

ADRIANUS VAN DER PLAS ALS PORTRETTIST

DOOR JAN NIEUWENHUIS

VER van zijn geboortestad, in Kerkrade, waar hij zijn laatste levensjaar moest worden verpleegd, is Adrianus Marie van der Plas overleden.

Van de aantrekkelijke bungalow, die zijn kinderen voor hem en zijn vrouw lieten bouwen in het Brabantse Heeze, heeft hij maar weinig genoten. Het ruime en geriefelijke atelier, dat daarin was opgenomen, zou niet meer de werkplaats worden van een vruchtbare levensherfst. De kwaal, waardoor hij getroffen was, had zijn scheppingskracht te zeer aangetast, die in de loop der jaren verder werd gesloopt. Het vredig einde kwam op 20 september 1974.

Dit stille heengaan vormt wel een contrast met het overactieve, welhaast overrompelende begin van dit kunstenaarsleven. Want Adrianus van der Plas heeft als jongeman dadelijk sterk de aandacht op zich gevestigd en niet alleen in Rotterdam, de stad die hij de jaren door zo voorbeeldig trouw zou blijven.

Hij is daar op 31 januari 1899 geboren in het oude Noorden. Het geslacht kwam oorspronkelijk uit het bollenland (Lisse) en vader Van der Plas bleef zich ook in de grote stad met bloemen en planten bezighouden: hij was hovenier en onderhield de tuinen van particulieren.

De kunstenaarsaanleg erfde Adrianus van zijn moeder. De Rotterdamse beeldhouwer Lucas Wensing was een broer van haar, andere ooms waren decoratie-schilders, een neef werd toneelspeler. Moeder Van der Plas was modiste, deed in dameshoeden en ontwierp ze ook. Adrianus vertelde van zichzelf, dat hij tekende zo lang hij zich herinneren kon en dat is niet vreemd: de eerste lessen kreeg hij van zijn moeder.

Dat de beide ouders maatschappelijk actief waren, toen nog zeldzaam, kan doen denken, dat voor het gezin het mes van twee kanten sneed. Daar moet men zich niets van voorstellen: het was bot. Het hoedenwinkeltje in de Jacob Catsstraat floreerde niet en het gezin heeft de zorgen gekend van de kleine zelfstandigen in de beginjaren van deze eeuw. Zij hebben een snelle opgang niet in de weg gestaan. De jongeman wist bij

ondervinding wat maatschappelijke kwetsbaarheid was en begreep zich te moeten wapenen. Hij ontwikkelde een doelgerichte tomeloze energie, waar een 'dàt-nooit-meer' hem toe aanzette.

Wel moest hij na zijn lagere school dadelijk als jongmaatje een baantje aannemen bij schilder-decorateurs als Gidding en Den Besten, maar hij volgde in de avonduren volijverig lessen aan de Academie van Beeldende Kunsten, haalde op 17-jarige leeftijd de lagere akte tekenen en drie jaar later de middelbare, na een verbluffend korte tijd van voorbereiding. Hij kon nu zelf les gaan geven aan een avondschool in Rotterdam-Zuid, wat hij vele jaren is blijven doen, zij het niet van harte.

Zijn voortgezette studie leverde hem de ene onderscheiding na de andere op. In 1922 haalde hij in een prijskamp een medalje voor het tekenen naar het naakt model en een jaar later kreeg hij de Koninklijke Subsidie voor jonge beeldende kunstenaars, die hij drie jaar behield, de maximum-tijd. Hij werd daardoor in staat gesteld studiereizen te ondernemen naar België, Frankrijk, Duitsland, Italië en Oostenrijk. Een van die reizen maakte hij in gezelschap van Hendrik Chabot, zijn medeleerling van de Rotterdamse Academie.

In de jaren daar is hij zeer geïmponeerd geweest door Alexander van Maasdijk (1856-1931), voor ontelbare Rotterdamse kunstenaars een onvergetelijke figuur. Op zijn portret zou hij een stijve burgerheer kunnen lijken als er de priemende ogen niet waren. Men kan zich voorstellen, hoe hij in een oefenlokaal vorsend naar het werk gekeken heeft, dat hem werd voorgelegd.

'Nooit is een leraar zo op handen gedragen', zegt Charles Cocheret en met één pennestreek tekent hij de verhouding tot een jonger kunstenaarsgeslacht als hij spreekt van 'de verering zijner leerlingen, die eerbiedig stonden naast zijn glimlachende bescheidenheid' ('Bekende Rotterdammers door hun stadgenoten beschreven', 1951). Van der Plas is hem altijd blijven hoogschatten als zijn meester bij uitstek. Misschien voelde hij ook enige verwantschap met de uiterst begaafde man, die als een onbekende schuw en teruggetrokken in zijn stad heeft geleefd.

De erkenning, die Van Maasdijk in zijn jeugd ontbeerde, toen hij de aansluiting bij het kunstleven van zijn tijd heeft gemist, is zijn jonge leerling ruimschoots ten deel gevallen. Het eerste jaar, dat hij de koninklijke subsidie genoot is ook dat van zijn eerste tentoonstelling in een pand aan het Groenen-

daal 50. De schilder Henri Minderop had daar enkele jaren eerder het atelier van wijlen Martinus Schildt betrokken en hij liet de eerste verdieping van het bovenhuis inrichten tot tentoonstellingsruimte.

