

Biotopes

*La nature c'est le modèle variable et infini qui contient tous les styles.
Elle nous entoure mais nous ne la voyons pas.*

Auguste Rodin

Het werk van Peter van der Heijden laat zich niet eenvoudig vangen onder één noemer. Desondanks loopt zijn fascinatie voor de natuur, natuurlijke patronen en wetmatigheden als een rode draad door zijn oeuvre. Herhaling en vernieuwing, continuïteit en discontinuïteit wisselen elkaar af en “[z]ijn werk lijkt te zijn opgebouwd uit steeds tegengestelde betekenislagen die zonder elkaar géén bestaansrecht hebben” (Stork, 1993). Van der Heijden is een kunstenaar die ensceneert en ervan houdt om de bestaande wereldorde te ontleden en deze weer zorgvuldig te herschikken. Zijn werk en werkwijze zijn enerzijds onnavolgbaar en ongrijpbaar, anderzijds heel concreet en herkenbaar.

Waar in ‘Q.E.D.’ (Hoff, 2016) hoofdzakelijk is ingegaan op het tweedimensionale werk, zullen in ‘Biotopes’ Van der Heijdens installaties en zijn werk in de openbare ruimte centraal staan. Het omvat een tijdsbestek van bijna 40 jaar, vanaf begin jaren ’80. Anders dan bij het tweedimensionale werk brengt het beschrijven van de installaties en het werk in de openbare ruimte een extra uitdaging met zich mee omdat veel van deze kunstwerken verdwenen of ontmanteld zijn. Het enige wat rest zijn foto’s. Waar bij het tweedimensionale werk de ruimte waarin dit werk wordt getoond van ondergeschikt belang is, is de context bij de installaties van groot belang. Locatie, ruimte en werk versmelten in een ondeelbaar geheel. Bij het schrijven van dit vierde deel zijn, om een goed beeld te krijgen van de omvang en impact van deze kunstwerken, naast de zorgvuldige beschrijvingen en de beschikbare beelddocumentatie de interviews en gesprekken

met de kunstenaar van groot belang geweest. Het bleek ook nodig om een overkoepelende structuur aan te brengen. Evenals en misschien nog wel meer dan bij het tweedimensionale werk blijken de installaties divers en uiteenlopend te zijn. Desondanks is getracht om het oeuvre te kanaliseren in een aantal thematische hoofdstromen die enige houvast kunnen bieden om het ruimtelijke werk en de onderliggende artistieke gedachten en overwegingen beter te kunnen begrijpen.

Op de eerste plaats kan de ‘Banners’-serie die Van der Heijden begin jaren ’80 maakte worden aangeduid als een autonome subgroep. Ten tweede zijn geologie, landschap en mineralen in een aantal kunstwerken en projecten een hoofdthema geweest. Hiernaast heeft Van der Heijden verscheidene installaties met aquaria en micro-organismen gemaakt. Ook heeft Van der Heijden werken gemaakt waarin verzamelen, verzamelingen en het museum als concept – zijnde een verzamelinstituut bij uitstek – het hoofdthema zijn. Op de vijfde plaats zou ‘community art’, kunstwerken en installaties die sterk zijn ingebed in een sociale en/of stedelijke omgeving kunnen worden gezien als een belangrijk thema.

Alternatieve ruimte

Even toevallig als de oorsprong en het ontstaan van de meeste van zijn kunstwerken zou Van der Heijdens opwachting in de kunstwereld kunnen worden genoemd. Zonder veel vooropleiding, na

slechts één jaar Rietveld Academie en een bijna afgeronde studie andragogie aan de Universiteit van Amsterdam, is hij naar eigen zeggen 'de kunstwereld ingerold'. Zijn eerste expositie was bij Galerie Brinkman in Amsterdam in 1975. Deze galerie zou tot midden jaren '90 een belangrijk vertegenwoordiger blijven van vooral de kleinere autonome kunstwerken van Van der Heijden.

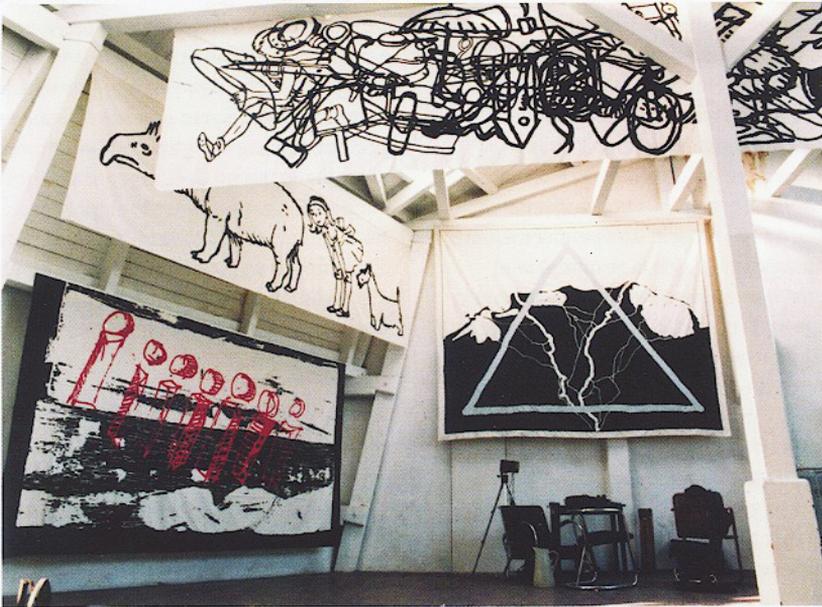
Het ontstaan van de eerste installaties hield verband met een verschuiving in de Amsterdamse culturele wereld. Waar (beginnende) kunstenaars voorheen vooral waren aangewezen op gevestigde galleries, die vaak slechts beperkt ruimte hadden, konden zij vanaf begin jaren '80 gebruik maken van zogenaamde 'alternatieve ruimtes', veelal gekraakte grote ruimtes in leegstaande industriële complexen die zich bij uitstek leenden voor het tentoonstellen van grotere kunstwerken en installaties. In 1983 organiseerde Van der Heijden samen met Wilbert Vaessen, tekenaar van onder andere prenten voor NRC-Handelsblad, de tentoonstelling 'Banners II' in Aorta Amster-

dam, met een installatie opgebouwd uit een serie grote spandoeken.

De opkomst van de alternatieve ruimtes had naast hun enorme volumes ook een praktisch nut. Kunstenaars konden rekenen op veel meer aandacht en vrijheid dan in de gevestigde galerie-wereld. Daarbij fungeerden de alternatieve ruimtes als ontmoetingsplaatsen en als begin van allerlei nieuwe samenwerkingen. In het pre-digitale tijdperk waren zij een belangrijk platform om jezelf als kunstenaar aan een groter publiek te presenteren.

Banners

Van der Heijden debuteerde als installatie-kunstenaar in 1982 met zijn tentoonstellingenreeks 'Banners'. Hierbij was zijn aanpak nog redelijk traditioneel; deze zou gezien kunnen worden als een voortzetting van zijn betrokkenheid bij onder meer de neutronenbom-demonstraties en Antiapartheidsbeweging waarvoor



Banners I, Studio Van den Ban Amsterdam (1982)

hij veel spandoeken en decors ontwierp en zich bekwaamd had om deze snel te ontwerpen en te produceren door beeld via lijnfilms en projectie over te zetten op het grote vlak. Waar, naar eigen zeggen, spandoekenstof een mooi en democratisch materiaal is, waren de beelden die hierop ontstonden dit ook. In enkele lijnen ontstond de Keulse Dom of het Vrijheidsbeeld op een metersgroot doek. In zijn werk liet hij zich niet beperken door weldoordachte composities maar kon werkelijk alles wat interessant was onderdeel worden van het eindresultaat.

