kranten en tijdschriften verscheen massaal reactie op het vermeende nieuwe extreem rechtse fenomeen: *“Ze sluiten nogal duidelijk aan bij de Hitler Welle van West-Duitsland, echter niet uit enige historische overtuiging van Hitlers gelijk maar uit een openlijk beleden en arrogant gepresenteerd cynisme. (...) De hakenkruizen zijn er meer voor de lol dan uit fascistische overtuiging, hoewel die bij nagenoeg alle punk latent, en bij vele punkgroepen zelfs iets meer dan latent aanwezig is”*.<sup>247</sup> De schok binnen Katholiek Vlaanderen was groot. Wanneer De Brassers bij wijze van sneer naar de politiestaat een SS soldaat in hun Brasbrochure zetten, wilde de vader van gitarist Willy Dirckx de naam van zijn zoon geschrapt zien omdat hij vreesde dat anders niemand nog naar zijn bakkerij zou komen.<sup>248</sup> Toch werd ook hier de swastika enkel gebruikt als extreem subversief en shockerend symbool. Ook The Kids die we de bekendste en meest in het oog springende punkgroep van België kunnen noemen, tekenden hakenkruizen op hun armen en gezicht: *“Het is niet dat we fascisten zijn: wij willen de mensen shockeren dat is alles”*.<sup>249</sup>

Gaandeweg werd ook duidelijk dat de aanvankelijke woede van de punkers niet gestoeld was op een politiek bewustzijn. Met de slogan ‘anarchy in the UK’ werd niet het theoretisch anarchisme van Phoudron of Bakoenin bedoeld, net zomin als de punks de ambitie koesterden om een anarchistische staatsvorm in Engeland te installeren. Wat ze wel wilden was een aanklacht voeren tegen het monddood maken van het individu en een pleidooi houden voor chaos en wanorde in de gezapige jaren zeventig.

*I a man antichrist  
I a man anarchist  
Don't know what I want  
But I know how to get it*

---

<sup>245</sup> MARCUS, G., *Lipstick Traces*, 118.

<sup>246</sup> GOOSSENS, J. en VEDDER, J., *Het gejuich was massaal: punk in Nederland 1976-1982*. Mets, Amsterdam, 1996, 53.

<sup>247</sup> SIDERIUS, *Punk, rechtse reactie op werkloosheid*. In: Tijdschrift voor Diplomatie, maart 1978.

<sup>248</sup> Interview met Willy Dirckx en Marc Haesendonckx, 12 juli 2008.

<sup>249</sup> RIFF, april 1978.

*I want to destroy*<sup>250</sup>

Ook The Clash die ogenschijnlijk dweepten met linkse terreur- en guerrillabewegingen zoals de Rote Armee Fraction of The Weather Underground wisten zich nooit echt voor een politieke kar te spannen. Hier stond het politiek bewustzijn nog in functie van de muziek, wat later met de meer radicale en ideologische bands als Crass net omgekeerd zou zijn. Ook in ons land zien we diezelfde benadering van de punks tot de politiek. Op het eerste album van The Kids prijken nog enkele schijnbaar militante titels als: ‘*Bloody Belgium*’, ‘*Fascists cops*’ en ‘*Do you love the nazis*’. Een nadere blik op de teksten van deze nummers maakt echter duidelijk dat van een duidelijke politieke stellingname nog geen sprake is. Wel wordt er uitgehaald naar de klassieke vijanden van links zoals de monarchie, het militarisme, de multinationals en het gezag verpersoonlijkt door de politie.

*Don't believe in fairy tales  
Don't believe in a monarchy  
There's only one way you can go  
You know that's the way down  
Don't want no monarchy  
I don't respect the King  
He doesn't really rules the land  
And ain't it typical  
He's only worth twenty francs*<sup>251</sup>

In hun rebels en antimaatschappelijk karakter kwam de politiek dus zelden aan de orde. “*Punkers zijn politiek gericht in wat hun aangaat, maar niet DE politiek*” vertelde Ludo Mariman toen hem gevraagd werd naar zijn politiek getinte teksten.<sup>252</sup> Hij voegde daaraan toe: “*Ik ben niet antifascistisch of anticommunistisch, ik ben gewoon niets*”.<sup>253</sup> Deze apolitieke houding is duidelijk overgeërfd uit de eerste punkdagen die gedomineerd werden door de pessimistische *no future* gedachte en het overheersende machteloze gevoel tegenover het etablissement. “*Ik wil niks veranderen want dat kunnen wij toch niet*” gaf Mariman toe.<sup>254</sup> In de eerste plaats ging het dus over autonomie, vrijheid en het doen waar ze zin in hadden. Het doe-het-zelf principe dat hieruit voortvloeide was dan ook niet zozeer om maatschappelijke veranderingen door te voeren maar des te meer om zichzelf af te scherm