Bij dat optreden van Van der Plas in het openbaar is aan de critiek zijn sombere visie opgevallen, nawerking van een moeilijke jeugd, waar hij nog niet bovenuit was gegroeid. 'Hij nadert het bestaan van de navrante, de ruige, geteisterde kant. Figuren en koppen zoekt hij op, die wat te zeggen hebben, waar het leven overheen getrokken is en zijn sporen op achterliet. Arbeiders, vissers, boeren beeldt hij uit, ernstig, doorgroefd en hoekig. Die figuren bepalen het landschap, dat hij donker, bedreigd en bewogen geeft met grote zwaaien van lijnen en geheimzinnige vlekken van koud licht' ('De Maasbode', 21 X '23).

De Rotterdamse pers was verrast bij de kennismaking met dit plotseling naar voren getreden talent. Het stak zo uit boven het plaatselijk bekende, dat het gemakkelijk wat kon worden overschat. Maar een buitenstaander als Pieter van der Meer de Walcheren, die het atelier van de schilder aan de Houttuin bezocht, liet zich door dit toch zo kundige werk niet wezenlijk overtuigen. 'Het valt mij niet mee. Het is hard en plat. Het is zo weinig picturaal, zo zonder volumen, zonder plastische volheid. De academische techniek is niet verwerkt tot een bloeiende eigenheid. Het is vrij zonderling: het lijkt niet spontaan genoeg, teveel beredeneerd, al vertelt de mededeelzame schilder dat het soms als vanzelf gaat. Ook de kleuren boeien mij niet. Zij zijn niet gloeiend somber, maar kil, doen soms denken aan een ijzerwinkel. Ze geven dus ook wel 'n idee van kracht, maar meer nog van geforceerdheid' ('De Nieuwe Eeuw', 14 II '24).

En dan valt het woord 'handwerkman-achtig', géén mooi woord, maar in het zicht van de latere ontwikkeling wel veelzeggend. De totaliteit van het oeuvre heeft in de grote variatie en veelzijdigheid iets van dat 'handwerk' behouden.

En nog een tweede opmerking is gemaakt, die niet misplaatst is gebleken. Het was een jaar later, dat Van der Plas samen met Hendrik Chabot exposeerde in de Rotterdamsche Kunstkring. Pieter Koomen schreef toen bij veel lof en bewondering: 'dat Van der Plas voor zijn eigen bekwaamheid beducht moet zijn' ('Alg. Handelsblad', 29 X '25). Maar voor zulke waar-

schuwingen was de jongeman in de beneveling van wat hij allemaal kon weinig toegankelijk.

Zo werd hij levenslang de doener en de durver, die alles aanpakte en met de handigheid van de bedreven vakman tot een goed einde scheen te brengen. Het zeer omvangrijke oeuvre heeft zich in de breedte onbelemmerd ontplooid. Het reikte van kerken tot bioscopen, van bouwbeeldhouwwerk tot gebrandschilderd glas, van wandschilderingen tot gebruiksgrafiek. Het zal niet eenvoudig zijn een terrein op het gebied van de beeldende kunsten te noemen, dat hij onbetreden liet.

Hij was onvermoeibaar in het beproeven van een verscheidenheid van technieken. 'Techniek is boeiend', zei hij tegen een journalist. 'Voor mij is het altijd van waarde geweest hoe iets gemaakt is. Ik kijk niet alleen naar de stijl van een grote vent, ik wil ook beslist weten hoe een schilderij technisch in elkaar zit, wat er nu precies met een stuk steen is gebeurd of hoe de fijne nuances ontstaan met het lithografische krijt. Als ik er dan zelf aan begin bijt ik me erin vast en probeer ik eruit te halen wat er technisch in zit'. En bij een andere gelegenheid: 'Ik vraag me altijd af: Hoe kan 't anders? Hoe kan ik het nu?'

Was hij al in aanleg geneigd veel, té veel te willen, de omstandigheden hebben dat eerder versterkt dan binnen de perken gehouden. Zijn snel groeiend gezin, waaraan hij zo aan doenlijk verknocht was, stelde aan de 'kostwinner' hoge eisen. Hij heeft er bewonderenswaardig aan voldaan, maar daarbij kon niet uitblijven, dat het soms leek of het een het ander verdrong en het werk geen tijd kreeg om te rijpen tot volle uitsprekbaarheid. Het miste dan de overtuigingskracht van het opgeroepene, de onnaspeurlijke adem van het verbeelde leven, die ook met alle kunde en vaardigheid niet kunnen worden afgedwongen. Zo is veel 'handwerk' gebleven, waarin de factuur meer aandacht kreeg dan de uitdrukking. Het geheel verdient zorgvuldig nagegaan en geschift te worden om aldus het levenswerk enigszins af te palen, dat Van der Plas als kunstenaar het gelukkigst representeert.

Paul Gauguin schrijft over een 'peintre donneur de préceptes' uit de oudheid, die zijn leerlingen ontried naar model te werken: zij konden beter afgaan op hun herinnering ('Avant et après', 1923). Van der Plas deed zelfs dat niet. Hij wekt de indruk zijn figuren louter op te roepen uit de fantasie. Daarop heeft hij zich al te zeer verlaten. Hij slaagde er dan niet in zijn

koppen en gestalten te bezielen met eigen leven, zodat zij geloofwaardig werden. De ogen kijken niet, de mond is stom: houding en gebaar hebben iets van het tableau vivant. De schilder had aan de persoonlijke verbeeldingskracht te hoge eisen gesteld.

