

Lezing RKD 13-9-2018

Het In-Out Center als eerste naoorlogse kunstenaarsinitiatief

(Dank aan het RKD. Alvorens in te zoomen op het In-Out Center eerst iets over het kunstenaarsinitiatief in het algemeen.)

Een kunstwerk wordt gemaakt voor de ander. Als het eenmaal voltooid is kan het worden getoond in een galerie of een museum. En verkocht - menig kunstenaar ziet het werk dan verdwijnen uit zijn invloedsfeer. Dat bevalt niet iedere kunstenaar, veel kunstenaars houden bij voorkeur zeggenschap over de condities waarin het werk tot zijn recht komt, vooral aan het begin van de loopbaan. Sterker nog, dat hele begrip van voltooiing verdient een kanttekening.

Het kunstenaarsinitiatief garandeert zoveel mogelijk het zelfbeheer. Het borgt zoveel mogelijk de artistieke autonomie en de logistieke zelfstandigheid. Hier staat de kunstenaar zelf en niet een derde, een curator of directeur, aan het roer. Althans niet bij aanvang. Het kunstenaarsinitiatief is dus altijd opgericht door een groep gelijkgezinden, vaak generatiegenoten en heeft als basis een ruimte waar kunst niet alleen wordt geëxposeerd, maar ook kan ontstaan.

Kunstenaarsinitiatieven liggen in het verlengde van het atelier. Ze koesteren het experiment en sluiten aan op een artistieke lijn die nog niet vast ligt, die nog in wording is, en sluiten aan op een ontwikkeling die zich permitteert om riskant, rebels en volslagen onorthodox te zijn. Meestal worden ze gerund door jonge kunstenaars die vrijheid voor zich opeisen zonder economische bijgedachten. Zij willen in onderlinge stimulans de kunst verder helpen. En dat volkomen onbelemmerd. Niek de Jong van Oceaan in Arnhem hoorde zichzelf voor de radio eens zeggen: "We willen wat we willen."

In Nederland zijn er tientallen van zulke autonome ruimtes opgericht, speelplaatsen voor de vrije geest. Vaak hebben ze maar een paar jaar bestaan, alleen een enkele trotseert de decennia, zoals W 139 in Amsterdam en De Fabriek in Eindhoven, waar tot op heden avontuurlijke kunst wordt geprogrammeerd. W 139 en De Fabriek waren tevens voorlopers van een hausse aan initiatieven die begin jaren tachtig startten in gekraakte ruimten.

Toendertijd, eind jaren zeventig, een tijd van economische malaise, gingen veel bedrijven failliet, fuseerden of verhuisden uit het centrum. Er stonden dus veel panden leeg en kunstenaars op zoek naar werkruimte lieten er hun oog op vallen. De genoemde Fabriek in Eindhoven ontleent de naam aan een leegstaande sigarettenfabriek en W 139 is het adres aan de Warmoesstraat van een leegstaand theater dat was aangekocht om te worden geofferd voor een tweede Bijenkorfgarage. In deze reusachtige ruimten hebben veel kunstenaars ook in metaforische zin de ruimte gekregen. Om één voorbeeld te geven van de vrijheid en de stimulans, uit honderden tentoonstellingen kies ik er twee die over mobiliteit gaan: in W 139 botsten eens twee kunstenaars die tijdens hun opleiding aan de AKI nauw met elkaar hadden samengewerkt, Gijs Müller en Boris Velthuizen van

Zanten, als twee anonieme individuen ieder in een personenauto moedwillig frontaal op elkaar. En op het dak van De Fabriek heeft Joost Conijn in 1999 het vliegtuig gebouwd waarmee hij echt van de grond los kon komen en waarmee hij later, in een vervolmaakte versie, verschillende landen in Afrika heeft aangedaan (hij publiceerde in 2012 bij de Bezige Bij de bundel "Piloot van goed en kwaad"). Conijn maakte het vliegtuig op uitnodiging. Hij had in De Fabriek eerder de auto gedemonstreerd waarbij zijn lichaam, liggend tussen vier wielen, als centrale as functioneerde. Langs zijn neus weg had hij daar verteld dat hij ervan droomde om nog eens een eigen vliegtuig te bouwen, waarop de mensen van De Fabriek zeiden: dat kan wel hier, wij helpen je. Het had hem volkomen overrompeld, zei hij later, maar hij hield dus woord.

Een door kunstenaars opgezet kunstcentrum is niet iets dat typisch is voor Nederland. In zowat alle westerse landen hebben ze gefunctioneerd. Met name in New York hebben er vele gefloreerd, voor kortere of langere tijd. De dichtheid en verspreiding in Nederland is echter ongekend. Zoals Nederland lang het land is geweest met de meeste musea voor hedendaagse kunst, zo is het ook kampioen in het aantal kunstenaarsinitiatieven. Ze vormen een dynamisch fundament onder een levendig kunstklimaat.

