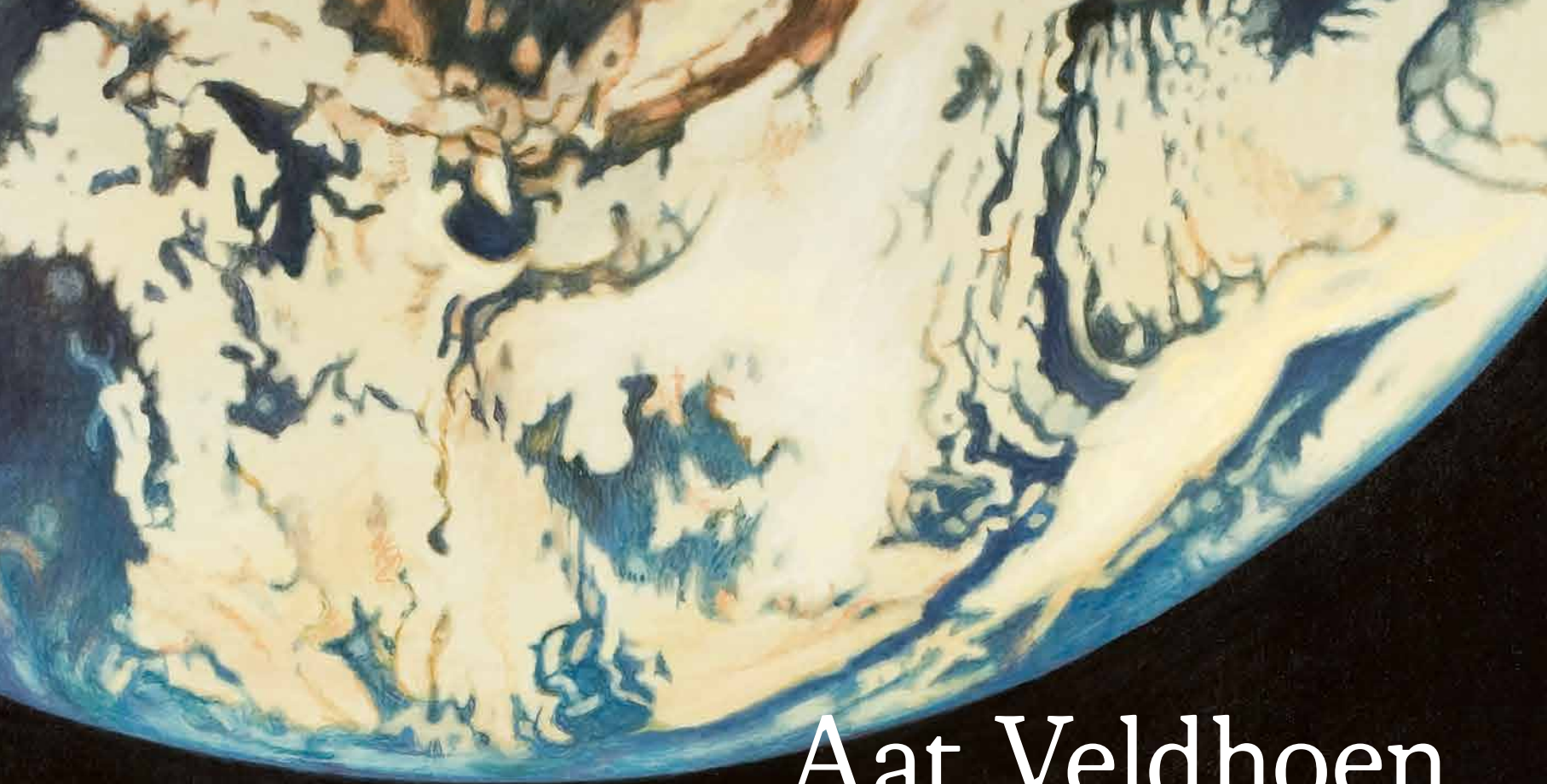




Aat Veldhoen

De roes van het scheppen



Aat Veldhoen

De roes van het scheppen

Deze publicatie werd mogelijk gemaakt door:
het Amsterdams Fonds voor de Kunst,
het De Gijselaar-Hintzenfonds, de J.E. Jurriaanse
Stichting en de Kattendijke/Drucker Stichting,
Angela Vroom, Ad en Janneke Weststrate,
Elise Wessels-van Houdt, Sabine van Delft-Vroom,
Wolbert Vroom en Nicolaas Teeuwisse

Shela Gyselaer
Mintzen

De Gijselaar-Hintzenfonds

J.E. Jurriaanse Stichting 

AE amsterdams
AK fonds voor de
kunst

Inhoud

Voorwoord	4
Woord van dank	6
Aatje Veldhoen	10
Een biografie <i>Natasja Rietdijk</i>	
Zelfportret met aan- en optekeningen	50
De schetsboekjes van Aat Veldhoen <i>Chris Reinewald</i>	
Het altekenend oog	70
Over het tekenkunstig oeuvre van Aat Veldhoen <i>Chris Reinewald</i>	
Veldhoen blijft Aatje	90
De oorlog als fundament in de grafiek van Veldhoen <i>Rogier Ormeling</i>	
Neukende leeuwen bijten niet	128
De schilderkunst van Aat Veldhoen: een plaatsbepaling <i>Wim van der Beek</i>	
Een onverzadigbare nieuwsgierigheid	146
Veldhoens schilderkunst in vogelvlucht <i>Ed de Heer</i>	
Lang leve de seks!	174
De sculpturen van Aat Veldhoen <i>Anne Berk</i>	
De polaroids van Aat Veldhoen	194
Een instant proeftuin <i>Mattie Boom</i>	
1018 Z(alige) K(unst)	214
Het huis van Aatje Veldhoen <i>Natasja Rietdijk</i>	
Bronnen	232
Medewerkers	238

Voorwoord

Google Aatje Veldhoen. Een enorme reeks afbeeldingen, maar ook Wikipedia, die vooral aandacht schenkt aan de gebeurtenissen in de jaren zestig. De bakfiets waarmee de rotaprenten werden verkocht. Robert Jasper Grootveld en Aat Veldhoen. Aat, een mooie man. Aatje, die steeds de grenzen opzocht en het openbaar gezag uitdaagde. Met zijn kritiek op het koningshuis en met zijn erotische prenten die in beslag werden genomen: te zinnenprikkelend voor de jeugd. Hoezo vrijheid van expressie? Vrijheid in de kunst? Toen in elk geval maar mondjesmaat. Is er sedertdien trouwens veel veranderd? Het doel van de bakfietsactie was echter geenszins de grenzen op te zoeken. Wel om iedereen kennis te laten maken met kunst. En zoals zo vaak gebeurt: door de rechtszaak en de ophef erom heen bereikten de autoriteiten het tegendeel van wat zij wensten. Iedereen wilde een prent van Veldhoen!

Strijd tegen 'het gezag', tegen het benepene, is een rode draad in Aatjes werk. Mooi is zijn missie om politici en andere belangrijke mensen een voorbeeld te laten zijn: als die kunst kopen, zullen zij navolgers krijgen. Hij belde Den Uyl, Zijlstra, Duisenberg, Pronk, burgemeester Samkalden. Ze zeiden ook weinig geld te hebben en bovendien hadden ze al een schilderij. Missie mislukt. Nederlandse politici waren en zijn maar beperkt geïnteresseerd in kunst en cultuur. En eigenlijk mogen die ook geen geld kosten.

Het werk van Aat Veldhoen is veel breder en veelzijdiger dan Wikipedia vermeldt. Veel grafisch werk, maar ook tekeningen, schilderijen, beelden, polaroids. Wie zijn huis bezoekt, wordt overspoeld met de kunst van Aatje. In deze monografie wordt getracht recht te doen aan Aat Veldhoen als kunstenaar. Dat is niet eenvoudig; er zal altijd te weinig ruimte zijn. Veldhoens productiviteit is enorm. Poëtischer uitgedrukt: de roes van het scheppen heeft Aatje in zijn greep. Zelfs nu is hij aan het werk. Wat een wonder is het menselijk lichaam. In elk geval dat van Aat, dat ervoor zorgt dat de linkerhand de uitgevallen functie van de rechterhand overneemt. Tijdens de opening in 2004 van de tentoonstelling in het Rembrandthuis ontvingen de bezoekers een afdruk van een tekening in rood krijt waarop enkelen van Aatjes lotgenoten in de revalidatiekliniek zijn afgebeeld. In rolstoelen. Een mooi cadeau dat veel zegt.

Ik heb Aatje leren kennen in 1997, of misschien 1998. In gezelschap van Hedy. Met een aantal vrouwen gingen we in die tijd een keer per jaar uit eten. Hedy bracht Aatje mee en het 'waarom is dat nodig' veranderde al snel in: wat een leuke man! Achteraf eigenlijk wel bijzonder dat Aatje überhaupt zin had om mee te gaan... Na de tentoonstelling in 2000 met oud en nieuw grafisch werk besloot ik Aatje te vragen een ets te maken van mijn partner, die 65 jaar zou worden. Alle kinderen kregen zo'n portret van hun (stief) vader. Sindsdien is het contact gebleven.

Ik heb daarom graag, als voorzitter van de Stichting Veldhoen, een - bescheiden - bijdrage geleverd aan de totstandkoming van deze monografie. Tot stand gekomen met de steun van velen: particulieren en fondsen. En ook door het vele werk van mijn medebestuurleden en andere betrokkenen die onvermoeibaar brieven hebben geschreven om de financiën bijeen te sprokkelen. We zijn hun, en in het bijzonder de redactie - Ed de Heer, Natasja Rietdijk en Ton van der Stap - veel dank verschuldigd.

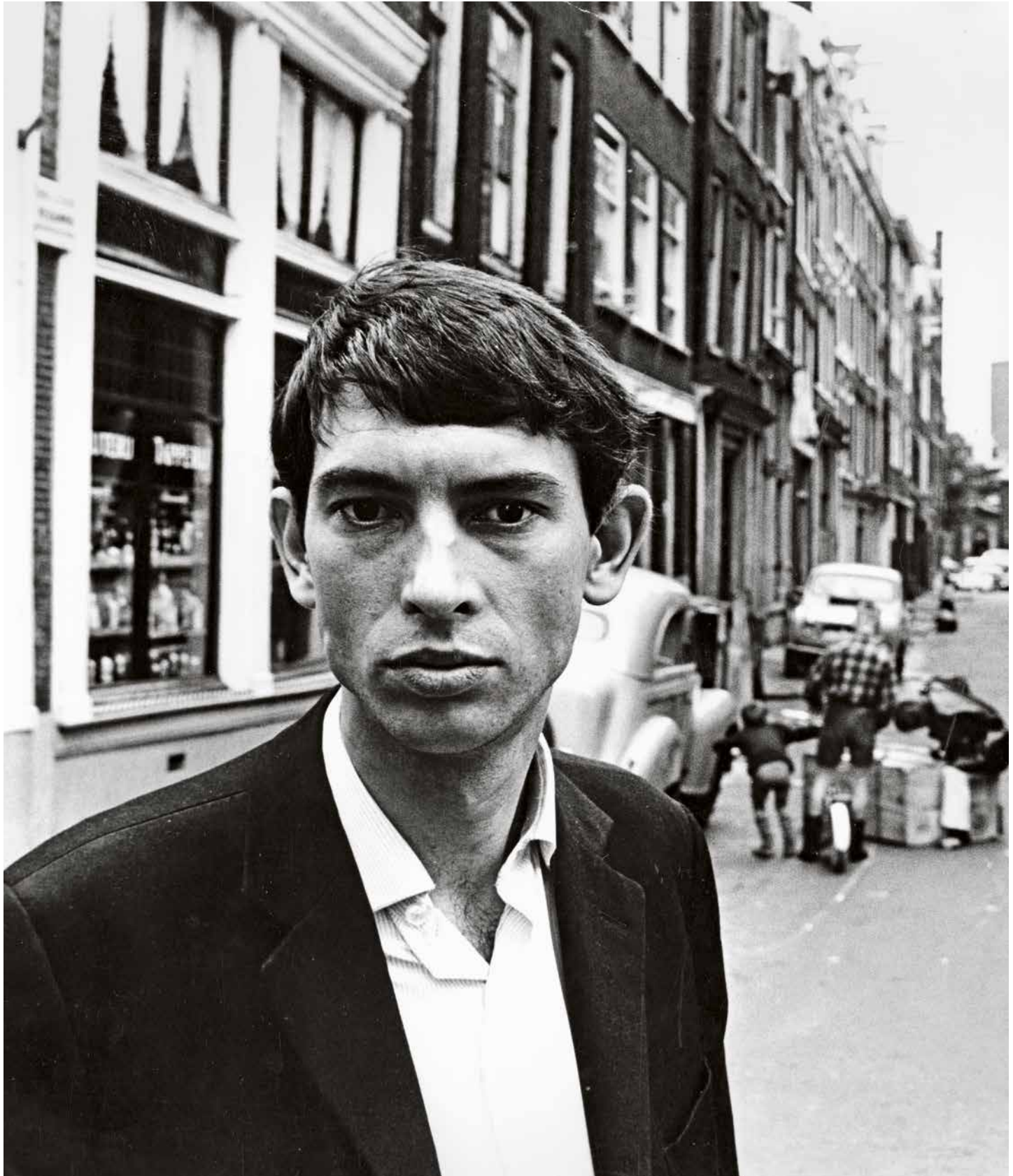
Winnie Sorgdrager
Voorzitter Stichting Veldhoen

Revalidatiecentrum,
kleurpotlood op papier,
20 x 24 cm, 2004



Aatje Veldhoen

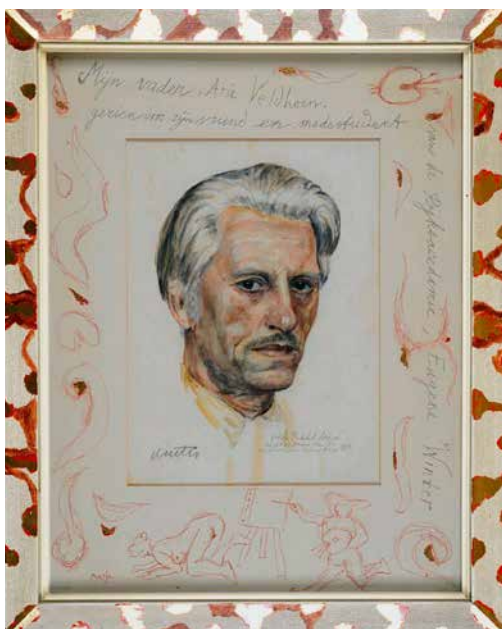
Natasja Rietdijk



Vorige pagina: Aatje Veldhoen
op straat in de Jordaan, 1964.
Foto: Dolf Toussaint



1 Aatje, Jo, Pinie en Greetje, 1940
Fotograaf onbekend



2 Eugene Winter, medestudent aan de Rijksakademie,
Arie Veldhoen sr.
potlood en aquarel op papier,
65 x 50 cm, ca. 1940.
Versieringen op lijst en passe-partout van Aatje Veldhoen



3 Meester de Groote,
ca. 1943.
Fotograaf onbekend

Aatje Veldhoen Een biografie

Aatje Veldhoen is getrouwd geboren, zoals hij zelf zegt; met zijn tweelingzusje Greetje, in 1934, in de vroedvrouwenschool in Amsterdam-Oost. Moeder Jo Veldhoen-Bläser was onderwijzeres, vader Arie Veldhoen, vijf jaar jonger dan zijn vrouw, reclametekenaar. Na Arie Johannes (thuis Aatje en op school Arie) en Margaretha Johanna kregen Jo en Arie in 1938 nog een dochter, Arina Janna, roepnaam Pinie [1]. Niet aangespoord door enige religieuze overtuiging lieten Aatjes werkende ouders het hierbij.

Aatjes vader, de lange, vroeg grijze Arie, was een nakomertje uit een timmermansgezin van zeven kinderen. Vóór zijn huwelijk werd hij nog wel eens door zijn streng christelijke moeder uit communistische demonstraties getrokken. Hij bleef zijn hele leven communist en volgde ook in andere opzichten zijn hart. Zo zei hij in 1939 het reclamevak vaarwel om kunstschilder te worden [2].

Jo, een intelligente vrouw uit een klein, vrijdenkend gezin, was graag kinderarts geworden, maar voor die studie was geen geld geweest. Als kostwinster hoefde zij bij haar trouwen haar baan niet op te zeggen, wat in die tijd voor vrouwelijke ambtenaren de regel was. Ook na de geboorte van de kinderen bleef zij hoofdverantwoordelijk voor het levensonderhoud van het gezin. Toen haar man zich in 1939 inschreef voor de Rijksakademie van Beeldende Kunsten, kwamen daar zijn studiekosten bij.

In juli 1942 verhuisde het gezin van het benedenhuis aan de Eerste Kostverlorenkade 9 naar een mooiere woning. Bloemgracht 40 huis + 1 hoog bood Arie aan de achterkant een atelier met noorderlicht. Het huis had een prachtig uitzicht op de Westertoren, die Aries held Rembrandt nog had zien bouwen; Rembrandt had toen aan diezelfde gracht een atelier [4, p.11 en 5, p.12]. Voor Jo betekende de verhuizing dat ze iets verder moest lopen naar de Van Bosse-school in de Cliffordstraat, waar ze les gaf aan de kinderen van de arbeiders van de Westergasfabriek en de Kininefabriek aan de Van Limburg Stirumstraat.