---

<sup>250</sup> THE SEX PISTOLS, Anarchy in the UK. Liedtekst gevonden op [www.sexpistolsofficial.com](http://www.sexpistolsofficial.com), online toegang op 10 augustus 2008.

<sup>251</sup> THE KIDS, No Monarchy. Liedtekst gevonden op [www.thekids.be](http://www.thekids.be), online toegang op 10 augustus 2008.

<sup>252</sup> RIFF, april 1978.

<sup>253</sup> EN ATTENDANT, april 1978.

<sup>254</sup> RIFF, april 1978.

in een onafhankelijke, eigen subcultuur. De weinige daden van actief verzet kwamen alleen naar voren als de punkers in hun autonomie bedreigd werden en dit in de vorm van rellen. Hierin kwamen de agressiviteit, het shockelement en de afkeer van gezag duidelijk tot uiting. In ons land kunnen we de talloze opstootjes met de ordediensten in Brussel aanhalen en de rellen tijdens het muziekfestival Jazz Bilzen in 1978. Deze oproer ontstond niet zozeer vanuit een gezamenlijk georganiseerd verzet; er was eerder sprake van spontane reacties op de grote aanwezigheid van politie die door overmatige controle hoofdvijand waren geworden van de persoonlijke vrijheid van de punks.

Een zeldzaam voorbeeld waaruit engagement blijkt uit de vroege punkdagen was de verbondenheid met de *Rock against* concerten. Dit initiatief werd in 1978 voor het eerst georganiseerd in Engeland als reactie op het algemene succes van rechts en het stijgende racistische geweld. Ook hadden enkele vooraanstaande muzikanten zoals David Bowie en Eric Clapton hun steun betuigd aan de conservatieve regering van Enoch Powell die met zijn beroemde '*Rivers of Blood*' speech extreme anti-immigratie maatregelen aankondigde.<sup>255</sup> Clapton verkondigde in een dronken roes dat Engeland 'vol' begon te geraken en zette mensen aan om op Enoch Powell te stemmen om te voorkomen dat Groot-Brittannië een 'zwarte kolonie' zou worden.<sup>256</sup> Hiertegen gingen enige muzikanten, waaronder enkele punkgroepen in het verweer. In 1978 organiseerden ze twee concerten in samenwerking met de Anti-nazi-league, de tegenhanger van het aan populariteit winnende, rechts-extremistische National Front. Het concert kende een overdonderend succes met meer dan tachtigduizend toeschouwers en optredens van The Clash, The Buzzcocks en X-ray Spex.<sup>257</sup>

Dit succes vond al snel gehoor in ons land waar men eveneens te kampen had met het stijgende succes van rechtse partijen onder impuls van het groeiende communautaire probleem. Daarenboven was er ook hier een nationalistische reflex met partijen als de Volksunie, het Vlaams Blok en hun stoottroepen van het VMO, vergelijkbaar met het Britse National Front. De Rock Against Fascism concerten werden in ons land georganiseerd door vijf linkse jongerenorganisaties. De bedoeling was om jongeren die niet direct aangetrokken waren tot politieke partijen via muziek bewust maken van de huidige toestand.<sup>258</sup> Veel punkgroepen zoals Mad Virgins, The Dachau Dollies en The Kids voelden zich verbonden met het initiatief en traden dan ook op. Dit was een van de weinige momenten wanneer de

---

<sup>255</sup> BOOKER, C. *The seventies*, 310.

<sup>256</sup> BRAINBRIDGE, R., *The Ten Right-wing Rockers*. In: The Observer Music Monthly, 14 oktober 2007. Op [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk), online toegang op 10 augustus 2008.

<sup>257</sup> MANZOOR, S. *The Year Rock found the Power to unite*. In: The Observer Music Monthly, 20 april 2008. Op [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk), online toegang op 10 augustus 2008.

<sup>258</sup> RIFF, november 1978.