Kunstenaarsinitiatieven ontstonden vooral in steden waar een opleiding bestaat tot beeldend kunstenaar. Maar ook daarbuiten. In Leeuwarden bijvoorbeeld is VHDG actief, in Middelburg met Mon Capitaine, maar ook GHJ, dat een paar jaar stil heeft gelegen, een nieuwe start. Een van de meest creatieve centra die ik heb gekend was Oceaan in Arnhem, dat onder de energieke leiding van Hester Oerlemans en Niek de Jong een ongelooflijke output had. Zij waren zich ervan bewust dat de doorsnee kunstliefhebber niet naar hun Oceaan aan de straat die Eiland heette af zou reizen en stuurden bij iedere tentoonstelling een gevouwen zeefdruk rond. Hier presenteerde Mark Manders zijn eerste aflevering van *Zelfportret als gebouw* en met het laatste boek dat Oceaan uitgaf in 1992 veroverde Roelof Mulder de eerste Designprijs van Rotterdam. Het meest opmerkelijke kunstenaarscentrum in hetzelfde Arnhem was Hooghuis, dat door vier meiden is opgericht. Als enige, vrijwel alle kunstenaarsinitiatieven in vorige decennia zijn door mannen opgericht. Een van hen is Brieke Drost, die nog steeds haar schouders zet onder nieuwe initiatieven, zoals Code Rood dat kortgeleden door stadsplanners is vermorzeld. Een andere is Kinke Kooi, van wie het Rijksmuseum onlangs een belangrijk deel van haar oeuvre aankocht. Ja, de geschiedenis van de kunstenaarsinitiatieven is er niet een achterblijvers.

Een stad waar kunstenaarsinitiatieven permanent en in ruime getale van zich doen spreken - ik ga even voorbij aan een eveneens bruisend Rotterdam - is deze stad, Den Haag, met op dit moment onder meer Quartair, West, 1646, Baracca, Moose Space, Maldoror, Page not found.

Als een kunstenaarsinitiatief moet sluiten is dat vaak omdat hun de ruimte wordt afgenomen. Het gebeurt ook dat de personen die de kar trekken zich aan de eigen carrière willen wijden (ik denk aan Joseph Semah na zeven jaar Makkom), of omdat de subsidie

stopt (zo kwam het unieke, in muziek en beeld gespecialiseerde Appolohuis in Eindhoven aan zijn eind).

Subsidie, denkt u, ze waren toch zo onafhankelijk?

Volledige autonomie en het aanvragen van subsidie gaan inderdaad niet echt samen. De kunstfondsen stellen eisen, denk maar aan het modieuze begrip "diversiteit", en de aanvrager gaat er rekening mee houden. Toch kan ook een kunstenaarsorganisatie het niet zonder subsidie stellen. Publiciteit, de huur van apparatuur, reiskosten van gasten, onderhoud van het gebouw zijn enkele van de basiskosten die moeilijk door individuele kunstenaars kunnen worden opgebracht. Ad de Jong was vele jaren lang de drijvende kracht achter W 139. Hij heeft zich bijzonder creatief betoond in het opzetten van dynamische tentoonstellingen en het uitdagen van kunstenaars. W 139 verwierf een mooie reputatie en kreeg daardoor vaak bezoek van Amerikaanse collega's. Echter, een koffie met de gasten drinken in een naburig café was iets ongemakkelijks want wie zou dat betalen? Het valt toe te juichen dat het Mondriaan Fonds en de grote gemeenten de initiatieven financieel steunen. Zo kan de kunst groeien op een non-profit basis.

Soms is er een kleine geste van de gemeente. Eindhoven heeft een wedhouder gekend met een warm hart voor de kunst. Hij zorgde ervoor dat de honderden fotocopieën benodigd voor het Kunstenaarsinitiatievencongres dat De Fabriek in 1993 organiseerde, geruisloos door zijn medewerkers op het stadhuis door de machine werden gehaald. Maar Artis in Den Bosch, dat de eerste Oorkonde van AICA kreeg uitgereikt voor zijn ambitieuze programma, stuitte bij de gemeente gewoonlijk op een muur van onbegrip.

Kunstenaarsinitiatieven zijn niet uit de theorie geboren maar uit de praktijk. Het zijn platforms waar kunstenaars hun relatie met een ruimte, met medekunstenaars en bezoekers kunnen beproeven, fouten kunnen maken en ervan leren. Daarom zijn ze een onontbeerlijke schakel in het voortmarcheren van de kunst.

In het meest recente advies van de Raad voor Cultuur lees ik deze week iets dat me uitermate bekend voorkomt, namelijk dat "een solide fundament in het cultuurbeleid hard nodig is". "Het is ook van groot belang", ik citeer verder, "dat de sector de ruimte krijgt om te kunnen experimenteren, zich artistiek te ontwikkelen en zijn kritisch vermogen te versterken via onderzoek en reflectie." tot zover de Raad voor Cultuur omtrent een toekomstvisie voor, let wel, de ontwerpsector die vindt de Raad, tegelijk meer marktconform zou moeten gaan werken. Terwijl het experiment juist los van de markt en in volledige autonomie moet gedijen.