In reeksen van heiligen en zaligen op de triomfboog van een Haagse kerk (aan het Kamperfoelieplein) springt Don Bosco eruit: hij is de enige in de rijen van wie een naar het leven vervaardigd portret bestaat, dat Van der Plas duidelijk heeft gekend.

Een ervaren criticus als Cornelis Veth heeft naar aanleiding van een kruisweg eens geschreven: 'Ik denk, dat de tekenaar zijn werk toch meer met de natuur voor zich moet controleren'. Maar zulke raadgevingen drongen bij Van der Plas niet door. In zijn stormachtige bedrijvigheid scheen hij de behoefte niet te voelen erbij stil te staan.

En hiermee komen wij op de grote betekenis, die het portret in zijn werk heeft gekregen. Want daarin werd hij tot de confrontatie met de gegevens van de natuur wel gedwongen. Dit was in bijzondere mate het geval, omdat hij als portrettist de grootste ernst maakte met de gelijkenis.

Het is een maatschappelijke eis, geen artistieke, en bovendien een, waarvan de waarde maar tijdelijk erkenning vindt. Wij kunnen nu nog zeggen, zoals onlangs van het standbeeld voor Anton van Duinkerken in Bergen op Zoom gezegd is, dat het beeld in de proporties niet klopt en dat 'ook de gelaatstreken nauwelijks enige gelijkenis hebben' met de bekende (A. L. Boom in 'De Tijd', 8 IV '77). Maar portretten uit een ver verleden kunnen niet meer op de gelijkenis worden beoordeeld. Zij die het niettemin doen gaan op een indruk af en dat is niet genoeg. Zekerheid kunnen alleen degenen geven, die de geportretteerde persoonlijk hebben gekend.

En aan die zekerheid bestaat achteraf geen behoefte. Of het portret van paus Paulus III van Titiaan in Napels 'lijkt' kan niemand meer wat schelen. Als aantoonbaar te maken was, dat het in de gelijkenis tekortschiet, blijft het toch een meesterwerk van een uitzonderlijk-grote in de schilderkunst.

Al vroeg is Van der Plas zich op het portret gaan toeleggen: hij zou later zeggen 'mensen schilderen vind ik heerlijk'. Er moet een zelfportret geweest zijn, een soort vingeroefening uit de beginjaren. Als eerste 'klant' wordt genoemd mr. L. G. A.

Schlichting, de latere hoogleraar in Nijmegen.

Op het atelier stond nog een vroeg portretje van een onbekende, dat Van der Plas moet meegenomen hebben van de laatste reis, die hij in de jaren van de koninklijke subsidie maakte. Het was een soort moment-opname van een katholiek geestelijke, die de schilder had betrappt toen hij ergens in een kerk naar de biechtstoel ging of er uitkwam, een glunderend Father Brown-type met een goedig-monkelend gezicht en begrijpende oogjes. Zo leeft dat portretje na meer dan vijftig jaar in de herinnering.

Waardering ervoor wees de schilder af. Hij wilde er niet meer in zien dan een niemendalletje voor de aardigheid op reis gemaakt. Toch was het iets meer. Maar weinig kon toen worden vermoed, dat dit miskende werkje het eerste zou zijn van een lange reeks priester-portretten, waarmee de schilder zich in de pastorieën en daarbuiten een reputatie zou verwerven.

Een belangrijke opdracht kwam van een comité, dat in 1925 de oud-premier Jhr. mr. Ch. J. M. Ruys de Beerenbrouck een portret van hem en van zijn echtgenote wilde aanbieden. Dat Van der Plas werd uitgenodigd die portretten te maken is opmerkelijk, want hij genoot buiten Rotterdam nog weinig bekendheid en als portrettist helemaal geen. De hoofdredacteur van 'De Tijd', Alphons Laudy, schijnt daarbij bemiddeld te hebben.

Eenvoudig was de opdracht niet, want de bedoeling bleek een portret in een plechtige regentenstijl: de oud-minister in ambtsgewaad met alle onderscheidingstekens erop, zodat de ridderkruisen en plaques elkaar verdrongen ter weerszijden van een pompeus breed orde-lint. Het zou niet verwonderlijk zijn als de jonge schilder meer voldoening had gevonden in het portret van mevrouw Ruys de Beerenbrouck-Van der Heyden, met de fraaie schikking van het hermelijn-bont over de schouders, gevoelig afgetekend tegen de donkere achtergrond.

Nauwkeurige en gedetailleerde gegevens ontbreken, maar wat van deze jaren bekend is wekt toch niet de indruk, dat de eervolle opdracht meteen deuren voor de schilder opende. Wel bleef hij als portrettist werkzaam; zonder opdrachten kon hij handelen naar eigen vrije keus.

Daar was allereerst het portret van zijn moeder, ook wel bekend onder de naam 'Zittende Vrouw'. Toen het in septem-

ber 1929 te zien was in de kunstzaal Huize Van Hasselt aan de Schiedamsesingel, maakte het allereerst de bewondering gaande. Ook de Amsterdamse pers was er opgetogen over. Het is als om strijd geprezen door zulke uiteenlopende figuren onder de critici als Albert Plasschaert in 'De Groene' en Cornelis Veth in 'De Telegraaf'. En Rotterdam bleef in waardering niet achter.

Het was in die dagen of Van der Plas, toen dertig jaar, na veel zoeken en proberen zijn vorm gevonden had en menigeen zal het betreuren dat hij de lossere en vrijere penseelvoering van dit portret later weer prijs gaf voor een meer compacte schilderwijze met een gladder en egaler uitstrijken van de verf.

