



PIET WIEGMAN.

AQUAREL, 1927.

BLINDE.

DE WIEGMANS,

DOOR J. SLAGTER.

I.

PIET WIEGMAN.

TOEN hij zoo een jaar of drie en twintig was, is Piet Wiegman gaan schilderen. In 1885 geboren, de school afgeloopen, werkman geworden. Met zijn handen gearbeid, in zwaar werk, in Amsterdam. En hij kón het; met zijn stevige lichaam, zijn breede schouders en breede handen en een geest van aanpakken! Dan, in de enkele vrije uren, Zondags vooral, gaat hij voor plezier wat teekenen of schilderen. 'tZat immers in het bloed; twee broers, Matthieu en Jan, schilderden al, waren voluit schilder geworden. En wie nu die eerste schilderijtjes van Piet Wiegman ziet, kleine landschapjes in olieverf, weet het beter misschien dan de jonge Wiegman het toen wist: dat er een écht schilder in hem stak. Die lust om te teekenen en te schilderen werd krachtiger en hij kwam op het atelier van een kerkschilder. Dat was een stap vooruit.

Toen, op een keer, zag de schilder van Blaaderen het werk van Piet Wiegman en die zeide al dadelijk: word schilder. Dat was een groote moreele steun en door van Blaaderen gingen ook anderen belang stellen in dezen man, die geen jongen meer was en die al de zwaarte van het leven kende; die met zijn groote, stevige knuisten zoo krachtige en ook zulke teere dingen kon maken. Toen kon Piet Wiegman zich heelemaal wijden aan wat eerst liefhebberij was geweest en hij kon zich uitleven in dat wat al lang in hem had gebroeid.

In Schoorl ging hij werken; daar trokken de duinen zijn aandacht, meer nog om hun plastiek dan om hun kleur. Daar tusschendoor had het interieur zijn belangstelling en het stilleven; de menschen ook, vooral de oude, de door het moeilijke leven geteekende.

De erkenning kwam, dat Piet Wiegman een kerel was, die wat kón; er was een volle, rijpe kracht in zijn werk gekomen en een heel eigen sentiment. Bekoorlijk was het niet, luchtig ook niet, maar stroef, ernstig als een donkere wolkenlucht boven een Hollandsch landschap. Het was zwaar als de aarde, donker van toon meestal en alle dingen zag hij met een forsche nadrukkelijkheid.

Weinig is zijn werk sinds dien veranderd. Het is grooter geworden, sterker

en het wint nog steeds onder den zegen van bestendigen arbeid en nadenken, maar het wezen bleef: de stroeve ernst, de forsche aanzet, de donkere kleur, die niet anders is dan de openbaring van een gespannen wil, op het groote gericht.

Een jaar of tien geleden, toen hij tentoonstelde onder de auspiciën van den Hollandschen Kunstenaarskring, bleek, dat hij zichzelf een weg had gemaakt en dat zijn arbeid kon worden gezien naast dat van zijn begaafden broer Matthieu.

* * *

In de jaren 1917 en volgende komt veel werk uit zijn handen. Waar gaat het heen met hem? Wij voelen het, als wij die — ik zou zeggen — onverbiddelijke teekeningen zien uit die Schoorlsche jaren, welke zijn gereproduceerd in het bekende boekje van F. M. Huebner „Die neue Malerei in Holland”. Cézanne, die zoo grooten invloed heeft gehad — en nog heeft — op de moderne Nederlandsche schilderschool, heeft ook op Wiegman invloed gehad, al was deze dan ook voorbijgaand. In enkele breed-gedane duinteekeningen zien wij Wiegman zijn compositie opbouwen in vlakken, van een sterke plastiek. Een felle, hoekige lijn, als met een beitel gestoken. Zoo met een enkelen vinnigen omtrek zijn er de figuren in gezet van mannen met kipkarren. Het zware zandgraverswerk, de moeizaamheid en de ernst van den arbeid, wij vinden de accentuatie daarvan in dat stroeve duinlandschap. Wie dat leelijk vond of stijf, zag niet, dat hier een zeer eigen opvatting doorstraalde, een opvatting welke anders, maar even echt was als die van ouderen. Jacob Maris zag het duin in zijn blondheid, als een brok kleur tegen de lucht. Voor Hart Nibbrig was het duin een trilling van zonlicht. Piet Wiegman gaf de plastiek van het duin en ook was het voor hem, als elk deel der aarde, een plek, waar menschen moeizaam werken.