“Ongehinderd door de hiërarchie der dingen is het eigenlijk heel prettig werken en je legt jezelf hiermee een enorme vrijheid op”, aldus Van der Heijden. Dit verklaart wellicht ook zijn brede interesse in alles wat er om hem heen is of gebeurt. Hij laat zich graag leiden door het toeval. Vanuit deze optiek zou het werk van Vaessen en Van der Heijden, zowel in het concept als in de uitvoering, bijna als een originele nieuwe benadering van zowel het dadaïsme als van de Pop art-beweging kunnen worden gezien – de verheerlijking van het voor iedereen herkenbare en dit als uitgangspunt nemen bij het maken van kunst. Het betekenisloze wordt betekenisvol en gaat, om met de woorden van Andy Warhol te spreken: “*about liking things*” (Hughes, 1997).

De eerste tentoonstellingen in de alternatieve ruimtes laten het begin zien van wat later de rode draad wordt in werk en werkwijze van Van der Heijden: het loslaten van de hiërarchie der dingen. In ‘Banners II’ werkte hij samen met Wilbert Vaessen. Van der Heijden maakte een metershoge schildering van het Vrijheidsbeeld, Vaessen een scheerkwast in dezelfde kleur. Er ontstond hierdoor een chaos van beeldtaal waarbij vormen en kleuren op elkaar inwerkten en een relatie met elkaar aangingen. Er ontstond een nieuw beeld, een nieuwe context, maar tegelijkertijd ook vervreemding en verbazing. Waar Vaessen meer keek naar het alledaagse en alledaagse voorwerpen, hebben gebouwen, maar ook natuurlijke geologische verschijnselen die het resultaat zijn van het traag beeldhouwen van

de aarde, de interesse van Van der Heijden – de ‘dode natuur’. Eeuwigheid en tijdelijkheid komen samen en worden gelijkwaardige aandeelhouders in het totaalbeeld.

Op dit snijvlak van het concrete en de vervreemding moet het werk van Van der Heijden worden geplaatst. Enerzijds grensoverschrijdend, anderzijds grensverleggend – objecten, vormen en symbolen gaan een nieuwe relatie met elkaar aan, ongehinderd door de beperking van enige compositieel of kunsthistorische precedënten. De ruimte vormt het kader van het kunstwerk en het wordt als het ware een biotoop van kleuren, vormen en symbolen die grotendeels op basis van het toeval bijeen zijn gebracht. Omdat de hiërarchie in de tentoongestelde doeken lijkt te ontbreken wordt de beschouwer uitgenodigd om de vormtaal zelf te interpreteren en er een eigen beeld van te vormen. De kracht van het toeval wordt geoptimaliseerd en er wordt een universele beeldtaal gecreëerd. Beide aspecten zullen een terugkerend thema blijken in het latere werk van Van der Heijden.

Door de opkomst van de alternatieve ruimtes en het ontstaan van een meer geïntegreerd netwerk van kunstenaars en publieke instellingen kon Van der Heijden zich ontwikkelen in de Amsterdamse culturele wereld en ontpopte hij zich in de jaren '90 ook als initiator en curator van groepstentoonstellingen en adviseur bij opdrachten voor de publieke ruimte.

Na ‘Banners II’ zou Van der Heijden nog op diverse plekken in Amsterdam deze installaties van spandoeken tonen, later ook in combinatie met zijn beelden en projecties. Naar aanleiding van deze tentoonstellingen ontving hij in dezelfde periode ook zijn eerste openbare opdrachten voor wand- en plafondschilderingen, welke in een volgende publicatie (‘Graphics’) zullen worden getoond en besproken.

Geologie, landschap en mineralen

“Na bliksem en donder, het water verzameld, beeldhouwt ze traag een hommage aan haar schepper.

Geholpen door miljoenen micro-organismen, die kronkelend meanders helpen vormen, zoals een vlinder wind maakt.

Dans van tubifex in halfslaap.

Choreografie voor de Dommel.

Iedere dag opnieuw geboren maakt zij leven.

Al duizenden jaren op weg naar mijn geboortestad.

Daar wordt ze Dieze.”

Peter van der Heijden (‘Source de Courant’, 2001)

In een wereld waarin een dialoog ontstaat tussen orde en toeval is ineens veel meer mogelijk dan wanneer een compositie op voorhand nauwkeurig wordt bepaald. En waar een nieuw universum ontstaat, ontstaan nieuwe wetten en principes. Dit betekent dat de schepper van dit universum in staat wordt gesteld om nieuwe keuzes te maken. Minuscule fossielen worden kathedralen, muggenlarven ruimteschepen en slakkenitjes sterrenstelsels. Proporties worden bewust losgelaten en dingen worden buiten hun natuurlijke habitat getoond waardoor zich een nieuwe wereld openbaart – een nieuw universum wordt geboren uit slechts enkele kubieke milliliters slootwater, een metropool uit versteende micro-organismen.

Van der Heijdens fascinatie voor de wetenschapsgeschiedenis, geologie, het landschap en mineralen valt hiermee samen. Uit zijn grote verwondering over een onzichtbare wereld om ons heen probeert hij een holistisch beeld te creëren waarin de gelaagdheid van deze wereld zich manifesteert. Natuurgetrouwe verhoudingen worden op een speelse wijze losgelaten en worden soms zelfs volstrekt onbelangrijk – vormen, de interactie tussen vormen, het toeval en de composities die hieruit ontstaan worden veel belangrijker. Het is een continu spel van ontdekkingen en herontdekkingen.

Deze benadering noemt Van der Heijden heel nuchter ‘veldwerk’, waarbij hij ogenschijnlijk de rol van een natuurvorser aanneemt. De onderzoeksmethodiek die hij hanteert is echter volstrekt anders. Hij laat zich liever leiden door toevalligheden en ingevingen die hij *en passant* tegenkomt. Dit komt misschien wel het beste tot uiting in ‘Source de Courant’ (Sint-Michielsgestel, 2001), waarbij Van der Heijden op uitnodiging van Stichting Dommel in Beeld een tijdelijke installatie maakt op een sluis, en daarvoor op zoek gaat naar de oorsprong van de Dommel.

De Dommel ontspringt net over de grens in België, voordat ze ten noorden van Sint-Michielsgestel, vlakbij bij ’s Hertogenbosch, met de Dieze samenvloeit. De Dommel, een regenrivier, is een natuurhistorische verzameling op zich. De grillige loop en samenloop van de rivier kan worden vergeleken met een bliksemschicht, een verwijzing naar de oorsprong van de rivier.

Maar zo monumentaal als de tekenen van de oorsprong van de rivier ook zijn, Van der Heijden weet uiteindelijk af te dalen naar het niveau van de micro-organismen die zich onder het wateroppervlak bevinden. In zijn visualisering van de Dommel in negen metalen bordjes die op een brugleuning zijn geplaatst, wordt ieder fenomeen een gelijkwaardige rol toebedeeld. Van der Heijdens benadering is hierin niet alleen conceptueel maar ook heel concreet. Het is een document geworden van de hele rivier.