Arie, met zijn 32 jaar ouder dan de meeste medestudenten, fietste iedere morgen naar de Rijksakademie in het statige gebouw aan de Stadhouderskade waar hij lessen volgde bij onder anderen de formele en traditionele Willem van den Berg. Aries studiegenoten Corneille, Constant Nieuwenhuys en Karel Appel voelden meer voor Blaue Reiter-kunstenaar Heinrich Campendonk. Kurt Löb, een jonge klasgenoot met wie Arie zijn interesse in de ambachtelijke kant van het vak deelde, waardeerde net als hij de vormelijke Van den Berg juist om zijn klassieke inslag. Aries voorbeelden waren de meesters van de 17de eeuw.

De kinderen bleven na de verhuizing op de Fagelschool, een openbare school om de hoek van hun vorige huis. Hier gaf de bekwame en geliefde meester De Groote les aan de hoogste drie klassen [3]. De Groote was bevriend met Aatjes communistische ouders en het was misschien vanwege zijn sociale bewogenheid dat de school een 'rooie school' werd genoemd.

Op de Fagelschool zaten kinderen van winkeliers, kantoorbedienden en vaders met 'koperen knopen'-beroepen als tramconducteur, postbode en



Vorige pagina: 4 De Westertoren,
Aatje Veldhoen, ± 9 jaar oud,
potlood op papier, 27 x 21 cm



5 Arie Veldhoen sr.,
Gezicht op de
Westertoren vanuit het
huis aan de Bloemgracht,
olieverf op doek,
105 x 69 cm, ca. 1940



6 Arie Veldhoen sr.,
Greetje Veldhoen,
olieverf op paneel,
32 x 24 cm, ca. 1944,
privé-collectie



7 Arie Veldhoen sr.,
Aatje,
olieverf op doek,
60 x 50 cm, ca. 1942

brandweerman, die met hun gezinnen in de nieuwe woningwetwoningen in de buurt woonden. Aatje en Greetje vielen op, niet alleen omdat zij een tweeling waren, maar ook omdat hun moeder kostwinster was en hun vader kunstenaar. Aatje was geliefd, hoewel hij niet uitblonk in typische jongensactiviteiten. Voetbal interesseerde hem niet, al kon hij goed nadoen alsof hij voor de radio commentaar op de wedstrijd gaf. Hij was een levendig kind met een opmerkelijke blik, die altijd bezig was iets te tekenen of te knutselen [6,7]. Bij gebrek aan ruimte voor en achter het gebouw lag de speelplaats van de school op het dak. Van hieruit zag Aatje de voedselpakketten die in de lente van 1945 uit vliegtuigen werden gedropt.

Oorlog

De oorlog maakte grote indruk op de jonge Aatje. Aan het begin was het voor hem alsof “het licht uitging”. Bommen sloegen in aan de overkant van de straat, een klasgenootje kwam om. De gillende sirenes van het luchtalarm en de beelden van neerstortende vliegtuigen met parachutisten die vanaf de grond werden beschoten, bezorgden hem angsten en nachtmerries.

Vader Arie deed wat hij kon om zijn werk te verkopen of te ruilen voor voedsel. Zo mochten de kinderen in ruil voor een geschilderd portret van een pastoor een tijdje in de kerk De Zaaier aan de Rozengracht mee-eten aan de lange tafels van de katholieke bedeling. Maar toen na een paar keer bleek dat zij het Onze Vader niet konden bidden, stuurden de nonnen hen weg. Een andere keer ruilde Arie een schilderij voor een zak witte bonen, waar de familie wekenlang van at.

Maar Arie droomde ook dagenlang weg achter zijn ezel op de Rijksakademie. Jo werkte fulltime op school en als ze thuis kwam wachtten het huishouden en de ongemakken van het koude huis aan de Bloemgracht. In de winter bevroor het water in de kraan in de keuken en op de wc in de koude gang, problemen die zij moest oplossen omdat de onpraktische Arie er geen raad mee wist.

Naarmate de oorlog vorderde leed het gezin meer honger en kou. Soms aten ze dagenlang niets. Er waren spanningen tussen Jo en Arie. De laatste maakte schulden bij schildersbenodigdhedenwinkel Van Beek, sjoemelde soms bij de verkoop van zijn schilderijen en was verslaafd aan roken. Zelfs in de oorlog kwam hij soms met shag in plaats van met brood terug.

Na vijf jaar oorlog ging op Bloemgracht 40, nog geen honderd meter verwijderd van het onderduikadres van Anne Frank, het licht weer aan. De kleur van de hemel veranderde daarbij, tegen Aatjes verwachting in, niet in roze.

Op 7 mei 1945 deed het nieuwtje de ronde dat de Canadezen die dag de Duitsers in De Groote Club op de Dam zouden ontwapenen. Aatje en Greetje mochten er van hun moeder niet naartoe maar gingen toch, al haakte Greetje in de Raadhuisstraat af. Aatje liep door en stond in het portaal van de Nieuwe Kerk toen een groep leden van de Binnenlandse Strijdkrachten (BS) – tegen de orders van de geallieerden in – begonnen met het ontwapenen van Duitse soldaten. Toen zij een soldaat die zijn wapen niet wilde inleveren, neerschoten, vuurden de Duitsers vanaf het dak van de Groote Club op de BS. Na een schotenwisseling brachten de Duitsers een machinegeweer in stelling. De verzamelde mensen-



huis had verlaten, maakte in 1955 kennis met de jonge kunstenaar die anders was dan andere jongens die ze kende: kleurrijk, vrolijk en impulsief. Ze werd verliefd en trok in bij hem, zijn moeder en zusjes. Ze bracht een stoel mee en een spiegel die ze had gekocht van haar gage voor haar rol als Angele in de film *Het wonderlijke leven van Willem Parel*³, waarin ze op haar achttiende debuteerde. Zij ging naar de toneelschool en hielp daarnaast mee in het huishouden. Haar oud-klasgenoot en toekomstige echtgenoot Frits Bolkestein die in een studentenhuus aan de overkant woonde, zag haar wel eens de ramen lappen. De toelage die ze kreeg van producent Joop Geesink, ging in de knip voor boodschappen en de kunstenaarsbenodigdhedenwinkel op de Rozengracht. Toen haar schoolwerk begon te lijden onder de relatie met Aatje koos zij, tot Aatjes ongenoegen, voor haar toneelcarrière.

De kwaliteit van Aatjes eerlijke, onopgesmukte en directe werk werd in 1955 gewaardeerd met de Koninklijke Subsidie voor Vrije Schilderkunst. Deze aanmoedigingsprijs voor jonge kunstenaars leverde hem, behalve 1.200 gulden, door Aatje afgedaan als een 'Koninklijke hondenfooi', naamsbekendheid, contacten en een betere verkoop op, onder meer aan het Rijk. Hij kreeg de prijs in 1957 en in 1958 weer. In 1956 kocht hij een kleine etspers omdat hij zich wilde bekwamen in de grafiek. Al enigszins bekend met de technieken van de hoog-, vlak- en diepdruk, die op de Normaalschool werden onderwezen, begon hij met een etsnaald in was te tekenen, op zinken platen, of rechtstreeks in de plaat: de droge-naaldtechniek. Ook begon hij met aquatint te experimenteren. In de drukkerij van Piet Clement aan de Prinsengracht ontmoette hij collega-grafici Nicolaas Wijnberg en Metten Koornstra met wie hij ervaringen uitwisselde. Na enige tijd begon hij ook met lithograferen, een techniek die het mogelijk maakte iets losser te schetsen. Hij tekende op grote zware lithostenen met lithografisch krijt en schilderde met lithografische inkt. Net als zijn etsen drukte hij zijn litho's ook zelf af.

Lotje

In 1956 leerde Aatje Lotje Ruting kennen. Zij woonde een paar deuren verder op de Bloemgracht. Lotje was in haar jeugd met haar broertje Peter ondergebracht in een tehuis in Huizen vanwege de verzetsactiviteiten en levensstijl van hun moeder. Lotte Ruting was een kunstenares die onder andere boekomslagen ontwierp voor Uitgeverij De Bezige Bij en de aankleding van het Boekenbal verzorgde; zij was een graag geziene gast op menig literair feest. De vader van Lotje en Peter was Piet van 't Hoff Stolk, de Leidse advocaat van de Communistische Partij, en van politieke vluchtelingen uit nazi-Duitsland. Na de oorlog koos moeder Lotte voor haar nieuwe vriend, de dichter Jan Elburg. Haar kinderen moesten tot hun verdriet na de vakantie terug naar Huizen. Na haar schooltijd en periodes bij pleeggezinnen volgde Lotje een opleiding tot kleuterleidster. Ze ging werken bij de Prinses Irene kindercrèche aan de Nassaukade en woonde met haar vriend bij een weduwe op de Bloemgracht. Ze ontmoette Aatje die haar vroeg om voor hem te poseren. Dat deed ze, ze werden verliefd en Lotje verliet haar vriend en trok bij Aatje in. Toen Lotje zwanger raakte besloten ze te trouwen. Aatje was 21 en Lotje 19 jaar [17].



17 Aatje en Lotje op hun trouwdag, 1956.
Fotograaf onbekend



18 Lotje Veldhoen-Ruting, zwanger,
rotaprent, 38 x 33 cm, 1964



42 Uitzicht uit het Hilton Hotel in Amsterdam,
olieverf op doek,
130 x 200 cm, 1980,
privé-collectie

Cristi het huis verliet. Aatje liet het slot op de deur veranderen en liet haar niet meer binnen. Een gevecht om de bezittingen begon. Cristi had sterke argumenten om haar deel op te eisen; zo kwam het voor een groot deel door haar inspanningen dat Aatje kon wonen in het huis aan de Wittenburgergracht. Voor Aatje was het een gruwel werk te moeten afstaan. De zaak liep hoog op en er werden advocaten in de arm genomen. De rechter bepaalde dat de gehele inboedel getaxeerd moest worden door een medewerker van veilinghuis Christie's. Maar toen een veilinghuismedewerkster in twinset zich daarvoor op een kwade dag meldde, deed Aatje de deur niet open.

De scheiding ging met veel emoties en torenhoge kosten gepaard voordat een schikking werd getroffen. Het zou een schaduw werpen op de eerste twee jaar van Aatjes nieuwe relatie met Hedy d' Ancona, die in de loop van 1997 in zijn leven kwam. De levenslustige, verbaal begaafde Hedy met haar menselijk inzicht, haar geestigheid en onuitputtelijke energie, vond in Aatje een welkome match na een veelbewogen leven op relationeel gebied en een drukke, activistische en politieke carrière. Aan het politieke leven nam ze op haar 59ste nog volop deel en voor veelvuldig poseren had ze geen geduld. Daarom verbond Hedy zich niet, zoals Lotje, Kabul en Cristi vóór haar wel hadden gedaan, primair aan Aatjes kunst maar leidde haar eigen leven. Aan het begin van hun relatie werkte ze nog in het Europees Parlement, waardoor zij alleen in de weekenden tijd kon doorbrengen met haar nieuwe geliefde. Maar ook toen zij zich in 1999 weer permanent in Amsterdam vestigde, was haar agenda door de week altijd gevuld met afspraken in verband met haar vele voorzitterschappen en lidmaatschappen van commissies op het gebied van kunst en cultuur en andere terreinen waarop zij haar maatschappelijk engagement uitte. Voor Hedy werd het persoonlijke politiek toen zij op jonge leeftijd geconfronteerd werd met de thema's die haar de rest van haar leven zouden bezighouden: vrouwenemancipatie en (de strijd tegen de) vreemdelingenhaat.

De Partij van de Arbeid kon bij Aatje weinig goed doen, maar Hedy voelde zich er decennialang thuis tussen door haar bewonderde coryfeeën als Joop den Uyl en Ien Dales en fractievoorzitter en latere burgemeester van Amsterdam Ed van Thijn, met wie zij enige tijd een relatie had. Tijdens haar periodes als Eerste Kamerlid voor de PvdA, als staatssecretaris van Sociale Zaken en minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur (WVC), diende zij op het hoogste niveau onder andere de vrouwenzaak. Zij richtte met Joke Kool-Smit in 1968 de vereniging Man Vrouw Maatschappij op en in 1972, met Wim Hora Adema het maandblad Opzij. Aatje mocht dan rond het 40-jarig jubileum van het geëmancipeerde vrouwenblad thuis aan de keukentafel dichten: "Ik ben zo blij, zo blij, dat mijn kut van voren zit en niet opzij", in de twintig jaar na deze wapenfeiten werden de idealen van de individuele zelfontplooiing en (financiële) verzelfstandiging van de vrouw, mede door haar inspanningen, voor velen werkelijkheid.

Hedy hoorde in de jaren zestig voor het eerst van Veldhoen. Zij woonde toen met haar toenmalige echtgenoot de psychiater Guus de Boer in de Laurierstraat. In het winkeltje van Gort, bij haar op de hoek, kocht ze rotaprenten van Aatje en zette die op de lectuurplank in hun huiskamer. Zij was in hem geïnteresseerd omdat hij afweek van de op dat moment gangbare abstracte kunststroming en omdat hij werd gewaardeerd door mensen die zij hoog-



43 Uitzicht op de Munt,
olieverf op doek,
80 x 100 cm, 1980,
privé-collectie

en
in muze



ember 2004
randthuis

KONSTHANDEL VAN DER HAVE
21 MAART-21 APRIL
PRINSENGRACHT 713 AMSTERDAM

PRENTEN VAN AAT VELDHUEN
UIT DE PERIODE 1956-1965

AAT VELDHUEN



PRENTENKABINET
Amsterdams Historisch Museum
13 januari t/m 29 maart 1987
opent 10.00-17.00 uur, zondag 13.00-17.00 uur, maandag gesloten

AAT VELDHUEN



Expositie Culturele Kring Land van Heusden en Altena
Opening vrijdag 15 februari 1985, 16.00 uur door John Verrier
Verrier geopend 16, 17, 23 en 24 februari 2, 3, 9 en 10
Entree f 1,50



Reflex exposeert
A Rel Appa

ARTIS ATELIERS



Aat Veldhoen
exposeert van 13 oktober tot 11 november



BIBLIOTHECA
St. Anthonis



VOEN



na in Kasteel-Raadhuis Dussel
ry van Doorn
markt van 14.00-17.00 uur



Gebouw Zijpestein, Zuiderwagenplein
5 november t/m 7 december 1983
werkdagen 09.30 - 16.30 uur
16.00 uur

Aat Veldhoen
De schilder en
zijn model
keramiek



AAT VELDHOOEN



5 november t/m 7 december 1983
LELYSTAD
donderdag-vrijdag 10.00 - 18.00 uur
zaterdag 10.00 - 17.00 uur
zondag 10.00 - 17.00 uur

