

Anneke de Vries

VERGEZICHTEN



**HET GRAFISCHE WERK VAN
JOHAN DIJKSTRA**

INHOUD

INLEIDING	7
JOHAN DIJKSTRA ALS GRAFICUS	10
1915-1921 Opmaat	11
1921-1925 Grafische experimenten	21
1926-1932 Expressieve sterkte	52
1933-1945 Apologieën	75
1945-1970 Echo's	92
TECHNIEK EN WERKWIJZE	104
Het prisma van de techniek	105
Werkwijze en samenhang binnen het oeuvre	135
THEMA'S	150
Portretten	151
Naakten	166
De stad	175
Tussen stad en land	189
Landschappen	211
Boerenleven	261
Coda: begrafenissen	270
CATALOGUS	274
REPERTORIUM VAN BOEKILLUSTRATIES	337
NOTEN	369
BRONNEN EN LITERATUUR	385
REGISTER	389
NAWOORD	391
ILLUSTRATIEVERANTWOORDING	392
COLOFON	392



0133 *Duivelsrad*, ca. 1926, kleurets en aquatint met drogenaald, tweede staat, 39,3 x 46 cm
Amsterdam, Rijksmuseum

1

JOHAN DIJKSTRA ALS GRAFICUS

Het grafische werk van Johan Dijkstra komt rond 1920 snel op gang tegen de achtergrond van de culturele ontwikkelingen in Groningen – met name het intensieve contact van Dijkstra met andere leden van de Groninger Kunstkring De Ploeg, waarvan hij in 1918 een van de oprichters is – maar ook in samenhang met de golf aan belangstelling voor grafiek elders in Nederland en daarbuiten. Omstreeks 1927 bereikt Dijkstra's prentkunst een piek die onder meer uitdrukking krijgt in een aantal exposities binnen en buiten Ploegverband in de Randstad. Zijn productiviteit op dit terrein ebt echter in de jaren dertig plotseling weg, om in de eerste helft van de jaren veertig tot een verrassend nieuw hoogtepunt te komen.

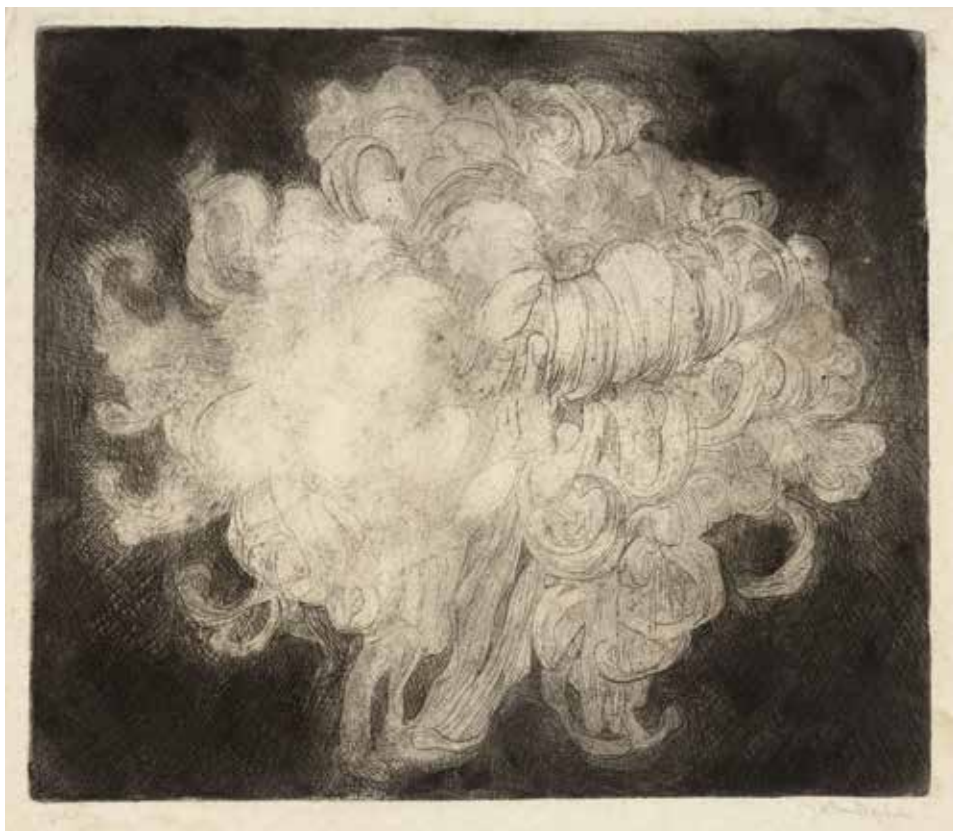
Dijkstra's loopbaan als graficus is intensief verweven met zijn andere artistieke activiteiten. Juist in de relatief korte, min of meer afgebakende periode waarin zijn grafiek ontstaat, ontwikkelt hij zich in verschillende disciplines – als tekenaar, schilder en beeldhouwer, als boekverzorger en ontwerper van weefwerk, en vooral als monumentaal kunstenaar – en zijn prenten komen duidelijk tot stand in samenwerking met werken in andere technieken en materialen. Bovendien wordt zijn grafische werkzaamheid met name in de jaren twintig verder aangewakkerd door de aandacht van elders voor zijn prenten: dichtbij, in zijn eigen atelier door de samenwerking met andere leden van De Ploeg, maar ook door het lidmaatschap van andere kunstenaarsverenigingen buiten Groningen, en door de interesse van kunsthandels en vooral institutionele verzamelaars.

De fluctuaties in Dijkstra's productiviteit op grafisch gebied hebben dan ook onmiskenbaar met die algemene setting te maken: een omgeving die hem enerzijds stimuleerde, anderzijds mogelijk enigszins temperde bij het uitblijven van succes. Meer nog spelen zijn eigen bezigheden hierbij echter een rol, want gaandeweg de jaren dertig concentreert hij zich op andere disciplines – met name monumentale opdrachten – die kennelijk niet samengaan met grafiek. De naoorlogse jaren staan voor Dijkstra wat grafiek betreft alleen nog in het teken van het exposeren van ouder werk, waarvoor juist in de jaren vijftig grote belangstelling opkomt. Op een incidentele prent na voegt hij echter aan zijn grafische oeuvre niets meer toe, maar hij blijft zichzelf tot aan het eind van zijn kunstenaarscarrière ook als graficus beschouwen.