In ‘Lecons de Choses’ (Glaspaleis Schunck, Heerlen, 2005) laat hij de feitelijke huidige bodemgesteldheid van Nederland zien aan de hand van ongeveer 90 geomorfologische kaarten. Deze kaarten zijn met wasknijpers bevestigd aan houten rekken en hangen lichtig te drogen in een fragiele glazen vitrine – een plantenkas. Het is een veelkleurige momentopname van een natte delta; Nederland in haar meest concrete en massieve vorm. Solide doch kwetsbaar. In dit werk komt ook Van der Heijdens verzamelwoede weer naar voren.

Een werk dat thematisch gezien een beetje aan de zijlijn staat, maar toch erg relevant is om in

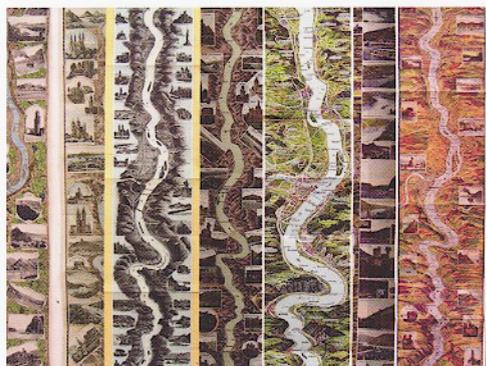
deze context te noemen is 'Rheinlauf' (2016). Dit is een installatie die opgebouwd is uit tientallen Rijnleporello's (een leporello wordt ook wel een 'harmonicaboek' genoemd) die de cultuurhistorische veranderingen van het stroomgebied van de Rijn door Duitsland over een periode van ongeveer 200 jaar weergeven. De invloed van de mens is duidelijk zichtbaar in periodes van groei, bloei, oorlogen en verval. Waar het stroomgebied nagenoeg ongewijzigd blijft, openbaart zich voor de oplettende kijker een beladen geschiedenis waarin iedere leporello zijn eigen verhaal vertelt en onderdeel wordt van een groter geheel. Ondanks de vooral historische inslag past 'Rheinlauf' heel goed in de manier waarop Van der Heijden processen wil visualiseren en de beschouwer onderwijst, en waarop hij tegelijk ook op een esthetische en non-conformistische wijze ritme en ordening weet te brengen in complexe materie, zonder dat het droge wetenschappelijke aspect hierbij teveel op de voorgrond treedt. Een feest voor het oog, maar ook voor de geest.

De Dommel zou gezien kunnen worden als het levende voorbeeld voor Van der Heijdens interessegebieden. Zowel de vorktotaal en het stroomgebied als de micro-organismen die hier welig tieren worden door hem opgemerkt, beschreven en met elkaar in verband gebracht. Natuurfenomenen, klein en groot, wekken in gelijke mate zijn interesse en verwondering en worden tot kunstvorm verheven. Waar bij de Dommel de bouwstenen van het kunstwerk appelleren aan de alledaagse verbeeldingskracht trekt hij dit principe op een hoger plan in 'Delights' (Epifyten, Hortus Botanicus, Amsterdam, 2004) en 'Amour Fou' (Museumplein, Amsterdam, 2006). Beide kunstwerken bestaan uit macro-opnamen van ambachtelijk gekristalliseerde, gescande en geprinte zouten en zoutoplossingen.

In 'Delights', waarbij de chemische verbindingen geprint op een transparante ondergrond, als een zonnestelsel, luchtig in de nok van een plantenkas zijn gedrapeerd, wordt planten een spiegel voorgehouden. Sterker nog: het is een beeld dat



Lecons de Choses, De KAS, Glaspaleis Chunch Heerlen (2005)



Rheinlauf (detail) (2016)



Cuisine - Laboratoire Van der Heijden (2004)

voor de planten *zelf* is gemaakt en is opgebouwd uit macro-opnamen van sporenelementen. Een kleurig doorschijnend baldakijn van chemische verbindingen van sulfaten, fosfaten, zouten van magnesium, mangaan, ijzer, koper en zink – ‘een plant eet stenen’ – genereert een schitterend lichtspel in de glazen koepel. Planten en hun bouwstenen worden verenigd in een welhaast sacrale ervaring.

‘Amour Fou’ zou in grote lijnen gezien kunnen worden als een vervolg op ‘Delights’ maar meer ingebed in de hectische context van de stad. Opnieuw worden macro-opnamen van gekristalliseerde zoutoplossingen gepresenteerd, nu minder speels en luchtig maar in een dwingend rechthoekig kader en zorgvuldig gedetermineerd. Het is bijna alsof een sterk uitvergrote pagina van een scheikundeboek wordt getoond in een tramhokje. Maar zoals vaker bij het werk van Van der Heijden: schijn bedriegt. Chloraten, fosfaten en sulfaten dragen alle namen van 35 favoriete muziekstukken van de kunstenaar en worden hiermee van droge objectieve weergaven de dragers van muzikale associaties – rustpunten in het drukke leven van alledag. Met de strategische plaatsing tegenover het Concertgebouw worden natuurwetenschappen en cultuur, twee werelden die lichtjaren uit elkaar lijken te liggen, verenigd in één beeld – een muzikaal *moodboard* in zoutoplossingen.

Biotopen

Een vaak terugkerende term in de context van het werk in de openbare ruimte is ‘biotoop’, een woord dat ontleend is uit het Oudgrieks en bestaat uit een samenvoeging van twee woorden: βίος (leven) en τόπος (plaats). Een biotoop is, kort gezegd, een gebied met een uniform landschapstype waarin een bepaalde levensgemeenschap met organismen kan gedijen. Nu zijn de biotopen van Van der Heijden geen biotopen in de letterlijke zin van het woord, maar meer plaatsen waar de orde der dingen gedeconstrueerd en zorgvuldig herschikt is waardoor er nieuwe

levensvormen ontstaan. Ze houden het midden tussen een droge en objectieve wetenschappelijke benadering, een intuïtieve opeenstapeling van objecten die hier op de een of andere manier verband mee houden en het toeval. De biotopen van Van der Heijden bewegen zich tussen realiteit en verbeeldingskracht, waarbij de laatste factor bepalend is.

Al op jonge leeftijd maakte Van der Heijden zijn eigen aquaria en terraria. Het ligt zodoende voor de hand dat zijn interesse in het houden van tropische vissen, amfibieën, insecten en alles wat hiermee verband houdt diepe sporen heeft nagelaten in zijn kunstwerken en installaties. Het heeft ook de afstand tussen natuur en kunst verkleind. Kijkend naar zijn installaties met aquaria en micro-organismen gaat er zelfs een soort van vanzelfsprekendheid van uit – ‘*natura artis magistra*’ wordt door Van der Heijden vrijwel letterlijk vertaald naar het platte vlak en/of in de ruimte. Naar aanleiding van ‘Caravanserail’ (W139, Amsterdam, 1994) zegt hij:

“Waterslakken zijn mijn meest trouwe huisdieren. Zoals je muizen kunt hebben op je atelier, heb je altijd wel slakken in je aquarium. Het zijn bijzonder mooie dieren en ik had daarom naast de goed uitgelichte glazen bak, [een exacte maquette van mijn kantoor,] een loupe gelegd. Verrassend was dat mensen daardoorheen, soms wel twintig minuten lang, de trage bewegingen van die slakken [op het glas] bleven volgen” (Gorlee, 1996).

