

# Graphics

Een enigszins onderbelicht onderdeel van Peter van der Heijdens omvangrijke en diverse oeuvre is zijn grafische werk dat tussen 1976 en 1987 ontstond. In deze periode, die samenviel met de tijd dat de kunstenaar door Galerie Hans Brinkman werd vertegenwoordigd, maakte Van der Heijden een vijftigtal kleuretsen die zich kenmerken door een hele eigen benadering die karakteristiek is voor zijn werk en werkwijze. Zijn persoonlijke ervaringen en zijn fascinatie voor het toeval, het onbekende, het bizarre en ongewone zijn een constante in dit werk.

Van der Heijden gebruikt eeuwenoude druktechnieken – ets en aquatint in diverse drukgangen – om volstrekt nieuwe beelden te creëren. Dit resulteert in poëtische werken waarin herkenning en vervreemding elkaar naadloos afwisselen en vormen, kleuren en texturen de dialoog met elkaar aangaan. De rode draad is lichtheid, onbevangenheid en opgewektheid, en plezier in het scheppen van fantasievolle werelden waarin de hiërarchie der dingen naar eigen hand wordt gezet, zoals dat ook zo typerend is voor het andere werk van Van der Heijden. Vanuit deze optiek zou het grafische werk dan ook moeten worden beschouwd als een logisch en vast onderdeel van Van der Heijdens oeuvre en niet als buitenbeentje.

Alhoewel het begrip 'Graphics' rekbaar is en druktechnieken en andere grafische beeldverwerkingen een weg hebben gevonden door het hele oeuvre van Van der Heijden, zullen in dit bestek uitsluitend de werken worden besproken die via de ets-aquatinttechniek tot stand zijn gekomen. Prenten in beperkte oplage, variërend van 12 tot 25 exemplaren, door de kunstenaar zelf gedrukt.

## Eigenzinnig autonoom

Van der Heijden heeft naar eigen zeggen voor zijn entree als kunstenaar veel te danken aan twee collega's: Rik Lina (schilder en lithograaf) en Sjoerd Bakker (graficus en vooral bedreven in de aquatinttechniek). Hij leerde ze in 1973 kennen toen hij op het Prinseneiland kwam wonen. Lina en Bakker, beiden werkzaam in hetzelfde pakhuis, stimuleerden Van der Heijden om te stoppen met zijn studie andragogie en zich fulltime aan zijn kunst te wijden. Ze introduceerden hem bij de galeries die ook hun werk verkochten. Bakker leerde Van der Heijden etsen, Lina stimuleerde hem om met allerlei schildertechnieken aan de gang te gaan. Op het Amsterdams Grafisch Atelier (AGA) kwam Van der Heijden later in aanraking met diverse andere kunstenaars van wie hij het vak kon leren en bij wie hij advies kon inwinnen. Hiernaast raadpleegde hij regelmatig de bibliotheek van het Stedelijk Museum waar hij las over etsen en zeefdrukken. In diezelfde periode wist hij zich ook te bekwamen in verschillende doka-technieken. Met een zelfgebouwde repro-camera kon hij tekeningen, beeldmateriaal en objecten grafisch overzetten op dia- en lijn-filmmateriaal.

Het ontbreken van een gedegen vooropleiding aan de kunstacademie heeft Van der Heijden altijd ervaren als iets positiefs. Onbevooroordeeld door de dwingende of trendy kaders die door de academie werden opgelegd kon hij zijn eigen weg zoeken in de wereld van de kunst. Dit stelde hem in staat om te blijven ontdekken en nieuwe vakgebieden te betreden en zijn artistieke horizon te verbreden.

Begin jaren '80 startte Van der Heijden samen met collega Charley Reuvers een eigen drukkerij in het voormalige pakhuis op het Prinseneiland waar hij bijna vijftig jaar woonde en werkte. Met een eigen drukpers, donkere kamer, zuurkasten en belichtingsapparatuur had hij het hele proces in eigen hand en kon hij experimenteren met allerhande nieuwe benaderingen en mogelijkheden.

