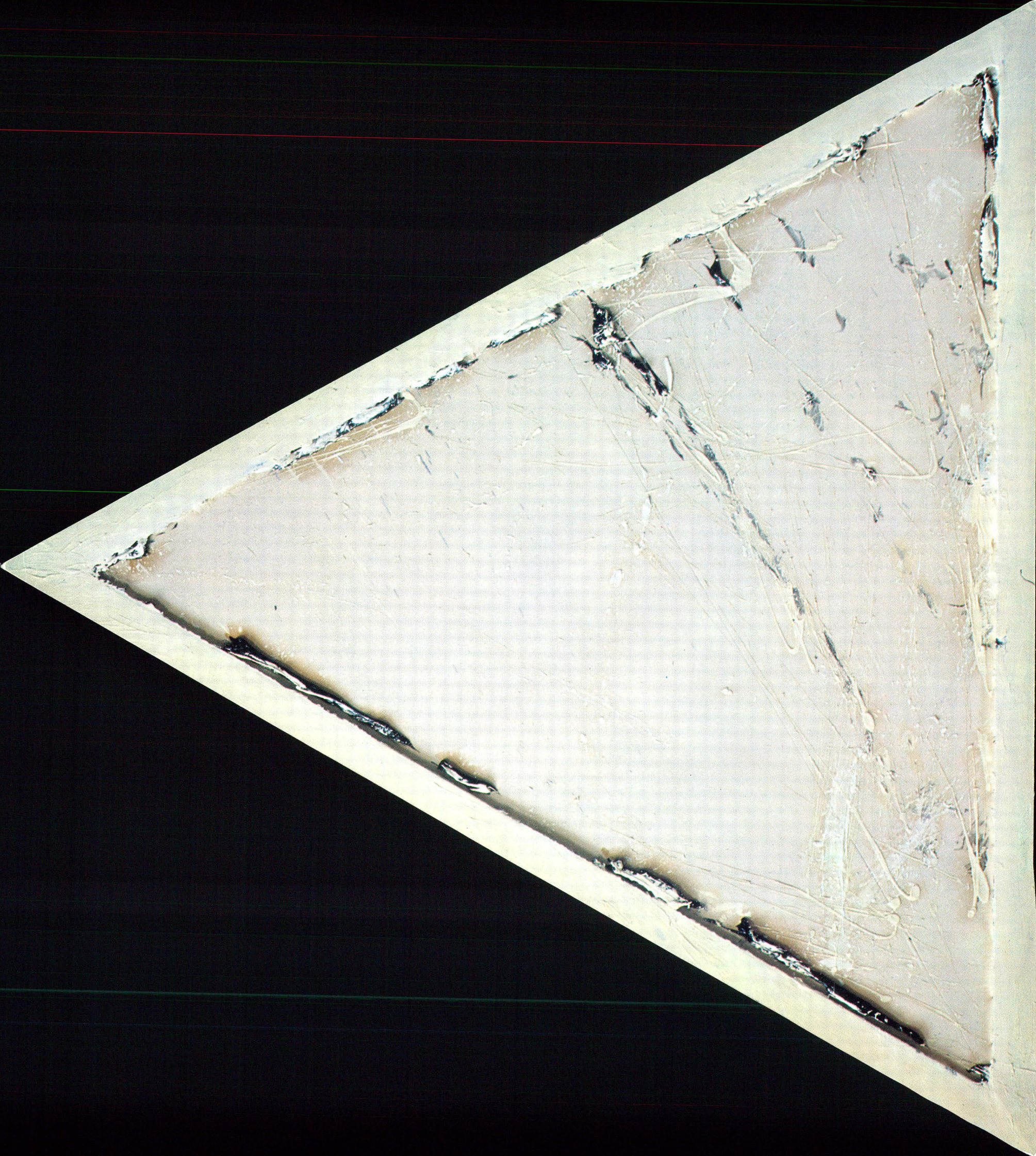




CENTRAAL MUSEUM UTRECHT
mededelingen nr. 30 zomer 1980

Omslag: Van de Wint, gevulde gelijkzijdige driehoek 1978-79

VAN DE WINT IN GESPREK MET EGBERT VAN FAASSEN schilderkunst vernieuw je alleen maar via de schilderkunst

EvF. Tot 1973

schilderde je nog
wel figuratief, nu he-
maal niet meer. Waarom
ben je daar mee opgehouden?