Aquaria en kleine organismen vormen vanaf midden jaren '90 in meerdere of mindere mate een vast onderdeel in Van der Heijden's werk.

In zijn rijdende installatie ‘Mollusques’, voor de mobiele groepstentoonstelling ‘Should I stay – Should I go’ (1996) weet hij in enkele kubieke meters een ingewikkelde laboratoriumsetting te creëren. In een caravan, type Mostard Yvonne uit 1964, ontstaat een interdisciplinaire ontleding van verschillende soorten land- en waterslakken. In eerste instantie lijkt het een complexe *mindmap* van twaalf terraria en aquaria, op maat

gemaakt en geplaatst in alle hoeken en gaten van de zorgvuldig gestripte caravan, waar de slakken zich in ophouden. Aan de wanden hangt een rijke collectie afbeeldingen van spiralen die alle refereren aan zowel de uiterlijke als innerlijke kenmerken van de tijdelijke bewoners van de caravan: hoorns van hoefdieren, wenteltrappen, ammonieten, fractals, maar ook de Andromeda nevel.

Wetmatigheden hebben altijd Van der Heijdens aandacht en zijn steevast onderdeel van zijn werk. Voor de oplettende kijker kan 'Mollusques' ook gezien worden als een fractal, zowel letterlijk als figuurlijk. De caravan toont een décor van spiraalvormen van enkele millimeters tot vele lichtjaren maar de behuizing is tevens een metafoor voor de uiterlijke verschijningsvorm van de huisjesslak – altijd onderweg, zijn eigen huis meesjouwend. 'Mollusques' is een uiterst bevreemdende ervaring, waarin de beschouwer eerst op het verkeerde been wordt gezet alvorens de orde der dingen zich, welhaast schuchter, opdringt. In een caravan heb je bij uitstek geen levende have en zeker geen aquaria, een caravan is immers een middel om de vrije natuur in te gaan; een caravan wordt omringd door de natuur in plaats van andersom. Van der Heijden keert dit principe letterlijk binnenstebuiten.

De fascinatie voor hetgeen zich op het grensgebied van het voor het menselijk oog zichtbare bevindt vertaalt zich in velerlei vormen waarbij vaak de dialoog wordt gezocht tussen het alledaagse en het ongewone. Het is een "hardnekkige constante" in het autonome werk van Van der Heijden (Van Schaik, 2009). Vervreemding en herkenning gaan hand in hand. Zo weet Van der Heijden in 'Gutta Percha' (Formule 2, Magiorama, Groningen, 1999) een live performance voor micro-organismen te realiseren, waarbij de beschouwer inzage krijgt in de wereld van een 30 x 30 x 2 millimeter slootwater die geprojecteerd wordt op een diascherm.

Het zou tegelijkertijd een ultieme verwijzing kunnen zijn naar de tijdigheid en vluchtigheid van het leven – een momentopname. De tijdelijke

bewoners van de aquaria die in deze ruimte zijn geplaatst zijn een metafoor voor de continuïteit van het leven en hoe dit zich ontwikkelt naar de toekomst. De fossielen en opgezette vogels markeren het eindpunt. Zij vertellen een geschiedenis van wat is geweest. 'Gutta Percha' wordt hiermee bijna een hedendaagse levende driedimensionale vertolking van een 'Vanitas', een geliefd thema in de schilderkunst in de Nederlandse Gouden Eeuw.

Een herhaling van dit thema valt te zien in 'Daphnia Dance e.a.' (Stichting KIK, Kolderveen, 2009), een *artist-in-residence*-project in Kolderveen, waarbij door Van der Heijden in een installatie met een aantal werken nauwkeurig de biotoop van Zuid-Drenthe in kaart werd gebracht. In sloten werd gezocht naar algen, kleine organismen en slakken die vervolgens werden gedetermineerd aan de hand van de boeken van Jac. P. Thijsse en E. Heimans, gescand, opgenomen in een data- en beeldbank en getoond in aquaria.

Net zoals in 'Gutta Percha' traden een aantal organismen op in live projecties, waarin de choreografische kwaliteiten van watervlooien, kokerjuffers en waterslakken een hoofdrol speelden. De schoonheid en wreedheid van de minuscule wezentjes in een paar kubieke milliliter slootwater openbaarden zich in een serie projecties op de muren van de kelders van de oude kaasfabriek. Een spectaculair spookhuis; βίος καὶ θάνατος, leven en dood. De hele installatie werd een multidimensionale afspiegeling, een momentopname, van een biotoop op een specifieke plaats en tijd. Naast de live projecties en de opstellingen met levende organismen maakten een aantal forse digitale collages deel uit van de tentoonstelling.

Ondanks de gestelde kaders waarbinnen 'Daphnia Dance e.a.' is ontstaan, ademt het de geest van een kunstenaar die zichzelf in zijn benadering van de levende natuur continu opnieuw weet uit te vinden en te herinterpreteren en regenwormen laat dansen op *The Gumbo Variations* van Frank Zappa.



Daphnia Dance e.a., Stichting KIK Kolderveen (2009)

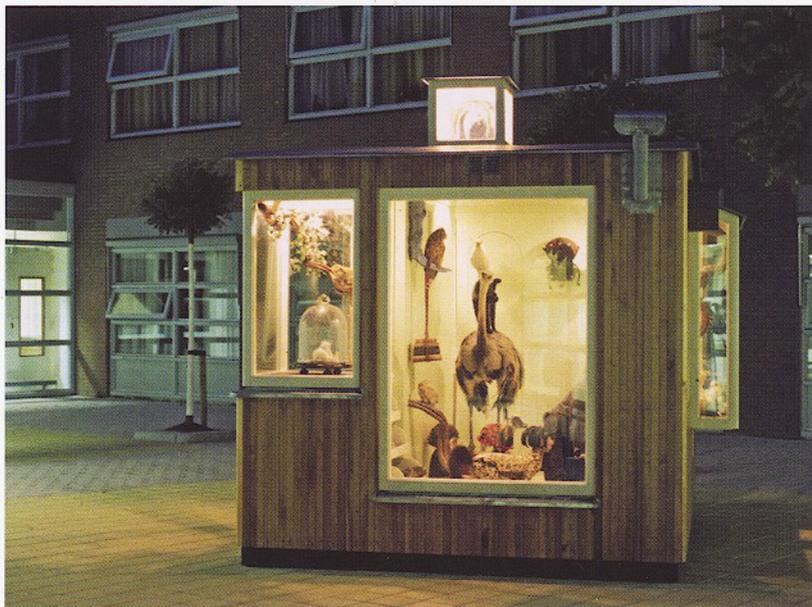
In lijn met deze artistieke vrijheid enerzijds en 'dwingende' kaders anderzijds is Van der Heijdens misschien wel kleinste 'installatie' het manuscript dat hij maakte op uitnodiging van Stichting Vedute Amsterdam. 'Formicarium' (Manuscript 0148, 2000) is de veilige thuishaven geworden voor ongeveer 1.000 mieren. Het nest bestaat uit een kleine lichte buitenruimte met voedselplaats en daaronder een verduisterde vochtige nestruijme. Een compact ecosysteem in het volume van een flinke stoeptegél. Binnen de gestelde kaders van de opdracht die binnen 44 x 32 x 7 centimeter moet worden uitgevoerd regisseert Van der Heijden aan de hand van een aantal minimale ingrepen een Atlantis voor mieren.