veldhoen

het grafische werk

20-10-2001 - 8-1-2002
Museum het Rembrandthuis

VELDHOOEN



AAT VELDHOOEN

tot 30 oktober galerie d'een d'end n.v. spuistraat 272 amsterdam

AAT VELDHOOEN



24 september tot 27 oktober

AAT VELDHOOEN

50 jaar



galerie d'een

Hollands Nieuwe

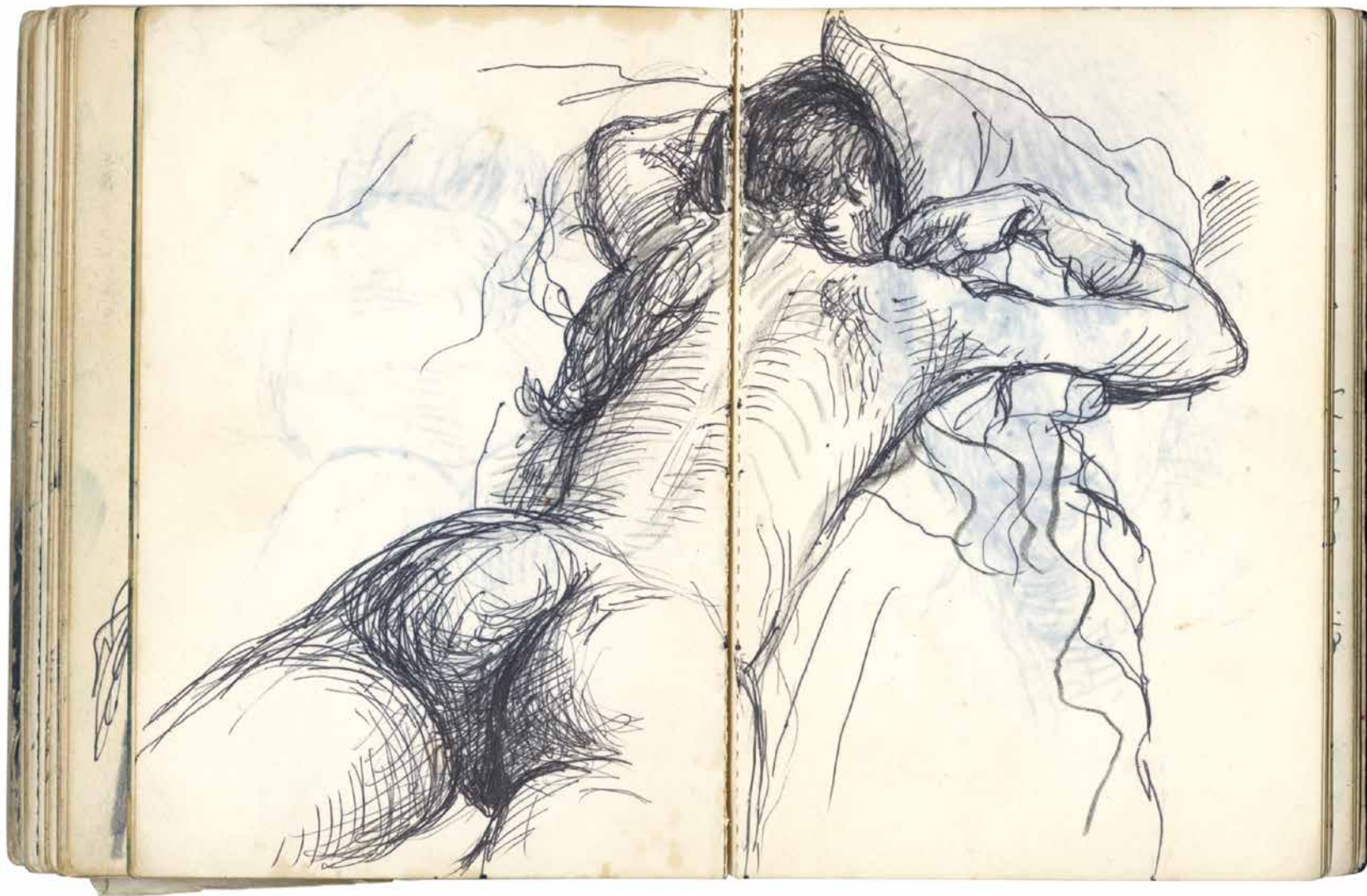


AAT VELDHOOEN









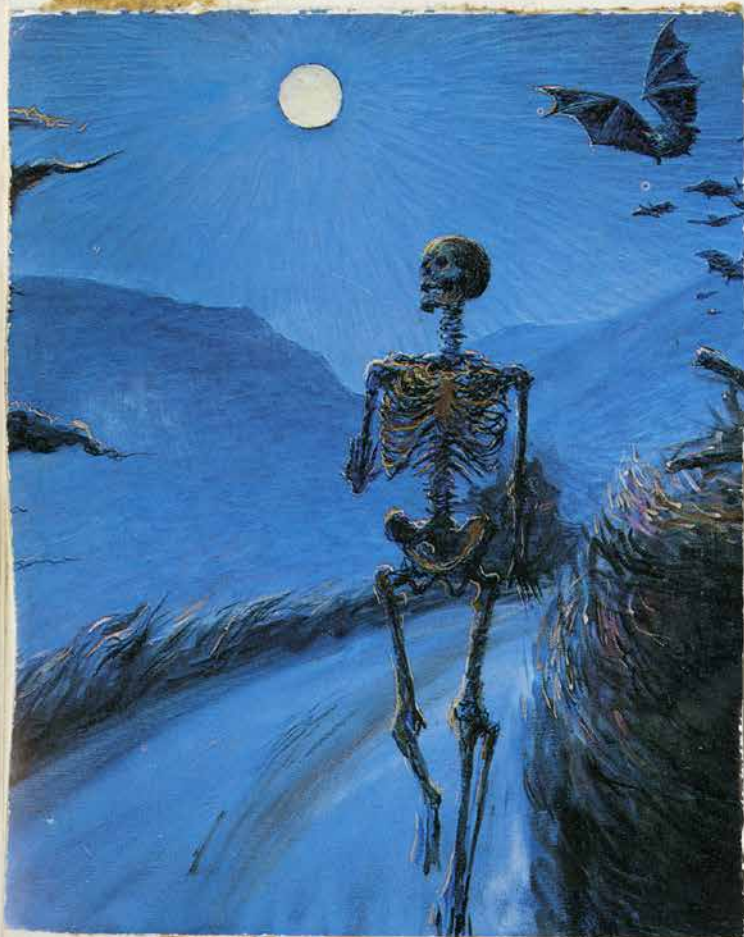




Zonnig
tot 21 graden

2





reg
pen.

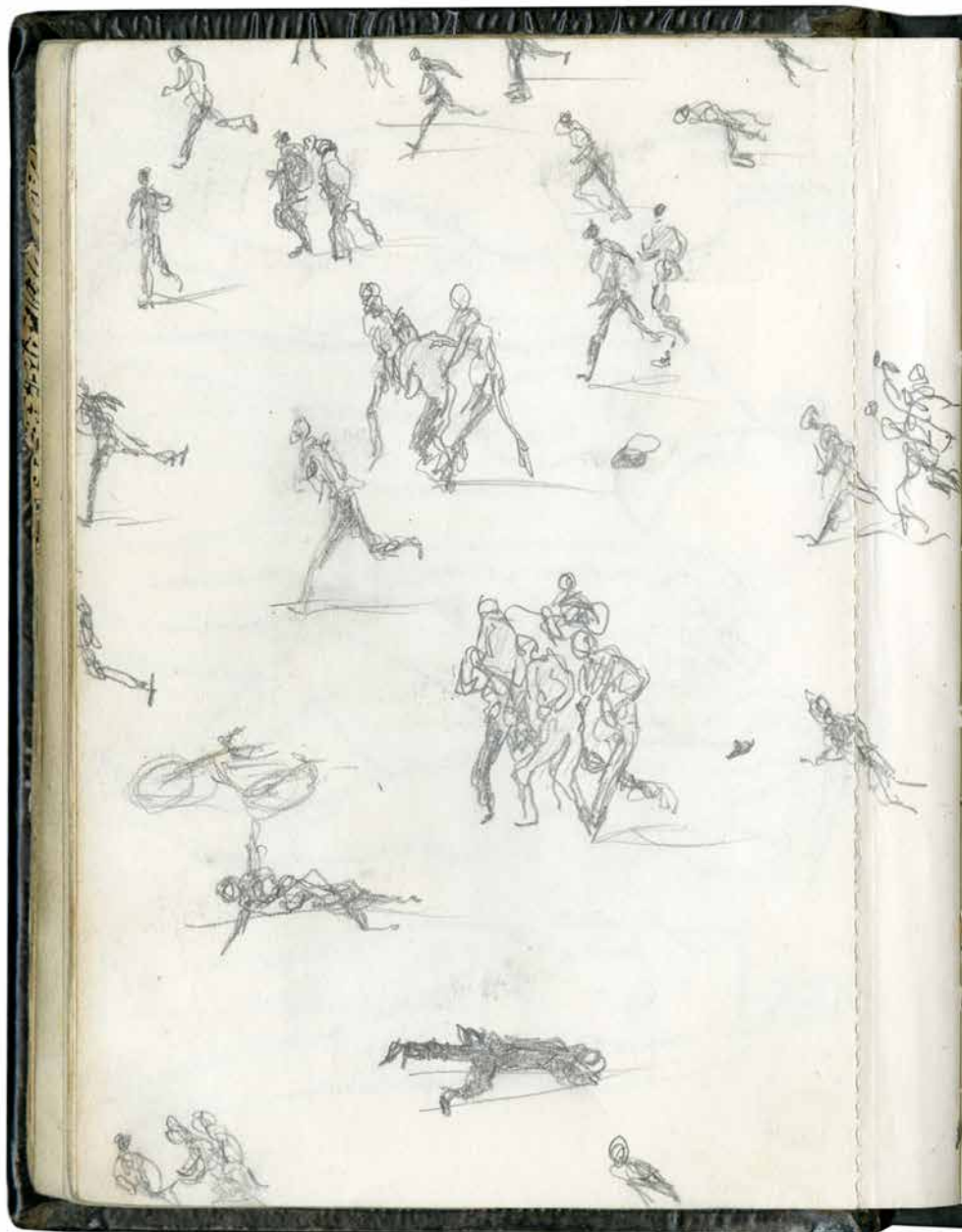
Hongerdood

ADDIS ABEBA - In het woestijn-
gebied de Ogaden in Ethiopië zijn
duizenden mensen de honger-
dood gestorven. Dit heeft een
functionaris van het Nationaal
Bevrijdingsfront van Ogaden
(ONLF) verklaard. De zegsman
zei dat hij met een groep andere
functionarissen drie dagen lang
door het door droogte getroffen
gebied reed en 4.000 doden telde.

Tante

UTRECHT - De rechtbank in
Utrecht heeft gisteren de ne-
gentienjarige B. P. uit Zaandam
veroordeeld tot zes jaar cel we-
gens de moord op zijn tante, 16
december vorig jaar in het huis
van haar vriendin in West-
broek. Hij stak haar dood uit
woede over haar scheiding van
zijn oom. De vriendin, die hem
tegen wilde houden, raakte
ernstig gewond. P. die een ster-
ke band had met het echtpaar,
was overstuurd geraakt na een
gesprek met zijn oom over de
scheiding.

pacool
8 Feb 92



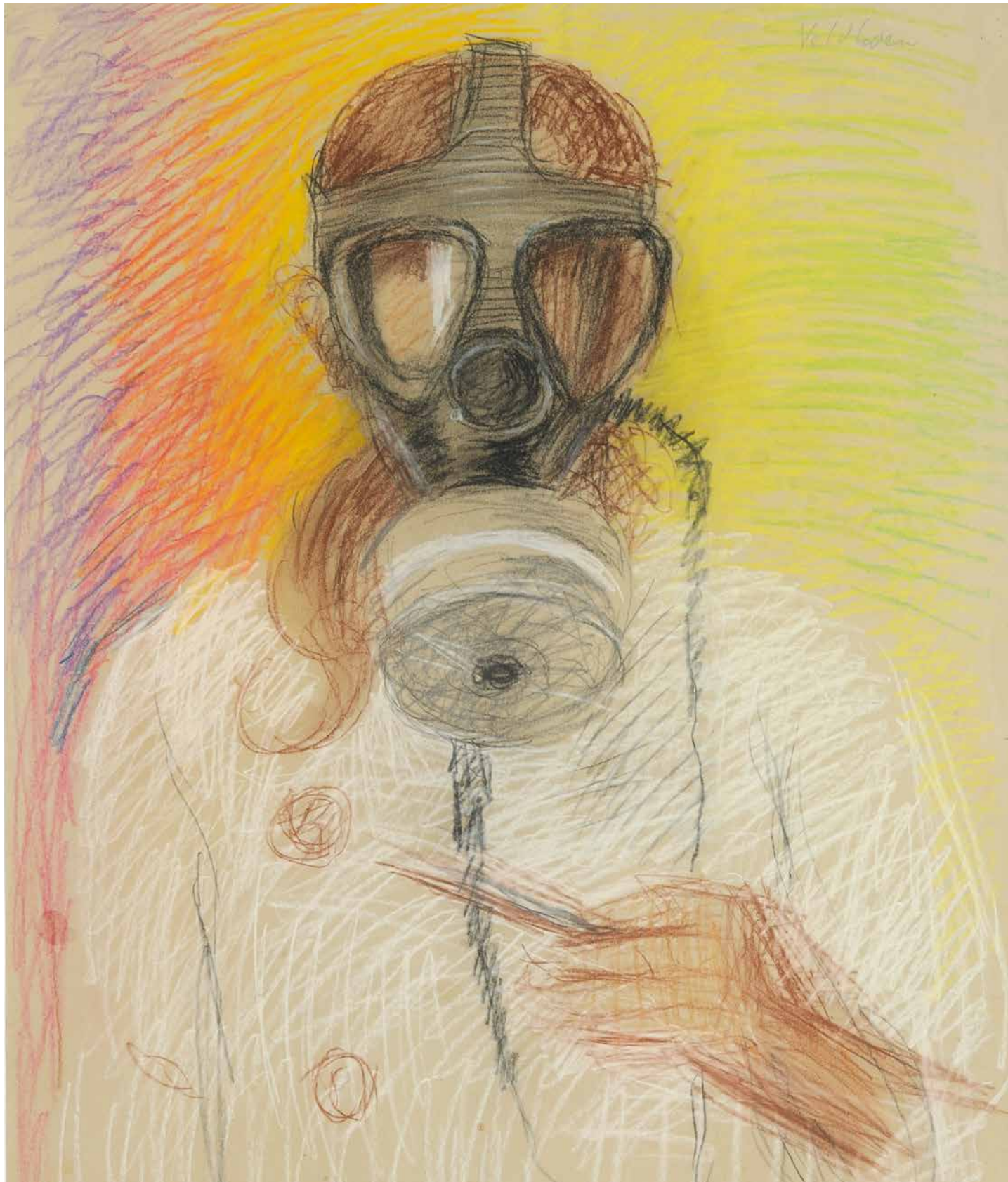
de beruchte schietpartij, die op 7 mei omstreeks drie uur uitbrak op de Dam. In de laatste uren van de bezetting lieten minstens 22 Amsterdammers het leven toen de Kriegsmarine vanuit het gebouw van De Groote Club het vuur opende op de feestvierende menigte. Amsterdam vierde de naderende komst van de Canadese bevrijders, hoewel de Duitsers nog gewapend in de stad aanwezig waren. In dit machtsvacuüm kregen de nazi's het aan de stok met de Binnenlandse Strijdkrachten, die zich op diverse plaatsen in de hoofdstad manifesteerde.

De directe aanleiding van de moorddadige schietpartij is niet opgehelderd, zo schrijft dr. L. de Jong in zijn standaardwerk over de tweede wereldoorlog.

7 MEI 1984

Het altekenend oog

Chris Reinewald



Vorige pagina: Zelfportret met gasmasker,
pastelpotlood op papier,
60 x 50 cm, 1977



1 Zelfportret,
houtskool op papier,
30 x 42 cm, 1954



2 De kust van Ibiza, zwart,
rood en wit krijt en gouache op papier,
50 x 65 cm, mei 1960,
collectie Museum Het Rembrandthuis.
Van deze voorstelling maakte
Veldhoen ook een ets
(Vroom 60-11, p. 41)

Het altekenend oog

Over het tekenkunstig oeuvre van Aat Veldhoen

Een kunstenaarsleven begint met tekenen en eindigt daar, als de fysieke krachten afnemen, vaak ook weer mee. Een potlood is immers nooit te zwaar of te groot om op te pakken. Een pijpje houtskool, een rietpen of een in inkt gedoopte lucifer weegt nog minder.

Zelfs met lege handen maar met vuile vingertoppen kun je ergens sporen op achterlaten. Een rudimentaire vorm van tekenen: betekenis geven, verbeelden. De jager schetst met roet op de muren van een grot de contouren van buffels, de prooi die hij de volgende dag hoopt te verschalken: een vorm van macht en bezwering.

Het tegendeel daarvan – overgave en nederigheid – bestaat ook. Op het strand trek je snel wat lijnen, tekens, een beeld, een boodschap in het natte zand. Dat de aanrollende golven de net gemaakte tekening zullen uitwissen, spijt je meestal niet. Voor de kunstenaar vormt het telkens weer maken namelijk de ‘eeuwige’ uitdaging. De tekening, het eindresultaat, is daarom van secundaire waarde. Of zelfs nog minder.

Die ondergeschikte, dienende rol van het tekenen is traditioneel bepaald. De tekening, schets, *disegno* hoort tot de academische basistechnieken. Ze vormt het vertrekpunt bij het voorbereiden van een schilderij, sculptuur of installatie, dan wel het ontwerpen van keramiek, glasobjecten, sieraden of storyboard van een (teken)film. Met name bij schilderij of beeldhouwwerk krijgt het grote gebaar of het ingenieuze concept alle ruimte. De tekening zelf blijft van nature introvert en bescheiden.

Tekenen hoort bij de oefening die kunst gaat baren: de *“teykenkonst [...] als geheugboek der voorgaande en tegenwoordige dingen,”* schreef kunstbeschouwer Wilhelmus Goeree in 1697.

Door dat oefenaspect negeren veel kunstenaars de tekening als het beoogde doel ervan eenmaal bereikt is. Te doen of een monumentaal kunstwerk perfect zijn vorm kreeg zonder schets vooraf, louter door goddelijke inblazing, *linea recta* vanuit een hoger plan, lijkt een vorm van zelfontkenning. Geen pottenkijkers in de keuken. Mag de buitenwereld de gemaakte krabbels, schetsen soms niet zien? De tekening wordt ineen gepropt, toevertrouwd aan het verzengend vuur van de kachel. Maar ondertussen ligt wel weer een maagdelijk vel tekenpapier te wachten. En rollen de golven van een zich door herhaling verfijnd scheidingsproces weer aan.

Aftasten als verkenning

Net als jongere generaties kunstenaars koestert Aat Veldhoen de tekening als een op zichzelf staand, autonoom medium. Zwaar aangezette virtuositeit of de momenteel actuele, opzettelijke technische knulligheid is hem vreemd. Telkens werkt hij in een hem vertrouwd, deels academisch aandoende tekenstijl, die hij leerde op de Tekenschool (Rijksnormaalschool voor Tekenonder-

wijzers) [1,2]. Verkennend, aftastend, met de vorm mee tekenend in krullerige, ronde lijnen. Voor ze gaan boetseren of hakken, tekenen beeldhouwers vaak op deze manier om zo de plasticiteit en het (lichaams)volumen in de ruimte te bepalen. Om de lichte toets niet te bederven arceert Veldhoen uiterst spaarzaam. Schaduwen geef je immers het best weer met iets dikker aangezette, donkerder lijnen.

