

Riekje Swart (1923-2008): van pre-postmoderne kunst naar postmoderne kunst

In 1974 – ik was achttien en net aangenomen bij de Gerrit Rietveld Academie – kreeg ik de raad van mijn docenten om in mijn vrije tijd de Amsterdamse galeries te bezoeken. Zo kwam ik op een gegeven moment (eind 1975) terecht bij Galerie Art & Project aan de Willemsparkweg in Amsterdam, geleid door Geert van Beijeren en Adriaan van Ravesteijn. Gefascineerd door het heldere, grotendeels conceptuele werk van een internationale groep kunstenaars bij Art & Project was ik er al snel kind aan huis. Op een dag in 1976 vertelde ik Geert en Adriaan over een fascinerend kunstwerk van Rob van Koningsbruggen. Ik had het opgemerkt in een nummer van het lifestylemaandblad *Avenue*. Het tijdschrift had enkele kunstenaars en ontwerpers – onder wie Ger van Elk en Benno Premsela – gevraagd om een interieur vorm te geven. Op de foto van Premsela's inrichting was een indrukwekkend drieluik van Rob van Koningsbruggen te zien dat frontaal in beeld hing: over elkaar geschoven en vervolgens aan elkaar geschakelde driehoekige schilderijen, min of meer zoals ze het jaar voordien getoond waren in de tentoonstelling *Fundamentele Schilderkunst* in het Stedelijk Museum. [1] Van Geert en Adriaan vernam ik dat de kunstenaar een paar dagen later een opening had bij Galerie Swart aan de Van Breestraat; op hun aanraden ging ik daarheen. Ik kwam terecht in een kleine, met neonbuizen verlichte ruimte, waar bezoekers scherp tegen de krijtwitte muren werden afgetekend, net als Van Koningsbruggens 'geschoven schilderijen'. Er hingen niet veel doeken. Ik kende niemand. Dat bleek helemaal geen probleem, zozeer werd ik in beslag genomen door de schilderijen.

Vanaf dat moment behoorde ik tot de reguliere bezoekers van de Galerie Swart. Ik zag er vrijwel alle tentoonstellingen, die in de regel drie weken duurden. Soms ontspoorde mijn bezoek – al dan niet tijdens de opening – in eindeloze discussies, vaak tot diep in de nacht, waarbij Swart, met overgave sigaretten rokend en wijn drinkend, oreerde over 'dat wat zichtbaar gemaakt wilde worden' in de kunst die ze voorstond. Ze wilde het 'geconditioneerde kijken' van de bezoekers doorbreken. De gesprekken gingen vaak tot op het bot en ontzagen de getoonde kunst niet. De intellectuele rigueur en progressieve houding van Swart was makkelijk te verbinden met haar belangstelling voor het systematisch constructivisme, de structurele en concrete kunst, het gebruik van moderne materialen en de toepassing van kinetiek, en de op toeval gebaseerde kunst. Conceptuele kunst waardeerde ze, maar bracht ze na 1970 eigenlijk niet meer.

Onlangs organiseerde Franck Gribling bij Locus Solus in Antwerpen de expositie *Klare taal*, als hommage aan Galerie Swart. [2] Gribling riep daarbij een ideaalbeeld op van de periode vóór 1975 – feitelijk een aangescherpt, geretoucheerd facet van het totale programma van Galerie Swart. Daaruit werd in elk geval duidelijk dat het programma van Galerie Swart na 1975 een andere richting uitging. Van de kunstenaars vertegenwoordigd in *Klare taal*, toonde Riekje Swart na 1975 wel nog werk van Ad Dekkers (die in 1974 overleed), Norman Dilworth, Gerhard von Graevenitz, François Morellet,

Peter Struycken en Herman de Vries. Ik kan me niet herinneren in de galerie ooit werk van Franck Gribling, John Mitchell of de Belg Mark Verstockt te hebben gezien, noch van Richard Paul Lohse, Hans Koetsier, Jan Dibbets of Ger van Elk, die wel in vroegere jaren bij Galerie Swart exposeerden. In latere jaren hebben Carel Visser en misschien ook Bob Bonies nog eens bij Swart tentoongesteld, maar een integraal onderdeel van haar programma waren ze toen zeker niet. Wat ik wél na 1976 bij Galerie Swart heb gezien, was het constructivistische werk van bijvoorbeeld Kenneth Martin, of de abstracte schilderkunst van Rudi van de Wint. Naast een contingent trouwe gezellen presenteerde Swart ook een reeks kunstenaars voor wie de galerie als een doorgangshuis functioneerde. Dat gold uiteindelijk zelfs voor haar trouwste kunstenaars, zoals Herman de Vries, die zich voor toevalstructuren interesseerde, voor geometrisch constructivist Norman Dilworth, en voor systematisch constructivist Peter Struycken, die pas in Swarts latere galeriejaren de overstap naar Art & Project maakte – zoals Dibbets in 1969 en Van Elk in 1970 al hadden gedaan.