1915-1921 OPMAAT

Dijkstra begon in februari 1915, terwijl hij nog leerling was van de openbare handelsschool, met de voorbereidende cursus aan de Groningse Academie voor Beeldende en Toegepaste Kunst, kortweg Academie Minerva genoemd.¹ Nadat hij (met letterlijk vijven en zessen) de handelsschool had afgerond, stapte hij in de herfst van 1916 over naar de dagopleiding van Minerva, waar hij in de volgende drie jaren de lagere en middelbare onderwijsakten handtekenen behaalde.² Het onderwijsprogramma aan de academie was gericht op de praktijk van zeer uiteenlopende beroepsgroepen en bood, naast 'Teeken- en Kunstonderwijs', 'Voortgezet Vakonderwijs' voor 'bouwkundigen, meubelmakers, decorateurs, schilders, lithografen, typografen, modelleurs, steenhouders, beeldhouders, zilver- en goudsmiden, enz.', zoals een advertentie uit 1916 luidt.³ Het onderwijs in de grafische technieken moeten we vooral in dat licht zien. Leerlingen die de avondcursus in de 'grafische vakken' volgden, kregen onder meer onderwijs in 'teekenen op steen of andere reproductie-materialen, drukken'.⁴ Zij werden dan ook opgeleid tot bijvoorbeeld lithograaf of zincograaf en leerden de grafische technieken in de eerst plaats beheersen als reproductietechnieken. Voor het overige waren de grafische technieken in de beschrijvingen van het studieprogramma zo goed als afwezig. Etsen op zink en koper en het maken van *proof*-afdrukken stonden op het programma van de cursus F, die ook Dijkstra volgde om de akten handtekenen te behalen, maar pas als de leerlingen 'meergevorderd' waren. Het drukken van de oplage van een prent was hier natuurlijk niet aan de orde, maar werd hoe dan ook beschouwd als het domein van de professional, die opgeleid was aan de grafische afdeling.⁵

Omdat het aandeel van de grafiek in het totale lesprogramma bijzonder klein was, ontbreken aparte cijfers voor etsen en lithografie op Dijkstra's cijferlijsten, en dus valt daaruit niet af te leiden in hoeverre hij daadwerkelijk lessen kreeg in die technieken en wat zijn prestaties waren. Een gespecialiseerde docent had Minerva niet; volgens een overzicht van docenten met hun competenties werden de lessen in de periode 1910-1922 gegeven door de fijnzinnige sierkunstenaar A.W. Kort en door de directeur zelf, de schilder Dirk de Vries Lam.⁶ Kort begon echter pas in 1920 zelf met het maken van vrije litho's en houtsneden, zo weet Albert Plasschaert in 1923 te melden; het grafisch oeuvre van Kort telt aan het einde van dat jaar precies achttien prenten, meest met botanische voorstellingen.⁷ Ook De Vries Lam kan moeilijk



1 D1 *Chrysant*, ca. 1918-1919, ets, 17 x 19,5 cm
Groninger Museum, bruikleen Gemeente Groningen



2 Barbara van Houten, *Petunia's in een glazen vaas* (uit de tweede *Portefeuille der Nederlandsche Etsclub*), 1887, ets, 20,5 x 16,4 cm
particuliere collectie

een actieve promotor van de grafiek worden genoemd. Dijkstra memooreert in 1970 in het 'Logboek van een grafisch kunstenaar', terugdenkend aan zijn academietijd: 'De fraaie pers op de academie bleef toen nog taboe ("de Vries Lam wou ons eerst leren tekenen").'⁸

Misschien heeft het 'taboe' op de etspers de nieuwsgierigheid van een jonge kunstenaar als Dijkstra juist geprikkeld en hem doen besluiten dan maar zonder het fiat van de directeur met grafiek te experimenteren. De oprichting van de Groninger Kunstkring De Ploeg in juni 1918 moet daarbij zeker een rol hebben gespeeld. Dijkstra, een van de oprichters en eerste secretaris, noteerde in de notulen van de oprichtingsvergadering als een van de doelstellingen van de vereniging: '11 De gelegenheid tot werken te vergemakkelijken', en dat is precies wat er gebeurde.⁹ Toon Benes, de eerste voorzitter, installeerde een paar weken na de oprichtingsvergadering een eigen etspers in zijn atelier boven de banket- en biscuitfabriek van zijn broer Geert in de Barestraat, waar andere Ploegleden gebruik van konden maken.¹⁰ Benes volgde van 1916 tot 1918 lessen aan Minerva, maar verwierf vooral bekendheid als acteur en regisseur. Weliswaar worden er 'een paar gevoelige etsjes' van hem geëxposeerd op de eerste Ploegtentoonstelling, maar concrete voorbeelden van zijn grafiek zijn niet achterhaald.¹¹ Dat Dijkstra van zijn pers profiteerde, staat echter wel vast: hij toont op dezelfde expositie, in februari 1919, een ets die hij naar zijn eigen zeggen op het 'etspersje' van Benes afdrukte.¹² Het is een subtiele voorstelling van een bleke, beeldvullende chrysant tegen een zwaar doorwerkte achtergrond (D1 | afb. 1). Dijkstra schrijft later dat hij naast deze ets nog een paar niet geïdentificeerde 'proeven' afdrukte bij Benes, maar hij vermeldt niet waar hij de etsplaten bewerkte – op de academie, thuis of bij Benes. De inspiratie voor de voorstelling zelf, die noch technisch, noch thematisch lijkt op ander grafisch werk van

Dijkstra, had hij misschien aan Minerva te danken. De Academie bezat namelijk een collectie grafiek, hoofdzakelijk bestaande uit historische prenten en reproducties, waartussen zich volgens een 'inventaris van leermiddelen' uit 1910 ook zes etsen van Barbara van Houten bevonden.¹³ Om welke werken het ging is niet bekend en de inventaris van Minerva zwijgt helaas over de onderwerpen, maar het is goed mogelijk dat het de typerende, uit het duister opdoemende bloemstillevens betrof waaraan Dijkstra's chrysant zo sterk doet denken (afb. 2).

DE NIEUWE PRENTKUNST IN NEDERLAND

Het is opmerkelijk dat Minerva juist van Barbara van Houten prenten bezat: ten eerste neemt haar werk, dat meteen al werd geprezen om zijn 'forsche allure', een geheel eigen plaats in in de Nederlandse grafiek van omstreeks de eeuwwisseling.¹⁴ Ten tweede was Van Houten weliswaar afkomstig uit een bekende, van oorsprong Groningse kunstenaarsfamilie, maar voor zover na te gaan werd haar werk in Groningen niet of slechts zelden geëxposeerd tijdens haar leven.¹⁵ Niettemin werd dankzij de aanwezigheid van prenten van Van Houten op Minerva in ieder geval één venstertje geopend op de buitengewone renaissance die de grafiek in Nederland en daarbuiten al een aantal decennia bezig was door te maken. De grafische technieken hadden zich in de loop van de negentiende eeuw langzaam losgemaakt van de reproductieve functie die zij oorspronkelijk hadden. Volgens de gebruikelijke gang van zaken leverde een kunstenaar vaak alleen het origineel aan dat dan door een gespecialiseerde graficus in prent werd gebracht, om zo als los blad of als illustratie in aanzienlijke oplagen te worden gedrukt. Met de uitvinding en ontwikkeling van de fotografie en daarvan afgeleide reprografische technieken verloren de traditionele grafische technieken terrein,

maar dat terrein werd tegelijkertijd terugveroverd door kunstenaars die zelf de etsnaald en de guts weer ter hand namen. Enkele van de Nederlandse *peintres-graveurs* die voor het eerst onder het dorre, mechanische imago van de grafiek een spannende, frisse kunstvorm vol nieuwe mogelijkheden herkenden, verenigden zich in 1885 in de Nederlandsche Etsclub. De leden, onder wie pioniers als Willem Witsen, Marius Bauer, Philip Zilcken, Willem de Zwart en ook Barbara van Houten, gaven in de periode 1886-1895 negen portefeuilles uit en organiseerden acht exposities. Daarmee achtten ze hun missie, namelijk het stimuleren van de etskunst onder kunstenaars en het totstandbrengen van expositiemogelijkheden, zodanig geslaagd dat de club begin 1896 werd ontbonden.¹⁶