Belgische punks in grote getale kant kozen in het politieke spectrum en zo blijkt gaven van engagement.

We hebben reeds aangehaald dat aan het begin van de jaren tachtig de sfeer in de punkmiddens zowat overall grimmiger werd. De idealen die tijdens het korte engagement van de Rock against Racism concerten zoveel punkers op de been hadden gebracht, bleken slechts ijdele hoop geweest te zijn. In Engeland werd Margaret Thatcher verkozen tot premier en de algehele hang naar conservatief rechts bleef aanhouden. Bovendien had de beweging te kampen met haar eigen demonen onder de groeiende druk van commercialiteit. Dit zorgde voor een versplintering van de beweging in allerlei subgenres. Het doemdenken en de angstige gevoelens werden vertegenwoordigd door groepen als Joy Division en Echo and the Bunnymen. Voor ons land hebben we al De Brassers en Red Zebra aangehaald. Anderzijds nemen we in de punkmiddens een bewustwordingsproces gewaar. Steeds meer groeide het besef dat de idealen van de begindagen konden omgezet worden in een constructieve boodschap. Met dit in het achterhoofd was het de band Crass die voor het eerst sinds lang de boodschap weer boven het medium stelde. Zij maakten van het chaotische en apolitieke anarchisme van de begindagen hun politieke ideologie. Dit vertaalde zich in een radicale anti-alles beweging en sterke banden met het feminisme, de dierenrechtenbeweging en het milieuactivisme. Ze maakten van hun muziek het medium om hun anarcho-pascifistische boodschap te verspreiden.<sup>259</sup>

*I am a sample. I am a scapegoat of useless, futureless, endless, mindless ideas.  
I'm a number on the paper you file away.  
I'm a portfolio you stick in the drawer.  
I'm the fool you try to scare when you say  
"We know all about you, of that you can be sure".  
Well, I don't want your crazy system,  
I don't want to be on your files.  
Your temptations I try to resist them  
Cos I know what hides beneath your smiles, it's..... EST.<sup>260</sup>*

In ons land was er minder de tendens tot een vorm van zuivere ideologische punk maar de subgenres hier, zoals de Hageland Hardcore beweging en De Brassers legden wel een grote mate van politieke interesse aan de dag. *"We waren wel vrij politiek bewogen, maar niet zwaar bewust, we begonnen gewoon muziek te maken en we merkten gewoon dat van alles*

---

<sup>259</sup> LIESSENS, M., *Whatever Happened to the Punk Rock Revolution*, 85.

<sup>260</sup> CRASS, End Result. Liedtekst gevonden op <http://www.plyrics.com/c/crass.html>, online toegang op 11 augustus 2008.

naar boven kwam. *We zetten ons wel af maar niet vanuit een bepaalde ideologie*".<sup>261</sup> In Nederland daarentegen ontstonden wel punkgroepen die vertrokken vanuit een zuiver ideologisch kader. Dit was grotendeels toe te schrijven aan de erfenis van de provobeweging uit de jaren zestig. Velen zagen hier in de punk de culturele omslag om het provogedachtegoed nieuw leven in te blazen. De punk ideologie leek ook erg verwant met het provocatieve anarchisme van de provo's. Beiden vertegenwoordigden ze een antiautoritair wereldbeeld dat ze met ludieke acties en een surrealistische symboliek probeerden te verspreiden.<sup>262</sup> Op het einde van de jaren zeventig zagen de oude provos dat het ideaalbeeld van de 'homo ludens', de spelende mens, weer vorm kreeg onder impuls van de vrijgevochten punkgedachte. Hier ontwikkelden bands als The Ex een sterk geëngageerde ideologie met nauwe banden met linkse pressiegroepen en de florerende krakerbeweging. Van punkconcerten werden echte 'happenings' gemaakt, vergelijkbaar met de provoacties in de jaren zestig. Er werden antigedichten voorgedragen, Hitler imitaties gedaan en optredens gegeven waarvan het muziekspel onderschikt was aan de teksten over politieke misstanden in de maatschappij.<sup>263</sup> Door het ontbreken van een dergelijke provo erfenis en nauwe banden met links pressiegroepen kregen de Belgische groepen wel eens het verwijt een weekend punkbeweging te zijn. Toch was het schisma dat de punkbeweging had verdeeld na het bewustwordingsproces in ons land niet in dergelijke mate doorgedrongen. Hier ontstonden geen bands die louter en alleen het 'fun' aspect predikten net zomin als er groepen waren die de boodschap boven het medium stelden. Steeds was er een symbiose tussen deze twee uitersten.