Het landschap liet hij los voor een tijd, want de menschen vond hij belangrijker, niet de welgestelden, die zich laten „uitschilderen” in hun Zondagsche pronk, maar de armen, de harde werkers, die met hun lichaam moeten sjouwen voor het dagelijksch brood en tobben moeten over den dag van morgen. Hij plaatste ze niet als model in een atelier en schilderde ze niet als interessante kleurbrokken in een schilderachtige locale omgeving. Voor hem waren het menschen, levende en lijdende menschen, wier menscheijkheid alleen voor hem belang had. Hij liet hen zitten in hun poovere kamertjes, met wat goedkoope pronk en een bloempot hier en daar; zoo teekende en schilderde hij hen als menschen, gewond en geadeld door een leven van arbeid. Hier is niet de picturale nieuwsgierige aan het woord, de beluste op kleur-effecten, maar een man die met eerbied

en medelijden deze menschen naderde en hun in eenvoud verrichte daad van elken dag. Zoo ging ook Van Gogh tot de menschen en wanneer ik dezen naam uitspreek, dan is het om duidelijk te maken, dat Piet Wiegman tot de enkelen behoort, die in hun kunst verwant zijn aan hem, die eens schreef: „Ik voel dat mijn werk in 't hart van 't volk ligt, dat ik mij laag bij den weg moet houden, dat ik diep in 't leven moet ingrijpen, en door veel zorg en moeite moet vooruitkomen”. Het was Vincent, die het zoo duidelijk uitsprak, toen hij bezig was aan de studies voor zijn Brabantsche „Aardappeleters”: bij het zien van zijn werk moest men de gedachte krijgen, dat die menschen met de handen, die zij naar de aardappels uitsteken, zelf de aarde hebben omgespit; alles moest dus spreken „van handenarbeid en van dat zij hun eten zoo eerlijk verdiend hebben”.

Die woorden komen ons in de gedachte, als wij deze figuren van Piet Wiegman zien. Daar is het oude, wat kromgegroeide werkmannetje met zijn van kommer vertrokken gezicht, die zit bij zijn kachel, de handen zwaar rustend op de knieën en die andere nog inniger teekening van datzelfde mannetje, zittend op een stoel, als een prachtig en gaaf beeld van heldhaftige berusting.

Uit omstreeks denzelfden tijd, 1919, dateert een teekening van een zittende vrouw, waarin eveneens is gestreefd naar die concentratie van enkel het belangrijke, welke Wiegman later nog verder zou ontwikkelen. De beteekenis van al deze figuurstukken is, dat het geen portretten zijn met enkel de waarheid der gelijkenis met een bepaald individu, maar dat het beelden zijn met de waarheid van een symbool, verbeeldingen van het leven. Dit is hun geestelijke inhoud; de hevigheid en de zuiverheid der ontroering hebben deze werken in hun veelzeggenden eenvoud doen ontstaan. Meer nog dan in Wiegman's stilleven, vind ik in zijn figuurstukken het wezen van zijn heele persoon het sterkst en het volledigst geuit. Het leven der menschen blijft hem belangrijker dan dat der doode voorwerpen. En alsof hij bang is, dat kleuren een picturaal accent zouden geven, waar hij louter menschelijk wilde zijn en den mensch plaatste als middelpunt van zijn omgeving, vermeid hij de verf en bouwde hij de meeste zijner figuren op in krijt of met de straffe, haast snijdende vegen van zijn oost-indische-inkt-penseel.