Verzamelingen en musea

Juist deze weerbarstige vindingrijkheid zorgt ervoor dat de onzichtbare wereld een hoofdrol krijgt toebedeeld en in gelijke mate als de

zichtbare wereld de aandacht krijgt in het grotere geheel. Het wegvallen van de orde der dingen is een uitnodiging voor de beschouwer om het werk te interpreteren zoals het is; individuele objecten, hun onderlinge verhouding en het grotere verband. Er worden verbindingen gelegd, bruggen geslagen en stapstenen geplaatst die een ingang bieden in het welhaast ondoordringbare oerwoud aan objecten, nauwkeurige waarnemingen en gedachten. Bijzonder is dat Van der Heijden de vertaalslag weet te maken waardoor deze wereld voor iedereen toegankelijk is en dat de 'gedachtenmusea' die hierdoor ontstaan hiermee ook letterlijk vrijplaatsen worden om de gedachten te activeren, in een bepaalde richting te sturen, op een dwaalspoor te zetten maar bovenal de vrije loop te laten. Het werk van Van der Heijden is juist door deze toegankelijkheid voor iedereen bereikbaar.

Zoals eerder aangegeven heeft Van der Heijden het verzamelen tot een ware kunstvorm ver-



Menagerie, Zorgcentrum Swinhove Zwijndrecht (1999)

heven. Naast, en zeker ook verband houdend met, zijn fascinatie voor de natuur, geologie, geschiedenis en exacte wetenschappen is ook het aanleggen van verzamelingen van objecten van zeer uiteenlopende aard zijn passie. Deze verzamelwoede voltrekt zich over een zeer breed spectrum: van postkaarten die zorgvuldig bijeen worden gezocht rondom een bepaald thema en tijdsbestek, schelpenfamilies, mammoetbotten en minuscule fossielen tot opgezette dieren, Rijn-leporello's en gasfornuisaanstekers. Zijn boekenverzameling is een verhaal op zich en bevat veel platenatlassen betreffende geologie en paleontologie, maar ook uitgebreide collecties over Marcel Duchamp, Boris Vian, Don van Vliet en Frank Zappa.

Wie zijn huis en atelier binnenstapt waant zich in een waar museum, een levende installatie van ruim 40 jaar kunstenaarsleven. In ieder hoekje en gaatje valt wat te ontdekken, van kartonnen doosjes met de lijnfilms die hij gebruikte voor zijn

Banners-serie tot de fragmenten van 'Delights'. Opgezette dieren als stille getuigen van de installaties waarin ze, en sommige zelfs meerdere keren, gefigureerd hebben. Het is het gedachtenmuseum van de kunstenaar zelf.

'Menagerie' (Zorgcentrum Swinhove, Zwijndrecht, 1999) is een kunstwerk dat duidelijk gerelateerd is aan de biotoop waarin Van der Heijden woont en werkt. Het is een gedachtenmuseum, een *Wunderkammer*, geplaatst in een houten ombouw die niet alleen fungeert als vitrine maar ook als een plek waar je even neer kunt strijken om de omgeving op je in te laten werken. 'Menagerie' is een soort kiosk, een halte waarbij de tijd even stil lijkt te staan maar waar gedachten op ieder moment kunnen aankomen en weer kunnen vertrekken. De vitrines zijn een *tableau vivant* van objecten waarin, naar eigen zeggen, "(...) een onzinnig verhaal wordt verteld". Zin en onzin gaan hand in hand, zoals wel vaker in het werk van Van der Heijden. Toch

vertelt de inhoud, los van de aanwezigheid of afwezigheid van een achterliggende gedachte, een mooi verhaal en sluit deze goed aan bij de doelgroep waarvoor het project is gerealiseerd. Veel inwoners van het zorgcentrum hebben in de koopvaardij gezeten en zijn de hele wereld over gereisd.

Van der Heijden wilde graag iets toevoegen aan een biotoop waarin je zelf niet terecht hoopt te komen: "de gele velletjes van de bingo kijken je aan". Het kunstwerk moet iets toevoegen aan en aansluiten bij het referentiekader van de bewoners. 'Menagerie' is een rariteitenkabinet. Flarden uit alle uithoeken van de wereld komen je tegemoet middels de objecten die speels in de kleine ruimte zijn gepositioneerd en samen zijn geworden tot een 'dementerend Eftelingsprookje'. Het is een verhaal dat je niet snapt maar waar iedereen weer zijn eigen verhaal van kan maken: herkenning en vervreemding. 'Menagerie' is een biotoop in een biotoop en fungeert als een lichtpuntje in de omgeving van een verzorgingstehuis; een oplaadpunt voor herinneringen.

'Het Perron' (Castellum Palensteyn, Zoetermeer, 2010) is een vergelijkbare installatie. Net zoals 'Menagerie' is het een wirwar aan objecten, opgezette dieren en andere rariteiten in een serie kiosk-achtige gebouwtjes geplaatst in de overdekte passage van De Brede School in Zoetermeer. Met de banken en bomen die naast de kiosken zijn geplaatst doet de installatie sterk denken aan een perron in een treinstation. Wederom is er een plek ontstaan zonder vaste aankomst- en vertrektijden, maar een plek waar gedachten vrijelijk rond kunnen reizen, getriggerd door de rijke verzamelingen in de etalages van winkeltjes die altijd gesloten zijn. Hier kunnen de kinderen samen met de onderwijzer komen kijken. De kiosken zijn tevens zichtbaar vanuit de klaslokalen die uitzicht hebben op de passage.

Ondanks de wederom ogenschijnlijk ontbrekende samenhang tussen de objecten heeft Van der Heijden ruimte gevonden om een

enorme gelaagdheid te creëren in het verhalende aspect van de presentatie waardoor er voor alle gebruikers van het pand, jong en oud, wel iets te ontdekken valt; een fret wordt aangerand door een eekhoorn terwijl zijn soortgenoot bijna bewust een andere kant op lijkt te kijken, vier kleine kuikentjes reizen mee op de rug van een vos, er drijft een stad en er is een bargedeelte ingericht met een rijke voorraad kleurrijke likeurflesjes – dit allemaal op de binnenplaats van een basisschool. Hieruit valt eens te meer de lol te ontdekken die Van der Heijden heeft bij het maken van deze installaties en zijn scherpe oog voor, soms enigszins morbide, details. Het worden verhalen in verhalen.

Zowel 'Het Perron' als 'Menagerie' zijn installaties met een (semi)permanent karakter. Het zijn kunstwerken die perfect aansluiten bij de belevingswereld van de bewoners en/of gebruikers van het pand. Een 'beeld' met voor ieder wat wils; een beeld met zachte en rekbare contouren, waarbij alleen de ruimtes waarin de objecten zijn geplaatst een dwingend kader vormen. Deze ruimte lijkt Van der Heijden ook nodig te hebben om zijn werk het beste tot zijn recht te laten komen.