Wie in de eerste decennia van de nieuwe eeuw regelmatig een Nederlands tijdschrift opensloeg, kon de hoge vlucht van de hedendaagse grafiek niet ontgaan. Een kleine greep: *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* bracht in 1917 een artikel van Jan Poortenaar getiteld 'Over het etsen', met illustraties naar Poortenaar zelf, Pieter Dupont en de Franse kunstenaar Félix Buhot, en in 1919 een artikel van Philip Zilcken over de grafiek van Rodin; *De Hollandsche Revue* besteedde in 1919 aandacht aan 'De kunst van S. Jessurun de Mesquita'; weekblad *De kunst* plaatste in 1918 een tweedelige, uitvoerig geïllustreerde kritiek van een expositie van Marius Bauer, 'de Nederlandsche grootmeester der etskunst' in de kunstzaal van De Bijenkorf in Amsterdam en beeldde in 1919 een lino van de Vlaamse graficus Gustave De Smet af bij een overigens buitengewoon kritische recensie van een expositie van deze kunstenaar, eveneens in De Bijenkorf ('leelijk', 'afstotelijk', 'afzichtelijk').¹⁷

Groningers die meer wilden dan alleen reproducties van prenten bekijken, konden met enige regelmaat op tentoonstellingen in de stad terecht. Eind mei 1913 werden bijvoorbeeld alle uitgegeven etsen van Marius Bauer, Willem de Zwart, Willem Witsen en Pieter Dupont geëxposeerd in de zalen van het Kunstlievend genootschap Pictura in het Museum van Oudheden. De eerste drie waren lid geweest van de

Nederlandsche Etsclub; Dupont doceerde van 1903 tot zijn ontijdig overlijden in 1910 als hoogleraar grafische kunst aan de Amsterdamse Rijksakademie van beeldende kunsten. De expositie in 1913 was dan ook niet de eerste kennismaking van het Groningse publiek met hun werk; de criticus van het *Nieuwsblad* schrijft althans: 'Zij zijn trouwens reeds lang hier bekend en naar wij meenen, worden hunne etsen, vooral van Witsen en De Zwart hier vrij geregeld verkocht.'¹⁸ De criticus vreest nog dat het publiek weg zou blijven vanwege 't mooie wandelweert', maar die vrees blijkt niet gegrond: de expositie wordt zelfs met een week verlengd.¹⁹

De tentoonstelling vindt weliswaar plaats in de Pictura-zalen van het museum, maar is georganiseerd door de firma Scholtens & Zoon, de gerenommeerde boek- en kunsthandel aan de Grote Markt. Ook daar zijn in de eerste decennia van de twintigste eeuw regelmatig tentoonstellingen van zeer uiteenlopende grafische kunstenaars te zien. Dijkstra zal er zelf in 1925 voor het eerst 'teekeningen en grafische experimenten' exposeren.²⁰ In de tijd dat hij nog op Minerva zit, kan hij er de vakkundige etsen bekijken van Jan Poortenaar (november 1916) en H. E. Roodenburg (november 1917), maar ook de gevarieerde prenten van moderne Franse kunstenaars als Gustave Leheutre, Jacques Villon, Edgar Chahine, Bernard Boutet de Monvel en Théophile-Alexandre Steinlen waarvan Scholtens in april 1917 een expositie organiseert in eigen huis. '[...] dit werk toont een opmerkelijk verschil met het zwartere en zwaardere werk, dat we van onze etsers gewend zijn', aldus het *Nieuwsblad van het Noorden*.²¹

De kunsthandel reageert met deze presentatie op de grote tentoonstelling van Franse kunst die tegelijkertijd wordt gehouden in de zalen van Pictura in het Groninger Museum en die zeker veel indruk heeft gemaakt op Dijkstra en zijn leeftijdgenoten. Een pas opgericht Genootschap Nederland-Frankrijk, met de Groningse hoogleraar Franse taal- en letterkunde Jean-Jacques Salverda de Grave als voorzitter, had zich ingespannen om een opzienbarend groot aantal werken van vooraanstaande Franse kunsthandelaren en particuliere



3 H2 Hooibergen met varkens, ca. 1920, houtsnede, 15 x 19,4 cm
Groninger Museum, aangekocht met gelden van de Mondriaan Stichting 1996



4 v1 Visser in het Damsterdiep, ca. 1920, litho, 25 x 27 cm
Stichting Johan Dijkstra



H33 *Paarden bij de stad*, ca. 1925, kleurenhoutsnede, 48 x 68,2 cm
particuliere collectie

2

TECHNIEK EN WERKWIJZE

‘Er wordt geëxperimenteerd. Elke nieuwe werkwijze beteekent een nieuwen stijl. Elke techniek een pas ontdekt tooverland. Kunst: de wereld gezien door het prisma van een techniek. [...] Er wordt geëst. Men haalt het zink van de daken. Geduldig buigen zich de ruggen over de etsplaat in het prikkelend bad. Dan kletst er één buiten op het balkon het pure zoutzuur zóó op de plaat. Een explosie. Een ets als een bom. De lijnen staan touwdik in de plaat. Blindenschrift. De nieuwe Groninger etskunst is geboren. Op het betonnen balkon komen langzamerhand kuilen. Die vallen er zoo maar in. Van den regen. [...] Houtsneden worden er gemaakt, groote planken, met het mes in de volle vuist gesneden. Een blad vol runen.’¹