* * *

Het stilleven stelde hem toch ook belangrijke vragen: hoe kan men beter een compositie leeren bouwen dan door het stilleven? Ook hierin zocht hij een eigen weg, al is hier en daar de invloed van anderen te herkennen. Soms wist hij stilleven en figuur ineen te doen smelten als in die

grootte compositie van 1917, een meisje, dat voor een tafel met koffiegerei in een kleine kamer aardappelen zit te schillen. In zijn stillevens zoowel als in zijn figuurstukken is een treffende kracht, ontstaan door het weglaten van alle niet ter-zake doende toevalligheden en het slechts weergeven van wat, naar Wiegman's gevoel, van belang is. Vandaar die onmiddellijke inwerking van het beeld op ons. Niets stelt zich tusschen het beeld en den toeschouwer, geen picturale bijzonderheden, geen litteraire kennis. Dat directe van het beeld, dat concentreeren van vorm, lijn en kleur tot het hoog-noodige, is het doel, waar Wiegman meer en meer op afgaat. Vergelijken wij zijn laatste werk bij dat uit de jaren 1916—1919 dan blijkt de vooruitgang. Vooral in de landschappen uit die jaren is soms nog een zekere woeligheid van vormen, een onrust, welke wij ook zien in veel werk van de „Bergensche school” uit dien tijd en welke een gevolg was van cubistischen invloed. Bij Gestel werd het op een gegeven oogenblik zelfs een kaleidoscopische warreling van vlakken.

Is Wiegman's later werk rustiger geworden, ook uit zijn eerste jaren bestaan werken, die door hun stillen eenvoud treffen. Uit 1912 stamt de hierbij gereproduceerde teekening van een vrouwenkop; het is merkwaardig hoe de jonge schilder, die nog maar enkele jaren had gewerkt, met zoo vaste zekerheid deze teekening wist te scheppen. Men zie die resoluut getrokken lijnen van het gelaat, die mooie welving van het haar en vooral die sterke teekening van de oogen. Zoo ongeveer konden de Japanners een gelaat teekenen, maar zij vermochten niet verder te gaan dan de aanduiding van de oppervlakte. Hier, in dit even-voorovergebogen kopje, in dien fijnen mond en dien in zichzelf gekeerden blik der oogen, krijgen wij een dieper inzicht; een bepaalde geestes-houding spreekt ons uit dit gelaat tegemoet.

* * *

Al in 1919 bereikte hij in grootere figuurstukken een nog sterkeren eenvoud, een nog strakker samentrekking van essentiele waarden. Hiervan getuigt b.v. een groep van twee kinderen, welke hierbij is gereproduceerd. Het jongetje en het meisje, elk in hun eigen wezen, hoe volledig zijn die, in alle beknoptheid, weergegeven. De jongen met zijn kinderlijke trouwhartigheid, kameraad en beschermer van het zusje. De jongen heeft een droomerige natuur, het zusje is levendiger, beweeglijker: zie haar manier van recht-op zitten, de uitgespreide handjes, het flink-opgerichte kopje. Wie dit beeld met aandacht bekijkt, zal zich verwonderen, hoe de schilder al deze dingen voor ons tastbaar wist te maken met zoo buitengewoon sobere middelen. En als men dit werk nu niet dadelijk kan waardeeren,



PIET WIEGMAN.

TEEKENING, 1912.

JONG MEISJE.



PIET WIEGMAN.

TEEKENING, 1916.

GERRIT BOUWE.

moet men zich eens die sierlijke, gelikte en geflatteerde kinderportretten voor den geest halen, die wij uit sommige salons kennen: ja, die hooren ook inderdaad thuis in een „salon”. Op het eerste gezicht zal men die portretten misschien nog „beelderig” vinden, maar zijn ze op den langen duur interessant voor anderen dan de ouders en zullen ze ook sommige ouders niet danig gaan vervelen? En wanneer men dan dit simpele groepje ziet van een broertje en een zusje, waarbij alle expresselijke mooi-doenerij-op-bestelling is vermeden en waarbij is getracht iets te zeggen van de kinderziel, welke belangrijker is dan het kinder-outerlijk, zou men dan dat groepje niet wenschen te bezitten en maakt men het dan niet los van *b e p a l d e* kinderen? Mij althans gaat het zoo, dat ik dit méér vind dan een portret; dat ik dit vind een beeld van het kinderlijke, een uitdrukking van het wezen van kinderen. Er is hier iets gevonden van dat primair-zuivere, van dat in-eens doordringen tot de ziel, waarbij wij alle picturale schoon kunnen versmadden, omdat hier reeds door de samensmelting van kleur en vorm in een zeer evenwichtige, gesloten compositie in allen eenvoud de ontroering van den kunstenaar tot ons komt en het beeld, dat hij zag — niet met zijn oog maar met zijn hart, klaar en groot voor ons staat.