Bovengenoemde werken zijn beide biotopen in biotopen; installaties die geplaatst zijn in een specifieke context en speciaal voor deze context zijn ontworpen en samengesteld. Het 'Natuurlijk Museum' (Witte de Withstraat 139, Amsterdam, 2007) bood in zijn opzet, uitvoering en de keuzes die konden worden gemaakt meer vrijheid aan de kunstenaar. Het 'Natuurlijk Museum' was een tijdelijk museum met een collectie, samengesteld uit de collecties van Van der Heijden en collega-kunstenaars/verzamelaars Roland Albrecht, Erik Fens en Marc Volger, die gericht was op natuurlijke historie, kunst en passie voor verzamelen; zo'n beetje de pilaren waarop het hele oeuvre van Van der Heijden rust. Met een suppoost, rondleidingen en een museumwinkel werd het een echt museum. Waar in het 'Natuurlijk Museum' de collectie werd samengesteld uit de collecties van bevriende



Het Perron (detail), Castellum Palensteyn Zoetermeer (2010)

kunstenars/verzamelaars werden in 'Verzamel-museum IDIDITMYHOME' (Rosmolenbuurt, Zaandam, 2009-2010) ook omwonenden actief betrokken in het opzetten van een museum. Zij werden uitgenodigd om, naast de verzamelingen en het werk van de kunstenaars, hun eigen objecten te presenteren. Met de bruiklenen van de buurtbewoners kon een verdieping worden gegeven aan het reeds bestaande en kon het museum zich effectief nestelen in de buurt. Van der Heijden had een dubbelrol in dit project.

Eenzijds werd hij in de gelegenheid gesteld om zijn eigen verzamelingen, collecties en het werk dat hieruit voortgekomen was te tonen, anderzijds begaf hij zich in de rol als regisseur, curator en projectleider. Beide tijdelijke musea hadden een ongekend hoog aantal bezoekers.

Community art

Het 'Verzamelmuseum' ligt eigenlijk in het grensgebied van het presenteren van verzamelingen enerzijds en het activeren en mobiliseren van een sociaal biotoop anderzijds. De *community art*-projecten zijn er op gericht om bewoners van een woonwijk of een appartementencomplex actief te betrekken bij een artistiek project. Hiermee wordt een installatie en/of een expositie 'site specific' met een 'grassroots-aanpak'. Er ontstaan punten van herkenning voor degenen die een bijdrage hebben geleverd aan het realiseren van het project die door willekeurige andere bezoekers anders worden ervaren.

Een fantasieloze hal van een appartementencomplex uit de jaren '60 wordt in één dag onder-

worpen aan een metamorfose waardoor een wonderlijke wereld ontstaat, een stadcentrum wordt klaargemaakt voor een koninklijk huwelijk en het 'Mercury Valley-Project', een utilitaristisch bestemmingsplan voor een fictief dorpje in Polen, wordt op schaal 1:87 tot in de kleinste details uitgewerkt tot een 'sociale sculptuur'. De rode draad in deze projecten is dat er een wisselwerking ontstaat tussen de kunstenaar die in deze projecten een belangrijke regisserende rol heeft en de sociale context. Het zijn over het algemeen projecten die een korte levensduur hebben en waarbij de doelstellingen vastomlijnd zijn maar de uitkomst af kan wijken van hetgeen vooraf beoogd was. Desondanks zijn het projecten waarin de signatuur van Van der Heijden duidelijk zichtbaar is en waarbij hij zich in zijn aanpak ook graag laat leiden door het toeval. Immers, de expositie of installatie valt of staat juist door de interactie tussen de kunstenaar en zijn directe omgeving en deze valt niet altijd te plannen.

'Publiek' (De Veemvloer, Amsterdam, 1997) zou gezien kunnen worden als Van der Heijdens eerste *community art*-project. Samen met collega-kunstenaar Paul Vendel deed Van der Heijden onderzoek naar de heersende krachtenvelden in het cultureel bedrijfsgebouw Het Veem. Aan de gebruikers van dit pand werd gevraagd om hiervoor materiaal aan te dragen. De kunstenaars beperkten zich hierbij tot tien specifieke maar zeer uiteenlopende objecten: restzeepjes, eenzame sokken, verweerde sleutels, lege pennen, buitenlandse munten, medicijnen, afgescheurde postzegels, verfresten, drankflessen en objecten die ooit geleend zijn maar nooit meer teruggegeven. Door de herkenbare en alledaagse verschijningsvorm van bovenstaande objecten gaan we doorgaans voorbij aan de betekenis ervan. Het zijn alle objecten die hun waarde hebben verloren.

Dit betekent echter niet dat zij waardeloos zijn geworden. Door de kracht van het getal en de herhaling zijn zij een vruchtbare voedingsbodem voor nieuwe mogelijkheden. De input van de gebruikers van Het Veem, onderzocht en opnieuw

gerangschikt, zou gezien kunnen worden als het 'genetisch materiaal' van het gebouw. De opbrengst van de inzamelactie die bestond uit talloze objecten werd aaneengelijmd, proporties werden opgeblazen tot systemen, moleculen en hemellichamen. Het meest waardeloze werd op een voetstuk geplaatst en als kunstvorm verheven in een serie kunstwerken die specifiek zijn voor de plek waar ze zijn ontstaan, maar tegelijkertijd op een andere manier en verschijningsvorm ook in een andere context hadden kunnen ontstaan.

'Publiek' is een mooi voorbeeld waarbij het doel geheiligd wordt door de middelen die door gebruikers van het Veemgebouw werden aangedragen en waarbij willekeur domineert. Aan de hand van randvoorwaarden die door beide kunstenaars zijn gesteld ontstaat er een ontleding van de chaos aan ingezamelde objecten; vergelijkbaar met losse letters in een Scrabble-doos. Het spel wordt gespeeld volgens de artistieke regels van Vendel en Van der Heijden maar de uitkomst is altijd anders en wordt bepaald door de beschikbaarheid van bepaalde letters en de legkansen die zich aandienen gedurende het spel.

Een zeer vergelijkbaar project is 'Bad Prinsenhof en andere verhalen' (Prinsenhof, Leidschendam, 2006). Medio 2005 werd Van der Heijden benaderd voor een kunstopdracht in de wijk Prinsenhof in Leidschendam. De Prinsenhof is een wijk uit de jaren '60, gebouwd volgens de principes van het 'Nieuwe Bouwen'. De ruimtelijke compositie van architectonische volumes domineerde hierbij vaak over de menselijke maat – identiteit en intimiteit waren van minder belang. De buurt met winkels, flats, een sportcomplex en scholen, herbergt ongeveer 3.500 bewoners met meer dan 100 nationaliteiten. Ondanks deze rijkheid aan voorzieningen en culturen werkt juist het utilitaristische architectonische concept het onpersoonlijke karakter van de wijk in de hand en creëert afstand en vervreemding tussen de bewoners. Vanaf het begin van de 21^e eeuw keerde het tij en werden juist het waarborgen

van de identiteit van de bewoners en het creëren van meer sociale cohesie speerpunten van woningcoöperaties om de leefomgeving in deze anonieme complexen te verbeteren.

De entrees van de flats van De Prinsenhof zijn bij uitstek plaatsen waar de bewoners elkaar tegenkomen. Door slimme aanpassingen in deze ruimtes zouden deze nieuwe doelstellingen ingang kunnen vinden. Een aantal kunstenaars, waaronder Van der Heijden, werd gevraagd om mee te denken over hoe bewoners verleid konden worden tot een betekenisvolle participatie en inbreng die vervolgens weer verwerkt kon worden in een aantal kunstwerken.