Met zijn schilderijen van 1976 stond Van Koningsbruggen, die in 1972 en 1973 al werk bij Swart had laten zien, in de galerie voor een terugkeer naar een medium dat constructivisten als Dekkers, Dilworth en Struycken als obsoleet moeten hebben beschouwd. Voor het experimenteel en verruimd kunstbegrip van de neoavant-garde was de overstap naar de schilderkunst in ieder geval een stap terug. Momenteel zou je zeggen dat Van Koningsbruggens schilderijen eerder een stap van 'pre-postmodern' naar 'postmodern' waren, maar dat zag natuurlijk niemand zo in 1976.

Van Koningsbruggens schilderijen waren voor Swart een voorbeeld van het proces van waardeverschuiving, dat ze altijd als essentieel had aangemerkt voor 'vernieuwende kunst'. Het zoeken naar waardeverleggende kunst rekende ze vanaf het begin tot haar kerntaak. Zonder twijfel heeft ook de context, mede bepaald door de Amsterdamse galeries als Art & Project en Helen van der Meij, en door de programmering van onder meer het Stedelijk Museum en De Appel (en musea en kunstinstellingen elders in Nederland), daarbij een stimulerende rol gespeeld. Toen Art & Project in 1978 Francesco Clemente, in 1980 Mimmo Paladino en Sandro Chia, en in 1981 Enzo Cucchi toonde, moet Swart hebben ingezien dat de 'waardeverlegging' drastischer vormen kon aannemen dan voordien ooit het geval was geweest. (Galerie Helen van der Meij liet overigens eerder al de figuratieve schilderkunst, houtsneden en beelden van onder anderen Baselitz, Kiefer en Penck zien.) Vanaf 1982 was meer dan duidelijk dat Riekje Swart een nieuwe koers was ingeslagen. 'Het lijkt verraad, maar de ellende is dat je je gaat vervelen', zei ze hierover. Swart streefde dus ook een persoonlijk proces van waardeverlegging na: een heikel – want financieel onzeker – avontuur in een snel expanderend en internationaliserend kunstlandschap. Haar koers naar onbekende horizons werd haar zeker niet in dank afgenomen door de oude garden van kunstenaars en verzamelaars. Ze nam de stap vanuit een oprechte nieuwsgierigheid naar wat er buiten haar biotoop lag, hoewel ze zeker ook begreep dat ze met een cultuuromslag te maken had en wel moest reageren. Het netwerk aan buitenlandse contacten met galeriehouders en geestverwanten, dat ze sinds de opening van

Galerie Swart in 1964 had opgebouwd, zette ze in om nieuwe en interessante contacten met collega's en kunstenaars op te bouwen. Die contacten liepen van Rome, Wenen, Parijs, New York, Hamburg en Berlijn tot Keulen en Düsseldorf. Swart reisde regelmatig en zag veel – ze bezocht niet alleen ateliers en galeries, maar ook museumtentoonstellingen van 20^{ste}-eeuwse kunst, als die volgens haar relevant waren voor actuele opvattingen in de beeldende kunst (zo zag ze in 1988 de expositie *Les Demoiselles d'Avignon* in het Musée Picasso te Parijs).

In 1980 maakte ze via de Romeinse galeriehouders Ugo Ferranti kennis met een groep jonge kunstenaars uit Rome, onder wie Domenico Bianchi, Bruno Ceccobelli, Gianni Dessí en Giuseppe Gallo. Deze schilders waren sterk onder de indruk van de culturele rijkdom van Rome, die zich uitstrekte van de klassieke oudheid over de christelijke cultuur tot de eigentijdse kunst. Ze leefden dagelijks met de culturele gelaagdheid van eeuwen en maakten daar gretig gebruik van, net als Cy Twombly, hun grote held. Toen de vier kunstenaars in 1980 bij Riekje Swart exposeerden, was haar probleem: hoe leg ik dit uit aan mijn publiek?