* * *

Van zijn werken uit het daarop volgend jaar, 1920, kan ik nog noemen het portret van den schilder Grégoire en diens vrouw, dat ook al weer het streven vertoont om het wezenlijke der beide menschen en hun betrekking tot elkaar in één forsche greep samen te vatten. Het is hier de groote, zware mansfiguur, met den breeden, donkeren kop en de krachtige hand: de Daad, en de vrouwenfiguur, teerder, maar sterk in het vertrouwen in den man. Die geestelijke betrekking tusschen twee wezens krachtig en eenvoudig te verbeelden — wij zagen het ook in dat kindergroepje, dat is een sterke kant van Wiegman's talent.

Het is echter niet te ontkennen, dat hier gevaren dreigen. In de eerste plaats is er aan alle versobering een grens: zij kan al gauw een spelletje worden van het verstand, hetgeen wij bij Van der Leek het beste kunnen waarnemen. De pathologische weezin om het doek aan te raken leidt dan tot een „minimalisme”, als ik het zoo noemen mag, dat gaat lijken op het opgeven van raadseltjes. In de tweede plaats kan er overdrijving gaan komen in het afstand doen van picturale waarden en wel in dien zin, dat men de verf gaat smeren alsof het modder is, terwijl toch de verf een prachtig materiaal vormt, dat, mits goed behandeld, een verheuging kan geven, welke men ten onrechte als materialistisch wenscht te beschouwen.

Aan deze gevaren is Wiegman in sommige zijner laatste werken niet geheel ontkomen, maar ik twijfel niet, of hij zal ook hierin tot een oplossing raken. Want hij beschouwt zich niet als een „arrivé”, maar zoekt met alle eerlijkheid en kracht, die in hem zijn, naar steeds vollediger uiting van het schoonheidsideaal, dat hij zich droomt.

Wiegman wil, wat hij te zeggen heeft, met kracht zeggen, met een geweld, dat niets ontziet. En zoo wierp hij, in 1926, die teekening op het papier, als met de vuist er op gezet, van „de Blinde”. Ik vind dit te behooren tot het allerbeste, dat Wiegman heeft gemaakt. Het is een geaquarelleerd portret van een blinden man, die ondanks zijn gebrek een enorme vitaliteit behield. Een der blinde oogen staart dof en open. Maar de kop is krachtig opwaartsch geheven op den gespierden nek. Resoluut, als een uitdaging, staat de mond in het gelaat en dat fel-levende is er zelfs in en om de doode oogen. Het is een blinde, die van zijn leven nog het beste maakt wat er van te maken is, die niet zijn gebrek cultiveert of beklagt, maar krachtig voortleeft met de hem restende zintuigen. Denkt men zich dit beeld naast die van anderen, Breughel's droeve stoet van struikelende blinden, Eekman's blinde strompelaar langs een heg, Van der Leck's blindeman, die geleid wordt door de dorpsstraat, dan is Wiegman's visie er eene, welke men naast deze andere grootsche concepties kan zetten. Zoo'n werk als dit komt in eens, in één machtige opstuwung van al wat een kunstenaar tot de daad brengt, tot stand.

* * *

Nu gaat Wiegman verder op zijn weg. Daar in den noordwesthoek van Limburg, in Thorn, zoekt hij de stilte om zijn werk groot en zuiver te houden en het te verdiepen. Hij zoekt het primitieve van sommige dorpsmensen weer te geven met zoo primitief mogelijke middelen en tegelijk werkt hij aan een groote portretgroep, waarin hij wil breken met wat wij noemen „gelijkenis”, waarin hij het geestelijk wezen der figuren wil verbeelden.