Ondanks zijn gedegen opleiding is Veldhoen wars van een academisch perfecte techniek die een tekening zielloos maakt. Hij wisselt verschillende, maar steeds terugkerende manieren van tekenen af. Wollig, kriebelig, vormeloos als er geen tijd is voor langere observatie. Evenzogoed weet hij zijn onderwerp in een enkele, strakke lijnvoering te treffen. Of hij sticht verwarring door tekeningen te fotokopiëren en daarop verder te werken. Zo speelt hij spelletjes met het kopieerapparaat bij de zes groene portretten van de Londense meneer Margulies in het boek *Mensen in de Internationale Handel*. Wie die truc zelf ook eens uithaalt, herkent hoe Veldhoen de traag uitrollende print van een fotokopieermachine een stukje doortrekt of juist even blokkeert wat een karikaturale vervorming veroorzaakt [3].

Ook thematisch gezien kent Veldhoens tekenkunstig oeuvre constanten, ijkpunten. Zonder gêne vervlecht hij de meest intieme momenten uit zijn privéleven in zijn beeldende werk. Er zijn portretten en grotere composities van passanten, geliefden, kinderen, naaktstudies. Vaak brengt hij daarbij ook zichzelf in beeld, daarmee de illusie van de toeschouwer als enige voyeur doorbrekend.

Verder beeldt hij alle acht zwangerschappen van zijn toenmalige vrouwen af, onvermijdelijk gevolgd door vele liefdevolle moeder-en-kindscènes [15, p.79].

Met pornografische tekeningen bespot Veldhoen als oorlogskind en anarchist het establishment, de politiek en het koningshuis. Even dwars verstoort hij een realistisch beeld met felle kleuren, patronen, teksten of collages [4]. Dit voorrecht om je als je eigen iconoclast (beeldenstormer) te gedragen is uiteraard alleen de maker zelf toegestaan.

Landschapstekeningen en straatscènes komen in lagere frequentie voorbij. Vaak zijn het reisimpressies of schetsen van wachtende mensen bij de bushalte, die Veldhoen door zijn atelier raam observeert.

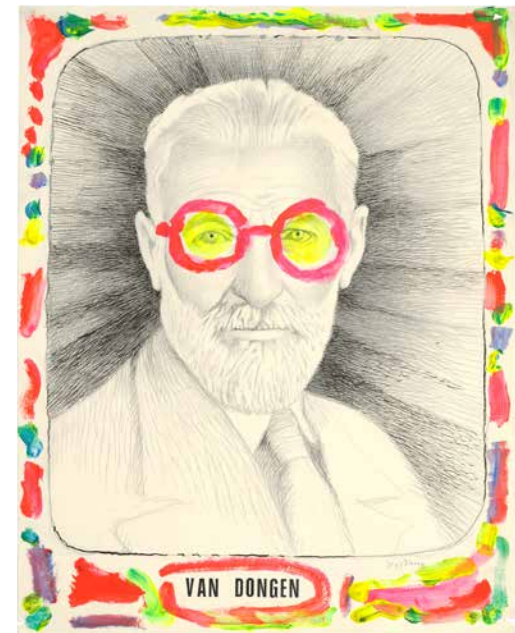
Ziend begrijpen

Boven de ingang van de Tekenschool - het hoekpaviljoen van het Rijksmuseum, nu educatieve afdeling - prijkt een motto van Victor de Stuers, 19de-eeuws erfgoedbeschermer: "*Teekenen is spreken en schrijven tegelijk*". Maar tekenen is meer. Bij het tekenen naar model, een academische basistechniek, gaat het om oog-handcoördinatie. Niet naar je hand kijken of alleen op het papier, maar naar het model. Tussendoor slechts heel even naar wát je tekent. Al doende begrijp je wat je ziet. Deze opgebouwde routine maakt het mogelijk dat je vrijwel gedachteloos durft te tekenen.

Zo ontwikkel je je 'denkende hand' en wordt het alziend oog een altekenend oog [5,6, p.72].



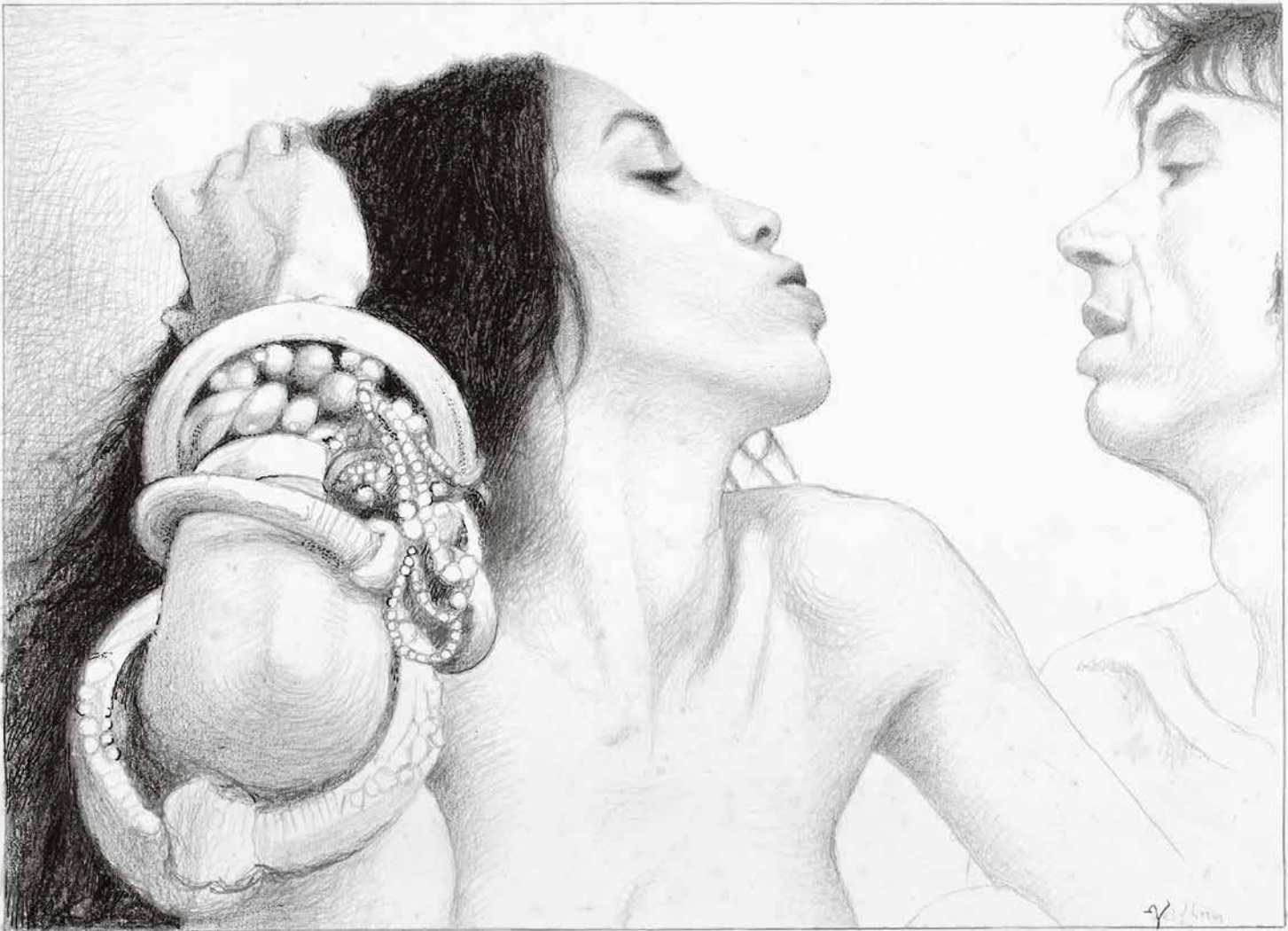
3 Meneer Margulies,
ingekleurde fotokopie,
25 x 24 cm, 21 april 1980



4 Van Dongen,
potlood, pen en acryl op papier,
61 x 48,5 cm, 1975



5 Naakt bij de vleugel,
houtskool en wit krijt op papier,
65 x 50 cm, ca. 2003



6 Verleiding,
potlood op papier,
28 x 38 cm, ca. 1970,
privé-collectie

Een naar observatie gemaakte tekening onderscheidt zich van de tekening naar een platte foto doordat in de laatste de details anatomisch vaak niet weten te overtuigen. Handen, voeten of aanzetten van lichaamsdelen aan de romp missen levensechte plasticiteit: ze zijn 'niet echt gezien' en daarom onjuist geïnterpreteerd. Toch kan ook een 'technisch rammelende' tekening, zoals Pierre Bonnard, Henri Matisse en David Hockney die maakten - boeien. De onhandigheid vertedert of anders dwingt het zichtbaar studieuze worstelen - en deels mislukken - respect af.

Veldhoen echter kan vertrouwen op zijn virtuositeit, die hij evenwel ook virtuoos weet te verstoren.

Oog in oog

Omdat zijn studenten een vermoeid ogend mannelijk naaktmodel nogal futloos tekenden, vroeg Oskar Kokoschka hem in het geniep te doen of hij flauw viel. De man deed dit zo overtuigend dat de studenten er erg van schrokken. Na hen gerustgesteld te hebben benadrukte Kokoschka dat je als tekenaar telkens moet beseffen dat een model vooraleerst een levend persoon is.

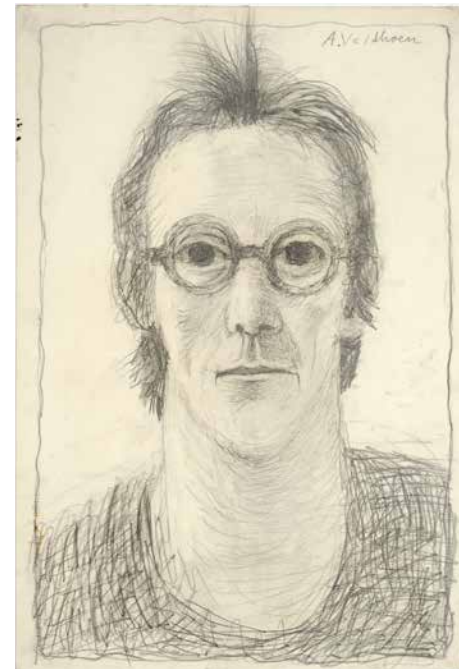
De identificatie met een model kan echter ook buitensporige vormen aannemen. Nadat Alberto Giacometti lange tijd een Japanner als model had, schrok hij daarna van de 'varkensroze' huid van Jean Genet die hij moest portretteren.

Veldhoen schept een innige vertrouwensband met de mensen die voor hem poseren. Dat kan ook haast niet anders. De blik en expressie van het model, voortkomend uit het oog-in-oogcontact met de kunstenaar, maken een tekening geloofwaardig en geven die een psychologische lading.

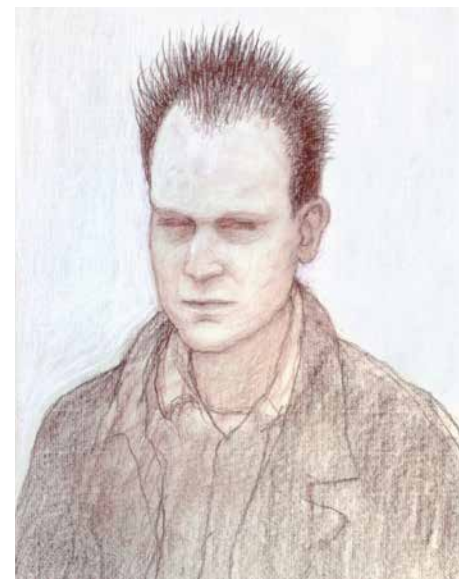
Kijk hoe Veldhoen de nog jonge cabaretier Freek de Jonge tekent [7]. Door diens sterke bijziendheid zijn zijn ogen extreem vergroot achter de ronde uilenbril. Zijn gezicht lijkt daardoor een verstard masker. Veldhoen verzwakt deze harde uitstraling door het sprieterige haar. Sterk is ook het portret van de blinde cabaretier Vincent Bijlo [8]. Hij verstopt zijn toegeknepen, niet-ziende ogen met bewegende pupillen niet achter een donkere bril. De lichte nadruk op Bijlo's linkeroor suggereert dat hij door te luisteren alert blijft. Zijn weinig uitgesproken kleding lijkt te zeggen dat hij als blinde wars is van ijdelheid. Het is Bijlo's dunne, pikzwarte bijna gekraste haardos, contrasterend met de strak geloken ogen, die het portret bijzondere expressie geeft.

Al in Veldhoens vroege portretten - vaak uitgevoerd als rotaprent - komen hardheid en tederheid samen. Prachtig zijn de motoragent en brandweerman uit 1950. Ondanks zijn verzet tegen autoriteiten en ordehandhavers - symptomatisch voor de tegencultuur waarin hij verkeert - laat Veldhoen in het portret van de gehelmde en in leer geklede motoragent zien dat in dat onaantastbaar geharnaste uniform een man van vlees en bloed zit'. Zoiets kan een foto als momentopname moeilijker weergeven. Een portrettekening verbeeldt een reeks momenten tussen poseerder en portretteerder.

Bij het poseren kan het model wegdromen en wordt een zekere introspectie zichtbaar. Met dergelijke intieme gezichtsuitdrukkingen gaat Veldhoen respectvol om. Zo treft hij de beroepstrots van een magazijnbeheerder in de cacao-opslag in de haven van Abidjan [19, p.82] net zo goed als de verlegenheid van een Afrikaanse vrouw met open gezakte mond [18, p.82]. Zij toont de tekenaar



7 Portret van Freek de Jonge,
houtschool op papier,
56 x 38 cm, 1982



8 Portret van Vincent Bijlo,
pastelpotlood op papier,
50 x 70 cm, 2007,
collectie Museum Het Rembrandthuis

Veldhoen blijft Aatje

Rogier Ormeling



Veldhoen blijft Aatje

De oorlog als fundament in de grafiek van Veldhoen



1 Bunkers in de duinen bij Bergen aan Zee,
ets, droge naald, 24,5 x 37 cm, 1956,
collectie Museum Het Rembrandthuis

2 Portret van Aat Veldhoens grootmoeder
Anna Margatetha Clerkx,
ets, 25,2 x 17,1 cm, 1956,
collectie Museum Het Rembrandthuis

3 Straaljagerpilot,
lithografie, 43,5 x 60 cm, 1958,
collectie Museum Het Rembrandthuis



Aat Veldhoen is vijf jaar oud wanneer de Duitsers ons land binnenvallen. Oorlog en bezetting werpen donkere schaduwen over zijn vroege jeugd. De algehele verbijstering, spanning, angst en machteloosheid van de grote mensen om hem heen, de verduistering, het loeiende luchtalarm, het zware motorgeronk van de vliegtuigen, de armoede, de honger en het bedelen om voedsel tijdens de Hongerwinter in Amsterdam, laten een onuitwisbare indruk op hem achter.

Het is dan ook niet vreemd dat hij aan het begin van zijn artistieke carrière een onderwerp kiest dat naar de oorlog verwijst. Nadat hij in 1956 een etspers op afbetaling heeft gekocht, maakt hij tijdens de zomervakantie in Bergen een aantal prenten van bunkers op het strand [1]. Inktzwart steken hun brokstukken af tegen een verlaten kust. Symbolen van een barbaars regime dat in naam van de vooruitgang van dé mens miljoenen mensen naar de afvalhoop verwees. Met de bunkerruïnes lijkt Veldhoen het fundament te leggen voor zijn verdere werk. Want het is bijna alsof hij tijdens het tekenen tot de conclusie komt dat respect voor de menselijke waardigheid de diepere grond van zijn kunst moet vormen.

Al heeft dat natuurlijk ook te maken met zijn bewondering voor Rembrandt, die gewone mensen dezelfde waardigheid verleende als de aristocratie. Vandaar dat Veldhoen zich in zijn grafiek vooral gaat toeleggen op het naakt en het portret. Beide genres vormen immers dé manier om de ander te ontmoeten. Dat wil zeggen: recht doen aan de raadselachtige, unieke individualiteit van de ander in plaats van die te reduceren tot een lid van een categorie. Niet toevallig portretteert hij al heel vroeg een meisje met het syndroom van Down en een van de eerste Surinaamse immigranten in Nederland.

Intiem versus onpersoonlijk

Vanaf zijn allereerste werken geeft Veldhoen blijk van compassie met zijn modellen. Neem bijvoorbeeld het portret van zijn grootmoeder uit 1956 [2]. Onder haar vrijwel geloken oogleden lijkt ze terug te kijken op haar leven. Haar ambivalentie en twijfel zijn even onmiskenbaar als ontwapenend. Vooral haar wuivende haar en het knuistje voor haar mond roepen het meisje in haar op. Natuurlijk genieten we een zekere vrijheid om ons leven zelf vorm te geven maar dat neemt niet weg dat het ons vooral ook overkomt, zo laat Veldhoen zien.