Het meest kenmerkende van Van der Heijdens prenten zit hem misschien juist wel in deze experimentele aanpak. Het zijn mixed-media-druktechnieken die veelal in meerdere drukgangen aan het papier werden toevertrouwd. Naast het toepassen van de etsstechniek waarbij met een naald het beeld in een waslaag op de etsplaat werd getekend, het toepassen

van aquatinttechnieken<sup>1</sup> en het gebruik van diverse drukgangen, verwerkte Van der Heijden later ook geregeld fotografisch materiaal in zijn prenten. Dit bracht hij met een transfertechniek aan op de etsplaat. Zodoende ontstond er een complexe gelaagdheid aan vormen en beelden binnen het toch al zo ingewikkelde kleuren-drukproces.

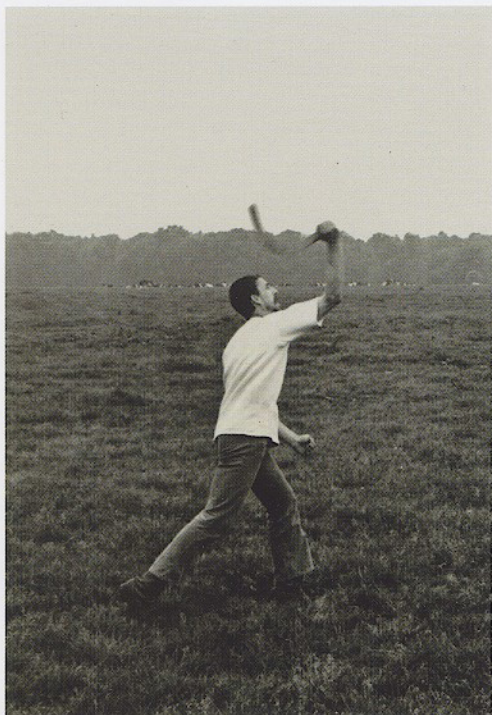
De toepassing van hard zwart/wit fotografisch materiaal in zijn composities heeft Van der Heijden zichzelf aangeleerd. Omdat hij naar eigen zeggen niet echt kan tekenen gebruikte hij vaak lijnopnames van eigen kleine krabbels maar ook opnames van houtsnedes uit 19<sup>e</sup>-eeuwse geo-

1 Zie verklarende tekst op pagina 14



Studio Le Bourget 1977





Epen 1975

logieboeken voor de spandoeken die hij in deze periode vervaardigde. Met behulp van projecties kon beeld eenvoudig en op ieder gewenst formaat worden vermenigvuldigd. Deze lijnfilms konden ook fotografisch worden belicht op etsplaten. Zodoende keren veel beeldelementen uit, zoals hij dit zelf verwoordt, zijn 'spandoekentijd', terug in zijn grafische werk.

Niet alleen de techniek maar ook de beheersing van het hele proces bestond uit verschillende onomkeerbare handelingen. Het onderscheidende van Van der Heijdens grafische werk zit hem dan ook vooral in de originele manier waarop hij allerhande technieken ogenschijnlijk moeiteloos door elkaar gebruikte om het uiteindelijke beeld te creëren. Het nauwkeurig door Van der Heijden geësceneerde en bewaakte drukproces werd hiermee een vast onderdeel van

het kunstwerk en omgekeerd. Desondanks blijft het de nonchalante luchtigheid behouden die zo kenmerkend is voor al zijn werk.

### Dwarsdoorsnede

De relatief korte periode waarin Van der Heijden zijn gehele grafische oeuvre vervaardigde kenmerkt zich door een enorme variëteit en vindingrijkheid. Deze valt deels te verklaren vanuit de artistieke ontwikkelingen die hij in deze periode doormaakt, maar wordt ook bepaald door ontwikkelingen in de privésfeer – de contacten met collega-kunstenaars, zijn lange werkperiodes in de Savoie, zijn brede wetenschappelijke interesse en de vele hobby's die hieruit voortvloeiden, maar ook zijn twee opgroeiende kinderen die, zodra ze konden tekenen, input leverden voor een aantal van zijn werken.