HET PRISMA VAN DE TECHNIEK

Het belang van de technische aspecten van de grafiek voor de experimentele geest die de grafici van De Ploeg in de jaren twintig beving, komt duidelijk naar voren in de hierboven geciteerde passage over grafiek uit Dijkstra's bekendste tekst, 'Kaleidoscoop van de nieuwe Groninger kunst' uit 1938.² Hoe kleurrijk en invloedrijk deze tekst ook is, het beeld dat Dijkstra schetst van de manier waarop de grafici van De Ploeg de ets en de houtsnede te lijf gingen (de litho vermeldt hij niet) is eenzijdig gericht op de ruwe, ongepolijste, bijna gewelddadige aspecten van de benadering van deze technieken en doet geen recht aan de buitengewone expertise die de Ploegers zich al doende eigen maakten.³ Natuurlijk was er in het korte bestek van deze vogelvluchtgeschiedenis van De Ploeg geen plaats voor technische details; maar ook in andere teksten die Dijkstra zelf door de jaren heen publiceert over zijn grafiek en de technische aspecten daarvan voert bravoure de boventoon, of geeft hij de voorkeur aan cryptische beschouwingen boven concrete uitleg over de totstandkoming van zijn prenten, zoals in de 'Apologien' over de houtsnede uit 1937.⁴ Weliswaar zijn enkele latere artikelen, met name zijn recensie van een expositie met grafiek uit de collectie Wijngaard uit 1957 en een korte tekst over de *Rustende zichter*, wat minder rapsodisch van toon.⁵ Ook daar richt hij zich echter toch vooral op het overbrengen van de expressionistische geest en is hij spaarzaam met gedetailleerde informatie over de gebruikte technieken en de manier waarop de experimenten met zinkplaten, houtblokken, lithostenen, naalden, gutsen, krijt, vernis, zout- en salpeterzuur, inkt, lepels en persen concreet hun uitwerking hadden op de grafische resultaten op papier.

De grote uitzondering hierop publiceert Dijkstra pas in 1970, als zijn prentenjaren al lang achter hem liggen. Aan het eind van het 'Logboek van een grafisch kunstenaar' dat Dijkstra over zichzelf schrijft, en waarvan het hoofdbestanddeel ook nog in de lijn van de 'Kaleidoscoop' ligt, geeft hij een overzicht van een aantal grafische basistechnieken. De beknopte beschrijvingen zijn aan de droge kant, maar geven wel meer inzicht in de hoeveelheid kennis en ervaring die bij grafiek komt kijken. Veel van de meest karakteristieke verschijnselen legt Dijkstra hierin echter ook niet uit, en zijn artistieke durf komt er in het geheel niet in tot uitdrukking.

In feite vertegenwoordigen Dijkstra's eigen teksten dus twee uitersten: het grootste deel laat uitstekend het experimentele karakter van de grafiek voelen en is in die zin ook buitengewoon invloedrijk geweest, maar vertelt weinig over wat er in de ateliers op dit gebied nu eigenlijk gebeurde. Daartegenover staat een tekst die daarover wel informatie biedt, maar waarin Dijkstra de rebelse geest als het ware weer in de fles heeft gestopt.

Al deze publicaties dateren van (lang) na het hoogtepunt van zijn eigen activiteit als graficus. Wel liet hij een aantal pagina's notities na over verschillende technieken die, te oordelen naar de context, van omstreeks 1930 moeten stammen.⁶ Een ervan werkte hij in 1937 om tot de 'Apologie' van de houtsnede (afb. 128), maar de aantekeningen over de ets, de litho en ook de fotografie en weefwerk blijven ongepubliceerd.⁷ Ze zijn vooral interessant omdat ze enig inzicht verschaffen in de manier waarop Dijkstra tegen de technieken aankeek en in de aantrekkingskracht die grafiek op hem had, en niet zozeer omdat ze technische onthullingen bevatten. Integendeel: over de ets schrijft hij bijvoorbeeld: 'Ik zal mijn etshok tot een duivelswerkplaats maken – een geheimzinnige alchemistenrommel, waar geen mensch uit wijs kan worden. Ik zal ze, de menschen. Ze zullen het spoor bijster worden en verwonderd staan. Dat zullen ze. Een duivelswerkplaats, met stinkende zuren en giftige dampen.'

Voor een beter begrip van het samenspel tussen technische methode en artistieke uitdrukking in Dijkstra's grafiek is het vooral zinvol om de gepubliceerde bronnen en andere kennis over de specifieke technische procedés die de Ploegleden hanteerden te koppelen aan concrete voorbeelden uit Dijkstra's grafische werk. Bovendien is het van belang uitvoeriger stil te staan bij de manier waarop de grafiek is ingebed in het geheel van zijn oeuvre. Dijkstra's prenten zijn, zoals in het vorige hoofdstuk al duidelijk is geworden, geen geïsoleerd onderdeel van zijn werk; maar wat vertellen zijn werkwijze en de samenhang

tussen zijn prenten enerzijds en zijn schilderijen, tekeningen en werken in andere technieken anderzijds, over de betekenis die de grafiek voor hem als kunstenaar heeft gehad?

HOOGDRUK: DE HOUTSNEDE

Het aandeel van de houtsnede in Dijkstra's grafische oeuvre is relatief klein, zeker als we zijn gebonden grafiek buiten beschouwing laten. Juist zijn houtsneden trekken echter wel sterk de aandacht: ze zijn relatief goed te dateren, en mede daardoor is de omslag naar de expressionistische vormtaal daarin het duidelijkst af te lezen, zodat ze een voorname rol spelen in de reconstructie van Dijkstra's artistieke ontwikkeling.⁸ Bovendien werkt Dijkstra zich ook juist als xylograaf in de schijnwerpers, via zijn boekillustraties en door over de houtsnede zo'n uitgesproken tekst te publiceren (en niet over de andere technieken).

Opmerkelijk genoeg stammen de houtsneden uit een verhoudingsgewijs korte periode: het grootste deel dateert van omstreeks het mid-

den van de jaren twintig. Uit de hanglijst van de tentoonstelling bij de Amsterdamse kunsthandel Buffa in januari 1927 blijkt dat vrijwel alle vrije houtsneden die Dijkstra gedurende zijn loopbaan heeft gemaakt van voor die tijd dateren, en het merendeel van de bekendste was ook al te zien op de expositie bij Van Deene in mei 1926.⁹ De latere jaren twintig staan wat de houtsnede betreft in het teken van boekillustraties en -omslagen, en waarschijnlijk werd hij daardoor zo in beslag genomen dat er geen tijd overschoot voor vrije houtsneden op groot formaat; uit zijn brieven aan zijn uitgever, De Gulden Ster, blijkt wel hoe belastend, ook fysiek, hij het snijden vond.¹⁰

Het principe van de houtsnede brengt Dijkstra zelf in zijn 'Logboek van een grafisch kunstenaar' eenvoudig onder woorden: 'HOOGDRUK, HOUTSNEDE. Op een plankje maakt de tekenaar zijn tekening met Oost-Indische inkt. Hij laat de lijnen en zwarte vlakken staan, kerft het wit uit met mes en guts.'¹¹ De drukvorm is dus niets anders dan een grote houten stempel; na het inknippen en afdrukken verschijnt de voorstelling in spiegelbeeld op het papier.