Voordat we ons bepalen tot een van de mooiste voorbeelden van een onafhankelijk kunstenaarsinitiatief, het In-Out Center, dat voor alle duidelijkheid niet het eerste initiatief van Nederland was, zeker niet als je alle kunstenaarsverenigingen ook als zodanig bekijkt, maar wel het eerste naoorlogse initiatief in Amsterdam, wil ik kort iets zeggen over mijn persoonlijke onderzoeksmotivatie.

Die berust op verwondering over de indrukwekkende ondernemingslust en do-it-yourself mentaliteit van kunstenaars. Het betreft een artistieke energie die gemakkelijk miskend

wordt in het mainstream verhaal over de ontwikkelingen in de kunst van de laatste decennia. Het is een energie die haaks staat op het beeld dat bij sommigen bestaat - bij sommige Amerikaanse kunstcritici en bij een enkele Nederlandse minister - het beeld van de door de staat onderhouden kunstenaar. Overigens vind ik het goed dat de Nederlandse samenleving na de oorlog de BKR heeft opgetuigd. Dit naar voorbeeld van de vooroorlogse aankoopregeling in Amsterdam waarmee in de crisisjaren kunstenaars konden worden geholpen. De Beeldende Kunstenaars Regeling, die bestond van 1956 tot 1987 bracht tot uiting hoe belangrijk de kunstenaar is voor de culturele ontwikkeling van onze samenleving. Tijdens de oorlog hadden kunstenaars hun steentje bijgedragen aan het verzet, al was het maar in de vorm van het fabriceren van valse persoonsbewijzen en dat leverde na de oorlog respect op. De BKR, een rijksregeling, stelde gemeenten in staat om kunst aan te kopen of opdrachten gedaan te krijgen in ruil voor leefgeld. Een BKR kunstenaar hoefde zich dus niets gelegen laten aan de marktwerking in de kunst. Het is ontgezeglijk zo dat kunstenaars er geleidelijk ook een beetje minder strijdbaar en minder ambitieus van werden. Het ontvangen van leefgeld werd vanzelfsprekend en tegen die gezapige mentaliteit waarvan ze hun docenten betichtten, kwamen de rebelse jongeren heftig in het geweer. Vooral begin jaren tachtig weerspiegelden initiatieven als W 139 en Aorta de geest van anarchistische punk. Er lag een politieke ondertoon ten grondslag aan het bevechten van een eigen ruimte, er heerste een zekere vijandigheid tegen het stadsbestuur. Het kraken was immers een gevolg van de woningnood. De slogan waarmee een volksopstand in Amsterdam werd ontketend ten tijde van de kroning van prinses Beatrix in 1980 luidde *Geen Woning Geen Kroning*. Deze hield verband met het diepgewortelde ongenoegen over het gebrek aan woonruimte. Het ging de mensen om het recht op een plaats in de stad. En het ging de kunstenaars om een plaats waar zij zich konden manifesteren, een plaats die tevens een metafoor was van het verwerven van een positie binnen het veld van de kunst. Erbinnen en tegelijk erbuiten, de jongeren braken door limieten heen.

Om me tot één concreet voorbeeld te beperken, al was het maar omdat toevallig vanavond een boek over zijn leven en werk ten doop wordt gehouden, reden waarom verscheidene mensen hier niet konden zijn, is de kunstenaar Maarten Ploeg. Hij was een schilder, maar ook zangergitarist van de bands die hij had opgericht, eerst Sovjet Sex en toen Blue Murder, en hoewel de bands al snel over boekingen niet hoefden te klagen, ze traden op tot in het buitenland en produceerden menige plaat, zorgde Maarten Ploeg als Rietveldstudent ook voor een eigen podium en richtte de clandestiene Disko Bizar op in een leegstaand pand aan de Rozengracht. Zijn ouders, vader was in het dagelijks leven hoogleraar in Leiden werden ingeschakeld om de orde te bewaken. Samen met zijn broer en met zijn collega Klashorst kwam ook de tvzender PKPTV van de grond waarvoor op illegale wijze werd ingebroken op een buitenlandse zender. Later zou hij via de Amsterdamse kabel en met weer andere vrienden, opnieuw uitzenden, ditmaal via Park 4D TV en ditmaal geen wilde, ironiserende copieën van een gebruikelijke tv avond, maar fabelachtige computerkunst.

Het In-Out Center was zeven jaar eerder dan W 139 tot bloei gekomen in een totaal andere stedelijke context. De stad was in de jaren zeventig eerder bondgenoot dan tegenpartij.