De eerste kleurets die Van der Heijden maakte was 'Boomerang' (1976). De inspiratie voor dit werk was een toenmalige hobby: het maken en werpen van boemerangs en crossticks. De vliegrichting van de boemerang is nauwkeurig gedocumenteerd door de kunstenaar. De ets fungeert bijna als een handleiding voor het gooien van een boemerang. Een verschrikte roofvogel – naast de mens het andere roofdier in de prent – weet maar net te ontkomen aan het rondvliegende prehistorische wapen; 'predator kills predator'. De ets is grof gezuurd en getuigt van zichtbaar handwerk en een zoektocht naar de juiste techniek en goede verhoudingen en blootstelling aan zuren. De gaten die in de etsplaat vielen zijn opgevuld met soldeertin en naderhand gepolijst. Desondanks zijn ze nog duidelijk te zien in de afdruk.

Ook reizen zijn een terugkerend thema in Van der Heijdens vroege grafische werk. Drie maanden per jaar verbleef hij met zijn gezin in een oud boerenhuis in Le Bourget in de Savoie. Daar etste hij veel en maakte hij zelf een stuifkist zodat hij kon aquatinten. Het zijn veelal kleine intieme werkjes waarin hij zijn herinneringen en zijn reflecties op



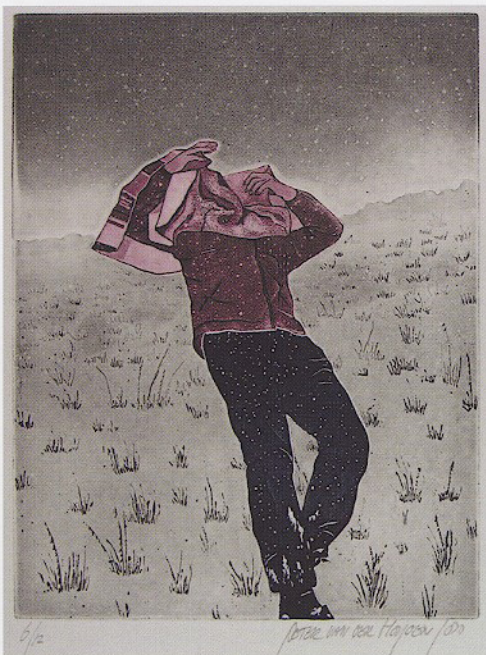


Grand Arc 1979

zijn waarnemingen nauwkeurig vastlegde. Bijenkasten langs de weg, besneeuwde bergtoppen van de Alpen onder een helderblauwe lucht of een intiem doorkijkje dat hij maakte van de overloop van het huis.

Eind jaren zeventig bezocht Van der Heijden vaak het Stedelijk Museum, ook met kinderen uit het buurthuis, waarbij een door de kinderen veroorzaakt bijna-ongeluk inspiratie werd voor een eerste prent van een kleine serie van vier (1978). Het grote houten beeld Demeure 8 (soleil) van Henri Etienne-Martin dat jaren boven aan de monumentale trap stond klettert met donderend geweld naar beneden.

De serie is naar eigen zeggen vooral een hommage aan het interieur van het gebouw. De prenten zijn een spel van architectuur en vormen. Details worden weggelaten en het worden een soort kijkdozen met geabstraheerde



No biznis like snowbiznis

coulissen waarin een wonderlijk verhaal wordt verteld.

Of het nu vakanties, hobby's, levensgebeurtenissen of observaties uit zijn eigen omgeving zijn, eigenlijk kan alles als inspiratiebron dienen voor zijn grafische werk. Zodoende kunnen zijn etsen ook dienen als reflectie op het unieke werk dat hij maakt. 'Welke maatstaf' (1978) is hier een mooi vroeg voorbeeld van. Later raken unica en grafiek steeds meer met elkaar verweven in een soort dialoog. Elementen uit beide genres echoën speels door de altijd wonderlijke en vervreemdende composities.