Twee priesterportretten zijn nog in die trant van omstreeks 1930: van de toen zeer bekende predikant en conférencier pater F. Hendrichs S. J. en van de Schiedamse oud-missionaris, de Witte Pater P. Zoetmulder in de schilderachtige Arabieren-dracht van zijn congregatie.

Pater Hendrichs was toen al 70 jaar, wat hem niet weerhield om als gezocht spreker onvermoeid het land af te reizen: een gedrevene in zijn ambtswerk. Al gaf Van der Plas hem in reistenuue, hij heeft de onstuimig werkzame man in volmaakte rust geportretteerd, huiselijk met een kalotje op zijn zwierige witte artiesten-haren.

Pater Zoetmulder zit scheef op zijn stoel, de witte mantel wat naar achteren geslagen. Door zijn oogleden bespiedt hij een schilderij, dat voor hem is neergezet: de rand daarvan zien wij schuin van achteren.

Vrienden van de schilder zijn bezig geweest geld bijeen te brengen om dit originele en in alle delen fraai doorwerkte portret aan te kopen en het te schenken aan het Museum Boymans, maar directeur Hannema wilde er niet aan. Later heeft een Amerikaan het gekocht en meegenomen naar zijn land.

Ook voor het portret van Pater Hendrichs is het niet gelukt een bestemming te vinden zoals men die er gaarne aan had toegedacht. De architect Herman Kraaijvanger heeft er zijn best voor gedaan: hij vreesde voor een gelijk lot als Toorop's Ariëns getroffen had. 'Pater Hendrichs', schreef hij na diens overlijden, 'heeft ontelbare vrienden en vereerders. Bij zijn leven heeft men nimmer een serieuze poging gewaagd om hem dit portret aan te bieden. Hopelijk zullen nu velen instemmen met de wens dat dit portret spoedig de plaats zal krijgen, die

het toekomt . . .'. Ook Pater Hyacinth Hermans met zijn vele relaties heeft ervoor geijverd, maar het heeft niet geholpen. Het portret is eigendom van de familie Van der Plas gebleven.

Het kon niet uitblijven dat de gelukkige aanleg voor de kunst van het portret meer en meer de aandacht trok, zodat opdrachtgevers het adres aan de Achterplas in Hillegersberg wisten te vinden. Voor het echtpaar Ruys de Beerenbrouck is de schilder naar het landgoed van de familie gereisd, maar ideaal vond hij dat toch niet. Liever dan ze in hun eigen omgeving op te zoeken ontving hij de mensen thuis. 'Ik moet ze op mijn atelier hebben', verklaarde hij later in een persgesprek.

Over zijn manier van werken zijn wel dingen gezegd, die met een korreltje zout moeten worden genomen. Zo wordt hem de mededeling toegeschreven, dat wie een portret wilde hebben een paar maanden lang eenmaal in de week moest komen poseren. Het mag bij hoge uitzondering wel eens zijn voorgekomen, gebruikelijk was het niet. Als regel vroeg de schilder voor het poseren niet overmatig veel tijd. Scherp waarnemer als hij was – hij kon ook in de conversatie op een flitsende manier mensen typeren – had hij na enkele zittingen een kop heel goed in zijn geest geprent en hij kon ermee verder. Van een goede foto als een geheugen-steuntje voor een of andere bijzonderheid in houding of gelaatstrekken was hij niet afkerig. Op menige schets maakte hij vluchtige notities betrekking hebbend op kleur en schaduwwerking. Het was of hij alleen op zijn atelier het werk tot volle wasdom liet komen. Ieder portret was hem een opgave, die niet anders dan met een uiterste van ernst en inspanning tot een goed einde kon worden gebracht. Het leek dan wel of hij zijn 'gemakkelijkheid', waarover hij in zijn jeugd zoveel had moeten horen, aflegde en de moeizame weg koos van een zeer geleidelijke vervolmaking.

Hij begon met schetsen te vervaardigen. Daaruit maakte hij een keus; de beste kreeg een nadere uitwerking. Voor dat inleidende werk moest enkele malen worden geposeerd. Dan volgde de aanzet voor het schilderij, waaraan nog enkele malen gewerkt werd in het bijzijn van de geportretteerde.

Die zittingen konden wel eens een hele morgen in beslag nemen, maar de tijd werd goed besteed. Voor hemzelf zat er ook een wedstrijd-element in dat samenzijn, beter misschien een element van ontmoeting. Het moest benut worden om een karakter te leren kennen. 'De ene keer moet je kletsen, de an-