---

<sup>261</sup> Interview met Willy Dirx en Marc Haesendonckx, 12 juli 2008.

<sup>262</sup> VERSCHUEREN, J., *Plaats voor de Homo Ludens! Vlaamse Provo's als nieuwe sociale beweging in een ruimtelijk wereld-systeem-analytisch perspectief*, Onuitgegeven licentiaatverhandeling, Gent, 2003, 150.

<sup>263</sup> GOOSSENS, J. en VEDDER, J., *Het gejuich was massaal: punk in Nederland 1976-1982*. Mets, Amsterdam, 1996, 53.

## Besluit

Sedert het prille begin van het genre, staat rockmuziek symbool voor tienerrebellie. Van Elvis Presley die zich tijdens de conformistische jaren vijftig in de hoofden van jongeren wist te nestelen, tot het uitgebreide alternatieve rockcircuit dat we vandaag kennen. De intensiteit van het muzikale jongerenverzet was niet altijd even groot. Steeds wist de mainstream de rebelerende, aanvankelijk marginale, bewegingen in haar rangen te sluiten en te kneedden naar de verlangens van de massa. Zo ontstond een conjuncturele beweging waarbij het verzet vanuit de rockcultuur dan weer intens, dan weer afgezwakt werd. Op de weinige momenten waar onvrede ontstond over de muzikale en maatschappelijke situatie, flakkerde de rebellie weer op. Dergelijke gebeurtenissen zorgden achteraf altijd voor een romantische beeldvorming in de hoofden van de participanten en waren stof tot mythevorming voor de generaties die volgden. De punkbeweging is misschien wel de meest in het oog springende reactie die ooit vanuit muzikale hoek kwam.

We zagen dat er al langer zoiets bestond als de punk attitude en dat het aanvankelijk vooral een muzikale reactie was. Deze voorlopers reageerden tegen de toenmalige demystificatie van de rock 'n' roll: rockmuziek was doorheen de jaren zeventig een onderdeel geworden van de groeiende entertainment industrie. De vertegenwoordigers ervan waren supergroepen die optraden in gigantische stadions voor een publiek dat nooit zo ver af had gestaan van haar idolen. De populaire psychedelica en bombastische progrockgroepen wisten het genre overigens uit te puren door de technische grenzen te verleggen die vereist waren om dit soort muziek te spelen. De partituren werden nodeloos ingewikkeld gemaakt waardoor rockmuziek een exclusief domein werd voor professionele muzikanten. De rebelse ondertoon uit de beginjaren van de rockmuziek was dan ook ver zoek. Het waren de protagonisten van de punkbeweging rond de CBGB's en de Roxy die met hun rauwe, simplistische manier van spelen opnieuw aantoonde dat muziek maken voor iedereen bedoeld was. Met hun hang naar kleinschaligheid sloopten ze overigens de ruimte die bestond tussen muzikant en toeschouwer. Zo alomtegenwoordig als de rockmuziek was in de buitenlandse populaire hitlijsten, zo afwezig was de rockcultuur in België. Het muzikale klimaat werd er gedragen door de populaire zangers van het levenslied, de artiesten uit de variété en de kleine schare muzikanten uit het hippiemilieu, gestoeld op de populaire kleinkunst. Het buitenlandse vinyl was schaars en duur waardoor alleen de grootste buitenlandse artiesten in België gedistribueerd werden. Bovendien waaiden de belangrijkste buitenlandse ontwikkelingen altijd net iets later ons land binnen dan de rest van het continent en de punkmuziek vormde

hier geen uitzondering op. De eerste berichten over het nieuwe fenomeen verschenen met mondjesmaat bijna een half jaar na de revolte in Amerika en Engeland. De reden hiervan was de grote afwezigheid van een degelijke pop- en rockjournalistiek die zo alomtegenwoordig was in het buitenland. Bovendien ontbrak het België op alle gebieden aan een rockinfrastructuur. Zo waren er geen zalen of clubs waar beginnende groepen de kans kregen om te spelen en was er nog lang geen sprake van een muzikantenstatuut. Dit maakte het voor de punkpioniers in ons land moeilijk om uit de obscuriteit te treden.