Van der Heijdens werk is niet wars van humor, integendeel. Soms sinister en zwartgallig, soms luchtig, zoals in de 'Stedelijk-serie', en soms refererend aan historische gebeurtenissen. Hij laat zich hierin vaak leiden door het toeval: de actualiteit, dingen die hij leest, creaties van zijn



kinderen, samenwerkingen met derden, toevallige vondsten, zijn vele fascinaties en/of een combinatie hiervan. Elementen hiervan sijpelen door in zijn werk, ze worden uit hun oorspronkelijke context gerukt en in een nieuwe hiërarchie geplaatst.

Inspiratiebron voor 'Massacre à passage à niveau' (1980) was het gelijknamige artikel in 'Le Dauphiné Libéré', de regionale krant in de Savoie. Achter een onbezorgde kindertekening, het eerste lachende gezichtje van zijn zoon Boris op de foto bij het artikel, gaat een drama schuil. De inwoners van een Spaans dorpje hadden hun hele leven gespaard om in Rome een bezoek te brengen aan de paus. Alles was tot in de puntjes geregeld, maar op het *moment suprême*, toen de bus in Vaticaanstad arriveerde, liep paus Johan-

nes Paulus II met een sombrero op in Mexico tijdens zijn eerste grote internationale reis. Onverrichterzake en gedesillusioneerd keerden men per bus via Frankrijk weer terug naar het Spaanse dorpje. Op een overweg wordt de bus geschept door een passerende trein. Niemand overleeft het. De bus hangt als een deegslert om de SNCF-locomotief. Een afschuwelijk drama wordt door Van der Heijden omgevormd in een surrealistische ironie. Het tekeningetje van zoon Boris op de bijna abstracte foto van het tragische ongeluk in de krant was aanleiding om het werk te maken.

'Holy Mackerel' (1980) is een ander voorbeeld van een 'fröbelwerkje' dat hij samen met zijn zoon maakte. In deze prent combineert hij een grof geëtsde Indianentekening van zijn zoon met



La Dent d'Arclusaz, Massif des Bauges 1978



een door hem zelf getekende 'heldhaftige' pose van Generaal Custer. Custer wordt doorboord door een regen van pijlen. Het zou tevens een verwijzing kunnen zijn naar St. Sebastiaan die op eenzelfde manier aan zijn einde kwam; Custer als martelaar. Wederom vertaalt Van der Heijden iets heel groots middels het toevoegen van deze beeldelementen naar iets heel onschuldigs en kleins.

### Complexe gelaagdheid

Vanaf begin jaren tachtig wordt Van der Heijdens grafische werk meer divers. De druktechnieken sublimeren en in zijn werk treedt een toenemende gelaagdheid op. Er is een duidelijke continuïteit met de jaren '70 te bemerken maar er lijkt ook een zekere parallele ontwikkeling te ontstaan met zijn andere werk – de assemblages, collages en spandoeken. Ook is een verdere verdieping van de thema's en onderwerpen zoals Van der Heijden deze eerder op een meer speelse en ludieke manier aanvloog te bespeuren. Verwondering, oog voor toevalligheden, onregelmatigheden en het ongewone blijven een centraal thema in zijn latere grafische werk.

De prent 'Königswinter' (1981) is een mooi voorbeeld van Van der Heijdens fascinatie voor geologie en geologische processen en de vroege menselijke aanwezigheid in dit kader, getuige de grottekeningen die hij op geabstraheerde wijze heeft toegevoegd aan het totale beeld. Königswinter is een plaats aan de Rijn die gekenmerkt wordt door een grote geërodeerde vulkaan, de Drachenfels, die boven de plaats uittorent. De bijzondere geologie en geschiedenis van het gebied dienden als inspiratiebron en werden door Van der Heijden gevat in een grafische dwarsdoorsnede waarin de belangrijkste kenmerken werden samengevoegd in één beeld. De prent laat niet alleen een opeenstapeling van geologische en historische gebeurtenissen zien, maar vertoont tevens een haast geologische gelaagdheid van verschillende technieken die door de kunstenaar zijn toegepast om haar te vervaardigen.