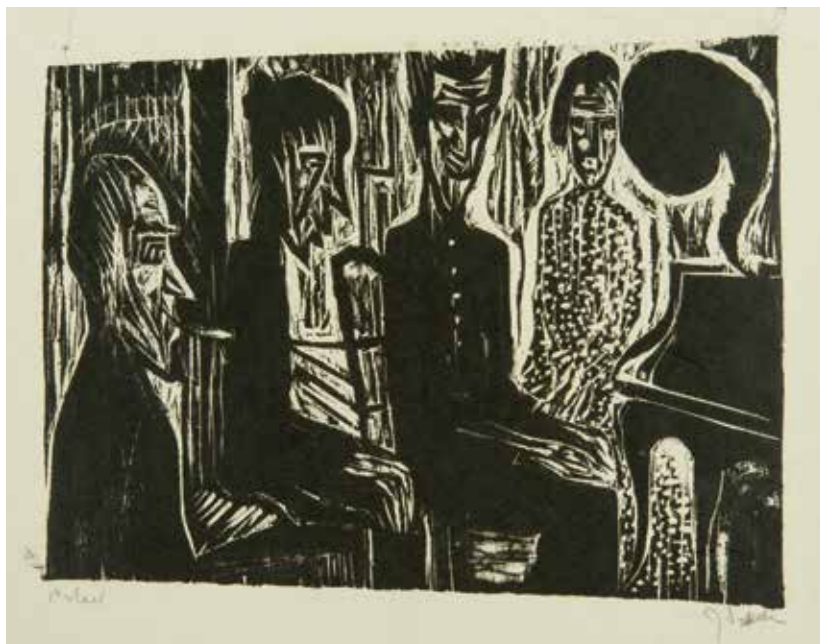
158 H6 *Staand naakt*, ca. 1923, houtsnede, gesigneerd op verso afdruk, 39,7 x 16,5 cm
Stichting Johan Dijkstra



159 drukvorm voor H23 *Mannen op de dijk bij Garnwerd* (afb. 484), ca. 1924, 16,2 x 40,5 cm
Stichting Johan Dijkstra



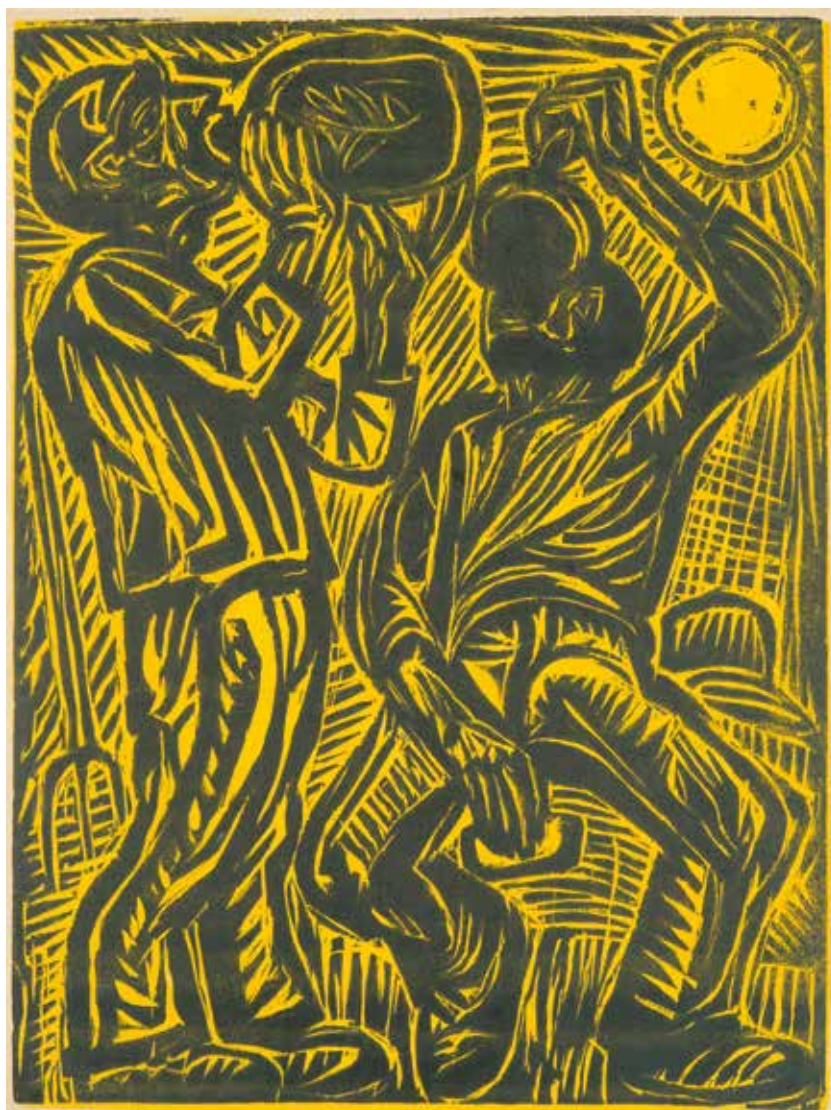
160 H1 *Hooibergen met varkens*, ca. 1920, houtsnede, 10,2 x 12,5 cm
Stichting Johan Dijkstra