Een moeilijke opgaaf, deze laatste; er liggen gevaren op den weg, zooals ik hierboven al zeide en ik hoop, dat Wiegman deze te boven zal komen. Te veel heerscht in onze moderne schilderkunst een neiging naar de „aller-individueelste uiting”, welke meer en meer het volk van de kunst vreemdt. Wij moeten weer komen tot een kunst, welke natuurlijk opwelt, onberoerd door exotismen als negerplastiek, en welke niet ineen schrompelt onder louter-verstandelijke bijmengsels. Honderd jaar geleden gold de techniek als het een en het alles van de schilderkunst, thans beleven wij een ander uiterste: de techniek is niets, de geest, de bedoeling is

alles. Beide wanverhoudingen zijn ongezond. In elken grooten tijd van de kunst is een groote techniek met een grooten geestelijken inhoud samengegaan. Wij moeten weer tot een cultuur komen, waarin een werkelijk nieuwe kunst kan ontbloeien. Aan het voorbereiden van die toekomst werkt onze moderne Hollandsche schilderschool met moedige overtuiging. Ook Piet Wiegman. Het is opstaan en vallen en zolang deze jonge schilders de overtuiging hebben, dat zij er nog niet zijn, is er hoop, dat er iets bereikt zal worden.

* * *

Alvorens nu over den iets jongeren broeder, Matthieu Wiegman, te spreken, moet ik even deze twee figuren naast elkander stellen. Matthieu Wiegman heeft zich een grootere bekendheid verworven dan zijn broeder Piet en, naar ik meen, om twee redenen: omdat hij productiever was en omdat hij veelal een onderwerp koos, dat zich tegenwoordig in groote belangstelling mag verheugen: de religieuse voorstelling. Onder die grootere vermaardheid is het werk van Piet W. ongetwijfeld meer in de schaduw geraakt dan het verdiende. Want in beider kunstenaarschap zie ik geen voldoende verschil om het verschil in waardeering te rechtvaardigen. Hun aanleg acht ik vrijwel gelijk, hun naturen echter niet. Matthieu heeft teerdere sentimenten dan Piet, maar Piet kan een kracht, eenforschheid ontwikkelen, welke Matthieu niet bereikt. Beider richtingen zie ik gelijk loopen. Beide broeders zoeken naar een zoo direct mogelijke uiting van de emotie, die hen drijft, naar een beeld dus, dat tot den mensch zoo duidelijk en eenvoudig mogelijk spreekt, zonder omwegen, zonder picturale of literaire raffinementen. Men zou hun beider kunst kunnen vergelijken met twee rivieren, uit eendere bron ontsproten, beide vloeiende naar dezelfde zee, maar door verschillende landschappen stroomend. Katholieke ijveraars slaan Matthieu's werk hooger aan vanwege de belangrijke plaats, welke de religieuse voorstelling in zijn werk inneemt. Dit is een vergissing, welke te goeder trouw wordt begaan maar die niettemin schadelijk is omdat zij het wezen van de Kunst miskent. Wat doet het onderwerp er toe? Wanneer de religieuse voorstellingen van Matthieu W. ons, als k u n s t, iets te zeggen hebben, dan is dat omdat zij voor hem het middel waren om zich als kunstenaar te uiten en omdat die uiting schilderkunstig zoodanig was, dat wij die als kunst aanvaardden, onverschillig van welk kerkelijk geloof wij zijn. Alleen in deze opvatting wensch ik dat werk hier te bespreken; voor zoover het iets anders is dan kunst heeft het voor den zoeker naar kunst geen belang. Er wordt door katholieke ijveraars groote aandacht geschonken aan de nauwkeurigheid, waarmee Matthieu W. rekening houdt

met de gegevens en de formaliteiten van de geloofsleer. Laten wij ons voor oogen houden, dat dit alles met de kunst niets te maken heeft. Dit moest ik zeggen ter wille van de zuiverheid der beschouwing.

II.

MATTHIEU WIEGMAN.