Op dit snijvlak van participatie en het realiseren van permanente kunst in de entree van de flat kan 'Bad Prinsenhof' worden geplaatst; "kunst die kwaliteit heeft en de bewoners aanspreekt" (Peter van der Heijden, 2006). Juist de neutrale vormgeving van de hal van de flat, met verschillende toegangsdeuren, verspringende plafonds,

een chique vloer en een fraaie lichtinval, maken dit tot de mooiste ruimte van het gebouw. Het is tevens een ruimte met de grootste sociale infrastructuur, bewoners en bezoekers maken er dagelijks gebruik van. Het is deze specifieke doelgroep die moet worden aangesproken door het kunstwerk in de hal en het moet op de langere termijn niet gaan vervelen.

Voor Van der Heijden was het, mede door het rijkgeschakeerde publiek, zaak om de rekbaarheid van het begrip 'kunst' te onderzoeken alvorens een projectplan in te dienen bij de woningbouwcoöperatie. Het zou uiteindelijk een 'extreme makeover' worden, waarbij telkens voor één dag de hal getransformeerd werd in onder andere een hotellobby, een plantenkas, een zwembad, een constructivistisch kunstwerk, een stationshal, een museumzaal en een rondreizend circus. In meerdere of mindere mate verwerkte de kunstenaar op basis van het voor handen zijnde materiaal uiterst komische cameo's in de verhalen, bijvoorbeeld een fier kijkende bonobo in het



Bad Prinsenhof en andere verhalen ('Museumzaal'), Prinsenhof Leidschendam (2006)

circus die een waar slagveld heeft aangericht en de schijn ophoudt zich vergrepen te hebben aan één van de weerloze poppen die argeloos in de hoek is gesmeten of een surrealistisch omgekeerd zwembad dat als een hangende decoratie aan de verspringende plafonddelen is bevestigd. Uiteindelijk werden er twaalf transformaties verwezenlijkt waarvan de foto's als blijvende herinnering in de hal te zien zijn.

Juist door de centrale plaats in het gebouw waar de installaties werden gerealiseerd leverde het een aantal bijzondere en verrassende momenten op voor de bewoners en de bezoekers. Door de bewoners actief te betrekken in een aantal van deze transformaties, middels het aanleveren van input en objecten, werd hun inbreng onderdeel van en soms bepalend voor het eindresultaat.

De onuitputtelijke rijkheid aan inspiratie en (fysieke) inbreng van een sociaal biotoop enerzijds en de kwaliteiten van de kunstenaar en zijn team als regisseurs en choreografen anderzijds komen mooi tot uiting in 'Painting on Wheels' & 'Artemia Arti' (My Home, Zaandam, 2011). In een Zaans volksbuurtje realiseerde Van der Heijden, een jaar na het succesvolle Verzamelmuseum, een live performance met een zestal zeer getalenteerde rolschaatssters van de Zaanse Roller Club (ZRC). Op de muziek van Orió Odori en geïnspireerd en geregisseerd door projecties van levende micro-organismen schilderden zij schaatsend een aantal wand vullende *action paintings*. De video die van deze performance werd gemaakt heeft nog weken gedraaid in de etalage van het pand waar de performance had plaatsgevonden. De visie van de kunstenaar en het DNA en de potentie van de specifieke plek worden verenigd in het kunstwerk.

Het 'Mercury Valley-Project' (ILAP, De Branderij Antwerpen (2001) en Kunstverein Neukirchen, Hamburg (2002)) is een vreemde eend in de bijt. Niet alleen is het een denkbeeldig *grassroots*-project waarin de kunstenaar van begin tot einde een leidende en sturende rol heeft gehad, maar het is ook een project waarbij met veel humor de mogelijkheden en onmogelijkheden

van, vaak goedbedoelde, community-art-projecten op de hak wordt genomen.

Het fictieve Gestowice in Polen dankte haar bestaan aan een bloeiende thermometerindustrie door de aanwezigheid van natuurlijke 'kwikmeren'. Na de Val van de Muur moesten onder druk van de Europese ecologische regelgeving de fabrieken sluiten en raakte het plaatsje in verval. Gestowice was nu op zichzelf aangewezen met al haar sociale en economische problemen. Kunstenaar Pete Vander kreeg op initiatief van Stichting Stedenband Hoorn-Gestowice met ondersteuning van het VSB-fonds de opdracht om een kunstwerk te maken voor deze kleine dorpsgemeente en haar sympathieke werkeloze inwoners.

Het zou een 'sociale sculptuur' worden waarbij het oude laad- en losperron op het fabrieksterrein zou worden getransformeerd in een ontmoetingsruimte en 'hangplek' voor de jonge vrouwelijke voormalige arbeiders van de fabriek. Na de oplevering en de feestelijke opening was het project meteen een groot succes en zou het een plek blijven met een druk sociaal verkeer en een bruisend nachtleven. Door de interventie van de kunstenaar had Gestowice zich opnieuw op de kaart weten te zetten, ditmaal in de tertiaire sector. De (overwegend) mannelijke bezoekers van het project werden er door de vrouwelijke oud-medewerkers rijklijk voorzien in hun behoeftes.

Amsterdam city-dressing

Van der Heijden is een kunstenaar die zich graag spiegelt aan het beeld van een *homo universalis* – "mensen die van alles aanpakken" (Van Gessel, 2002). Op basis van al het voorgaande kan dit beeld alleen maar worden bevestigd. Zijn lange kunstenaarscarrière, waarbij hij tevens een rol als adviseur en initiator in de Amsterdamse culturele wereld en hierbuiten vervulde, wordt gekenmerkt door een grote diversiteit aan projecten. Hij heeft zich nooit laten leiden door de gebaande paden maar meestal door het toeval. Dit heeft diepe sporen nagelaten in zijn oeuvre dat zich meer ken-



City-dressing voor het Koninklijk Huwelijk, Amsterdam (02-02-2002)

merkt door een weerbarstige eigenheid en minder door een geleidelijke ontwikkeling van inzichten. Architectuur en stedenbouwkundige ontwikkelingen hebben hem altijd gefascineerd – Van der Heijden is een kunstenaar die enerzijds houdt van het onverwachte en de schoonheid van de kleinste levensvormen, maar hij kan zich ook verliezen in grote (steden)bouwkundige fenomenen.

Juist de vindingrijkheid en de grote verscheidenheid aan interesses en invalshoeken waardoor Van der Heijdens werk en werkwijze worden gekenmerkt en zijn adviserende rol bij het Amsterdams Fonds voor de Kunst maakten hem tot één van de geschikte kandidaten om de Amsterdamse binnenstad in gereedheid te brengen voor het koninklijk huwelijk op 2 februari 2002. In augustus 2001, rijkelijk laat, werd Amsterdam gekozen als de plek waar het huwelijk zou worden voltrokken. Mede door de korte termijn waarop een en ander in gang moest worden gezet werd Van der Heijden

gevraagd om mee te dingen naar het plan voor de Amsterdamse binnenstad. Door zijn rol als cultureel adviseur en zijn connecties bij Stedelijk Beheer en Monumentenzorg was hij bij uitstek de persoon die snel en doeltreffend verschillende partijen aan tafel kon krijgen voor zijn behoorlijk complexe plan, dat door de ontwikkelingen na 9/11 ook nog te maken kreeg met aangescherpte veiligheidsmaatregelen.