De lont ging voorbij het smeulpunt op het Jazzfestival van Bilzen in 1977 waar enkele belangrijke punkgroepen geprogrammeerd werden. Via dit festival kwam immers ook het grote publiek in contact met het nieuwe genre. Net als in de bronlanden van de beweging wist de punk duidelijk te maken dat jongeren ook zonder technische bagage een groep konden beginnen. Ook hier grepen tieners massaal naar de nieuwe uitlaatklep die hen werd aangeboden en overal in ons land verschenen er beginnende amateuristische groepen. Vanuit de muziek beleefde België een creatieve revolutie. Het gevolg hiervan was dat er forse institutionele veranderingen werden doorgevoerd in het muzieklandschap: er verscheen een alternatieve muziekpers, het concertcircuit kende een bloeitijd en voor het eerst kregen rockgroepen de kans om een platencontract in de wacht te slepen. We kunnen gerust stellen dat de korte maar krachtige punkgolf die over ons land trok, vorm wist te geven aan het Belgische muzikale klimaat zoals we dat vandaag kennen.

Hoewel de punk aanvankelijk een reactie was tegen het gezapige muzikale klimaat, kunnen we de banden met de sociaal-economische omstandigheden moeilijk verloochenen. Het midden van de jaren zeventig betekende het einde van de groei en optimistische vooruitgangsgedachte van de jaren zestig: we denken aan de crisis, de hang naar conservatisme en het groeiende racisme. De torenhoge jeugdwerkloosheid had bovendien alle hoop op een rooskleurige toekomst voor jongeren herleid tot een nihilistisch doemdenken. Deze verpauperde, verveelde jongeren vonden in de subversieve punkmuziek de uitgelezen uitlaatklep om hun gevoelens van ongenoegen kenbaar te maken. Die eerste punkdagen stonden dan ook in het teken van de nihilistische maatschappijvisie die deze jongeren aanhingen: met slogans als *'No Future'*, *'No Fun'*, *'Apathy'* en *'Boredom'* bezongen de punks hun noodlot. Chaos en verwarring zaaien waren de hoofdbedoelingen. Hoewel België ook de gevolgen van de internationale crisis onderging, nooit kwam de klap echter zo zwaar aan als in Engeland. Wel kende ook ons land een algemene hang naar een conservatievere samenleving onder druk van het groeiende communautaire probleem en was er sprake van een stijgend racisme en een algeheel onzekerheidsgevoel over de toekomst. De punkpioniers in

ons land kwamen niet zozeer uit een verpauperd milieu, maar eerder uit het studentenmilieu en de middenklasse. Enkel The Kids konden zich een behoorlijk ‘*working class*’ imago aanmeten. De eerste punkdagen in ons land waren dan ook vooral een reactie uit muzikale onvrede dan uit sociaal-economische rebellie. De idealen die punkers hier aanhingen waren vooral de individuele vrijheid wat zich vertaalde in een antiautoritaire visie. De grote vijanden waren de ordediensten, de monarchie en de staat maar naar een concreet alternatief werd niet gezocht.

Gaandeweg werd de punk een vaste waarde in het populaire muziklandschap. De idealen van kleinschaligheid en onafhankelijkheid die aanvankelijk zo belangrijk leken, maakten nu plaats voor commercialiteit. ‘*Punk’s dead*’ werd overal verkondigd. Onder deze impuls groeide onder veel punkers een politiek bewustwordingsproces. De oproep tot chaos als ‘*Anarchy in the UK*’ in Engeland of ‘*Bloody Belgium*’ in ons land kregen een politieke invulling. Het conservatisme had gezegevierd met de verkiezing van Thatcher in 1979 en in België voerde het communautaire debat de nationalistische gevoelens naar ongekende hoogtes. Dit zorgde echter voor een schisma in de punkbeweging. Er waren de groepen die trouw bleven aan de idealen van de begindagen en een meer politiek-ideologische koers gingen varen. Deze zonderden zich af in zelfbedruipende, onafhankelijke subgenres zoals de anarchopunk van Crass, de Oi!-punk en de hardcorebeweging. Anderzijds waren er de groepen die gingen experimenteren met andere genres zoals reggae (The Clash), minimalisme (Wire) en zelfs disco (P.I.L.). Zij concentreerden zich meer op het muzikale aspect en oogsten populariteit met hun hybride muziek. Slechts een enkele keer met de Rock Against Racism concerten wisten de punkers zich eenzijdig aan een zijde van het politieke spectrum te scharen.