Het zal zoo ongeveer twintig jaren geleden zijn, dat sommige schilders van de jonge Amsterdamsche school het land van Bergen en Schoorl uitverkoren om daar te gaan werken. Wie de eerste was, weet ik niet, maar al gauw waren er Matthieu Wiegman, Gestel, van Blaaderen, Colnot en Filarski; anderen volgden, dichters ook, musici en beeldhouwers en er ontstond een fleurig *cénacle*, waarin ook de figuur van den „philosophe distingué” niet ontbrak. Natuurlijk bleef het niet zoo, en dat was gelukkig, want niets is zoo doodend in de kunst als het behoud en de sleur. Op een zeker oogenblik merkt men, dat er geen noodzakelijkheid is tot het bijeenblijven en dan gaat men uiteen en zoekt het elders. En altijd is er ook de drang om weer nieuwen adem te scheppen in Frankrijk en Italië, welke onze cultuur bevruchten sinds wij het schrijven hebben geleerd.

Het is natuurlijk altijd een toeval, dat zulk een centrum ontstaat; is niet overal de schoonheid te vinden? Maar toch is er steeds een innige, geenszins toevallige betrekking tusschen het landschap en de schildersgroep, die zich daar vestigt. De Haagsche impressionistische school zocht vóór alles de kleur en waar zij werkte, in de Haagsche duinen en bosschen, aan de Nieuwkoopse en Loosdrechtsche plassen, was het bovenal de bijzondere kleur, die de bekoring gaf. De jonge Amsterdamsche school zocht naar stijl en vond die in het toen nog ongerepte stijlvolle Bergensche en Schoorlsche land en later in Italië, Zuid-Frankrijk en op Corsika.

In het begin dezer beschouwing is gezegd, hoe Piet, die, hoewel ongeveer een jaar ouder, eerst op 23-jarigen leeftijd ging schilderen, zijn groei als schilder vond in Schoorl; thans moet worden verteld van Matthieu, die in Bergen de eerste bevrijding vond uit zijn zoeken naar uiting van al, dat in hem broeide.

Evenals Piet toonde Matthieu al in den aanvang een sterke individualiteit; door zijn werk loopt een vaste lijn; het toont in alle overgangen een onverzettelijk streven naar een hoog doel en die nooit doovende overtuiging leidt al van zelf tot de conclusie, dat de kunstenaar iets te zeggen heeft, dat buiten tijd of toeval staat, en dat in hem iets brandt van dat heilig vuur, dat alleen het kunstwerk doet scheppen.



PIET WIEGMAN.

OLIEVERF, 1917.

KINDERPORTRET.



PIET WIEGMAN.

DE SCHILDER GRÉGOIRE MET ZIJN VROUW.
TEEKENING, 1920.

Matthieu Wiegman is een bijzondere plaats bij ons gaan innemen en het wordt tijd eens te bezien, wat hij bereikt heeft.

* * *

Geboren in 1886 is Matthieu Wiegman opgeleid als huisschilder, welk vak hij leerde op de Ambachtsschool te Alkmaar. Ik heb altijd gevonden, dat dit voor een schilder een voortreffelijk begin is; wie de verf heeft leeren behandelen en ook de vreugde van het nederig ambacht heeft gekend, zal later niet met het schoone materiaal gaan klodderen, als ware het een gemeen product. In 1903 ging hij naar Amsterdam om het decoratieschilderen te leeren en evenals de Bottema's is hij daar een tijd lang werkzaam geweest op de Plateelbakkerij „De Distel”, waar hij vazen beschilderde. Van daar kwam hij op het atelier van André Vlaanderen, waar hij hielp aan de uitvoering van diens decoratieve ontwerpen. Zijn aanvang liep dus geheel in de richting der versierende kunst en de zin tot decoratieve vlakvulling, waarvan sommige van zijn vroegste werken getuigen, is toen aangekweekt. Intusschen had hij wel begrepen, tot meer in staat te zijn dan tot het uitvoeren van eens anders ontwerpen. Een sterk, natuurlijk talent had zich al vroegtijdig in hem kenbaar gemaakt en uit wat hij, louter voor plezier, zoo in zijn vrijen tijd teekende, bleek, dat hij reeds als jongen over ongewone gaven beschikte. Ik ken een kleine copie van hem, naar een plaat geteekend, toen hij 15 jaar oud was en die voortreffelijk is; niet een doodsche copie maar reeds met een frissche levendigheid gedaan. En zoo kwam hij in 1905 te Amsterdam op de Academie van Beeldende Kunsten.

(Slot volgt).