Amsterdam werkte als een sterke magneet op kunstenaars, er kwamen talloze kunstenaars van heinde en ver naar de stad, voor kortere tijd of voor definitieve vestiging. De stad stond voor bevrijding, lossere zeden, fantasie en avontuur, het algemene gevoel was dat alles werkelijk mogelijk was. In artistiek opzicht stond de stad bovendien voor pure avantgarde. Het Stedelijk Museum haakte in die tijd met flair in op actuele internationale ontwikkelingen en produceerde meer dan veertig tentoonstellingen per jaar, inclusief evenzovele catalogi. Een van de hoogtepunten in 1969 was de legendarische tentoonstelling *Op losse schroeven*, een tentoonstelling waarbij kunstenaars de functie van het museum op conceptuele wijze bevroegen. In de jaren daarvoor, vanaf 1965, hadden de Provo's voor een diep ingrijpende maatschappelijke revolutie gezorgd die alle hiërarchie deed vervluchtigen. Zij hadden met egalitaire verbeeldingskracht het witte fietsenplan en de witkar, een gemeenschappelijk te gebruiken auto weten te verwezenlijken. Het is niet licht te onderschatten wat de Provo's, met name Rob Stolk, Luud Schimmelpennink en Roel van Duyn hebben gedaan voor de mentaliteit van de hoofdstad en ver daarbuiten, denk aan Parijs 1968 en het huidige vrije fietsgebruik in Parijs en andere steden. Het woord *ludiek* werd een mantra en is via de kunstenaar Constant, die een artikel voor hun blad Provo schreef, terug te voeren op het boek *Homo Ludens* van Johan Huizinga. Er is geen tijdperk geweest in de historische ontwikkeling van Amsterdam dat zozeer de spelende mens tot leidend beginsel maakte van de cultuur als in die jaren. Constant bewerkstelligde als oudlid van de Internationale Lettriste en ontwerper van Nieuw Babylon de verbinding tussen de samenleving en de kunst. De spelende mens kan vervolgens worden beschouwd als het symbolisch uithangbord van ieder kunstenaarsinitiatief. Het is in optima forma van toepassing op het In-Out Center.

Het In-Out Center heeft bestaan van 1972 tot, 44 tentoonstellingen later, begin januari 1975. Het was gevestigd aan de Reguliersgracht, op nummer 103, in een piepklein pandje waarvan men de beletage had gehuurd.

Tot de oprichters behoren negen jonge kunstenaars die waren bijeengebracht door de wat oudere Michel Cardena.

Het ging om drie kunstenaars uit Latijns-Amerika, drie uit IJsland en drie uit Nederland, op zichzelf al een goede weerspiegeling van de toenmalige diversiteit in de kunstwereld. De negen waren Raúl Marroquín, Ulises Carrión, Michel Cardena, Hreinn Fridfinnsson, Kristján Gudmundsson, Sigurdur Gudmundsson, Hetty Huisman, Gerrit Jan de Rook, Pieter Laurens Mol.

Cardena had een goed oog voor interessante kunst, hij reisde in die jaren met Michiel Hennis het land af om ten behoeve van diens jonge galerie de eindexamententoonstellingen van de kunstopleidingen te bekijken.

Michel Cardena was afkomstig uit Colombia en gedoopt en gestorven als Miguel-Ángel Cárdenas. Hij had zich toen al flitsend ingebed in de internationale kunstwereld. Dit door

toedoen van Wim Beeren. Deze visionaire kunsthistoricus, die ook de tentoonstelling *Op losse schroeven* had bedacht toen hij in het Stedelijk werkte, nam Cardena in 1964 op in de tentoonstelling *Nieuwe Realisten*, een reizende tentoonstelling die in het Haags Gemeentemuseum, waar Beeren indertijd conservator was, een aanvang nam. Andere deelnemers waren o.a. Francis Bacon, Marcel Duchamp, David Hockney, Marisol Escobar, Yves Klein, Robert Rauschenberg, Willem de Ridder, Daniel Spoerri.

Cardena woonde in 1972 op de Prinsengracht boven Galerie 845 van Dolly Melchers. Hij maakte er alle openingen mee, iets wat cruciaal was voor het ontstaan van het In-Out Center. Dolly Melchers was een zeer geliefde galeriehoudster met eigenzinnige ideeën. Ze gaf talentvolle jongeren graag een kans, maar als er tijdens de tentoonstelling een werk werd verkocht dan zat een tweede tentoonstellingsruimte niet meer in. Ze praktiseerde de zeldzame combinatie van een marxistische overtuiging en het runnen van een galerie. Dat je niet teruggevraagd werd moet voor Cardena, Hreinn Fridfinnsson, Kristján en Sigurdur Gudmundsson, Pieter Laurens Mol na hun tentoonstelling bij Dolly, een aanmoediging zijn geweest om zelf een soort van galerie op te zetten.

En zo gebeurde het, nadat een vriendin het pand aan de Reguliersgracht had gekocht, dat Michel Cardena de kunstenaars opbelde op wie zijn keuze was gevallen om gezamenlijk een ruimte te runnen. Hij vroeg hen om mee te doen aan een programma waarbij ieder voor zich een maand huur voor zijn rekening zou nemen. De helft van de maand was dan bestemd voor een eigen presentatie en de andere helft voor een geïnviteerde kunstenaar van buiten de directe kring. Dat was de achtergrond van de naam In-Out.