In ons land kreeg de punk dikwijls het verwijt een weekend-punkcultuur te zijn door de afwezigheid van een duidelijk politiek activisme in tegenstelling tot Nederland waar de punkbeweging verankerd was in het progressieve krakersmilieu en gelieerd werd met allerhande linkse pressiegroepen. Een niet geheel onterechte kritiek, ware het niet dat aan het eind van de jaren zeventig ook in België enkele groepen ontstonden die zich vragen stelden over het toenmalige systeem. Hier waren het De Brassers, Struggler en Red Zebra die onder invloed van de postpunkbeweging een aanklacht voerden tegen het etablissement en de verlamme gedachteloosheid van de massa.

Aan het begin van de jaren tachtig was het genre dus zwaar opgesplitst tussen culturele en muzikale lijnen. Enerzijds werd luidkeels verkondigd dat punk dood was. Het rebelse karakter was ver zoek en de grote massa had zich inmiddels gekeerd naar de disco, die

in tegenstelling tot punk, een ethiek van liefde en schoonheid aanhing. Het leek alsof de rebellie slechts een korte opstoot van verzet was geweest. Anderzijds bleek de punkexplosie toch een langdurig effect op de samenleving en de muziekindustrie te hebben gehad. Het was sinds de jaren zestig geleden dat jongeren een middel vonden om hun frustraties te botvieren. De punk had een stem gegeven aan wat daarvoor nog een lethargische en monddode generatie had geleken. Ook op muzikaal vlak wist het punkgeluid jongeren massaal te inspireren om een eigen groep te beginnen en het muzikale spectrum danig uit te breiden. De punk gaf de impuls tot het alternatieve rockcircuit zoals we dat tegenwoordig kennen.

Is rockmuziek vandaag nog symbool voor rebellie? De recente heisa over de stijgende ticketprijzen voor festivals en het vaak geuite ongenoegen van muziekliefhebbers over de schijnbare symbiose tussen rock en popmuziek, lijkt erop te wijzen dat rock eens te meer een industrie is geworden. In de populaire pers wordt daarenboven regelmatig het beeld geschetst van een gezapige MTV-generatie die gekluisterd aan de televisie zit en politiek onverschillig lijkt te zijn geworden. Zullen we nog ooit zulke subversieve en invloedrijke revolte kennen vergelijkbaar met de punk? Als we de sociaal-economische omstandigheden van tijdens de punkperiode vergelijken met vandaag zien we opvallend veel overeenkomsten. Ook vandaag verkeert de economie in een internationale crisissituatie en de globalisering zorgt voor een stijgende druk op onze tewerkstelling vanuit lageloonlanden. In ons land heeft het communautaire debat nog nooit zo zwaar gewogen op onze nationale politiek en nationalistische partijen boeken ongezien succes.

In 2006 werden, onder impuls van rockmuzikant Tom Barman, in vier Belgische steden de 0110 concerten voor verdraagzaamheid georganiseerd. Dit evenement vond plaats op 1 oktober, een week voor de gemeenteraadsverkiezingen. Deze datum was allesbehalve lukraak gekozen: de bezielers van het project wilden immers op muzikale wijze hun stem verheffen tegen de opkomst van extreem rechts. In Antwerpen, de thuisstad van Barman, koesterde Filip De Winter, leidsman van het Vlaams Belang, immers de ambitie om de burgemeestersjerp in de wacht te slepen. Vertegenwoordigers van de meest uiteenlopende muziekgenres vanuit het hele land stonden democratisch op de podia verzameld om muzikaal verzet aan te tekenen tegen de verrechtsing van de samenleving. De concerten werden afgesloten in Antwerpen, waar Ludo Mariman van The Kids samen met de andere aanwezige rockers, zijn punkklassieker *'There will be no next time'* bracht en hiermee duidelijk maakte dat de opeenvolgende verkiezingssuccessen van extreem rechts geen vervolg mochten kennen. Er mocht geen volgende 'zwarte zondag' zijn. De ostentatieve keuze voor dit

nummer als afsluiter toont aan dat de punkboodschap tot op de dag van vandaag gekoesterd en gerecycleerd wordt door muzikanten die niet bang zijn om hun stem te verheffen.

## Bibliografie

### 1. Bronnen

#### A. Tijdschriftonderzoek

En Attendant, (1978)-(1979).