VdW. Vanaf ongeveer 1970 schil-
derde ik non-figuratief en figuratief tegelijk.

Ik hield helemaal nergens mee op.

EvF. Heb je dan altijd óók non-figuratief geschilderd?

VdW. Nee. Rond '70 zijn mijn eerste non-figuratieve doeken
ontstaan. Daar voor maakte ik een soort mengvorm, dus schilderijen
met non-figuratieve stukken en figuratieve stukken.

EvF. Kwamen daar ook de geometrische vormen, die je nu gebruikt in voor?

VdW. Ik ging me met de compositorische problemen van het stilleven bezig
houden: rechthoekscomposities, het vierkant, driehoekscomposities.

Ik ging dus uit van een geometrische vorm en daar paste ik dan het stilleven bij aan. De potjes
en vaasjes, die niet in de driehoek pasten, zaagde ik door, tot ze wel in het kader van die geome-
trische vorm pasten.

EvF. Waarom ging je dan van een driehoek of een rechthoek uit?

VdW. De normale situatie, zoals het op de academie toeging, was dat je van je attributen uit ging.⁽¹⁾ Als je van
goeden huize kwam, kon je daar een geometrische vorm in ontdekken. Mij interesseerde juist de omgekeerde
situatie; om het object bij de geometrische vorm aan te passen. Voor dat aanpassen kan je elk object nemen. Een potje,
maar ook een pandjesjas.

EvF. Dat heb jij toch niet gedaan?

VdW. Nee, die pandjesjas heb ik niet gedaan. Ik heb me alleen maar bezig gehouden met potjes en vaasjes, zoals in de 'Reconstructie
van Braque'⁽²⁾ of in andere stillevens. Daar heb ik de basis gelegd voor de geometrische vormen in mijn werk van nu.

EvF. Interesseerde het je niet, welke voorwerpen je gebruikte?

VdW. De attributen interesseerden mij eigenlijk niet zo. Het ging mij er in die tijd om, op een figuratieve manier concrete
geometrische vormen te gebruiken.

EvF. Waarom wilde je dan die vormen gebruiken?

VdW. Omdat die geometrische vormen de figuratieve elementen van het schilderij een spanning gaven.

EvF. Nu gebruik je geen figuratieve elementen. Mis je die spanning dan niet?

VdW. Nee, want er is iets anders voor in de plaats gekomen.

EvF. Wat dan?

VdW. Ja, wat is daar nu voor in de plaats gekomen? Die hele emotionele manier van schil-
deren, die is daar voor in de plaats gekomen! Nu maakt de emotionele manier van schilderen
samen met de concrete vorm het schilderij.

EvF. Wat bedoel je met een 'emotionele manier van schilderen'?

VdW. Ik dacht, dat iedereen wel weet wat dat is.

EvF. Kan je er niet meer over zeggen?

VdW. Dat is een heel lichamelijke, organische manier van werken.

Je kiest een techniek op grond van je eigen temperament. Ieder
instrument heeft een eigen karakter, maar dat is niet zo
ondermijnend, dat je daar afhankelijk van bent.

Dat is het verschil tussen mijn werk en dat, van

sommige andere schilders. Ik ben op geen
enkele manier een fundamenteel schil-

der. Dat mijn werk daar wel eens

bij is ingedeeld, is gewoon

het werk van de kunst-

historici; omdat ze

er geen raad

mee

weten.

Het gaat mij om de relatie tussen wat ik pure schilderkunst noem en de constructie.

Zodra een schilderij zo uitgesproken wordt, dat je het meteen in kan delen, vind ik het niet meer interessant. Als ik iets zie, waarvan ik niet goed weet wat er aan de hand is, begin ik al belangstellend te worden.

EvF. Jij bent, zei je, niet afhankelijk van je gereedschap. Weet je precies, hoe het resultaat er uit zal zien?

VdW. Nee, dat staat vantevoren niet vast, natuurlijk. Ik weet nooit hoe een schilderij eindigt.