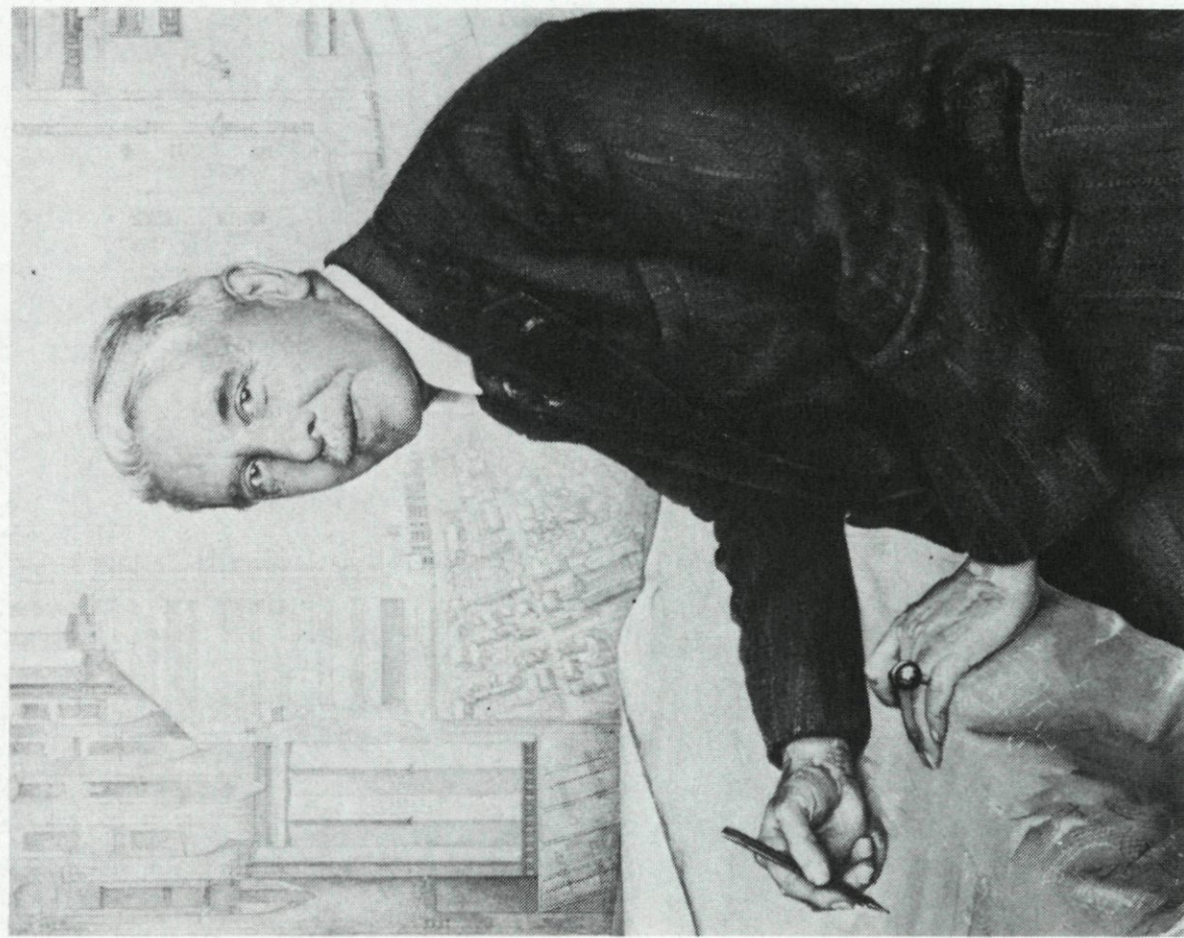
41. Lidwientje, drie jaar. Potlood 1936.



42. Marleentje, zeven jaar. Olieverf 1948.



43. Warenhuis-directeur Ernst Ter Meulen. 1951.



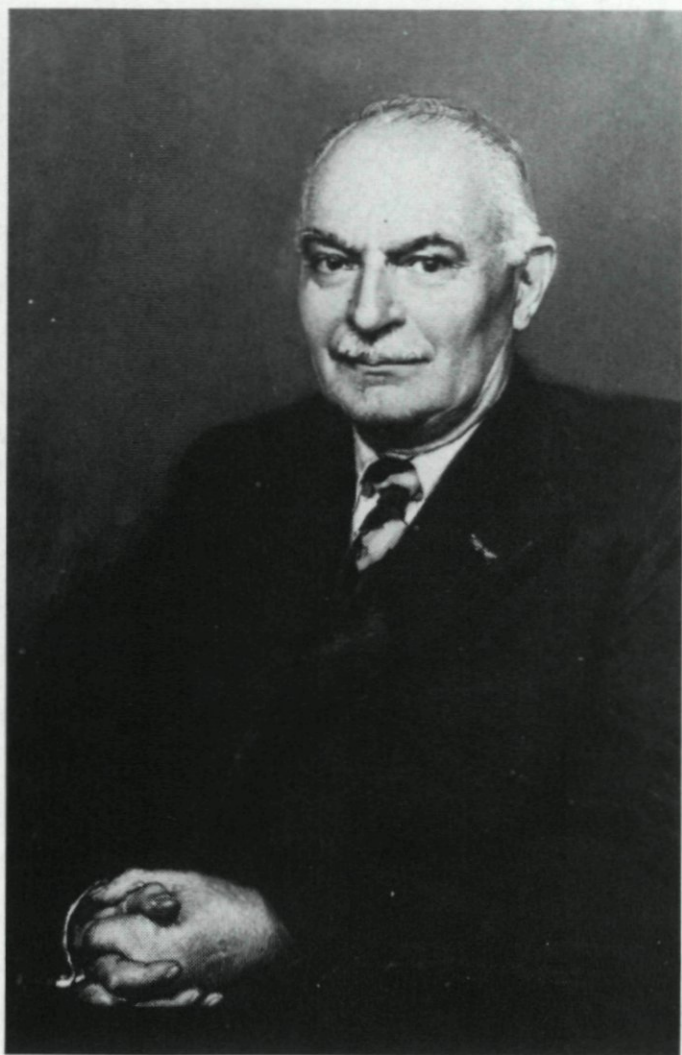
44. Ir. D. C. Endert Jr., directeur Rotterdamsche Droogdok Maatschappij. Olieverf 1951.