Humo: onafhankelijk weekblad voor radio en televisie, (1976)-(1981).

Meka: muziekaal excretieblad, (1977).

More, (1975)-(1977).

Riff: stereotype muziekkrant, (1978)-(1979).

Stic, (1978)-(1980).

Télémoustique, (1977)-(1978).

#### B. Artikels

CNOP, P., *Muziek van Vlaamse jongens: en toen was er niets meer*. In: Knack, 10 februari 1981.

CNOP, P., *Zoef Supreme*. In: Knack, 14 december 1977.

SCHRAEPEN, C., *Punk en de Ex-Pistols*. In: De Spectator, 9 september 1978.

SIDERIUS, *Punk, rechtse reactie op werkloosheid*. In: Tijdschrift voor Diplomatie, maart 1978.

#### C. Fanzines

DUS: agressief jongerenblad, mei/juni 1978.

Leeggoed: fanzine voor anarchierockers, (1977).

Ontgoochelde Frigo, september 1980.

Sniffin Glue and other Rock 'n' Roll Habits for Punks, november/december 1976.

#### D. Andere

BRASSERS, DE, *Brasbrochure*, onuitgegeven brochure, s.d.

## E. Interviews

Interview met Didi de Paris, 18 april 2008, Leuven.

Interview met Hans Versluys via email, 9 mei 2008.

Interview met Willy Dirx en Marc Haesendonckx (De Brassers), 12 juli 2008, Brussel.

## 2. Literatuurlijst

### A. Artikels

BOEL, G., *Interview met Frank Dubbe*. In: Schamper, 9 april 2006.

DE PARIS, DIDI., *Hey punk! Where you goin' with that flower in your hand?* In: Wah wah: literair pop tijdschrift, Amsterdam, februari 2006.

JACOBS, H., *Een mieterse tijd*. In: DE LIMBURGER, 9 maart 2000.

SIDERIUS, *Punk, rechtse reactie op werkloosheid*. In: Tijdschrift voor Diplomatie, maart 1978.

The Sex Pistols in: *Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*, 2001.

VAN BRUGGE, P., *Punkevaluatie*, in muziekkrant OOR, 15 december 1982.

### B. Zelfstandige werken

BOOKER, C., *The Seventies: Portrait of a Decade*. Lane, Londen, 1980.

BURCHILL, J. en PARSONS, T., *The Boy Looked at Johnny: the Obituary of Rock 'n' Roll*, Faber & Faber, Londen, 1987.

COLEGRAVE, S. en SULLIVAN, C., *Punk: the Definitive Record of a Revolution*, Da Capo Press, Cambridge, 2005.

COLLIN, R., *Het Belgische hitboek 1954-1999: 45 jaar hits in Vlaanderen*, Vox, Lier, 1999.

DE COSTER, G. en DE BRUYCKER, G., *Wit-lof from Belgium: 40 jaar popgeschiedenis in België*. s.n., Brussel, 1990.

DE MEYER, G. en AMERYCKX, K., *De geschiedenis van de Belgische muziekindustrie*, Leuven, 1999.

DELVAUX, J., *Big in Belgium: het verhaal van de Belgische pop*. Hadewijch, Antwerpen, 1997.

DIDDEN, M., *Enkele interviews: een selectie uit Humo*. Dupuis, Brussel, 1981.

GOOSSENS, J. en VEDDER, J. *Het gejuich was massaal: punk in Nederland 1976-1982*. Mets, Amsterdam, 1996.

GORMAN, P. en SHAAR MURRAY, C., *In Their Own Write: Adventures in the Music Press*, Sanctuary Publishing, New York, 2001.

HICKS, M., *Sixties Rock: Garage, Psychedelic and other Satisfactions.*, University of Illinois press, Illinois, 2000.

KEUNEN, G., *Pop! Een halve eeuw beweging*. Lannoo, Tielt, 2002.

LAING, D., *One Chord Wonder: Power and Meaning in Punk Rock*, s.n., Philadelphia, 1985.

LYDON, J., *Rotten: no Irish, no Blacks, no Dogs*. Picador, New York, 1994.

MARCUS, G., *Lipstick Traces: a Secret History of the Twentieth Century*. Penguin Books, Londen, 1993.

MCNEIL, L., *Please Kill me: the Uncensored Oral History of Punk*, Penguin, Londen, 1997.