Hetty Huisman was een conceptuele kunstenaar met een keramische opleiding, haar kende Cardena niet via de genoemde galerie, maar van het dansen. Beiden deden dat graag. Samen dansten ze de tango in het COC, de door Benno Premesela opgerichte club voor homoseksuelen.

Raúl Marroquín had na aankomst uit Colombia in Amsterdam in 1971 en op weg naar de Jan van Eyck Academie in Maastricht waar hij ging studeren, reeds aangeklopt bij Cardena. Ze hadden elkaar eerder in Bogotá ontmoet toen Cardena een lezing kwam houden op de universiteit in Bogotá waarvan Marroquín toen kunststudent was. De derde man van Zuid-Amerikaanse afkomst was Ulises Carrión. De Mexicaan vestigde zich in januari 1972 in Amsterdam, toen hij Cardena's woning kon overnemen. Waarschijnlijk kenden ze elkaar vanaf 1970, in dat jaar verbleef Ulises Carrión, die veel reisde, ook al in Amsterdam. Carrión op zijn beurt kende Gerrit Jan de Rook, net als Carrión bedreven in tekstwerken en concrete poëzie. Hij had een zekere faam in Engeland waar Carrión Engelse taal en letterkunde studeerde voor hij naar Amsterdam kwam.

De ambitie was hoog! Het enthousiasme ook. Alsmede het perfectionisme. Dat de muurbespanning dezelfde was als die van het Stedelijk Museum is wel uitgelegd als sollicitatie, maar de verklaring was dat Hetty Huisman een bedrijf kende waar een restant van wat voor het Stedelijk was aangekocht voor een kleine prijs te bemachtigen viel. Toen de ruimte volledig was gerenoveerd en aan alle expositie-eisen voldeed volgde een opening waarbij gelijk alle barrières werden geslecht. Er waren uitnodigingen uitgestuurd

en op 24 november 1972 kwam een menigte belangstellenden naar de Reguliersgracht. Daaronder waren studenten van Cardena die toen les gaf aan de Aki in Enschede, om alles op film vast te leggen. Groepjes bezoekers konden maar mondjesmaat naar binnen. Van alle deelnemende kunstenaars hingen er werken aan de muur. Buiten warmde Cardena, namens zijn Cardena's Warming Up Etc. etc. etc. Company, het water van de Reguliersgracht op. Cardena's oeuvre was in belangrijke mate gebaseerd op het erotische verlangen, specifiek het homo-erotische verlangen en het opwarmen van het lichaam is dan een primaire aangelegenheid. Hij droeg daarbij het zwartleren jasje met het logo van zijn eenmansbedrijf. Ook zijn bestelbusje was van hetzelfde logo voorzien. Het busje was een instrument van zijn erotische spel - in plaats van de gebruikelijke achterbank was het ingericht met een rose fluffy lovebed.

Op 24 november 1972 dompelde Cardena, tijdens wat je achteraf de "grand opening" kunt noemen, een grote, industriële dompelaar, bevestigd aan een lange hengel, in het water van de Reguliersgracht, zolang tot er stoom opsteeg. Hij werd geassisteerd door Marjo Schumans, toenmalige vriendin en collega van Raul Marroquín en Willem Elsenaar en was omringd door vele toeschouwers en verscheidene camera's. De landelijke omroep maakte opnamen van de performance en zond die dezelfde avond ook uit. Hier moet ik direct bijvertellen dat de tv-beelden niet bewaard zijn gebleven. Mijn mede-onderzoeker Corinne Groot heeft ongeëvenaard werk verricht ten aanzien van het opduiken van archieven en het nauwgezet uitpluizen van documentatie en zonder haar zou het verhaal over het In-Out Center niet zo beeldrijk zijn geweest. Echter: een indicatie omtrent de uitzending vond ze niet. Maar dat de beelden de huiskamer binnenkwamen is zeker, al was het alleen al omdat de latere mantelzorgster van Cardena, Tineke Kamerling, wier pad dat van de kunstenaar pas jaren later zou kruisen, zich levendig herinnert hoe haar moeder hartgrondig begon te mopperen bij het zien van "zoveel onzin".

Er was een muzikaal optreden van de Amerikaanse componist Jo Jones, van de Deaf Tone Music Company. Hij had juist de muziek voor een film van Yoko Ono voltooid en ging een jaar in Europa rondkijken en musiceren. Jones was bekend om zijn eigengemaakte instrumenten, ditmaal speelde hij op music machine 37. Fluxus specialist Harry Ruhé heeft deze nog steeds in zijn collectie. Dan was er een superzorgvuldige uit- en aankleedperformance uitgevoerd door Marroquín en Carrión. Marroquin trad op namens zijn Equipo Movimiento die ook videowerken toonden.