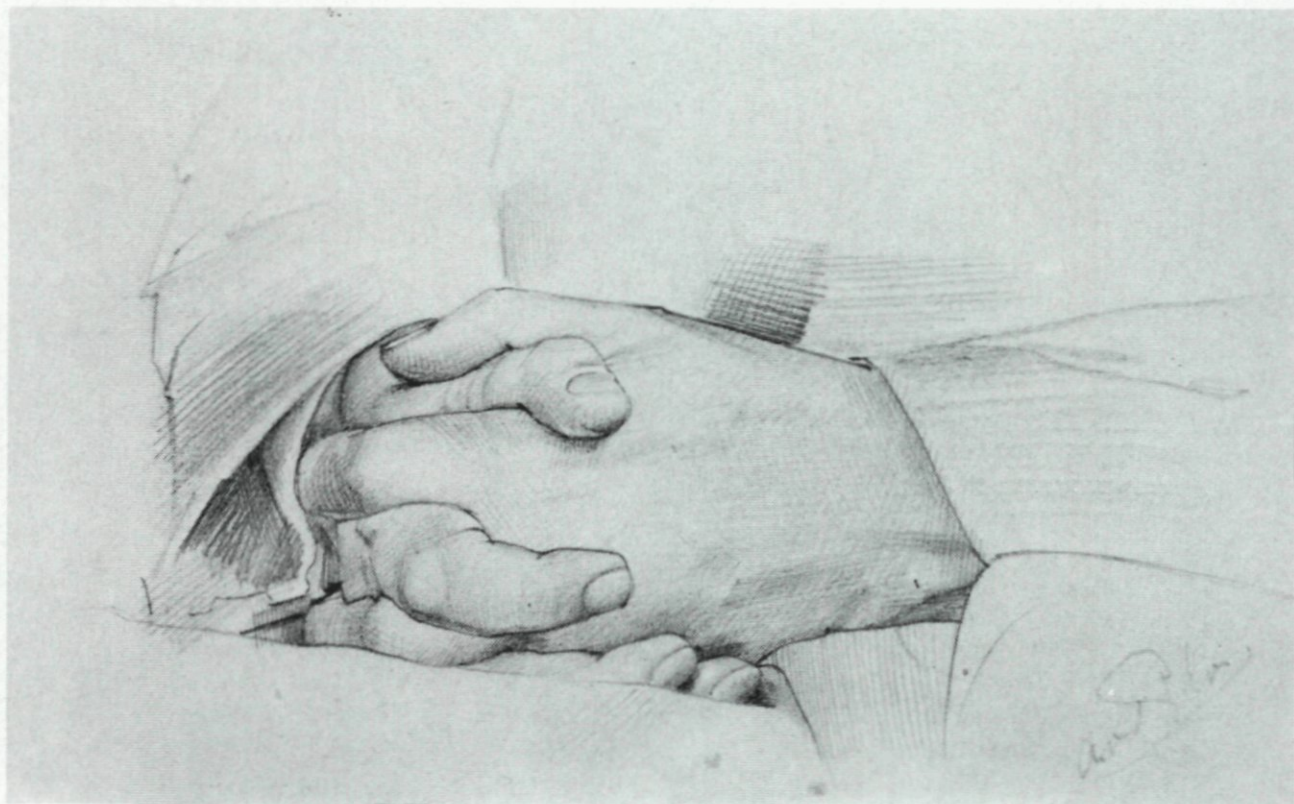
45. H.M. Koningin Juliana. Olieverf 1952.



46. Studie voor een portret van ir. F. W. H. van Beuningen, directeur N.V. Machinefabriek en Scheepswerf P. Smit Jr. Krijt 1954.



47. *Professor P. Vos, chirurg.*
1955.



48. *Detail-studie van het portret van professor P. Vos.* 1955.

dere keer moet je zwijgen', heet het. Dat het met dat zwijgen van harte ging was voor zijn vrienden niet geheel geloofwaardig. Het zal uitzondering geweest zijn voor deze genoegelijke prater; normaal kwam het waarschijnlijk niet eerder aan de beurt dan wanneer hij in zijn werk verdiept raakte.

Hij had nog een heel aardige truc om van dat poseren het volle profijt te hebben. Onder de levendige conversatie liet hij zijn bezoeker opstaan en heen en weer lopen. Dan kwam plots de uitnodiging om weer te gaan zitten, met als gevolg dat heel spontaan en onbewust de meest karakteristieke houding werd aangenomen. Daar was het de schilder om te doen geweest.

Het portret van de warenhuis-directeur Ernst Ter Meulen lijkt in de houding door zo'n list beïnvloed. De typisch-zelfbewuste zakenman met zijn vorsende ogen zit op zijn stoel een kwart-slag omgedraaid, de rechterhand in de zak, de linkerhand hangt slap over de rugleuning met nonchalant de sigaret tussen de vingers. Hij is zo-maar even neergevallen midden in de conversatie en hij kan ieder ogenblik opspringen om weer te gaan ijsberen door de directiekamer.

Van de voorstudies werd uitzonderlijk veel werk gemaakt: geen moeite en zorg was daarvoor teveel.