De boilers en buizen van de zwavelzuurfabriek Ketjen in Amsterdam-Noord (1957) wekken daarentegen - mede door het sterke clair-obscur en het feit dat er geen levend wezen is te bekennen - een onheilspellend onmenselijke indruk [4]. De serie etsen die hij in 1958 op de militaire vliegbasis Soesterberg maakt, kenmerkt zich juist door de confrontatie tussen mens en machine, individu en systeem. Doordat de piloot die voor zijn gevechtsjager staat, bijna geheel schuil gaat achter zijn onpersoonlijke helm en zuurstofmasker, word je naar zijn onbedekte ogen getrokken [3]. Naar de mens achter de piloot. Aldus onderzoekt Veldhoen het grensgebied tussen het menselijke en het onmenselijke, daar waar beide tegenpolen licht op elkaar werpen.

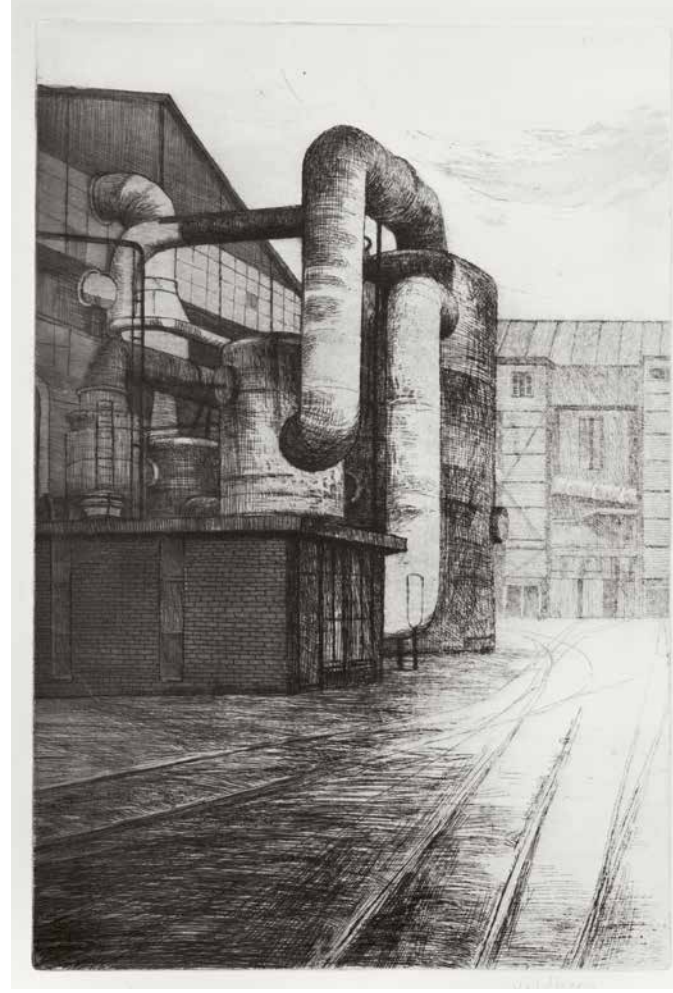
In 1958 etst hij ook een serie naakten, onder wie die van zijn vrouw Lotje die hun pasgeboren dochter Eva zoogt [5]. Met uiterst dunne, tere lijntjes laat hij moeder en dochter geboren worden uit een onbepaalde, zuiver witte achtergrond.

Rapportage

De broosheid van de menselijke existentie is bij uitstek het thema wanneer Veldhoen in 1959 als 'embedded' kunstenaar op de operatiekamer van het Amsterdamse Wilhelmina Gasthuis tekent. Mede geïnspireerd door de etsen van Goya, verleent Veldhoen het 17de-eeuwse Hollandse realisme een nieuwe, eigentijdse documentaristische dimensie. Onder de operatielamp staan chirurg en assistenten over een patiënt gebogen, terwijl die nagenoeg geheel aan het toeschouwersoog is onttrokken [7, p.93]. Daardoor prikkelen zowel het spel van licht en donker als de uiterste concentratie en anonimiteit van de operatieploeg des te sterker de verbeelding.

De werken die Veldhoen op de narcosekamer tekent, laten juist weinig aan de verbeelding over. Hoewel hij de in diepe slaap verkerende patiënten uit privacyoverwegingen onherkenbaar heeft gemaakt, confronteert hun inwisselbare anonimiteit ons op pijnlijk realistische wijze met het feit dat dit iedereen kan overkomen [6]. Tegelijk accentueert Veldhoen ook hier de spanning tussen een onpersoonlijk mechaniek van buizen en slangen dat het zicht op de patiënt belemmert en het intieme persoonlijke. Hoe vervreemdend de beademingsapparatuur ook aandoet, toch kan dit werk tevens worden beschouwd als een hommage aan de ontwikkeling van de moderne geneeskunst en anesthesie.

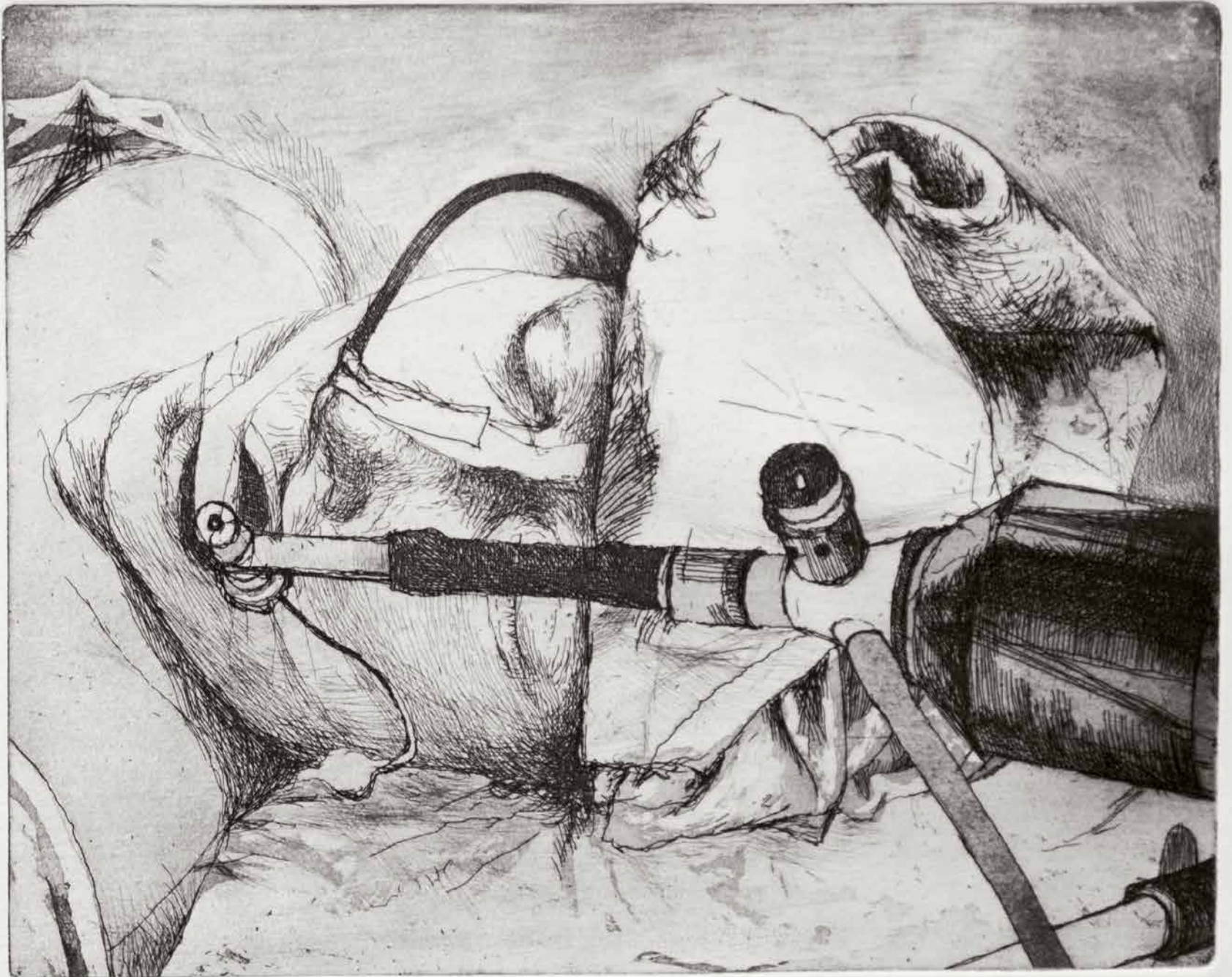
Zo verstild en bewegingsloos als de prenten op de narcosekamer, zo dynamisch zijn de etsen van barenden vrouwen op de verloskamer. Weliswaar beleeft



4 Zwavelzuurfabriek Ketjen, Amsterdam-Noord, ets, aquatint, 35,5 x 23,9 cm, 1957, collectie Museum Het Rembrandthuis

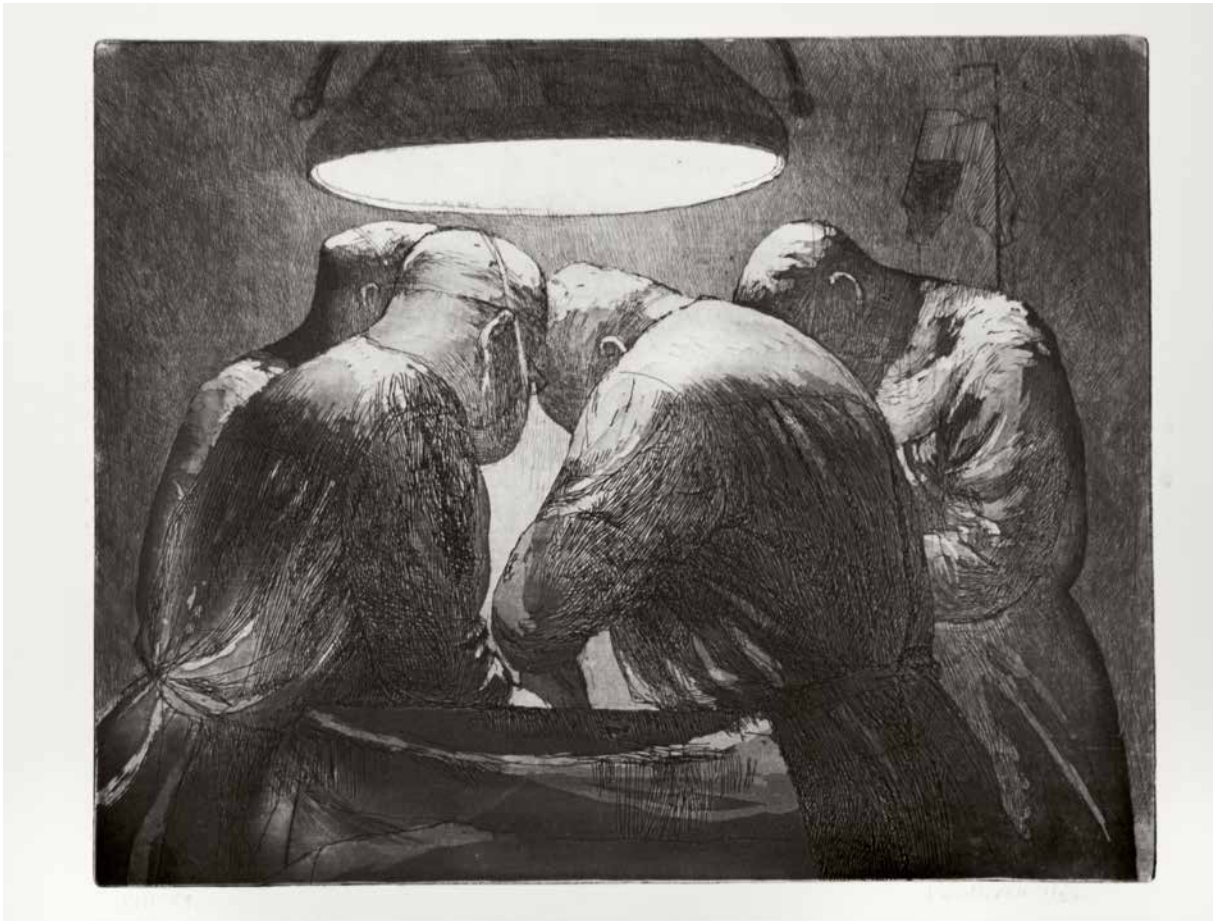


5 Lotje Veldhoen-Ruting, zoogt Eva, lithografie, 21 x 15 cm, 1958, collectie Museum Het Rembrandthuis



Veldhoen 6 patiente narcose

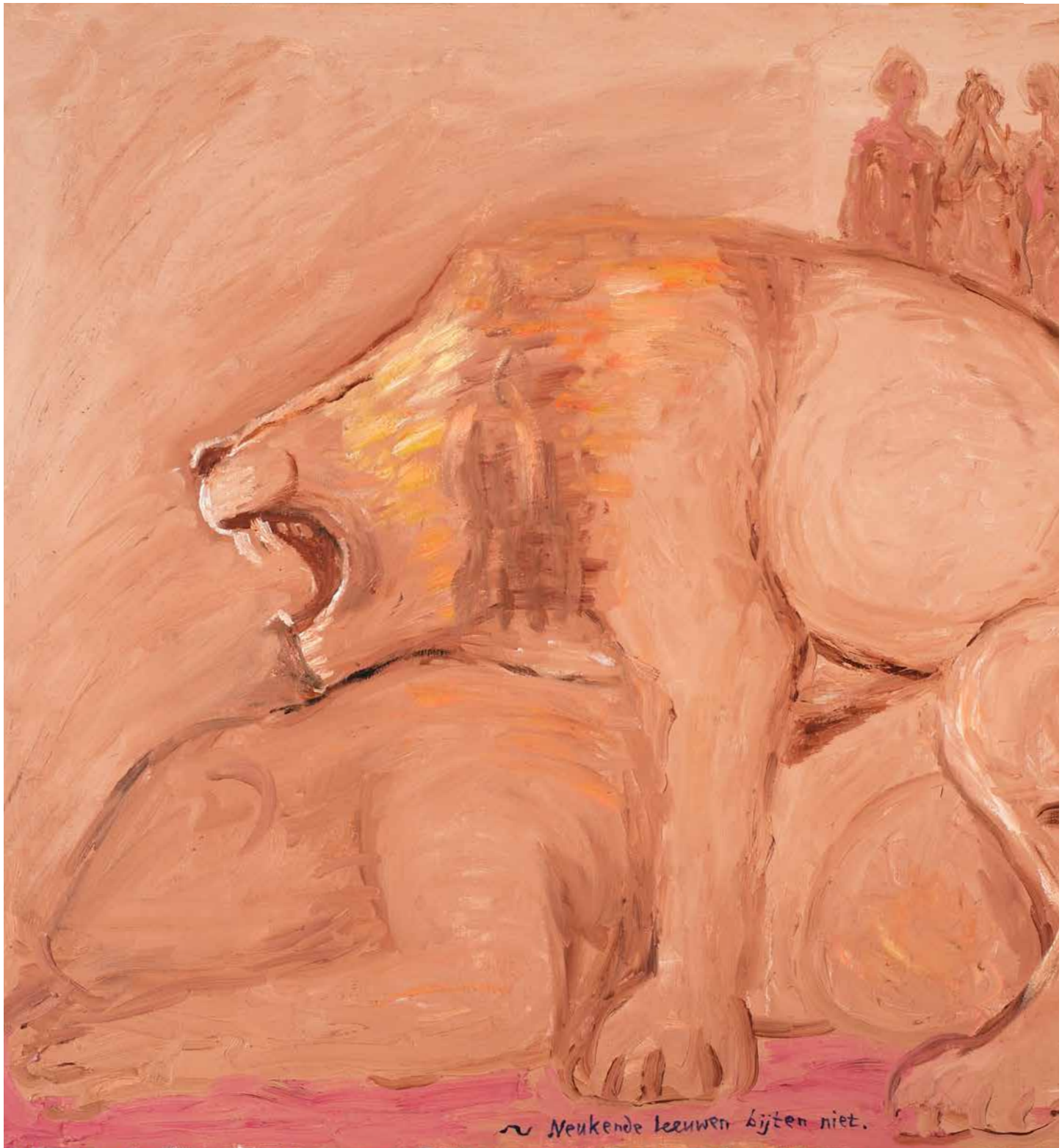
6 Patiënt in narcose,
ets, aquatint droge naald, 18,2 x 22,7 cm, 1959,
collectie Museum Het Rembrandthuis



7 Tijdens operatie,
ets, aquatint, 24,7 x 31,1 cm, 1959,
collectie Museum Het Rembrandthuis

Neukende leeuwen bijten niet

Wim van der Beek



Vorige pagina:
1 Neukende leeuwen bijten niet,
acryl op doek,
100 x 140 cm, 30 april 1998



2 Copulerende skeletten,
acrylverf op doek,
70 x 70 cm, 1997

Neukende leeuwen bijten niet De schilderkunst van Aat Veldhoen: een plaatsbepaling

Over de positie van Aat Veldhoen binnen de hedendaagse schilderkunst is aanzienlijk minder gezegd en geschreven dan over de ondogmatische opstelling en prikkelende statements die hij via zijn schilderijen levert. Ofschoon hem in de jaren vijftig drie keer de Koninklijke Subsidie voor de Schilderkunst werd toegekend, komt Veldhoens naam in standaardwerken over de naoorlogse kunstgeschiedenis zelden voor. Daar lijken verschillende oorzaken voor te zijn. De kunstenaar experimenteert weliswaar graag met nieuwe materialen en technieken maar voelt zich niet primair uitgedaagd om artistieke grenzen te verleggen. Daar komt bij dat de door hem toegepaste schilderkunstige technieken als 'traditioneel' kunnen worden bestempeld. Veldhoen heeft zich bovendien nooit laten leiden door de waan van de dag en zich bewust niet ingelaten met de door musea en kunstrecensenten erkende artistieke stromingen of bewegingen die voor hem het pad als kunstenaar hadden kunnen effenen.