Als student kunstgeschiedenis vond ik niets leuker dan avonden lang met deze kleurrijke figuur uit het Amsterdamse kunstleven te *sparren*. We voerden eindeloze discussies over wat de essentie van het werk van de vier Romeinen zou kunnen zijn en welk woord dat het beste zou kunnen dekken. Zij stelde het begrip 'transcendentie' voor. De vier Italianen wilden een transcendente ervaring overbrengen: hun ervaring van de kracht en werkzaamheid van de cultuur van de stad Rome, zoals die zich al eeuwenlang liet voelen en overal aanwezig was. Zij reageerden daarop met etherische aquarellen en grote, abstracte schilderijen met een ijle, haast impressionistische ruimtelijkheid, in technieken als encaustiek en tempera (naast olieverf en acryl), waarbij soms sculpturale elementen in het beeldvlak werden geïntegreerd. De werken bevatten tekens en symbolen die soms wel, maar meestal nauwelijks te interpreteren waren – zeker als je niet wist wat de aanleiding voor het werk was geweest. Het idee van eindeloze culturele rijkdom en de gedachte dat de eeuwigheid zwaarder woog dan het actuele moment, stonden haaks op wat Swart voordien in haar galerie gebracht had – en deels nog steeds bracht.

Voor haar nieuwe beleid kreeg Riekje Swart vooral steun van een jong koperspubliek en van Frans Haks, de directeur van het Groninger Museum. Haks volgde haar programma met belangstelling en maakte in de vroege jaren 80 veel exposities van kunstenaars uit Swarts stal. Ook Wim Beeren, toen directeur van Museum Boijmans Van Beuningen en later van het Stedelijk Museum, kocht werken aan of stelde kunstenaars van de galerie tentoon.

Via galeriehouders Yvon Lambert leerde Riekje Swart de 'Figuration Libre'-groep kennen: Rémy Blanchard, François Boisrond, Robert Combas en Hervé di Rosa, kunstenaars die ze vanaf 1980 ook tentoonstelde. Hun figuratieve werk met burleske personages had alles te maken met de moderne beeldcultuur en met strips, waar het vaak een parafrase op was. Het stond met zijn

allegorische, gewelddadige en scabreuze voorstellingen, en zijn cartooneske opzet niet los van de fictie van computerspelletjes en van de rockcultuur. Swart waardeerde de driftmatigheid en de ironie van deze schilders; geen wonder dat zij – op zoek naar een term die kon vatten ‘wat zichtbaar gemaakt wilde worden’ in het werk van de jonge Fransen – uitkwam bij *élan vital*. Dat begrip typeerde volgens haar het beste hun energie en levenslust.

Verdere stappen van een rationalistische naar een irrationalistische kunst, van een intellectualistische naar een anti-intellectuele, jonge en vooral vrije kunst, volgden toen ze via de New Yorkse galeriehoudster Holly Solomon een tentoonstelling maakte over Pattern & Decoration – met grote grafische bladen van Robert Kushner. Via Solomon kwam ze in contact met kunstenaars van de East Village, maar daar heeft ze uiteindelijk niet veel mee gedaan.

Swart had voorheen ook toegepaste varianten van constructivistische kunst gepresenteerd, zoals ontwerpen van Aldo van den Nieuwelaar, en sieraden van Gijs Bakker en Emmy van Leersum, maar hun onbegrip was vrijwel totaal toen ze na 1980 de speelse, vrijzinnig gedecoreerde ontwerpen van Totem Design uit Frankrijk presenteerde, een groep die als de 'toegepaste' pendant van de Figuration Libre kon gelden.

Veel minder speels was het werk van Milan Kunc, een lid van de Dusseldorfer Gruppe Normal die in 1980 een solopresentatie had bij Galerie 't Venster in Rotterdam. In grote, kleurrijke schilderijen en tekeningen zette hij beeldverhalen op die bij nadere beschouwing ingenieus geconstrueerde moraliteiten bleken te zijn. Kunc – afkomstig uit Tsjecho-Slowakije – verbaasde zich over de westerse moraal en consumptiegewoonten, die hij kritisch bekeek en op de korrel nam. Swart nodigde hem in 1982 uit en maakte daarna nog verschillende solotentoonstellingen van zijn schilderijen en tekeningen. De overige leden van de Gruppe Normal (Jan Knap en Peter Angermann), die ze via de Dusseldorfer galeriehoudster Eva Keppel leerde kennen, heeft ze nooit tentoongesteld.