De opening was beslissend. Beslissend voor wat de tijdgerelateerde en onconventionele vormen van kunst betreft - het enige schilderij dat ooit getoond is werd door Hreinn Fridfinnsson gemaakt om zijn vrienden uit te dagen - en beslissend voor de publieke aandacht die het kleine centrum ten deel zou vallen. Twee maal in de maand een opening was reden voor een vast en nieuwgierig publiek om erbij te zijn, want steeds was er iets te zien en te beleven dat niemand eerder had gezien. Tussendoor kwam er nauwelijks bezoek, ondanks de loyale toewijding van de kunstenaars. Siggi Gudmundsson nam zelfs op kerstavond zijn oppasbeurt waar, terwijl hij toen al een gezin met drie kinderen had.

Behalve door middel van rondgestuurde uitnodigingen werden de tentoonstellingen aangekondigd via de Amsterdamse Uitkrant. Het was een initiatief van kunstcriticus Lily van Ginneken om een pagina van deze cultuurkrant te vullen met het programma van galeries en in die kolommen trad haar belangstelling voor kunstenaarsinitiatieven volop aan de dag.

Deelname aan het In-Out Center is voor alle kunstenaars van niet te onderschatten betekenis geweest, waarop met groot enthousiasme wordt teruggekeken.

Voor Ulises Carrión betekende het In-Out Center niets minder dan een ommekeer in zijn leven.

Hij kwam naar Nederland als schrijver, had een onstillbare honger naar literatuur en sprak zeven talen. In Mexico genoot hij de status van veelbelovende jonge auteur. Hij was een protégé van Octavio Paz, de schrijver die later de Nobelprijs zou winnen. Aan de universiteit van Leeds had Carrión in 1972 met een zeer oorspronkelijke scriptie over de structuur achter het optreden van enkele personages bij Shakespeare, zijn studie Engelse taal en letterkunde bekroond. Na de zomer van 1972 werd hij beeldend kunstenaar. Terwijl hij begon met het assisteren van Raúl Marroquín bij performances, spitste hij zich van meet af aan toe op een conceptuele benadering van onderlinge communicatie en literatuur. Doorslaggevend was het werk "The Collected Plagiarisms" dat Carrión voor de openingstentoonstelling als kunst aan de wand had bevestigd. Het werk bestond uit een zestal boeken waarvan Carrión de auteursnaam had vervangen door de zijne. Daarmee introduceerde hij het begrip plagiaat, een begrip dat in de literatuur taboe is, maar in de beeldende kunst volstrekt gelegitimeerd, het heet dan toeëigening of appropriation. Raúl Marroquín was de eerste die Carrión in plaats van schrijver een kunstenaar noemde. En dat was hij. Het eerste kunstenaarsboek dat Carrión maakte heeft hij aan Marroquín opgedragen. Het is waarschijnlijk door bemiddeling van Marroquín op de persen van de Jan van Eyck Academie gedrukt en verscheen al in hetzelfde jaar 1972. De titel is Sonnet (s). Hij gebruikt voor iedere pagina hetzelfde Sonnet, ontleend aan de dichter/schilder Dante Gabriel Rossetti en verandert er iets aan. Het eerste Sonnet draagt in plaats van de oorspronkelijke titel A Hearts' Compass een andere titel, namelijk Borrowed Sonnet. Carrión zou nog verscheidene kunstenaarsboeken maken onder de imprint In-Out Center Productions. Het werd zijn specifieke domein. Zijn pamflettistische tekst "The new art of making books" van 1975 is een standaardtekst geworden voor iedereen die zich verdiept in het kunstenaarsboek en is in een stuk of twintig talen vertaald. Heden ten dage wordt Ulises Carrión genoemd als DE conceptuele kunstenaar van Mexico. Zijn postume reputatie (hij stierf in 1989 aan Aids) is buiten onze grenzen groter dan enige van zijn oorspronkelijke kunstbroeders, die ook stuk voor stuk een glanzende carrière wisten waar te maken.

Een andere kunstenaar die ik vandaag uit het negental wil lichten is Hetty Huisman. Ze was de enige vrouw en ook de enige die met meer gemengde gevoelens terugkeek op het In-Out Center met al die dominante mannen. Ik ben haar erkentelijk voor de onbaatzuchtige informatie waarmee ze mijn onderzoek op gang heeft geholpen. Hetty