Met de ook nog eens zeer beperkte financiële middelen die de stad ter beschikking stelde werd het naar eigen zeggen 'een pokerspel op het hoogste niveau'; een enorme logistieke opgave waarin honderden partijen betrokken moesten worden, toezeggingen moesten worden gedaan voordat zekerheid kon worden afgegeven en alle partijen binnen een zeer kort tijdsbestek met de neus dezelfde kant op moesten komen te staan en een bijdrage moesten leveren, binnen de kaders van het plan dat door Van der Heijden en zijn team was opgesteld.

Uiteindelijk zou de ‘natuurlijke schoonheid van de binnenstad’ als decor dienen voor toevoegingen door de kunstenaar. Langs de route die het koninklijk paar per koets zou afleggen, werden op strategische monumentale gebouwen strakke banieren en vlaggen geplaatst in de kleuren rood, wit, blauw, oranje, lichtblauw (van de Argentijnse vlag) en goud. Met name de Beurs van Berlage en de panden rond de Dam werden stevig aangepakt. Ook de skûtsjes die in de gracht van het Rokin lagen werden versierd met vlaggen en zouden met hun zeventien meter hoge masten vanaf het water een prachtige bijdrage leveren aan het totaalbeeld. Hiernaast zouden ook de Amsterdammers zelf massaal gaan vlaggen, vooral op het Damrak – het episch centrum van de huwelijksvoltrekking.

Het heldere sterke beeldverhaal met vlaggen, banners, aangemeerde en versierde boten uit alle windstreken werd nog eens versterkt door een ‘geluidsverhaal’ met flamboyante carillonconcerten, klokgelui, saluutschoten van de fregatten in de haven, scheepshoorns en draaiorgels die op verschillende plekken langs de route ‘Adiós nonino’ van Astor Piazzolla speelden; hiervoor moesten nog wel speciaal de boeken worden gemaakt. De kers op de taart waren de ‘golden streamers’ die tijdens de balkonscène het publiek op de Dam in een gouden regen zouden zetten. Dat 02-02-2002 de warmste en zonnigste tweede februari in 100 jaar was claimt Van der Heijden als wezenlijk onderdeel van zijn plan: ‘geen toeval, als het er op aankomt heb ik altijd mooi weer’.

“...want hy dient ten deele de Wiskunde, Natuurkunde, Waerelkunde, Historiekennis en andere zaken te weten”.

(Gerard de Lairese, 1712)

Buiten de gebaande paden tredend, zoekend naar wetmatigheden in alles wat er om hem heen gebeurt, wonderlijke maar ook zeer alledaagse fenomenen registrerend die zich soms tot voorbij het voor het menselijk oog waarneembare voltrekken, het werk van Van der Heijden is doorwrocht met mogelijkheden en onmogelijkheden.

Verschillende werelden ontmoeten elkaar en gaan de dialoog met elkaar aan en de kunstenaar beweegt zich moeiteloos in dubbelrollen: op de eerste plaats als regisseur, maar ook als choreograaf, wetenschapper, natuurvorser, cultureel antropoloog en verzamelaar. Hij weet uit het bestaande nieuwe werelden te creëren waarin de orde der dingen een nieuwe betekenis krijgt.

Schuchter maar zeker ook expliciet en excentriek, weet Van der Heijden de beschouwer uit te nodigen om deelgenoot te worden van deze wereld en deze langzaam in zich op te nemen. Enerzijds gaat er een soort van vanzelfsprekendheid van uit maar het werk roept ook weer nieuwe vragen op. Er ontstaat een soort ‘tussenwereld’ op het snijvlak tussen waarneming, schijn en werkelijkheid. Niet alles *hoeft* begrepen te worden en juist het vragen stellen wordt hiermee verheven tot een kunstvorm op zich. Herkenbaarheid en vervreemding gediën in gelijke mate en juist dit spanningsveld is zo typerend voor Van der Heijdens werk en werkwijze.

Van der Heijden schuwt het toeval niet, is wars van alle conventies, maar desondanks schuilt in zijn werkwijze ook het ‘klassieke’ ideaalbeeld van een kunstenaar dat kunstenaar-schrijver Gerard de Lairese in 1712 formuleerde. Uiteraard moet dit niet in de letterlijke zin, vanuit de context waarin De Lairese het Groot Schilderboek samenstelde, worden begrepen. Desalniettemin schetst deze zinsnede een mooi beeld van het feit dat een kunstenaar van alle markten thuis zou moeten zijn. Het maken van kunst behelst niet alleen fysieke ambachtelijke arbeid maar er ligt ook een geestelijk proces aan ten grondslag dat in een belangrijke mate bepalend is voor het eindresultaat. Een gedegen kennis van velerlei zaken die ogenschijnlijk los van het kunstenaarsberoep lijken te staan is onontbeerlijk. Van der Heijden weet hieraan een volstrekt nieuwe betekenis te geven en orde te scheppen in een ogenschijnlijke chaos aan gedachten, hersenspinsels en objecten.

Pim Hoff

Geraadpleegde bronnen

Sijmons, D., Openingstoespraak 'Constellaties' (Haarlem, 22-04-2012)

Diverse gesprekken, e-mail conversaties en interviews met Peter van der Heijden die hebben plaatsgevonden tussen mei en augustus 2019

Bibliografie

Heijden, P. van der, *Bad Prinsenhof en andere verhalen* (z.p., 2006)

Heijden, P. van der (e.a.), *Epifyten. De klassieke hortus als voedingsbodem voor hedendaagse kunst* (Amsterdam, 2004)

Heijden, P. van der, *Hearsay* (Amsterdam, 2015)

Heijden, P. van der (ed.), *IDIDITMYHOME* (Amsterdam, 2009)

Hoff, P., 'Q.E.D.', in *Q.E.D.* (Amsterdam, 2016)

Hughes, R., *American visions. The epic history of art in America* (London, 1997), pp. 524-541

Lairesse, G. de, *Groot Schilderboek, d. 1, Boek III* (Amsterdam, 1712, 1740), p. 169

Artikelen

Bruin, P. de, 'Wilbert Vaessen & Peter van der Heijden. Kunstspandoeken', in: *Fodor Bulletin* (1983), pp. 26-27

Gessel, M. van, 'Kunstenaar Peter van der Heijden', in: *Residence*, 2 (2002), pp. 46-47

Gorlée, L., 'Levende negatieven van dansende muggen', in: *KM* 20 (1996), z.p.

Jagt, M. van der, 'Het gedachtenmuseum van Peter van der Heijden' (Amsterdam, 1998), pp. 3-4

Louw, H. van der, 'De vondsten van Peter van der Heyden', in: *Kunstbeeld* (1982), z.p.

Schaik, J. van, 'De dans van het kokerjuffertje', in: *Dagblad van het Noorden* (11-05-2009), z.p.

Staartjes, A., 'Er verandert eigenlijk niets. Peter van der Heijden: van doka naar digitaal', in: *KM* 61 (2007), pp. 34-36

Stork, G., 'Waarneming, schijn & werkelijkheid' (augustus 1993), z.p.

Websites

www.petervanderheijden.com