Dat Riekje Swart vervolgens – vrij laat – werk van de Mülheimer Freiheit presenteerde, had te maken met het explosieve succes van een deel van deze Keulse groep, die in 1980 onder de hoede kwam van Galerie Paul Maenz. Vooral Walter Dahn en Jiri Georg Dokoupil traden in de schijnwerpers. Nadat de Mülheimer Freiheit in 1981 een expositie had in het Groninger Museum, kregen Dahn en Dokoupil in Nederland duo-exposities: in 1982 in 't Venster en in 1984 in het Groninger Museum. De zes leden van de Mülheimer Freiheit exposeerden in 1982 met tekeningen bij Galerie Swart. Daarna kwamen van de zes enkel Dahn en Dokoupil nog aan bod. Dokoupil toonde eerst – in 1982/83 – een reeks schilderijen bij Galerie Helen van der Meij. Ook de Amsterdamse Galerie Barbara Farber toonde werk van Dokoupil, in 1985. Pas in 1987 organiseerde Swart een overzicht van Dokoupils tekeningen van de voorgaande vijf jaar. Ook van Walter Dahns

gouaches heeft ze vanaf 1987 verschillende presentaties gemaakt. In 1988-89 toonde ze tekeningen van Dahn, Dokoupil en Kunc, en in 1989 en 1991 opnieuw solo's van Dokoupils tekeningen.

Galerie Swart was welbeschouwd een kwetsbaar kleinbedrijf, dat zich door de schaalvergroting van de internationale kunstwereld soms maar met moeite staande hield. De artistieke oriëntatie van Riekje Swart kan op zijn minst breed worden genoemd, want naast bovenstaande groepen bracht ze veel meer (min of meer bekende) kunstenaars, niet alleen van over de grens (de Belgen Willy Van Sompel en Wim Delvoye), maar ook uit Nederland, zoals Bert Boogaard, Cécile van der Heijden en Joost van den Toorn. Het werk van deze laatsten was door de beeldopbouw op basis van patronen, het decoratieve kleurgebruik en de narratieve structuren verwant met de buitenlandse kunst die Swart presenteerde.

In 2000 sloot Riekje Swart de galerie. Een uitzonderlijke en moedige galeriehoudster ging welverdiend op haar lauweren rusten. Het werd haar door de Nederlandse beeldendekunstwereld van harte gegund. Met dezelfde mentale scherpte en rigueur waarmee ze eerst een aantal neoavant-gardestromingen toonde, bracht ze vervolgens de kunst die met de weinigzeggende term 'postmodernisme' aangeduid wordt. Haar galerieprogramma in aparte segmenten te willen vangen en verdelen, zou overigens haar beleid tekortdoen. Zijzelf zag veeleer de vloeiende overgangen binnen haar programma. Daarom definieerde ze dat programma ook nooit met de terminologie van het postmodernismedebat. Haar juridisch-exacte geest stond haar in feite niet toe om buiten haar eigen precieze formuleringen om relaties te leggen met een ander discours. Ze bracht een rigide corps van termen en argumentaties in stelling voor het constructivisme, maar evengoed voor de kunst die er haaks op stond.

Noten

1 Het drieluik bestond uit ongewone driehoekige formaten met aan de randen verf in primaire kleuren. Van Koningsbruggen had het gemaakt door de doeken met de voorzijden tegen elkaar, op een gecalculeerde manier over elkaar heen te trekken en/of te slepen. Vervolgens had hij ze geschakeld aan de muur opgehangen. De verfpartijen van het drieluik – die de compositie van de grotendeels witte doeken bepaalden – waren het gevolg van de manier waarop de verschillende kleuren verf zich met elkaar vermengden, waarbij ook spoorvorming ontstond. Een gecalculeerd toeval speelde duidelijk een rol. Het leverde onverwacht krachtige beelden op, die duidelijk maakten dat de essentie van beeldende kunst in het idee lag, maar ook dat een directe – door die gedachte gestuurde – handeling tot een overtuigend werk kon leiden. Van Koningsbruggens schilderijen waren methodisch, maar niet systematisch, en ontegenzeggelijk spectaculair in hun visuele verschijningsvorm.

2 De tentoonstelling liep van 28 januari tot 25 februari in Locus Solus, Pourbusstraat 14, 2000 Antwerpen.