161 H25 *Kostgangers*, ca. 1924-1925, houtsnede, eerste staat, 17 x 22 cm
collectie Wim Koops



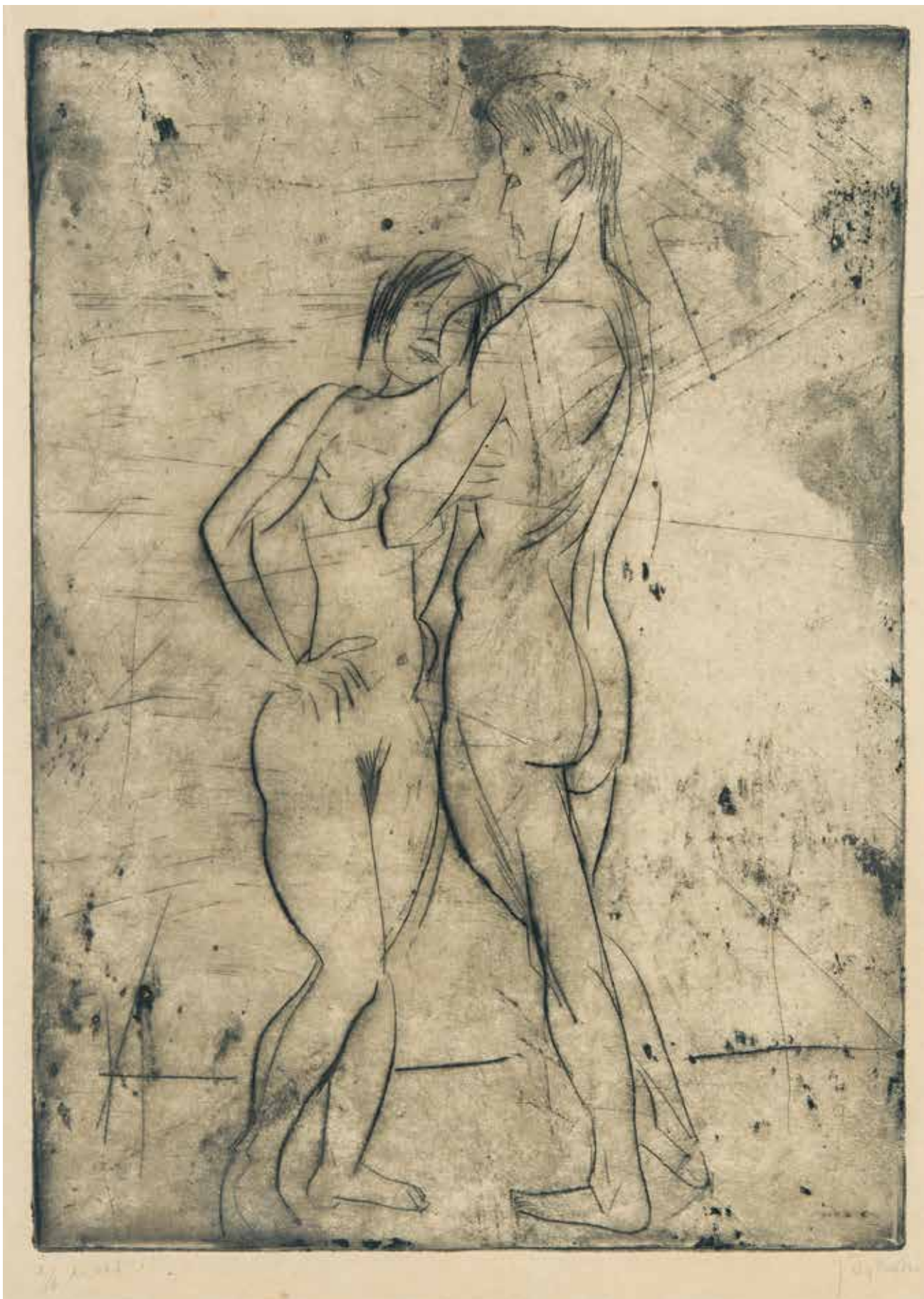
162 H25 *Kostgangers*, ca. 1924-1925, houtsnede, tweede staat, 15,6 x 21,1 cm
Stichting Johan Dijkstra



163 H32 *De drinkers*, ca. 1925, kleurenhoutsnede, 49,5 x 37 cm
Stichting Johan Dijkstra



164 drukvorm voor H32 *De drinkers*, ca. 1925, 49,5 x 37 cm
Stichting Johan Dijkstra



D112 Naakt paar (*Jantje Bolt en haar 'galant'*), ca. 1925-1926, drogenaald, 29,8 x 21,3 cm
Stichting Johan Dijkstra

Johan Dijkstra verbeeldde in zijn grafische werk dezelfde thema's die ook voorkomen in de rest van zijn vrije oeuvre. Gezien de nauwe verwevenheid van zijn prenten met zijn schilderijen en werken in andere technieken is dat niet verbazingwekkend, evenmin als het feit dat de getalsmatige verhoudingen tussen de thema's ruwweg overeenkomen. Het stilleven – toch al geen genre dat Dijkstra veel beoefend heeft – is, op enkele vroege 'bloempotretten' na, in de grafiek geheel afwezig. De landschappen zijn daarentegen ook onder de prenten verreweg in de meerderheid en omspannen Dijkstra's gehele loopbaan als graficus. De meeste laten dorpen en velden in de provincie Groningen zien, met enkele uitstapjes naar de buurprovincies. Stadsgezichten zijn daarbij vergeleken zeldzaam, hoewel een aantal van Dijkstra's bekendste prenten het stadsleven als onderwerp hebben. Hij was echter meer geboeid door de rafelranden van het stedelijke gebied, het landschap onder de rook van de stad, de nieuwbouwwijken die tegen de moeskerijen en weilanden werden aangebouwd. De spanning tussen stad en land in Dijkstra's prenten, die mede voortkomt uit de keuze voor een uitgekend standpunt, maakt het de moeite waard de stadsrand als een apart thema te behandelen.

Sporen van menselijke activiteit zijn ook in de meest afgelegen plekken die Dijkstra verbeeldde vrijwel altijd aanwezig, al dan niet in de gedaante van een ploegende boer, een zichter, een vissersbootje of een wandelaar. Dat geldt natuurlijk vooral voor oogstlandschappen; verder is het aantal voorstellingen waarin het boerenleven centraal staat overigens relatief bescheiden, zeker als we in aanmerking nemen dat een overbekende prent als de *Rustende zichter* (H11 | afb. 52) in deze categorie valt. De menselijke figuur beeldde hij echter vooral af in portretten en naaktstudies waarvoor hij zijn modellen bijna altijd dicht bij huis vond.

PORTRETTE

Dijkstra portretteerde in de jaren twintig geregeld mensen uit zijn onmiddellijke omgeving: familie, huisgenoten, vrienden. Van zijn moeder, Elisabeth Dijkstra-Bousema (1870-1936), maakte hij twee portretten in diepdruk, een ets en een drogenaald. De krachtige, enigszins gestileerde ets (D82 | afb. 266) wordt in 1925 genoemd in een kritiek van de tentoonstelling met 'grafische experimenten' bij boekhandel Scholtens. De drogenaald (D83 | afb. 267), die wat soepeler en minder geïdealiseerd is doordat de geportretteerde kwetsbaarder oogt,

zou van iets later kunnen dateren, maar was mogelijk op dezelfde expositie te zien.¹ Dijkstra had een sterke band met zijn moeder, met wie hij – afgezien van zijn jaar aan de Rijksakademie – haar hele leven onder hetzelfde dak woonde. Hij beschreef haar als 'een "buitenbeender". [...] Van moeders kant schijnen er ook Franse voorouders te bestaan, tenminste naar haar zeggen. Haar uiterlijk wees er wel op, ze was donker, had een zuiver alpine type en was ontzaglijk geestvol en temperamentvol, volkomen on-gronings'.²

Een portret van Dijkstra's schoonmoeder, Anje van Veen-Eléma (1859-1925), is wat conventioneeler van techniek en stijl en vermoedelijk wat vroeger (D23 | afb. 268). Zelf was zij allerminst conventioneel. Voordat zij en haar man de boerderij op Hefswal overdroegen aan een zoon en in de Noorderstationsstraat gingen wonen, was ze 'een moderne figuur in het boerenleven' geweest, aldus Dijkstra; 'zij streed al vroeg voor het vrouwenkiesrecht, liep later in de stad met optochten mee. En ze zal wel één van de eerste boerinnen geweest zijn die Multatuli las. [...] Veel van haar levendige en idealistische geest hebben haar kinderen geërfd'.³ Van één van haar dochters, vermoedelijk Dijkstra's vrouw Marie (1895-1969), of mogelijk haar oudere zus Anne (1889-1937) etste Dijkstra aan het eind van de jaren twintig een klein portret (D153 | afb. 270). Van Anne zijn verscheidene portretten bewaard in verschillende technieken, maar door de eigenaardige, niet geheel geslaagde verkorting in het driekwartprofiel in de ets is ze hier minder goed herkenbaar. De jonge man wiens profiel Dijkstra in suikeraquatint etste (D105 | afb. 195), is gezien de geprononceerde neus – te oordelen naar een familiefoto eveneens een trek die moeder Van Veen aan haar kinderen doorgaf – mogelijk Maries broer Johan (1893-1959), waterstaatkundig ingenieur en de latere 'vader van het Deltaplan', die een grote interesse had voor moderne kunst en al in september 1918 kunstlievend lid werd van De Ploeg.⁴

Opvallend aan dit kleine reeksje familieportretten is de diversiteit in etstechnieken en in stijl en afmetingen, terwijl de dateringen vermoedelijk niet verder dan een paar jaar uiteenlopen. Het lijkt daardoor alsof Dijkstra bij elk van de geportretteerden een wijze van afbeelden zocht die de karakterisering het beste ondersteunt.