Huisman, die vorig jaar overleed, woonde sinds haar opleiding aan de Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam en alleen al daarom werd haar assistentie door de nieuwkomers ingeroepen. Er werd haar echt alles gevraagd, tot en met de babyoppas voor een week. Ze beschikte over een ruim atelier waar vergaderingen en performances plaats vonden. Huisman had een gedegen internationale opleiding achter de rug als keramiste en inderdaad bakte ze werken in haar oven, zoals het schaakspel dat ze in het In-Out Center exposeerde. Maar ze was voor alles een filosofisch denker die de eigenschappen van aarde, klei, grafiet, vuur, temperaturen en de chemische processen die in de keramiek een rol spelen, uiteenrafelde en in haar werk tot uitdrukking bracht. Die conceptuele benadering stuitte vaak op onbegrip. De gast die Hetty Huisman inviteerde was de Amerikaanse kunstenaar Jim Melchert, een keramist maar ook net als zijzelf later, iemand met een breder spectrum waaronder film. Op Hetty's atelier en door haar voorbereid vond zijn beroemde "Kleidip" plaats. Een aantal genodigden stopten hun gezichten in een teil met vloeibare klei en lieten die opdrogen tot maskers. Google Jim Melchert en je ziet de plaatjes. Bijzonder was ook de performance die een aantal vrienden van Hetty onder regie van de Amerikaan uitvoerden op het Museumplein. Het was een soort territoriumspel met gespannen touw, waaraan blijkens de foto's niet iedereen even soepel gevolg gaf.

Misschien vormde Huisman wel het cement van het In-Out Center, terwijl Carrión de regelaar was. Ze heeft eigenhandig Void Editions opgericht en bijvoorbeeld Second Thoughts van Ulises Carrión uitgegeven.

Overigens is een prachtig overzicht van de werken die Hetty Huisman in deze periode maakte nog tot eind van deze maand te zien in Kasteel Oud -Rekem, gelegen aan de Belgische oever van de Maas.

Het In-Out Center heeft begin 1975 het hoofd in de schoot moeten leggen nadat er een achterstand was opgetreden in het afdragen van de huur. De kunstenaars hadden in die tijd geen sou. Met uitzondering van Cardena, die docent was. Later zouden enkelen gebruik maken van de BKR. Om de financiën af te handelen moest er alsnog een stichting worden opgericht. De zwarte ordner met uitnodigingen bleef in het bezit van Ulises en verdween na diens dood naar Genève, waar Juan Agius zich op verzoek van Ulises over de zorg voor het Other Books and So archive heeft gebogen. Pas een aantal jaren geleden bracht Agius de ordner terug bij Hetty Huisman.

De immateriële erfenis van het In-Out Center is echter op een aantal fronten levend gehouden. In Canada startte Clive Robertson in navolging van het In-Out Center, waar hij met zijn vriendin een performance had gedaan, een kunstenaarsinitiatief en later een tijdschrift. Hij is zijn werkzame leven geëindigd als professor in de Kunstgeschiedenis van Kunstenaarsinitiatieven.

Ulises Carrión bedacht al tijdens zijn oppassessies in het In-Out Center dat je met bezoekers veel interactiever om zou moeten gaan. Enige maanden na de sluiting van het In-Out Center was zijn galerie-boekwinkel Other Books and So een feit. Enkele tientallen vrienden hadden 100 gulden gedoneerd voor een galerie waar de boeken en multipels

afkomstig uit een levendig mailart verkeer werden tentoongesteld. Kunstenaarsboeken kwamen er in stapels per post binnen. Tegelijk organiseerde Carrión een niet aflatende stroom performances en tentoonstellingen. Je kon in Other Books and So ook een boek kopen, een boek van Ed Ruscha kostte rond de tien gulden; de nu al jaren onvindbare boeken van Carrións eigen hand werden geruild tegen willekeurige zendingen, evenals het tijdschrift Ephemera dat Carrión vanuit Other Books uitgaf. Na sluiting van de winkel eind 1978 werd alles in dozen gestopt en ging de uitwisseling verder in de vorm van Other Books and So Archive.

Zowel Hetty Huisman als Michel Cardena hadden nauw contact met Wies Smals, een trouwe bezoeker van de Reguliersgracht, die al in 1974 proefdraaide met De Appel. Het programma dat Wies Smals vanaf 1975 verwezenlijkte was gebouwd op performances, projecten en videowerken, precies de vormen van kunst die door het In-Out Center waren geïntroduceerd. Behalve Cardena en Huisman komen ook Carrión en Marroquin veelvuldig in de annalen van De Appel voor. De IJslanders en Pieter Laurens Mol daarentegen werden opgenomen in de galerie van Helen van der Mey. Gerrit Jan de Rook ging een andere weg. Hij hield op met het maken van conceptkunst en visuele poëzie en werd medewerker van het Haags Gemeentemuseum.

Ook de Stempelplaats kan worden beschouwd als een offshoot van het In-Out Center. De partner van Carrión, Aart van Barneveld, richtte de tentoonstellingsruimte en workshop voor gestempelde kunst in 1978 op. Carrión assisteerde hem, zoals ze ook eigenlijk samen Other Books hadden gerund. Ook deze tak van kunst ging samen met een intensieve uitwisseling met buitenlandse kunstenaars. Gestempelde postzegels naar eigen ontwerp was een van de vormen waarmee kunstenaars uit het toenmalige oostblok probleemloos konden participeren. De Stempelplaats gaf tal van edities van het periodiek Rubber uit.