Ik vind het interessant om mijn nek uit te steken en dan af te wachten wat er gaat gebeuren. Dat is ook een spanningsveld, dat ik nodig heb om een goed schilderij te maken.

EvF. Je had het net ook over een spanning.

VdW. Dat is een onmisbaar element in een schilderij.

EvF. Probeer je een bepaalde spanning te bereiken in een schilderij?

VdW. Nee, dat móák je niet, dat heb je niet in de hand, dat ontstáát, als het goed is.

Kijk, dat spanningsveld, of dat, wat een schilderij goed maakt, dat is niet een concreet probleem. Daar kan ik echt niet over praten. Daar moet je niet over doorzeuren. Wat wil je nu eigenlijk weten?

EvF. Je doet, alsof een schilderij er vanzelf komt. Wat heb je zelf in de hand?

VdW. Er zijn schilders, die door een bepaalde manier van werken altijd tot een interessant schilderij komen. In dit opzicht ben ik gewoon een conventioneel schilder, dat ik toch nog in het schilderen dingen doe, die de logische gang van zaken verstoren.

In sommige van mijn doeken kan je zien, hoe het ontstaan is. In de binnenkant van zo'n driehoek zie je bijvoorbeeld de spetters en de klodders. Als je goed kijkt, kan je zien hoe het schilderij opgebouwd is. Toch vind ik dat soms heel vervelend. Dan voer ik een actie uit, die er niet echt in past. Ik néém en ik hérneem tijdens het schilderen. Ik kom terug op een eerder uitgevoerde handeling. Dat is een essentieel verschil met de fundamentele schilders. Mijn werk heeft niets met fundamentele schilderkunst te maken!

EvF. Waar heeft het wel iets mee te maken?

VdW. Met zichzelf. Ik bedoel: juist dat indelen van iets bevalt me niet.

Ik heb ooit, ter begeleiding van een tentoonstelling, een stukje geschreven, waarin ik probeer uit te leggen, dat je mij niet kan indelen. Daarin zeg ik: „Ben ik nu een constructivist, of ben ik een expressionist, of zou ik een expressionistische constructivist zijn of een constructivistische expressionist,” En dan antwoord ik: „Nee, geen van alle.”

Ik ben een schilder en ik maak schilderijen. Ik pas nergens in, of in alles een klein beetje. Iedereen, die mijn schilderijen ziet, kan zien dat ik een schilder ben.

Het ogenschijnlijk - echt het ogenschijnlijk niet kiezen geeft mij de vrijheid tot een avontuur. En dat avontuur blijft onmisbaar voor mijn werk. Het is eigenlijk heel gemakkelijk om te kiezen. Het is veel complexer om een samenhang te vinden tussen alle basiselementen van het schilderen.

EvF. Waar kies je dan wel voor?