Een onafhankelijke geest

Wie zoekt naar hoe Veldhoen zich het duidelijkst van zijn tijdgenoten onderscheidt, kan daarom beter niet focussen op schildertrant of stijl, maar vooral op onderwerpkeuze en hoe hij de tijdgeest op de hielen zit en een eigen gezicht geeft.

Als geen ander voelt hij zowel de geneugten als de fricties en onrechtvaardigheden van het moderne leven aan. Artistiek gezien maakt hij deel uit van de 'jonge honden uit die tijd', kunstenaars en dichters die willen afrekenen met de knellende burgermoraal van de jaren vijftig. Hij vertaalt zijn standpunten en ideeën nadrukkelijk in de vorm van traditionele schilderkunst van uit zijn diep gevoelde behoefte aan helderheid en duidelijkheid. Schilderkunst als geschikt en effectief medium. Bewust geen vage intellectualistische concepten. Vrijheidsdrang en engagement, uitgedrukt in aantrekkelijke en aansprekende beelden omdat iedereen die onmiddellijk begrijpt en herkent.

Hoe ziet de schilderkunst eruit als Veldhoen na de oorlog op het toneel verschijnt? Action Painting en Colorfield Painting, beide in de VS ontstaan, en de eveneens abstracte schilderijstijl van de École de Paris maken internationaal furore. In Nederland is sprake van het semi-abstract expressionisme van Cobra, informele schilderkunst, en materiekunst. Veldhoen kiest zijn eigen marsroute. Hij treedt niet in de voetsporen van deze breed gedragen vernieuwingsbewegingen, deze toonzettende nieuwe stromingen. Stilistisch past hij beter bij geestverwante kunstenaars als Herbert Fiedler, Co Westerik, Herman Berserik, Nicolaas Wijnberg en Arie Kater.

Overigens richt Veldhoen zich begin jaren zestig tijdelijk vrijwel geheel op de grafiek om in 1966 toch weer de penselen en zo de draad op te pakken. In beide disciplines ageert hij met grote regelmaat tegen de bekrompen moraal van die tijd, waarbij hij heilige huisjes omver schopt als die hem als vrije geest belemmeren. Zijn erotische dan wel pornografische schilderijen en grafiek moeten in dat licht worden beschouwd.

Kameleontisch kunstenaarschap

Halverwege de jaren zeventig keert de figuratie terug in de Nederlandse (schilder)kunst. Voor schilders als Pat Andrea, William Lindhout, Jan Sierhuis, Paula Thies, Pierre van Soest, Jan van Heel, Kees van Bohemen, Herman Gordijn en Nicolaas Wijnberg vormt de weergave van de zichtbare wereld dan niet langer een taboe. Elk vertaalt zijn of haar obsessies in een herkenbare, vaak mild spottende beeldtaal.

Voor Veldhoen is stijl geen statisch gegeven. Vrijmoedig wisselt hij in zijn schilderijen van aanpak. Pasteus en schraal verfgebruik door en naast elkaar. Schilderen en overschilderen, toevoegen en wegnemen, uitbreiden en indikken, nuanceren en intensiveren. Dit proces leidt tot een verhevigde en verdiepte weergave van de werkelijkheid. Soms vormen collages het uitgangspunt voor een schilderij, andere keren tekeningen en knipsels uit zijn dagboekjes. Complete teksten, tekstfragmenten of hartenkreten vervolmaken het beeld.

Zo is in het schilderij 'Het model bekijkt de schilder' uit 1986 een tekst van de in 2002 overleden Nederlandse 'dichter in de marge' Leo van der Zalm verwerkt [3, p.130]. En de punkdichteres Diana Ozon, een paar protestgeneraties jonger, geeft Veldhoen een gele hanenkam [4, p.132]. Achteloos houdt ze een doodskop vast. Naast haar staat een wereldbol. Losse lettertekens zijn via stippellijntjes verbonden met lichaamsdelen en attributen in de compositie. De letters zijn coderingen die corresponderen met de verschillende onderdelen van het beeldverhaal.¹

Aat Veldhoen verschiet regelmatig van kleur. Die eigenschap levert een gevarieerd oeuvre op waarin hij de stijlvastheid volledig en onvoorwaardelijk loslaat.

'Klankkleur' en toonzetting, verfhuid, textuur en structuur, artificiële toevoegingen, effecten of stijlkenmerken worden in het beeldvormingsproces betrokken wanneer het onderwerp of de stemming van een schilderij daar om vragen. Telkens bepaalt het onderwerp de schildertrant. Stijl is een middel om ideeën en opvattingen helder over te brengen. Die dienende, vertrouwenwekkende rol van de beeldmiddelen stelt Veldhoen in staat een onderwerp volledig en ongeremd te verbeelden. Als het doek erom vraagt neemt hij het later, zelfs twintig jaar erna, nog eens onder handen, vaak uit een onweerstaanbare drang om nieuwe mogelijkheden of toepassingen uit te proberen. Die experimenteerlust geeft zijn oeuvre een nogal uitwaaiende aanblik. Veldhoen lijkt bijna voortdurend heen en weer te worden geslingerd tussen een welhaast psychedelische vorm van nieuwsgierigheid naar schilderkunstige effecten en een honger naar ongekennde mogelijkheden.

Zelf zegt Veldhoen over deze aan keuzestress grenzende exploratie en exploitatie van mogelijkheden: "Ik ben het volledig eens met Picasso die ooit zei: een schilderij dat af is, is voor mij dood. Wanneer een schilderij verkocht wordt, betekent dat voor mij het ultieme en onverbiddelijke einde van een verkenningstocht. Ik kan er dan niets meer aan veranderen, hoe graag ik dat ook zou willen. Als schilder voel ik me meer onderzoeker dan estheet. Liefde voor beeldende kunst en fascinatie voor experimenteel onderzoek grenzen aan elkaar."

De kosmopoliet Veldhoen houdt de hand vast van de onderzoeker en de avonturier. Schilderen is het najagen van dromen, iets creëren wat er nog niet was. De onderzoekende wereldburger die al schilderend op expeditie gaat,

Volgende pagina:

3 Het model bekijkt de schilder, Leo van der Zalm, acryl op doek, 251 x 102 cm, 1986, collectie Amsterdam Museum

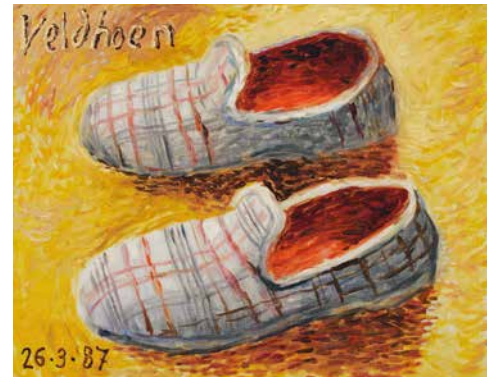
12 Latyrus in blauwe vaas,
olieverf op doek,
60 x 40 cm, ca. 1985

12 Pantoffels,
olieverf op doek,
40 x 50 cm,
26 maart 1987,
privé-collectie

12 Telefoon,
olieverf op doek,
31 x 36 cm, ca. 1965

12 Vruchtengebakjes,
olieverf op doek,
30 x 40 cm,
24 november 1999,
privé-collectie

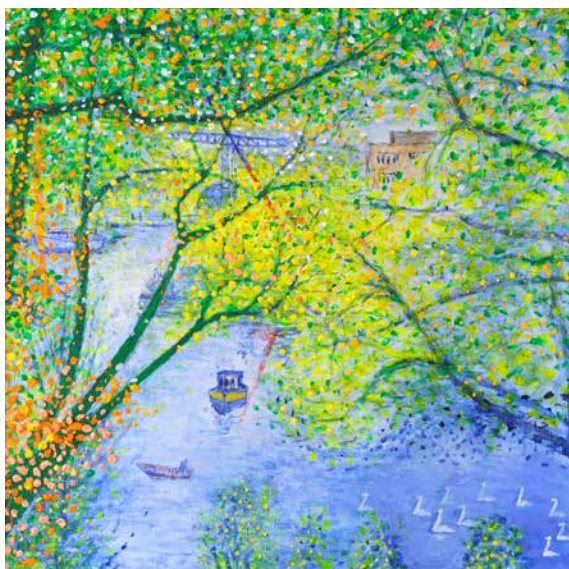
Pagina rechts:
13 Pour Toi,
olieverf op doek,
220 x 190 cm,
1968/1972,
collectie Universiteit
van Amsterdam







14 Tjernobil 1986,
olieverf op doek,
120 x 80 cm, 1986



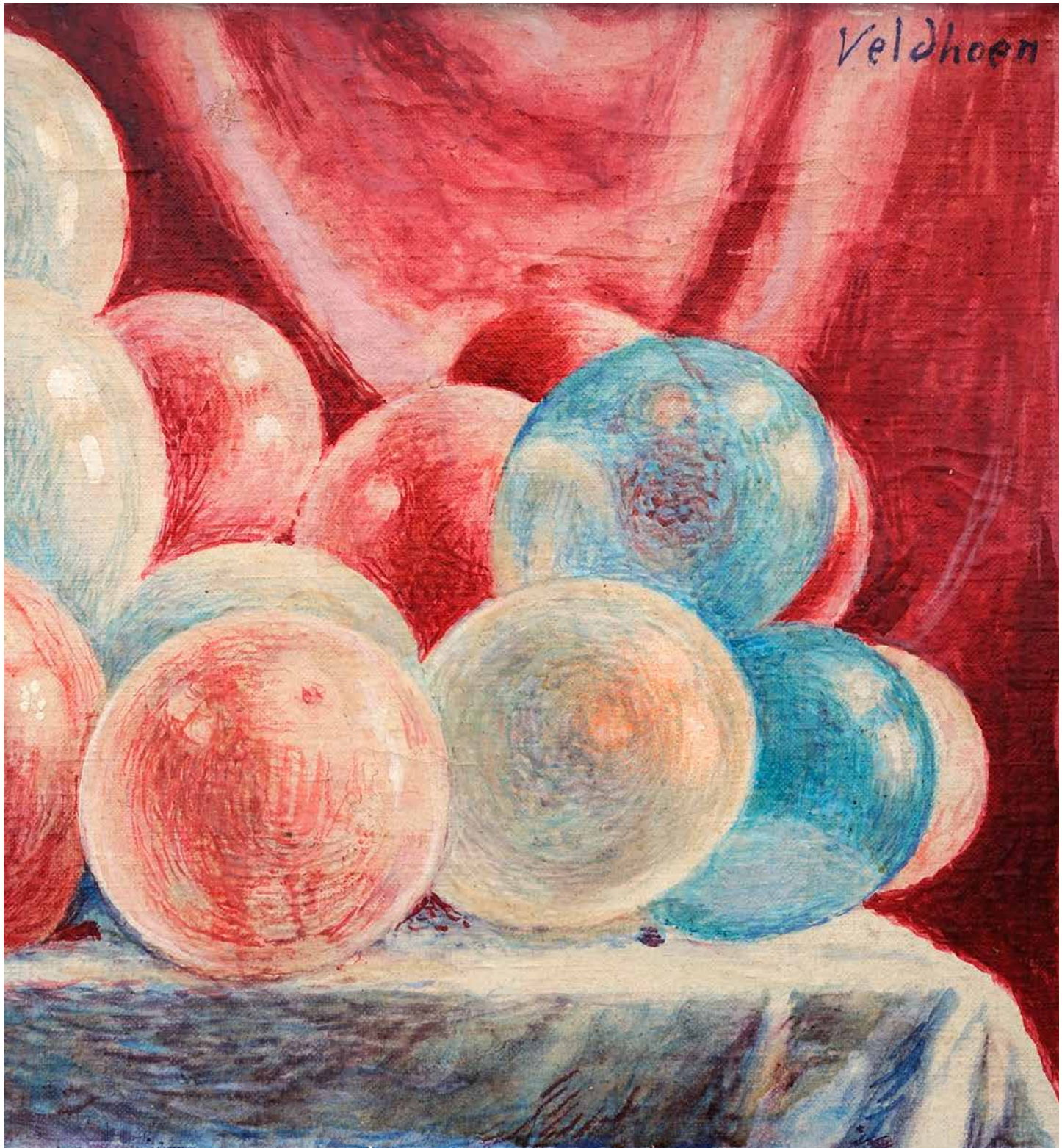
15 Bomen,
acryl en olieverf op doek,
140 x 140 cm, ca. 2000,
privé-collectie



16 Verdwenen landschap,
olieverf op doek,
300 x 450 cm, 1998

Een onverzadigbare nieuwsgierigheid

Ed de Heer





1 Meisje met tuba,
olieverf op doek, 141 x 89 cm, ca. 1957,
collectie Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed

Een onverzadigbare nieuwsgierigheid Veldhoens schilderkunst in vogelvlucht

Voor veel kunstkenners is Aat Veldhoen nog steeds op de eerste plaats een begenadigd etser, wiens weergaloze, vroege oeuvre door de onderwerpkeuze en de compromisloze, vrijmoedige uitvoering nauw verbonden is met de bevrijding van het individu uit het beklemmende keurslijf van kerk, staat en bekrompen burgermansmoraal. Toch vindt hij al vroeg erkenning als schilder. Zelf ziet hij de eerste toekenning van de Koninklijke Subsidie voor Vrije Schilderkunst, in 1955, als het moment waarop zijn schildersloopbaan definitief van de grond kwam. In de zestig jaar die sindsdien zijn verstreken, produceert hij een ongelooflijk groot aantal schilderijen, die qua opvatting, formaat, stijl en techniek soms sterk van elkaar verschillen.

Vanwege de omvang en de enorme diversiteit van zijn werk is het onmogelijk om Veldhoens productie tot in detail te behandelen. Daarom beperkt deze bijdrage zich tot de bespreking van een aantal kenmerkende aspecten van zijn schilderkunst.

De Koninklijke Subsidie

Veldhoen doet al in 1954 een gooi naar de Koninklijke Subsidie, maar moet het in de laatste ronde afleggen tegen onder meer Jaap Ploos van Amstel, Wim Strijbosch, Kees Franse en Hans Engelman.¹ De afwijzing houdt verband met de onevenwichtige samenstelling van zijn inzending. Volgens jurysecretaris M. Kolthoff geven de ingeleverde werken, door de nogal willekeurige wijze waarop ze bijeengezocht zijn, een onvoldoende helder beeld van het artistieke streven.²

De prijs bestaat uit een toelage van 100 gulden per maand gedurende een jaar. Maar het gaat niet om het winnen van een geldprijs alleen. Minstens zo belangrijk, althans in de ogen van de jury, is dat deelname kunstenaars een unieke mogelijkheid biedt zich ten overstaan van een breed, geïnteresseerd publiek te presenteren en daarmee hun kansen te vergroten op het verkrijgen van opdrachten of uitnodigingen om te participeren in tentoonstellingen van musea en kunsthandelaren. Anno 2015 meent Veldhoen dat de toekenning van de prijs hoogstens geleid heeft tot vergroting van zijn naamsbekendheid. Van een toenomen belangstelling van privé-verzamelaars en openbare collecties is geen sprake. Toch begint het Rijk in 1955 werk van hem aan te kopen. De toekenning van de Koninklijke Subsidie kan daarvoor een aanleiding zijn geweest.

Helaas is er maar weinig bekend over Veldhoens deelname aan de Koninklijke Subsidie, waaraan hij minstens vier keer moet hebben meegedaan: in 1954 (het jaar dat hij net buiten de prijzen viel), 1955, 1957 en 1958, de jaren waarin hij zijn inzending bekroond ziet met een toekenning.³ We kennen weliswaar de samenstelling van de jury's, maar hun rapportages zijn onvindbaar, evenals de lijsten van het werk dat Veldhoen ter beoordeling inbrengt. Nu, zestig jaar later, weet hij zich nog maar één werk te herinneren: het schilderij van een zwangere vrouw, een onderwerp dat hij gedurende zijn lange loopbaan nog vaak zou oppakken. Evenals de andere door hem ingezonden werken is ook van dit schilderij de verblijfplaats onbekend. Gelukkig beschikken we wel over verschillende werken die in deze periode ontstaan en die ons in staat stellen

een beeld van de vroege Veldhoen te vormen. Fraaie voorbeelden zijn een portret van een jongen (1955) en Meisje met tuba (1957), die respectievelijk in die 1956 en 1958 door het Rijk werden aangekocht [4, p.148, 1]. Het jongensportret is in lichte, vrolijke tinten opgezet. Kenmerkend voor Veldhoen is de wijze waarop de contouren van bijvoorbeeld de handen zijn aangezet. Drie jaar later schildert hij het portret van Bep Ruting, een nichtje van zijn toenmalige vrouw [5, p.148]. Evenals bij het jongensportret herinnert de manier van schilderen en het gebruik van sterk verdunde, transparante verf, aan de aquareltechniek. Minder traditioneel wat onderwerp betreft, is het ontroerende portretje van een meisje met het syndroom van Down [2]. De uitvoering is nu spontaner en het lijkt alsof Veldhoen zich bij het schilderen meer dan bij de drie andere portretten heeft laten leiden door zijn artistieke impulsen.