Hammacher heeft ervoor gewaarschuwd om niet te zwichten voor de neiging aan schets en studie de voorkeur te geven boven het doorwerkte volledige schilderij. Als wij dat doen laten wij ons meeslepen door wat hij noemt 'de impressionistische kijk'. 'Onder invloed van het impressionisme', zo zegt hij, 'is men voor de directe, sterke, gedurfde en gekunde studie, die de bekoring heeft van het onvoltooide, de onmiddellijkheid van het handwerk en de individuele schriftuur op onvergelykelijke wijze bevat, een onevenredig grote waardering gaan gevoelen'. De schets is de aanloop en 'in het voltooide werk is die aanloop tot een verdiepte waarde gegroeid en uitgebouwd' ('Amsterdamse impressionisten en hun kring', 1941).

Dit mag in het algemeen zo zijn, maar met Van der Plas als portrettist staan wij toch voor een bijzonder geval. Want het is er verre van dat de voorstudies van zijn portretten onder de indruk van het ogenblik uit de losse hand zijn vervaardigd en enkel hoofdlijnen vastleggen in een rappe schets. Hij maakte veeleer uitvoerige uitgebalanceerde tekeningen met fijn-gepunte potlood of zwart krijt. Het zijn zelfstandige voltooide kunst-

werkjes, die het karakter van de sujetten overtuigend deden spreken. De geduldige observatie leidde tot een weergave, die door de frappante gelijkenis in staat was opdrachtgevers in verrukking te brengen. Een rechter in het zuiden, die verrast op zo'n conterfeitsel van zichzelf staarde, zei spontaan: 'Ik zou niemand weten, die u dat aldus nadoet, meneer Van der Plas!'. Eigenlijk was het werk gedaan en ontbrak alleen de kleur en wat meer omgeving: het stilleven van een schrijftafel met boeken en papieren op de voorgrond, ontwerpen van een scheepsbouwer rondom aan een wand, het handwerkje, dat een dame even had laten rusten.

Zo is de lange reeks van portretten ontstaan met de trefzekere plaatsing van de figuur in het kader, de dikwijls karakteristieke houding van de sujetten, het krachtige modelé van de koppen, de meestal zo levendige uitdrukking van het gelaat met de ogen vrij en frank op de toeschouwer gericht, de rustige, bezonken kleur, de rake weergave van de stoffen in de kledij en in de weinige voorwerpen van een omgeving. 'Elke opdracht kan hij aan', schreef W. Wagener in het 'Rotterdamsch Nieuwsblad' en hij vergeleek hem met Bartholomeus van der Helst. 'Hij bezit diens kunnen. Maar zijn visie op de mensen gaat dieper' (8 VIII '53). En 'De Maasbode' sprak in die vruchtbare tijd van een 'formidabele vaardigheid en gevoeligheid in dit genre' (18 VIII '53).

Naar aanleiding van dezelfde tentoonstelling in het Groot-handelsgebouw schreef A. J. D. van Oosten: '... naar ons gevoel culmineert de kunst van Van der Plas in de portretten van figuren uit het Rotterdamse zakenleven' ('Hier Rotterdam', 21 VIII '53). Daarbij moet worden aangetekend, dat de vele clerici die hij portretteerde artistiek toch nog een bijzonder gezichtspunt bieden door hun ambtskleding. De habijten van ordesgeestelijken, het paars van prelaten, het fijne kantwerk van een rochet, gaven de schilder picturale en coloristische mogelijkheden, die de mannen-maatschappij van de 20ste eeuw, in tegenstelling tot die van Van der Helst in de 17de, niet te bieden heeft.

Van der Plas heeft het altijd prettig gevonden, zo vertrouwde hij bij zijn zeventigste verjaardag aan een medewerker van het 'Rotterdamsch Nieuwsblad' toe, iemand zo te portretteren, dat ook zijn handen op het doek staan. 'Handen zeggen veel; ze vullen het beeld van iemand aan' (30 I '69).

Van die handen heeft de schilder dan ook veel werk gemaakt, alweer met grondige voorstudies. Een enkele maal zijn ze actief, zoals in het portret van ir. D. C. Endert Jr., die even opkijkt van zijn tekentafel. Meestal geeft de schilder de handen van zijn sujetten in rust. Maar in die rust zijn ze niet zonder uitdrukking. Een voorbeeld is het portret van de chirurg P. Vos, waarin de handen werkeloos zijn geworden na altijd bezig geweest te zijn met het menselijk lichaam en dat soms op leven en dood.

‘Elke opdracht kan hij aan’, werd hierboven aangehaald. Een heel belangrijke kwam van het Rotterdamse gemeentebestuur. Adrianus van der Plas werd uitgenodigd een portret te schilderen van Koningin Juliana, bestemd voor de kamer van Burgemeester en Wethouders in het stadhuis. Het zou een hoogtepunt worden in het werk van de schilder, waarvoor hij veel lof zou oogsten: de persstemmen waren de echo van een algemene bewondering.

Moest voor portretten wel eens onder druk worden gewerkt, de opdrachtgevers hebben in dit geval de kunstenaar niet gehaast, zodat hij ruim de tijd kon nemen. Enkel over een hand, bekende hij later, heeft hij wel veertien dagen gedaan.

Er dreigde toch een moeilijkheid. Hofdignitarissen maakten duidelijk, dat de Koningin maar kort zou kunnen poseren en dat zou doen voor een groepje kunstenaars tegelijk. Dat was nu iets waar Van der Plas maar ongaarne in kon berusten en bij de eerder geschetste zorgvuldige werkwijze is dat ook begrijpelijk. Toch zag het er aanvankelijk niet naar uit, dat voor hem een uitzondering gemaakt zou kunnen worden. Niettemin gebeurde het. Misschien is aan het hof overwogen, dat voor de tweede stad des lands tegemoetkoming gerechtvaardigd was. Mogelijk en zelfs waarschijnlijk is het, dat het beminnelijk en tactvol optreden van de Rotterdamse schilder de weg in het koninklijk paleis voor hem heeft geëffend. Hoe het zij, aan zijn wensen is voldaan en hij kon er achteraf smakelijk van vertellen.