Een tweetal prenten, 'L'automne à Pékin' en 'Printemps à Moscou' (1982) zijn exemplarisch voor de stilistische ontwikkeling van Van der Heijdens grafische werk in de vroege jaren '80.

Opvallend in beide prenten zijn de texturen van geplamuurde en geschuurde houtplaten die Van der Heijden later weer als ondergrond verwerkte in diverse assemblages; 'artistieke recycling' noemt hij dit zelf. Waar de aarde onderhevig is aan verandering en slijtage door de inwerking van de elementen, zo vormen de geplamuurde en geschuurde platen een vruchtbare voedingsbodem waarop de overige beelden die er middels fotografische processen op worden geprojecteerd kunnen landen. Het worden beeldcollages waarin zowel het geheel als de afzonderlijke beeldelementen een verhaal vertellen. In Van der Heijdens latere grafische werk lijkt dit gegeven een steeds belangrijkere rol te gaan spelen.

### Tijdvormen en wereldbeelden

De beleevingswereld van iemand die aan hemiplegie (halfzijdige verlamming) lijdt diende als inspiratiebron voor 'Hostage' (1984). 'Hostage' is samengesteld uit beeldelementen die door mensen met deze aandoening zijn getekend. Het zijn gemankeerde halve weergaven van de werkelijkheid: een halve klok, waarin wel alle cijfers (behalve de 11) te zien zijn, een half gezicht waarbij de neus ontbreekt. De titel 'Hostage held in Brooklyn for long wait' is ook een voor de helft gelezen regel tekst. Het geheel schetst een enigszins onwennige, onbestemde en verwarde situatie. Een momentopname van een langdurige gijzeling waar de klok een hoofdrol speelt en op de achtergrond druk overleg plaatsvindt.

De beeldelementen uit 'Hostage' echoën door zijn latere grafische werk, waaronder 'Été chaud, attention aux crevasses' (1986), een doorsnede van een gletsjer waarbij een waarschuwing is geplaatst: 'Warme zomer, let op de kloven'. Tijd is in deze prent het centrale thema of, misschien wel beter gezegd, vooral de relativiteit ervan: tijdseenheden zijn in 'Été chaud' gecomprimeerd



tot één geheel. Timing is belangrijk wanneer je in de zomer een gletsjer wil betreden. Van der Heijden, vroeger een fervent bergwandelaar, plaatst de halve klok uit 'Hostage' als een slordig wassend maantje dat dissonneert met het grafische beeld van een gletsjerdoorsnede die tegen een nachtelijke sterrenhemel is geplaatst. Het verwijst naar het nachtelijke moment waarop je moet vetrekken voor een geslaagde en veilige gletsjertocht.

Het verstrijken van de tijd en het besef ervan zijn door de kunstenaar in één beeld gevat. Het zou ook opgevat kunnen worden als het door-kruisen van twee tijdgewrichten – het langzaam veranderende ijs op de berg en de indolente traagheid waarmee de maagdelijke ijsmassa zich al millennia voortbeweegt, en de mensheid die dergelijke plekken in een snel tempo verandert in pretparken, waarbij tijdseenheden die voorheen volstrekt onbelangrijk waren een dwingend kader worden voor de manier waarop er met de ijsmassa moet worden omgegaan. De gletsjer bevindt zich als het ware in de situatie waarin iemand met hemiplegie zich bevindt – gegijzeld in het eigen zijn en niet meer bij machte om zich te wapenen tegen de krachten van buitenaf. 'Été chaud' als een anachronistische profetie voor het hier en nu.

Waar een onbedoelde verwijzing kan worden ontdekt voor de hedendaagse milieuproblematiek en de opwarming van de aarde, kan deze worden doorgetrokken naar de prent 'Fête de la Grande Déluge', die Van der Heijden in hetzelfde jaar maakte. De prent is een recycling aan beeld-elementen. De gespiegelde golven onderaan in beeld die naar eigen zeggen waarschijnlijk uit een geologieboek komen, vormen ook de basis voor het amorphe monsterlijke wezen in de lucht. De twee nietige mensfiguurtjes in het midden van de compositie, vluchtend voor de dreiging aan alle kanten, vergroten het dramatische effect van de prent. De bonte kleuren van de elementen refereren daarnaast ook sterk aan een vrolijke stranddag met vliegers in de lucht.