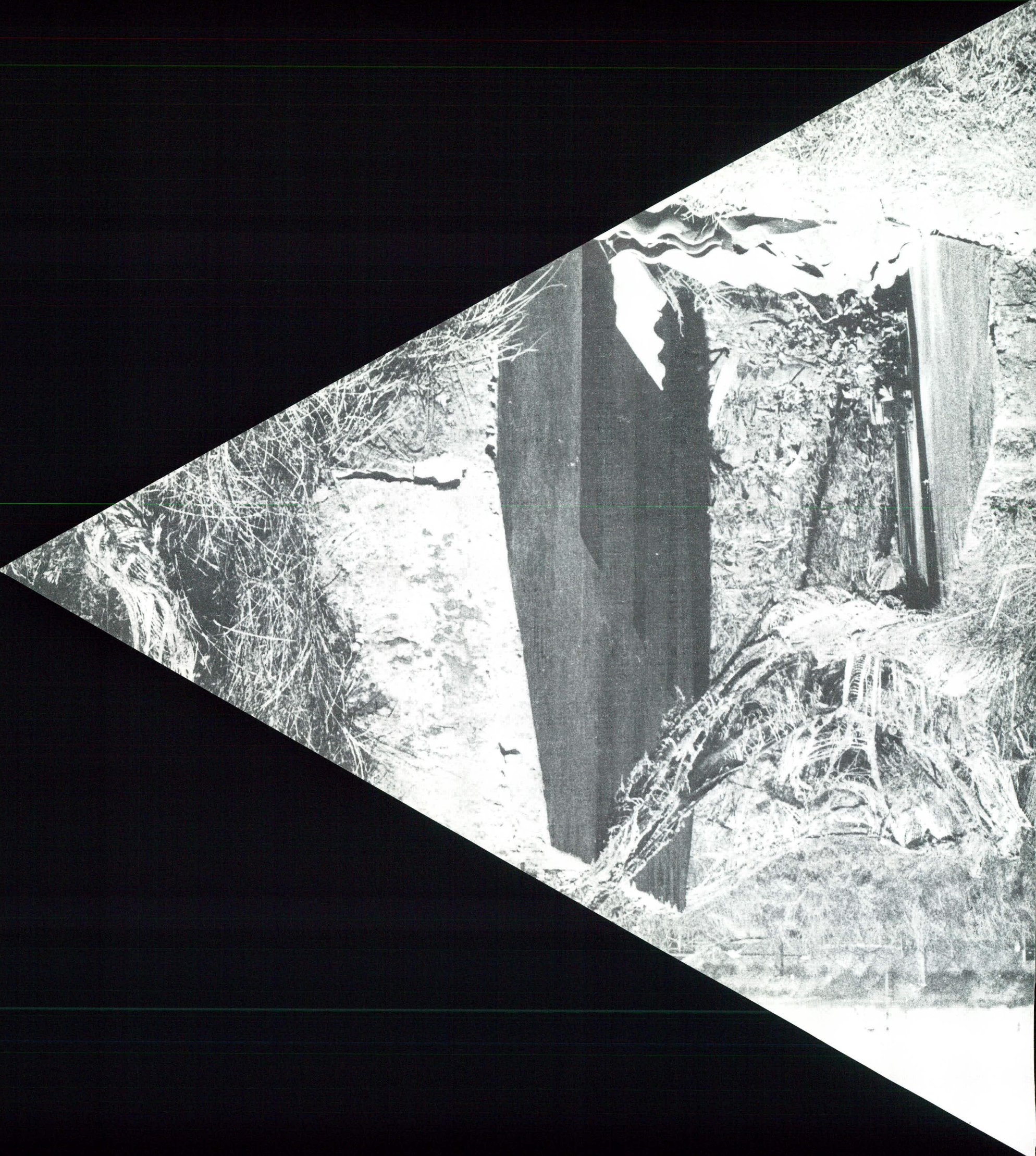
VdW. Ik kies voor wat ik denk, dat belangrijk is. Dat is mijn eigen avontuur; dat past ook bij mijn eigen temperament. Ik ben nu eenmaal geen schilder, die zijn hele leven rood - geel - blauw blijft schilderen, of één, die steeds een diagonaal van links naar rechts trekt.

Ik ben helemaal niet geïnteresseerd in zulk soort specialistische zaken. Ik wil heel inventief blijven werken. Ik wil een vervolg vinden.

EvF. Je hebt een paar schilderijen met rood, geel en blauw gemaakt.

VdW. Het schilderij waar jij op doelt, waar dat rood, geel en blauw in gebruikt is en dat uiteindelijk in blauw eindigt, maar waar je aan de binnenkant kan zien, dat ik ook geel en blauw gebruikt heb, dat heb ik met de titel duidelijk gemaakt: 'Over rood, geel en blauw gesproken kan je een schilder op zijn woord geloven.'⁽³⁾

EvF. Ik heb die titel



niet
begrepen.

VdW. Dat was
het eerste schilderij,
waarin ik de drie primaire
kleuren gebruikte. Dan kan je je af-
vragen hoe dat nu komt, omdat ik altijd
met secundair kleurgebruik bezig ben ge-
weest. Maar dat verveelt me dan weer. En dan
interesseert rood, geel en blauw me, juist omdat ik me
er daarvoor zo tegen heb afgezet.

EvF. Eerst doe je iets, dan neem je dat weer terug. Je doet dan
juist wel, wat je eerst niet wilde en zo gaat dat door. Blijf je op die ma-
nier niet steeds in een cirkel rond gaan?