Tenslotte waren Van Barneveld, Huisman en Carrión betrokken bij Time Based Arts, een initiatief voor het tonen en conserveren van videowerken. Het was gevestigd in dezelfde ruimte aan de Bloemgracht waar Carrión zijn archief lange tijd levend hield. Ik herinner me een performance van Ulay/Abramović in deze ruimte.

Een veel latere erfgenaam van het In-Out Center is door Siggi Gudmundsson vijf jaar geleden opgericht in het Chinese Xiamen, in dezelfde plaats waar zijn vrouw Ineke sinds 1999 het CEAC runt. Siggi noemde de kunstenaarsgalerie Nothing en hanteert er dezelfde gedeelde basis als het In-Out Center.

Eind 2016 is de hele geschiedenis van het In-Out Center aan de hand van kunstwerken, multipels, video's en documenten heropgevoerd in de tuinzaal van De Appel, destijds gevestigd aan de Prins Hendrikkade. Het was de vrucht van het onderzoek dat Corinne Groot en ik hadden gedaan. Enkele kranten wijdden er enthousiaste recensies aan, maar de mooiste respons kregen we van studenten en jonge curatoren. Zij bleven vaak lang hangen en genoten van de haast naïeve oprechtheid en de materiële eenvoud van concepten en middelen zoals die tot uitdrukking kwam in de getoonde werken. Het waren de studenten, doorgaans van buiten Nederland, die me op het idee brachten om de

tentoonstelling verder te laten leven in de vorm van een Engelstalige website. Gratis toegankelijk vanaf iedere plek op aarde - in navolging van de genereuze informatiebereidheid van de oprichters.

Katja van Stiphout maakte een reeds veelgeprezen ontwerp en ik ben het Mondriaanfonds en het Hartenfonds dankbaar dat de verwezenlijking financieel haalbaar kon worden.

Speciaal voor u, toehoorders van vandaag, maakte Katja een flyer. Ter ondersteuning van de zichtbaarheid van de site [inoutcenterarchives.nl](http://inoutcenterarchives.nl).

Het is me een eer om de eerste flyer zometeen te overhandigen aan Lynne van Rijn, die namens het RKD zorg draagt voor de archieven van kunstenaarsinitiatieven. Het is fantastisch, vooral voor toekomstige onderzoekers, dat deze archieven via het RKD bewaard blijven en ontsloten worden. Zoals iedere onderstroom in de kunst op een gegeven moment naar boven wordt gestuwd, zo zal ook de aandacht voor de Nederlandse kunstenaarsinitiatieven toenemen. Ik weet dat hier onder meer gewerkt wordt aan het archief van het Hooghuis in Arnhem, Agora in Maastricht en W 139 in Amsterdam. Het archief van het In-Out Center daarentegen kan niet worden opgeborgen in een zuurvrije doos. Het bestaat alleen online. Alle kunstwerken, multipels en uitnodigingen zijn weer terug naar de kunstenaars of de verzamelaars.

Deze zomer ontving ik een mailtje van een assistent professor uit Chicago. Ik kom volgende week naar Amsterdam, schreef hij, en mijn eerste bezoek betreft het Archief van het In-Out Center. Kan ik je daar ontmoeten? In een digitale ruimte kun je niet afspreken. Maar trots was ik wel op zijn misvatting. Blijkbaar hebben we een toegedekt verleden zo wakker weten te kussen dat het ruimtelijke contouren kan krijgen.

Dat neemt niet weg dat de tastbare kunstwerken en documenten het verdienen om gezien te blijven. Het is een kwestie die me nogal bezighoudt. Ik weet dat er een permanente stroom affiches, flyers en multipels uit de underground regionen van de Amsterdamse jaren zestig en zeventig vanuit Amsterdam naar het MoMA wordt gezonden. Het New Yorkse museum toont zich bijzonder ingenomen met zulke verwervingen. Wat zou het mooi zijn als Nederlandse onderzoekers al dat moois in eigen land konden bestuderen. Een groot deel van het oeuvre van Ulises Carrión wordt in het Spaanse Santander bewaard. Het Archivo Lafuente aldaar spitst zich toe op kunstenaars wier werk verband houdt met literatuur en Ulises Carrión behoort tot de kern van de collectie. De zakenman Lafuente beschikt over een team van kunsthistorici in vaste dienst die de werken ontsluiten en duiden. De contacten met enkele selecte Nederlandse kunstenaars worden frequenter. Santander ligt dan wel in Europa, het ligt niet om de hoek.

Ik hoop dat u meedenkt. Dat de zorg voor Nederlandse archieven en alhier gemaakte kunstwerken een Cardenasiaanse warming up mag krijgen. Dat er voldoende mankracht, geld en doorzettingsvermogen wordt opgebracht om ook dit aspect van onze kunstgeschiedenis in de schijnwerpers te houden. De flyer houdt u vast bij de les.