Van der Heijdens fascinatie voor natuurlijke historie en antiquarische boeken over deze onderwerpen komt wellicht het beste tot uiting in de prent 'Porto Spirifer', gebaseerd op een grafische voorstelling van een zonnevlek. De zonnevlek is nu een eiland geworden met door de kunstenaar verzonnen namen van baaien die allemaal weer gebaseerd zijn op de namen van fossiele slakken en schelpdieren – ook een aandachtsgebied van de kunstenaar. Het bootje onderaan de prent is overgenomen van een afbeelding uit *Le Petit Larousse* (1910), tevens een onuitputtelijke bron voor Van der Heijden vanwege de uitiem simpele grafische plaatjes.

Samenvattend kan gesteld worden dat Van der Heijden als autodidact in korte tijd een indrukwekkend en vernieuwend gedrukt oeuvre heeft vervaardigd. De eigen benadering en het zoeken naar nieuwe toepassingen van technieken past geheel bij de wijze waarop de kunstenaar in de rest van zijn oeuvre te werk gaat. Het is één groot experiment met het plezier in het maken als belangrijke rode draad. Voor Van der Heijden kan werkelijk alles dienen als inspiratiebron: hobby's, kortstondige hypes, krantenartikelen, kindertekeningen, afbeeldingen uit antiquarische boeken en encyclopedieën, inkijkjes in zijn persoonlijke leven, tekstfragmenten, de natuur, enz. Dit alles wordt door de kunstenaar gevat in een nieuwe hiërarchie waarin de oorspronkelijke betekenis der delen komt te vervallen en waarbij ze onderdeel worden van een nieuw geheel. Het is een continu spanningsveld tussen realiteit en vervreemding – een gelaagdheid aan betekenissen die ook doorwerkt in de manier waarop het beeld is opgebouwd in een ingewikkelde opeenvolging van etstechnieken.

**Pim Hoff**

#### **Noot:**

Deze tekst is tot stand gekomen op basis van een gesprek met de kunstenaar dat heeft plaatsgevonden op 11 juni 2022. Daarnaast is soms indirect teruggerepen op de eerder verschenen publicaties *Q.E.D.* (2016) en *Biotopes* (2020).

## De ets

Een ets is een afbeelding gemaakt in diepdruck-techniek van een koperen of zinken plaat waarin de afbeelding door zuur geëet is.

De voorkant (beeldzijde) van de gepolijste metalen plaat wordt afgedekt met etsgrond, een vloeibaar opgebrachte laag, voornamelijk bestaande uit bijenwas.

Vervolgens brengt de etser met een etsnaald of ander scherp voorwerp de afbeelding (lijnets) in de afdeklaag aan. De achterzijde van de plaat dekt men af met schellak.

Afhankelijk van het gebruikte metaal en de bedoelingen van de etser, wordt de plaat in zuur of in zout gebeten (geëetst). Bij salpeterzuur is de lijn rafelig en heeft deze de neiging iets breder te worden. Na het inbijten wordt de etsgrond verwijderd met terpentine.

## Aquatint, de stuifkastmethode

De gepolijste etsplaat wordt in een stuifkast gelegd, waar harspoeder of asfaltpoeder op de plaat wordt gestoven. Na enige tijd – variërend van seconden tot minuten – wordt de plaat uit de kast genomen en op een rooster gelegd. Met een spiritusvlam wordt nu de plaat gelijkmatig verwarmd zodat de harskorrels of het asfaltpoeder smelten en een craquelé vormen. Door tussentijds delen van de plaat af te dekken met afdekvernissen en de overige delen langer te laten inbijten kan men verschillende nuances verkrijgen. Lijnets en aquatint worden naast elkaar gebruikt. Een verbijzondering door kleurgebruik kan plaatsvinden door de plaat in onderdelen te verzagen en afzonderlijk in te inkten. Ook kunnen meerdere drukgangen toegepast worden.