VdW. Ja, dat zie je goed. Zo gaat dat wel. Mijn werk ontwikkelt zich steeds
in cirkels, als een steentje in het water. Het breidt zich steeds uit. Alles wat er bijkomt
is het begin voor een volgende stap.

EvF. Over rood, geel en blauw gesproken: 'I'm not afraid any longer'⁽⁴⁾ noemde je zo naar
aanleiding van Barnett Newman's 'Who's Afraid of Red, Yellow & Blue.' Jij was dus niet bang voor
die kleuren, maar je gebruikte alleen maar roze, lichtblauw en zachtgroen. Hoe zit dat?

VdW. Ik vond de historische probleemstelling van Barnett Newman, die op zijn manier ook weer aan de
constructivisten refereerde, heel interessant. Ik wilde die lijn doortrekken. Kleur kan je op die twee manieren
benaderen: analytisch en louter visueel. Je kan via een onderzoek nagaan, dat alle kleuren uiteindelijk uit rood, geel
en blauw zijn opgebouwd, maar als je echt naar de natuur kijkt, naar de regenboog bijvoorbeeld, dan zie je, dat alle
kleuren mengvormen zijn, schakeringen van kleur. En ik kijk niet als een analyticus, ik kijk als 'een schilder.' Dat is nu juist mijn
probleemstelling. Ik zie zeven secundaire kleuren in de regenboog; dat is mijn uitgangspunt geweest voor dat schilderij.

Tijdens een atelierbezoek, dat trouwens heel interessant was, had ik het met iemand over dat schilderij. Ze zei, dat ze het prachtig vond,
maar eigenlijk te mooi, omdat er van die zachte kleuren in voor kwamen. Ik dacht, och, daar ga ik niet op in, daar praat ik later nog wel over.
Een jaar later was ik bij haar op bezoek, en wat zag ik aan de muur hangen? Tien schitterende panelen, roze, lichtlila, lichtblauw, de meest zachte
kleuren! Dat werk was op een heel analytische manier tot stand gekomen, zelfs via een computer uitgerekend. Toen begreep ik dat niet. Dat iemand
vindt, dat als je op een bijna organische manier met kleur bezig bent . . .

EvF. Als je de natuur volgt?

VdW. Ja. Als je tot die stellingname komt, dat het er dan te goed uitziet. Gaat het via een computer, dan kan het wel! Dan zou het niet esthetisch
zijn! Dat is een ontzettende kronkel, eigenlijk. Die twee benaderingen kunnen natuurlijk best naast elkaar bestaan, zonder dat ze elkaar over-
bodig maken. Uiteindelijk was ze het met me eens, dat het heel goed mogelijk was om op mijn manier tot een kleurstelling te komen.

EvF. Het gaat er niet om of een kleur nu zacht of fel is, maar hoe je daar toe komt?