Figuratie

Veldhoen heeft zich vanaf het allereerste begin gericht op het weergeven van de zichtbare werkelijkheid. Zijn voorkeur voor figuratieve kunst is hem met de paplepel ingegoten door zijn vader, die op latere leeftijd zijn baan als reclametekenaar vaarwel zegt en de opleiding aan de Rijksakademie gaat volgen. Vader Veldhoen fungeert als rolmodel voor de jonge Veldhoen. Hij faciliteert zijn zoon, wiens artistieke talent zich al vroeg openbaart, door teken- en schildermaterialen ter beschikking te stellen, maar met diens artistieke ontwikkeling bemoeit hij zich nauwelijks, ook later niet.

Naarmate de tijd vordert en Veldhoens artistieke loopbaan geleidelijk vorm krijgt, zet hij zich als kunstenaar steeds meer tegen zijn vader af. Dit komt vooral tot uiting in de soms gedurfde onderwerpkeuze die sterk afwijkt van het traditionele repertoire waarmee Veldhoen sr. zich bezighoudt. Ook het heldere, soms zelfs bonte kleurgebruik kan worden gezien als reactie op het ietwat sombere palet van Veldhoen sr. waarin bruine en grijze tonen overheersen [3]. Ondanks de verschillen in thematiek, palet en stijl delen vader en zoon een voorkeur voor het weergeven van de zichtbare wereld. Veldhoen is, op enkele geïsoleerde experimenten na, de figuratie altijd trouw gebleven en het wekt nauwelijks verwondering dat met het klimmen der jaren Veldhoens afschuw voor zijn vaders kunst geleidelijk omslaat in bewondering en hij zelfs diens werk begint te verzamelen.

De vraag dringt zich op wat Veldhoens overweging was om voor de realiteit te kiezen. In een door Paul Depondt afgenomen interview van 16 januari 1987 in de Volkskrant, noemt hij het voyeurisme, dat inherent is aan het weergeven van de wereld waarin wij leven, als de belangrijkste reden. Het kijken en het onderzoeken zijn voor hem een groot en prachtig avontuur, dat men, althans volgens Veldhoen, bij Mondriaan en Pollock tevergeefs zal zoeken.

Fotografie

Veldhoen is een groot voorstander van de gevoelige waarneming door oog en hart en de directe registratie met potlood of penseel. Hoewel hij deze manier van werken volledig beheerst, heeft hij zich het gemak en de mogelijkheden die de fotografie biedt niet willen ontfemen. Gedurende zijn gehele carrière maakt Veldhoen regelmatig gebruik van de fotografie. In eerste instantie fungeren foto's als *aide mémoire*, een geheugensteuntje of om kortdurende situaties vast te leggen. Voorbeelden hiervan zijn de foto's van verkeers-



2 Anneke,
olieverf op doek,
50 x 40 cm, 1955



3 Arie Veldhoen sr.
Portret van een oude man,
olieverf op doek,
60 x 70 cm, ca.1935



4 Portret van een jongen,
olieverf op doek,
93 x 63 cm, 1955,
Collectie Rijksdienst voor
het Cultureel Erfgoed



5 Portret van Bep Ruting,
olieverf op doek,
79 x 69 cm, januari 1958,
privé-collectie

slachtoffers en vrijende stellen. In beide gevallen is de foto bewust gemaakt als hulpmiddel. Anders ligt dat bij de door Veldhoen opgebouwde beeldbank, een omvangrijke verzameling kranten- en tijdschriftfoto's die hij in een speciaal vertrek bewaart [8, p.150,151]. De foto's die hierin zijn opgenomen, trekken Veldhoens belangstelling door het onderwerp en/of de wijze waarop daar vorm aan is gegeven. Het bestand fungeert als bron van inspiratie voor zowel de inhoudelijke als de formele aspecten van zijn schilderijen.

Een bijzondere rol hebben de opnames die hij met de polaroidcamera maakt.⁴ De mogelijkheid het eindresultaat direct te beoordelen en zo nodig een nieuwe opname te maken, maakt deze techniek uitermate geschikt als hulpmiddel bij de totstandkoming van zijn schilderijen. Onder de duizenden polaroids die Veldhoen maakt, bevindt zich een groot aantal van dergelijke voorstudies. In enkele gevallen, zoals de monumentale bedscène, zijn meerdere studies bewaard gebleven aan de hand waarvan Veldhoens artistieke zoektocht naar de ultieme oplossing goed is te volgen. Interessant daarbij is dat Veldhoen bij de totstandkoming van het schilderij van twee polaroids gebruik maakt: één voor de figuren en een tweede voor de achtergrond [17, p.156].

Een ander voorbeeld is het imposante 'Naakten met de maan', dat omstreeks 1980 ontstaat [38, p.171]. Hiervoor gebruikt Veldhoen een tien jaar oude polaroid van de liggende Kabul in combinatie met een recente opname van Cristi die in een uitdagende contraposthouding is weergegeven [35, p.170 en 37, p.171]. Van een letterlijke overname van de polaroids is echter geen sprake. De vrouwenfiguren zijn sterk gestileerd op een manier die aan Picasso doet denken en ook de positie en de grootte van de maan is aangepast. Door deze ingrepen zijn de losse elementen waaruit het schilderij is opgebouwd, tot een hechte eenheid gesmeed.

Het is evident dat de polaroidtechniek door de directe beschikbaarheid van de afdruk een enorme impuls betekent voor het creatieve proces. Maar de techniek biedt ook de mogelijkheid pas genomen foto's te bewerken door met een puntig voorwerp in de nog niet hard geworden emulsielaag te tekenen. Veldhoen beheerst deze techniek, die men analoog photoshappen zou kunnen noemen, tot in de finesse en vervaardigt honderden van dergelijke gemanipuleerde polaroids. Hoewel het eindresultaat als een zelfstandig product is bedoeld, fungeren deze bijzondere foto's regelmatig als uitgangspunt voor een schilderij. Dit is bijvoorbeeld het geval bij 'The Beauty and the Beast', een bewerkte polaroid die omstreeks 1980 ontstaat en waarvoor Veldhoen en zijn vrouw Cristi model staan [6]. Manipulatie van het beeld spitst zich toe op de figuur van Veldhoen zelf, wiens gelaatstrekken inderdaad iets beestachtigs krijgen en een scherp contrast vormen met de bekoorlijke uitstraling van Cristi die vol overgave met haar hoofd op zijn schouder rust. De foto inspireert Veldhoen tot een schilderijtje, dat gezien het formaat en de vlotte toets, primair als schets bedoeld is. Hij nam de compositie vrijwel letterlijk van de polaroid over maar versterkt zijn monsterachtige uiterlijk [7].



6 The Beauty and the Beast, gemanipuleerde SX-70 polaroid, ca. 1980



7 The Beauty and the Beast, olieverf en acryl op doek, 18 x 24 cm, ca. 1980, privé-collectie

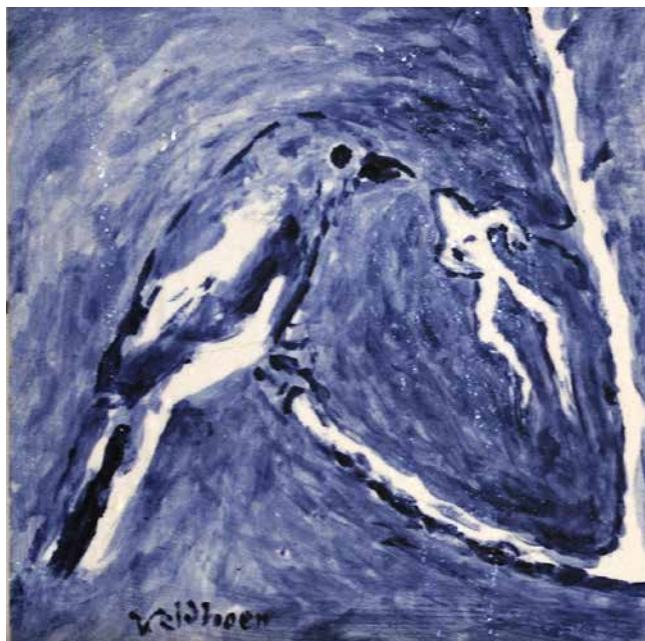
Volgende pagina:
8 De plaatjeskamer



31 Bootvluchtelingen,
acryl op doek,
100 x 140 cm,
ca. 2007

31 Bootvluchtelingen,
acryl op doek,
100 x 140 cm,
ca. 2007

32 Vogel en kikker,
wandtegel,
15 x 15 cm, ca. 1995



32 De huisstofmijt,
wandtegel,
15 x 15 cm, 1997



32 Amsterdam,
wandtegel,
15 x 15 cm, ca. 1995

De polaroids van Aat Veldhoen

Mattie Boom





1 Zelfportret,
gemanipuleerde en uitvergroete polaroid, ca. 1989



2 Zelfportret met Cristi
gemanipuleerde en uitvergroete polaroid, ca. 1989

De polaroids van Aat Veldhoen Een instant proeftuin

Niets is sneller gemaakt dan een polaroidfoto. De gebruiker trekt de foto na opname meteen uit de camera, zonder gezwoeg in de donkere kamer en zonder tussenkomst van de fotohandel. Zo brengt het Amerikaanse bedrijf Polaroid in de jaren zestig zijn product aan de man en vrouw.¹ Etser en schilder Aat Veldhoen begint rond 1968 met het maken van polaroids. De kunstenaar raakt verslingerd aan de direct-klaar-fotografie en beschikt over verschillende cameramodels die hij versiert met bladgoud en andere felle kleuren.² Hij maakt dan al voorstudies en stelt in 1989 beschildeerde, uitvergroete polaroids tentoon, onder andere vrijscènes, een zelfportret [1] en een zelfportret met zijn vrouw Cristi [2].³

De foto's die in de palm van een hand passen, heeft hij opgeblazen tot 'schilderijen' van ruim 1 bij 1 meter. Het blijft bij één expositie. Maar het getoonde is slechts een topje van de ijsberg. Uit dozen op Veldhoens zolderatelier komen stapels polaroids - onbewerkte en bewerkte - tevoorschijn. De kunstenaar heeft ze zijn hele leven gemaakt. Hij gaat er in ieder geval tot 2004, het jaar van zijn herseninfarct, mee door. Maar in 2001 sluit het bedrijf Polaroid zijn deuren en is het materiaal waarmee hij altijd gewerkt heeft, niet meer verkrijgbaar. Wel komt er een doorstart van de methode. Daarbij verandert de samenstelling van de emulsie waardoor er niet meer in gekrast en geschilderd kan worden.⁴ Alles bij elkaar blijkt Veldhoen over een periode van 35 jaar zeker een paar duizend polaroids te hebben gemaakt.⁵

Dit 'vergeten' deel van Veldhoens kunstproductie wordt hier voor het eerst tegen het licht gehouden. De vraag is welke onderwerpen en thema's hij kiest voor deze fotografie. Zijn de fotootjes qua onderwerp en functie vergelijkbaar met ander werk? Zijn het voorstudies of autonome kunstwerken? Gaat het Veldhoen om het plezier van het instant resultaat of is het een oefening voor het echte werk, het schilderen? Wat ziet de kunstenaar Veldhoen eigenlijk in polaroidfotografie en hoe verhoudt dit werk zich tot dat van anderen die in dezelfde periode met polaroids werken? Hoe moeten we kortom het fotografische werk van Veldhoen duiden en karakteriseren?

De polaroidtechniek

Het polaroidsysteem komt in de jaren veertig vanuit Amerika overwaaien.⁶ Net als bij een platencamera werkt men op een dun pakketje lichtgevoelig materiaal, negatief en positief papier in één. Deze pakjes worden in een cassette van tien stuks in de polaroidcamera geladen. Daarna is alleen nog een druk op de knop nodig voor de opname, en een aantal handelingen om het belichte pakje uit de camera te trekken. Daarbij komt ontwikkelaar vrij die zich over de emulsie verspreidt. Na een paar minuten wordt de foto van het negatief en de laagjes papier met ontwikkelaar afgetrokken. Het positieve beeld is nu klaar.

In vergelijking met de digitale instantfotografie van de huidige tijd is de polaroidfotografie weliswaar 'direct klaar' maar het gaat wel om een bewerkelijk en langzaam proces. Handen noch camera blijven schoon omdat de

afgepelde papieren met chemicaliën kleverig zijn. Het systeem met de *peeling layer* is eigenlijk nooit echt doorgebroken. Daar slagen de kleine boxcamera's met rolfilm, de Agfa Clack (1954) en de Kodak Instamatic (1963) - vanaf begin jaren zestig behalve zwart-wit ook in kleur - veel beter in. De rolletjes film worden bij de fotohandel ingeleverd en na ongeveer een week kan men fotoafdrukken en negatiefstroken ophalen. De afdrukken zijn dus niet, zoals bij het polaroidsysteem meteen - instant - beschikbaar. Maar polaroidfotografie is wel een stuk duurder dan de rolfilmfotografie. De hoge kosten en de omslachtige handeling met het afpellen van de kleverige laag blijken uiteindelijk voor velen bezwaarlijk.

Na de introductie in 1972 van de Polaroid SX-70-camera wordt de methode eenvoudiger. Bij deze spiegelreflexcamera floept de foto er meteen na het maken van de opname uit. Afpellen hoeft niet meer. Het beeld is dan nog niet zichtbaar, maar even later wel. De polaroidfotografie beleeft met de SX-70 een opleving.⁷ Maar polaroid neemt uiteindelijk maar een betrekkelijk kleine niche in de omvangrijke foto-industrie van de late 20ste eeuw in. Het systeem met de rolfilm biedt in de doka oneindig veel meer mogelijkheden. Klassieke fotografen willen hun foto's op grotere formaten mooi afdrukken en in meer exemplaren, in oplage. Voor deze fotografen is de afwerking van de afdruk belangrijk: die bepaalt de beeldende kracht van de foto. Van de polaroid is er maar één en het formaat is bescheiden.⁸ Voor fotografen die gewend zijn aan het zwart-witwerk in de doka, is de polaroidcamera een handig hulpmiddel. Meer niet. Ze wordt bijvoorbeeld in de reclame- en modiefotografie gebruikt voor een snelle proef of een voorstudie voor vlakfilmopnames met de technische camera.

De vroege periode

De *peeling layer* is voor de kunstenaar en creatieve duizendpoot Veldhoen geen enkel probleem. Hij begint waarschijnlijk eind jaren zestig met polaroidfotografie: enkele zwart-witpolaroids dateren uit augustus 1968 als hij net zijn tweede vrouw Kabul heeft leren kennen.⁹

Het werken in zwart-wit duurt maar even. Veldhoen maakt daarna alleen nog kleuren-polaroids. Bij de polaroids uit de vroege periode gaat het duidelijk om privé-fotografie. Veldhoen leidt een nogal teruggetrokken bestaan, aanvankelijk alleen met Kabul. Hij fotografeert haar en zichzelf veelvuldig en later ook hun dochters Venus, Gala en Kabulaatje [3]. De polaroids zijn soms gewone familiefoto's: Kabul met de kinderen op het strand of de kinderen met kleurige ballonnen tegen de achtergrond van een berglandschap. Het zijn tegelijkertijd fraaie en ongebruikelijke composities en ze getuigen van een groot kleurbewustzijn. Beelden zoals alleen een kunstenaar ze maken kan. Af en toe zet Veldhoen er in verf een gouden rand omheen of spuit hij de foto over met roze verf, zoals in een zelfportret met Kabul en baby Gala dat hij op de geboortekaart van Gala uit 1971 plakt [4]. Veldhoen zal in sommige periodes dagelijks polaroids hebben gemaakt, zowel familiefoto's als voorstudies voor de schilderijen waarin zijn eigen vrouw, hijzelf en de kinderen regelmatig figureren [5].