Dat hij de mensen uit zijn directe omgeving ook als 'werkmateriaal' gebruikte, laat een serie portretten zien van zijn tante Anje Hommes-Dijkstra (1872-1944). Ook deze portretten zijn vermoedelijk niet lang na elkaar ontstaan; ze zijn duidelijker nog dan de eerste groep etsen bedoeld als variaties op hetzelfde thema. Waarschijnlijk stammen ze uit de late jaren twintig: Dijkstra's tante was na het overlijden van haar



v12 *Vismarkt bij avond*, ca. 1929, zinkografie, derde staat, 46,5 x 50 cm
Groninger Museum

CATALOGUS

In het voorjaar van 1949 is 't *Utegst* samen met de *Rustende zichter* en het *Duivelsrad* te zien op de 'Exposition Internationale de la Gravure Contemporaine' in het Petit Palais in Parijs. De catalogus meldt over de kunstenaar: 'Peintre, graveur, décorateur et illustrateur, né en 1896 à Groningue. A gravé trois cent quarante planches: eau-forte, pointe sèche, lithographie, aquatinte, manière noire, vernis mou.' Het is een adequaat doopceeltje (al ontbreekt eigenaardig genoeg de houtsnede) dat Dijkstra ongetwijfeld zelf aanleverde. Vooral opmerkelijk is de precisie waarmee hij de omvang van zijn grafisch oeuvre opgaf, 340 bladen. Hoewel er geen enkele aanwijzing is dat Dijkstra op een of andere manier zelf zijn productie op het gebied van grafiek bijhield of op enig moment inventariseerde, wist hij daarvan blijkbaar terugblikkend (er zou na 1949 voor zo ver bekend nog één prent volgen) toch een realistische schatting te maken. Het aantal dat hij opvoert komt namelijk nagenoeg overeen met het aantal nummers dat in deze catalogus is opgenomen: 278 etsen en prenten in andere, soms experimentele diepdruktechnieken; 46 prenten in hoogdruk, alle houtsneden; en 16 prenten in vlakdruktechnieken: litho's, zinkografieën en monotypieën.

De catalogus is bedoeld om een overzicht te geven van alle vrije grafiek van Johan Dijkstra, per techniek geordend. De toegepaste grafiek is hier buiten beschouwing gelaten, hoewel de houtsneden in het drukwerk van De Ploeg grensgevallen zijn. Dat zijn echter geen illustraties in enge zin, en van verschillende is een zelfstandige afdruk achterhaald. De boekillustraties vormen een aparte sectie en worden op pp. 337 als repertorium gepresenteerd.

De catalogus biedt geen census van alle afdrukken van Dijkstra's prenten; daarvoor zijn de oplagen, al waren die over het algemeen niet omvangrijk, te zeer verspreid geraakt. Er is in de eerste plaats naar gestreefd om onder 'COLLECTIES' een overzicht te geven van alle bekende afdrukken in Nederlandse openbare collecties, en daarnaast in een beperkt aantal meestal anonieme particuliere verzamelingen en vanzelfsprekend in de collectie van de Stichting Johan Dijkstra. Die laatste bestaat grotendeels uit Dijkstra's ateliernalenschap, maar bevat ook recentere aanwinsten, want bij Dijkstra's overlijden in 1978 was de collectie grafiek niet meer compleet; de kunstenaar had dus in verschillende gevallen de laatste of enige afdruk verkocht of weggegeven. In het overzicht zijn ook de etsen opgenomen waarvan geen originele afdruk is achterhaald maar waarvan de Stichting Johan Dijkstra de drukvorm bezit; deze etsplaten zijn in 2003 in opdracht van de Stichting ter documentatie afgedrukt door Marcia Krijgsman in een oplage van één exemplaar.

Of Dijkstra zelf incidenteel platen of blokken opnieuw afdruckte is lastig vast te stellen: in slechts één geval wordt dat met zo veel woorden aangegeven in een catalogus, namelijk bij de afdruk van *Hoornsediep* (D240), een ets die op de overzichtstentoonstelling in 1958 te zien was. In enkele andere gevallen bood Dijkstra via een notitie in een catalogus de optie om prenten na te bestellen, maar in hoeverre daarvan gebruik werd gemaakt, is niet duidelijk; daarom is ervan uitgegaan dat de datering van de afdruk samenvalt met die van de totstandkoming van de drukvorm. Een uitzondering vormt de *Rustende zichter* (H11), waarvan Dijkstra een nadruk verzorgde voor de *VAEVO*. Van vier andere houtsneden werden in de tweede helft van de jaren zeventig nadrukken gemaakt (de *Kaartspelers*, H38, een van de bladen uit *Orvelte*, H18, *Chez Dicque*, H45 en de *Drinkers*, H32). Al deze nadrukken worden overigens in het navolgende buiten beschouwing gelaten in de overzichten van afdrukken onder 'COLLECTIES'.

Om de verwijzingen naar prenten te vergemakkelijken zijn ze van een doorlopende **nummering** voorzien in ruwweg chronologische volgorde; het nummer wordt voorafgegaan door een D voor diepdruk, een H voor hoogdruk of een V voor vlakdruk. **Dateringen** zijn zelden als vaststaand gegeven gepresenteerd; problemen rond het vaststellen van dateringen zijn hierboven uitvoerig genoeg aan de orde geweest. De **afmetingen** betreffen steeds de beeldmaat van het eerste exemplaar dat onder 'COLLECTIES' wordt vermeld; ze kunnen per afdruk tot wel enige millimeters verschillen, maar afwijkende beeldmaten worden alleen gegeven indien er bij verschillende staten sprake is van een verandering in de afmetingen van de drukvorm. De hoogte komt voor de breedte; in principe worden de maten van de linkerrand en bovenrand gegeven. De beeldmaat is overal vrijwel gelijk aan de maat van de drukvorm (plaat, blok of steen). Papiermaten lopen van afdruk tot afdruk zo sterk uiteen dat die achterwege zijn gelaten, evenals gegevens over de gebruikte papiersoorten. De kleur van de inkt wordt in het algemeen alleen aangegeven wanneer die niet zwart of zwartbruin is.