O'HARA, C., *The Philosophy of Punk: More than Noise*, s.n., s.l., 1999.

PIETRI, S. en QUINLIN, A., *Punk, Seventeen Rock.*, Régine Déforge, Parijs, 1977.

REYNEBEAU, M., *De geschiedenis van België in woord en beeld*. Lannoo, Tielt, 2006.

ROBB, J., *Punk Rock, an Oral History*. Ebury Press, London, 2006.

SAVAGE, J., *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*. Faber & Faber, Londen, 1991.

VERMOREL, F. en VERMOREL, J., *Sex Pistols: The inside story*. s.n., Londen, 1978.

WALL, M. *John Peel: a Tribute to the Much-loved DJ and Broadcaster*, Orion, London, 2004.

WITTE, E. CRAEYBECKX, J. en MEYNEN, A., *Politieke geschiedenis van België*, s.n., Antwerpen, 2005.

### C. Ongepubliceerde verhandelingen

DE BONDT, J., *Punk en postpunk: een cultuursemiotische en literatuurwetenschappelijke benadering*. Onuitgegeven licentiaatverhandeling, Leuven, Departement linguïstiek, 1984.

DE MEULEMEESTER, K., *Tussen twee werelden: hotsende, botsende, trillende jeugd. Rock'n'roll, Vlaanderen en de jaren vijftig*, Licentiaatverhandeling, Gent, 2003. (via: E-thesis: [www.thesis.net](http://www.thesis.net)).

DE WIT, B., *Op onderzoek naar het fenomeen punk*, Onuitgegeven licentiaatverhandeling Katholieke Universiteit Leuven, Departement communicatiewetenschap, Leuven, 1984.

DERIJCK, W., *Kunstzinnige militanten van de punk: grensoverschrijding in de Belgische Beeldende kunst van de jaren '80*, onuitgegeven scriptie, Katholieke Universiteit Leuven, departement geschiedenis, 2003-2004.

LIESSENS, M., *Whatever Happened to the Punk rock Revolution? Een onderzoek naar het ontstaan en de evolutie van de DIY en de punk/hardcore scène als autonoom veld*. Onuitgegeven licentiaatverhandeling, Leuven, Departement sociologie, 1997.

VERSCHUEREN, J., *Plaats voor de Homo Ludens! Vlaamse Provo's als nieuwe sociale beweging in een ruimtelijk wereld-systeem-analytisch perspectief*, Onuitgegeven licentiaatverhandeling, Gent, 2003.

### D. Ongepubliceerde cursussen

Nota's Eigentijdse Geschiedenis gedoceerd door prof. VOS, L., Katholieke Universiteit Leuven, departement geschiedenis, 2005.

VAN MOLLE, M. *Sociale geschiedenis van de nieuwste tijd*, Katholieke Universiteit Leuven, acco, 2006.

## 3. Niet-geschreven informatie

### A. Digitale informatie

AZlyrics ([www.azlyrics.com](http://www.azlyrics.com)).

Creem magazine ([www.creemmagazine.com](http://www.creemmagazine.com)).

Ethesis ([www.thesis.net](http://www.thesis.net)).

Het Muziekarchief ([www.muzeekarchieff.be](http://www.muzeekarchieff.be)).

Humo the wild site ([www.humo.be](http://www.humo.be)).

Lyricsvault (<http://www.lyricsvault.eu>).

Officiële website De Brassers ([www.debrassers.be](http://www.debrassers.be)).

Officiële website Eddie & The Hot Rods ([www.eddieandthehotrods.com](http://www.eddieandthehotrods.com)).

Officiële website Jazz Bilzen ([www.jazzbilzen.be](http://www.jazzbilzen.be)).

Officiële website Richard Hell ([www.richardhell.com](http://www.richardhell.com)).

Officiële website The Kids ([www.thekids.be](http://www.thekids.be)).

Officiële website The Sex Pistols ([www.sexpistolsofficial.com](http://www.sexpistolsofficial.com)).

Plyrics ([www.plyrics.com](http://www.plyrics.com)).

Popsike rare records auction results ([www.popsike.com](http://www.popsike.com)).

The Observer Music Monthly ([www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk)).

You tube ([www.youtube.com](http://www.youtube.com)).

## B. Audiovisueel materiaal

DIDDEN, M., *Dan dansen we pogo*, Docufilm, 1981.

DIDDEN, M., *Brussels by night*, langspeelfilm, 1983.