3 Kabul met Kabulaatje, 1974



4 Familie(zelf)portret bij de geboorte van Gala, beschilderde polaroid, 1971



5 Zelfportret, polaroid, ca. 1970

Volgende pagina:
6 Zelfportret met Kabul en Venus,
polaroid, ca. 1969

Uit verschillende interviews met de mediagenieke kunstenaar blijkt zijn interesse voor het 'fotografische' ver voordat hij met de polaroids aan de slag gaat. In een Kronkel uit 1962 uit Simon Carmiggelt zijn verbazing en bewondering voor de 'levende' onderwerpen die Veldhoen etst en in prent brengt. Dit proces noemt hij, met de kunstenaar, 'wreed' kijken: openstaan voor alles wat er voorvalt, ook de grove werkelijkheid. Veldhoen kijkt toe bij bevallingen, operaties en ongelukken. Hij brengt deze ervaringen meteen in beeld: figuren en dagelijkse handelingen en soms ook emoties. Er zit al een zekere directheid in het werk, wat vaak ongebruikelijke beelden oplevert. De kunstenaar wordt bijvoorbeeld 's nachts gebeld, gaat meteen naar de kraamkamers van het ziekenhuis en krast het beeld van de bevalling of van de artsen gebogen boven de operatietafel, ter plekke op de etsplaat, bijna als een reportagefotograaf. Wachten op inspiratie vindt hij onzin. De kunstenaar hoeft alleen maar aanwezig te zijn en dit soort situaties te registreren.

Van slachtoffers op straat, schrijft Carmiggelt vervolgens, maakt Veldhoen tientallen foto's, als voorstudie. Als Carmiggelt hem spreekt, is hij met die stapels foto's al een tijdje aan het werk, maar het kunstproces heeft zich nog niet uitgekristalliseerd. Veldhoen is nog niet tevreden. In 1967 overweegt hij een overstap: "Misschien word ik wel fotograaf". Hij zegt daarover: "De geestelijke betekenis van het fotobeeld vindt nu gaandeweg erkenning en overal in de westerse kunst ziet men getuigenissen van de nieuwe ontvankelijkheid voor de werking van een stuk instrumenteel vastgelegde realiteit." In Veldhoens prenten zijn alledaagse zaken sterk aanwezig: een vrouw achter de naaimachine, een portret van een verslaafde, een barende vrouw, een politieagent, de aalmoezenier, het liefdespaar. Zijn grafische werk getuigt van fotografisch realisme. Hij houdt zich ver van abstractie of het conceptuele, hij is meer van de populaire - 'pop' - kunst. Veldhoen werkt in 1962 dus al met foto's, al zijn dit geen polaroidfoto's.

Vanaf 1967 zoekt Veldhoen de alledaagse onderwerpen niet meer buiten de deur. Kabul en de kinderen binden hem aan huis, zij zijn dan de enige onderwerpen waaruit hij inspiratie put. In de krant zegt hij "verliefd [te zijn] op mijn palet". Hij beschouwt "het schilderen als een nieuwe zee om in te verdrinken".

De polaroids fungeren in deze periode vooral als voorstudies voor schilderijen. Er is een dubbelnaaktportret met wit geschminkte gezichten. Kabul en de kinderen liggen op bed, het hele gezin staat voor de camera die met een zelfontspanner wordt bediend. Dit zijn duidelijk werkfoto's, maar werk en privé lopen wel sterk in elkaar over. Veldhoen maakt polaroids terwijl hij aan het schilderen is om de voorstelling en compositie beter voor zich te kunnen zien. De schilderijen zijn de eindproducten. De melancholie drukt af en toe een stempel op de vele zelfportretten die Veldhoen ook maakt, vaak met een van zijn polaroidcamera's in de hand [6].

Opvallend is zijn enorme productie. Hij lijkt geen maat te kunnen houden, fotografeert en fotografeert. Het element van verrassing en instantbevrediging van de polaroidfotografie bevalt hem zeer. Het niets verbloemende verslag van haar persoonlijke en intieme leven dat de Amerikaanse fotografe Nan Goldin vastlegt met een gewone camera en daarna tot fotoboek verwerkt, is enigszins vergelijkbaar met Veldhoens registraties op polaroid [7].



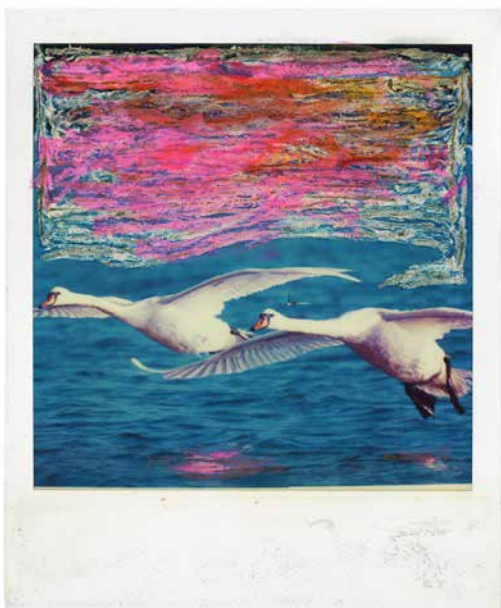
7 Veldhoen liggend op bed,
polaroid, ca. 1974.



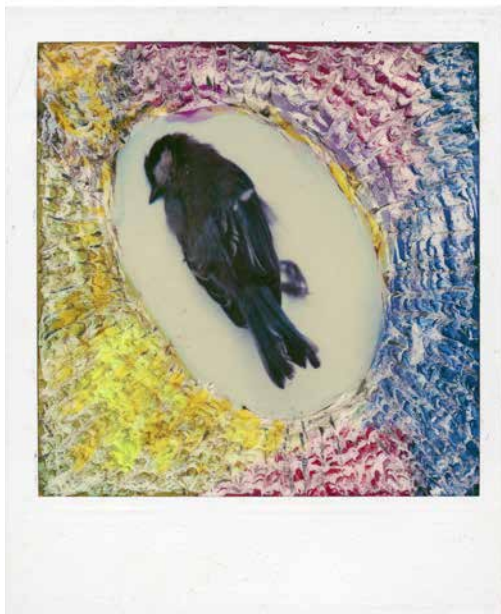
Begin 1970 portretteert Ed van der Elsken Veldhoen. De aanleiding is een rubriek in het tijdschrift *Avenue* waarin een schilderij onder lezers wordt verloot. Het betreft Veldhoens doek 'Fotografen' (olieverf, 70 x 95 cm) [8], waarop een aantal fotografen, onder wie Van der Elsken, Cor Jaring, Philip Mechanicus en Pieter Boersma, met een camera voor het gezicht naar de beschouwer kijkt.¹⁰ In het interview erbij zegt Veldhoen dat volgens hem het fotografische op dat moment als het ware triomfeert. Hijzelf brengt schilderkunst en fotografie samen in zijn olieverschilderijen, legt hij uit: "Zo kom ik verder dan in een donkere kamer."

Veldhoen heeft overigens vele fotografen onder zijn vrienden.¹¹ Hij kent Van der Elsken al langer en figureert op diens foto's van happenings uit de provotijd. Van der Elsken fotografeert en filmt in 1971 ook de geboorte van Gala. Fotografie en de praktijk ervan zijn bij Veldhoen dus ruimschoots bekend. Hij speelt er af en toe ook mee als hij in de publiciteit komt. Tijdens

8 Fotografen,
olieverf op doek,
70 x 95 cm, 1969,
privé-collectie



9 Zwanen, gemanipuleerde SX-70 polaroid, ca. 1986



10 Dood vogeltje, gemanipuleerde SX-70 polaroid, ca. 1991



11 Portret van de moeder van de schilder, gemanipuleerde SX-70 polaroid, ca. 1990

een van zijn exposities nodigt hij de critici eerst uit voor een polaroidsessie, waarbij hij hen op een stoel in zijn atelier zet en een portret maakt. “Net Frans Hals!” roept Veldhoen. Dat ritueel mist zijn uitwerking niet: het is een dankbare introductie in verschillende krantenstukken.

De gemanipuleerde polaroids

Enkele jaren later ontdekt Veldhoen de expressieve mogelijkheden van de ‘gemanipuleerde polaroid’, zoals hij deze toepassing noemt. Aanleiding is een uitnodiging van een weekblad in 1977 aan kunstenaars en fotografen om iets creatiefs met de polaroid te doen.¹² Tot 24 uur na het maken van een polaroid is het oppervlak nat en Veldhoen werkt in de emulsie met een potlood, een vijl of de achterkant van een penseel. In ieder geval met iets bots, anders gaat de emulsie kapot. Hij trekt lijnen, tekent en krast in de emulsie en hoogt de polaroids op met felgekleurde en fluorescerende acrylverven. Ook brengt hij kleuren aan met nagellak en lippenstift of haalt ze op met transparante lak [9 etc.]. Veldhoen heeft geen enkele angst voor gifgroen of kanariegeel. Het plaatje ondergaat een totale transformatie en wordt met acrylverf geel, roze, paars, rood gemaakt en soms met goudverf aangezet. Manipuleren is nog zwak uitgedrukt. Grillige, expressionistische Francis Bacon- of Oscar Kokoschka-achtige beelden zijn het resultaat.

De eerste gemanipuleerde polaroids dateren uit april 1977. Hiervoor poseren Kabul en de kinderen en later zijn derde vrouw, Cristi, die hij dan net heeft ontmoet. Veldhoen heeft daarna nog honderden van dergelijke kunstwerkjes gemaakt en er zijn kleuren, krassen en lijnen in gezet. In 1980 zendt hij in naar de Nationale Fotowedstrijd van het blad Zero en wint de derde prijs.

Voor het benutten van de creatieve mogelijkheden van een dergelijk nieuw medium zijn kunstenaars kennelijk de aangewezen personen. Zij zien het als een interessante techniek erbij: een die naast de zeefdruk of litho de mogelijkheid biedt in kleur te werken. Amerikaanse kunstenaars als Chuck Close en Andy Warhol maken in fabrieken reusachtige direct-klaar-foto's op grote machines, vooral zelfportretten. Dit is het resultaat van een actief beleid van het bedrijf om het gebruik van de polaroid door kunstenaars te stimuleren. Hoogwaardige toepassingen worden bewust onder de aandacht gebracht en kunstenaars en bekende fotografen worden uitgenodigd om bij het bedrijf te werken. Ook Nederlandse kunstenaars raken geïnteresseerd in polaroidfotografie. De fotografe Toto Frima werkt er in de jaren tachtig mee. Zij maakt thuis kleine voorstudies, maar bij het bedrijf produceert zij monumentale naakten van zichzelf waarbij ze op de machine ligt. Zo groeit de polaroid bij sommigen uit tot een volwaardig artistiek medium.

De kleine polaroid nodigt eveneens uit tot experiment. Fotografen als Robert Mapplethorpe en André Kertész maken met de SX-70 bloemstillevens en kleurstudies. David Hockney stelt uit tientallen polaroids grote collages samen en Richard Hamilton schildert in kleine polaroids zelfportretten. Ook de Japanse fotograaf Nobuyoshi Araki maakt in polaroid studies van bloemen en naakten. In Nederland kennen we polaroids van Paul Huf, Peter Ruting (Veldhoens zwager), Uwe Laysiepen en Piet van Leeuwen.

De Europese tak van de firma Polaroid vestigt zich in 1968 in Amsterdam en ontwikkelt ook hier een actief promotiebeleid waarin bekende fotografen en kunstenaars een rol spelen. Het Stedelijk Museum in Amsterdam wijdt in 1982 een tentoonstelling aan polaroidfotografie. Onder anderen Ulay & Abramovic, Richard Hamilton, Andy Warhol, Chuck Close, Robert Mapplethorpe, John Baldessari, David Hockney en Lucas Samaras nemen eraan deel. Deze tentoonstelling is een uitzondering, de polaroid blijft een buitenbeentje. De resultaten van de artistieke experimenten blijven veelal voor het publiek verborgen omdat kunstenaars ze niet als eindproducten zien. Maar uiteindelijk werken de laatsten misschien wel vaker dan beroepsfotografen met polaroidfotografie omdat die zo speels, grillig en onvolkomen is. Polaroid betekent vrij improviseren, 'instant': werken op het moment van inspiratie. Zo is het ook bij Veldhoen.

Vrijheid

In de tijd dat Veldhoen is getrouwd met de fotografe Cristi Kluivers - tussen 1977 en 1997 - worden zijn foto's rauwer en realistischer. Hij maakt veel vrijscènes en erotische beelden: vrouwelijke geslachtsdelen en paringen in expliciete close-ups, in talloze varianten [16,17, p.202]. De liefdesparen, zoals hij die tot 1969 in prent heeft gebracht op de manier van de Japanse erotische Shunga-prent, zijn terug. Zoveel studies van het vrouwelijk geslachtsdeel zien we nooit eerder. Ze zijn vaak omlijst door een sierlijk rond frame in kleur - als een tondo - zoals hij dat eerder ook al in prenten doet. Verder zien we op de polaroids felgekleurde wapperende vlaggen en zonnestralen als aura's, een stilleven met een dode vogel [10] eveneens in een kleurig frame, een portret van zijn moeder [11].

Het psychedelische element lijkt nooit ver weg en volgt logisch uit Veldhoens lichtgevend palet en zijn dagelijkse wietje. Veldhoen maakt in deze tijd ook vele scènes aan het strand met baders en naakte lichamen. We zien hem er zelf in terug: met anderen kijkend naar polaroids. Strandscènes komen vaak voor: naakte gestalten tegen een gele ondergrond en blauwe lucht [13]. Opvallend is het portret van de schilder, in een zinderende warmte onder een zonnig afdak [12]. We vinden de seizoenen letterlijk in de foto's terug: de warmte van de zomer maar ook de blauwe ijzige grachten in de winter



12 De schilder aan het werk, gemanipuleerde SX-70 polaroid, 1985. Foto Cristi Kluivers



13 Strandscène, gemanipuleerde en op linnen uitvergroete polaroid, ca. 1995

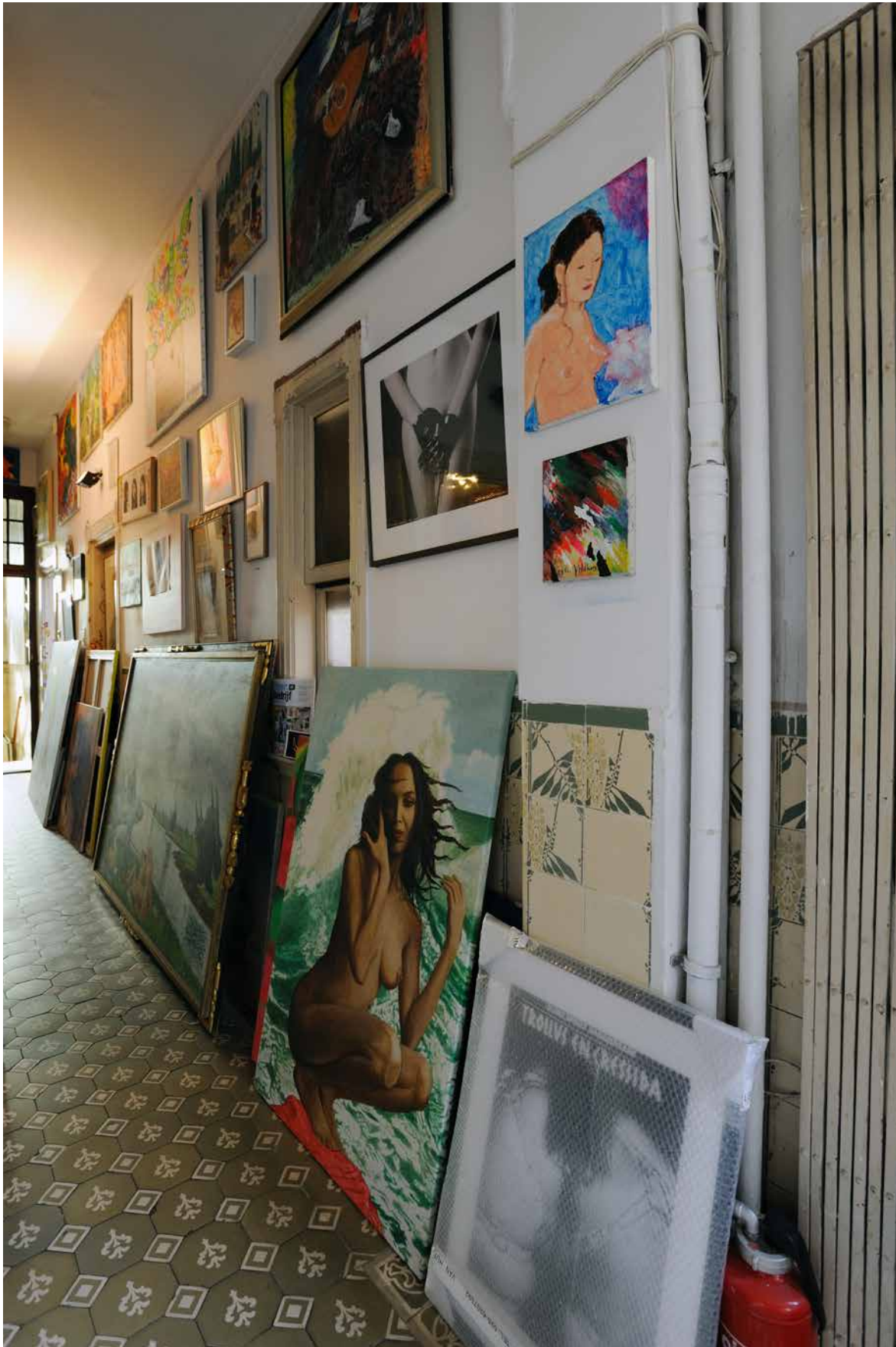
1018 Z(alige) K(unst)

Natasja Rietdijk













schetsboekjes tekeningen grafiek
schilderijen sculpturen polaroids