Van het grootste deel van de prenten is slechts één staat bekend. Van verschillende **staten** is slechts sprake wanneer de drukvorm verder (onomkeerbaar) is bewerkt, en dus niet wanneer een kleur is toegevoegd, al dan niet in monotypie, of wanneer een prent is ingekleurd.

De **catalogusteksten** zijn verder beknopt gehouden en bevatten vooral verwijzingen naar de voorgaande hoofdstukken, waarin elke prent, vaak meer dan eens, een plaats heeft gekregen in een chronologische, technische of thematische context. **Annotaties** worden niet

ILLUSTRATIEVERANTWOORDING

Het beeldmateriaal in deze uitgave is afkomstig van de volgende personen en instanties:

Drents Museum, Assen, JAV Studio's afb. 247
Grafisch Centrum Groningen afb. 156
Regionaal Historisch Centrum Groninger Archieven afb. 61, 304, 371, 384, 389, 430, 443, 446, 454, 464, 469, 472, 489, 495, 497, 499, 501, 511, 515, 542, 565, 579, 631
Groninger Museum afb. 122, 632, p. 338; Marten de Leeuw afb. 1, 3, 18, 21, 28, 33, 35-36, 38, 78, 80, 83, 96-97, 104-106, 112, 123, 131, 139, 150, 166, 170, 178, 185, 198, 238, 274, 279-280, 287, 290, 303, 337, 348, 350, 354, 361, 402, 463, 414, 473, 476-477, 518, 590, pp. 274, 344, 352-357; John Stoel afb. 19-20, 51
Kunsthandel Richard ter Borg, Groningen afb. 53
Kunstmuseum Den Haag afb. 206, 419
Museum Belvédère, Heerenveen-Oranjewoud afb. 563
Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed afb. 70
Rijksmuseum, Amsterdam afb. 5, 7, 9, 27, 40, 44, 113-115, 266, 339, 457, 635, p. 10
Rijksmuseum Twenthe, Enschede, R. Klein Gotink afb. 525
Stichting Johan Dijkstra, Groningen afb. 17, 327; John Stoel afb. 2, 4, 8, 10-16, 22-26, 29-32, 34, 37, 39, 41-43, 45-50, 52, 54-60, 62-63, 65-69, 71-77, 79, 81-82, 84-88, 90-95, 98-102, 107-111, 116-119, 121, 124-127, 129-130, 132-134, 136, 138, 140-148, 152-155, 158-165, 167-169, 171-176, 179-184, 186-197, 199-205, 207-237, 239-246, 249, 251-264, 267-268, 270-273, 275-278, 282-286, 288-289, 291-302, 305-326, 328-336, 338, 340-347, 349, 351-353, 355-360, 362-370, 372-381, 383, 385-388, 390-398, 400-401, 403-406, 408-413, 416, 420-422, 424-429, 431-442, 444-445, 447-453, 455-456, 458-462, 465-468, 470-471, 474-475, 478, 480-488, 490-494, 496, 498, 500, 502-506, 508-510, 512-514, 516-517, 519-524, 526-532, 535-540, 544-553, 555-562, 564, 566-568, 570-578, 580-584, 586-589, 591-597, 599-601, 604-627, 630, 633-634, pp. 8-9, 150, 339-340, 341 (boven en midden), 342-343, 345-351, 358-366; Wout van Mullem afb. 6, 103, 157, 177, 399, 407, 479, pp. 104, 341 (onder), 367-368 en voorplat; Rudmer Nijman afb. 423, 629; Dirk Fennema (digitalisering archiefmateriaal) afb. 89, 120, 135, 137, 149, 151, 248, 250, 265, 269, 281, 382, 415, 417-418, 507, 533-534, 542-543, 554, 569, 598, 602-603, 628, p. 7 en achterplat
Tresoar, Leeuwarden afb. 541
Universiteitsbibliotheek Rijksuniversiteit Groningen, Dirk Fennema afb. 64, 128, p. 337

COLOFON

Ter gelegenheid van de publicatie van *Vergezichten – Het grafische werk van Johan Dijkstra* organiseerde Museum De Buitenplaats in Eelde de tentoonstelling 'Johan Dijkstra. Vergezichten' (18 januari tot en met 13 april 2020).

TEKST

Anneke de Vries, Groningen

VORMGEVING

Marjo Starink, Amsterdam

Deze publicatie is mede mogelijk gemaakt dankzij ondersteuning door het Leutscher-Hazelhoff fonds van Stichting Beringer Hazewinkel en dankzij ondersteuning door Stichting Koops Stange Fonds.



UITGAVE

WBOOKS, Zwolle
info@wbooks.com
www.wbooks.com
i.s.m.
Stichting Johan Dijkstra, Groningen.

© 2020 WBOOKS Zwolle / Anneke de Vries

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op enige andere wijze, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft ernaar gestreefd de rechten met betrekking tot de illustraties volgens de wettelijke bepalingen te regelen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich alsnog tot de uitgever wenden.

Het auteursrecht van de werken van Johan Dijkstra berust bij de Stichting Johan Dijkstra te Groningen. Van werken van beeldende kunstenaars aangesloten bij een CISAC-organisatie is het auteursrecht geregeld met Pictoright te Amsterdam.
© c/o Pictoright Amsterdam 2020.

ISBN 978 94 625 8348 1
NUR 646

De Groningse kunstenaar Johan Dijkstra (1896-1978) liet een omvangrijk grafisch oeuvre na. Voor het grootste deel stammen zijn prenten uit de jaren twintig, de boeiendste periode uit zijn lange en veelzijdige carrière. Gestimuleerd door het vernieuwende artistieke elan van de Groninger Kunstkring De Ploeg ontwikkelde hij zich tot een van de belangrijkste grafici binnen deze kunstenaarsvereniging. Ook buiten Groningen en zelfs internationaal vielen zijn prenten op door hun bijzondere kwaliteit. Met hun tegen-draadse expressie en technische avontuurlijkheid overstijgen ze het conventionele zwart en wit van veel van Dijkstra's Nederlandse tijdgenoten. Na de Tweede Wereldoorlog, toen Dijkstra niet langer als graficus actief was, bleven zijn prenten mede het beeld bepalen op exposities van moderne Nederlandse grafiek. Dijkstra's houtsneden, etsen en litho's zijn gevarieerd van thema en techniek en vaak verrassend kleurrijk. Hij drukte zelden grote oplagen, maar experimenteerde liever van druk tot druk met de effecten van inkt op papier. Deze catalogus biedt voor het eerst een compleet overzicht van Dijkstra's grafiek, met ruime aandacht voor de rol die prenten in zijn loopbaan spelen in wisselwerking met zijn schilderijen en tekeningen.