Toen het portret gereed was in het voorjaar van 1952 is het, vóór het zijn bestemming kreeg, in het Museum Boymans tentoongesteld.

‘... hiermee heeft Adrianus van der Plas zichzelf overtroffen’, schreef het dagblad ‘Trouw’. Pierre Janssen, de criticus van ‘Het Vrije Volk’, die later met zijn originele causerieën

over beeldende kunst voor de televisie een algemene bekendheid zou krijgen, schreef in zijn blad: 'Gewoonlijk komt van dit soort portretten niet veel terecht, omdat de schilders zich sterk geremd voelen bij hun werk. Van der Plas echter heeft een werkelijk goed schilderij en een weldadig menselijk portret gemaakt, fraai en warm van kleur, vooral in de japon met brede ernst geschilderd. De gelijkenis voldoet aan elke redelijke eis' (1 III '52).

In een niet-ondertekende beschouwing is de 'Nieuwe Rotterdamse Courant' wat nader op de kwaliteiten van het werk ingegaan: 'Met zeer gelukkig resultaat heeft de schilder gestreefd naar goede gelijkenis, naar een figuurportret, dat eveneens de gestalte alle recht doet wedervaren. Als schilderkunstige weergave van de innemende vrouwelijke persoonlijkheid van onze Vorstin mag het werk dan voorts ook wel zeer geslaagd heten. Gelaat en de mooie handen zijn gevoelig geschilderd, de robe zeer knap ook voor wat de plooiwal betreft, die zonder te veel accent de levendigheid en natuurlijkheid van de gehele schilderkundige voordracht bevordert. Wonderwel wist Van der Plas in dat portret de weergave van gedistingeerde persoonlijkheid, goede gelijkenis en rustige waardigheid van de houding en de stille, zacht mijmerende expressie samen te vatten in zijn visie. Aldus werd dan dit portret zonder statie en symbolen toch alleszins een portret met voornaam karakter en koninklijk op een eenvoudige wijze, een vorstenportret, dat van onze tijd mag heten. Zijn technische bekwaamheid en picturale begaafdheid heeft de kundige portrettist Van der Plas ten volle aan dit werk gegeven, met grote toewijding. De verfbehandeling, de mooi tegen de robe afgestemde paarsige kleur van de stoelrug, het licht, dat over figuur en gelaat speelt, de goed gevonden plaatsing op het vlak en de weloverwogen compositie, waaraan het portret mede zijn klare karakter dankt, mogen nog speciaal genoemd worden' (1 III '52).

De lof steeg de levenswijze schilder niet naar het hoofd. Toen hij zeventig werd is hem in een gesprek over zijn omvangrijk oeuvre gevraagd waar hij het meeste trots op was. Met zijn hand kameraadschappelijk op haar schouder zei hij: 'Op mijn vrouw'.

Bij de gemeentelijke opdracht voor het portret van de Koningin is het niet gebleven. Met niet veel meer dan wat gebrek-
kig foto-materiaal heeft Van der Plas om de galerij van burge-

meestersportretten op het stadhuis te completeren nog achteraf mr. J. Wytema geschilderd. Het was in 1953, vijfentwintig jaar na diens vroege dood en bij de povere hulpmiddelen stond de familie versteld van de gelijkenis. Te noemen zijn verder de plaquettes voor de architecten Rose en Viergever met hun medaljons in bronsreliëf, om daarmee bij de portretkunst te blijven.

Ook het rijk liet zich niet onbetuigd zij het op ander terrein. Van der Plas maakte het bouwbeeldhouwwerk van het belastinggebouw aan de Puntegaalstraat en dat aan de Marinierskazerne. Hij kreeg ten slotte een ere-geld en op zijn 70ste verjaardag zelfs een cadeautje onder couvert van C.R.M.!

Men kan dus niet zeggen, dat van overheidswege erkenning is uitgebleven. Maar toch is er wel iets aan hem goed te maken. Gevraagd hoeveel portretten hij in de loop van zijn werkzame leven heeft gemaakt, wist hij dat niet goed. Hij schatte het aantal ruwweg op vierhonderd!

Aan eerbetoon is het bij de penning van de Leuve, die de Rotterdamse Kunststichting hem toekende, gebleven. Tot een tentoonstelling in het Museum Boymans-van Beuningen als een hulde van zijn geboortestad is het nimmer gekomen. De portretten zijn voor het overgrote deel in opdracht vervaardigd. Het wil zeggen, dat zij van het atelier stuk voor stuk overgingen in particulier bezit en aldus verspreid werden over het hele land. Exposities en publiciteit kwamen er nauwelijks bij te pas: het werk recommandeerde zichzelf. Bij deze gang van zaken kan men zeggen, dat het buiten de kring van vrienden en opdrachtgevers toch eigenlijk onbekend is gebleven. Een keuze – en er is materiaal genoeg voor een strenge – zou tot een overzichtstentoonstelling kunnen leiden, waarop het aan verrassingen niet zou ontbreken. Dat daarbij de getekende portretten niet over het hoofd gezien mogen worden, zal na hetgeen hier betoogd is geen vermelding meer behoeven.