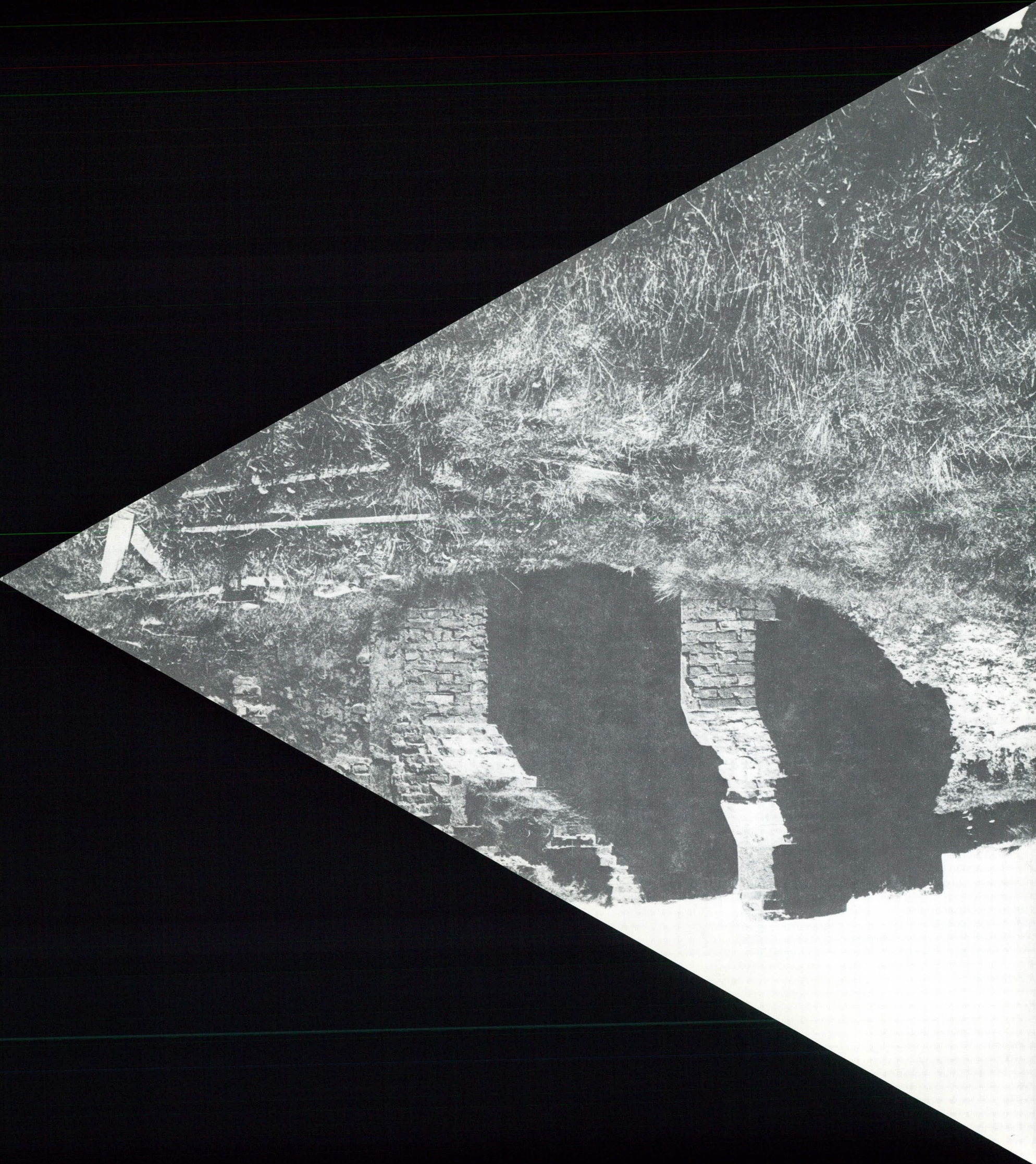
VdW. Precies, dat is van belang.

In het begin heeft Riekje Swart (eigenaresse van galerie Swart bij wie Van de Wint werk heeft getoond. red.) het erg moei-
lijk gehad met het schilderachtige, maar ook met het informele aspect van mijn werk. Ik kan me goed herinneren, dat
ze vreselijk schrok van mijn agressieve manier van schilderen. Mijn werk is helemaal niet meer systematisch. Het
is een heel moedige stap geweest om een uitgesproken schilder als ik te brengen. De systematische en
concrete kunst, die ze al die jaren gebracht heeft, werd in eerste aanzet veranderd door Rob van
Koningsbruggen. Het informele karakter van mijn werk, waar we vaak en lang over gepraat
hebben, heeft, denk ik, ook zijn sporen wel achter gelaten. Nu heeft ze er veel minder moeite
mee. Het informele gaat toch veld winnen en biedt ook weer nieuwe perspectieven.

EvF. Als ik je aan het werk zie, lijkt het of het je niet uitmaakt of je nu rood, geel of
grijs gebruikt. Je kiest een kleur niet meer zo overwogen als je deed voor het
schilderij, waar we het net over hadden.

VdW. In dat schilderij hield ik me aan een soort systeem. Van die
systeem-schilderijen, als je ze zo kan noemen, ben ik afgestapt.
Nu kies ik een kleur op letterlijk emotionele gronden. Als
een kleur me aanstaat, dan gebruik ik die gewoon.
Het maakt niet meer uit, of die in een kader past of
niet.

EvF. Je zei eerder, dat de emo-
tionele manier van schilderen
nu samen met de con-
crete vorm het
schilderij
maakt.



Zijn dat die basiselementen van het schilderen, waar je het over had?

VdW. De ene keer leg ik het accent op het schilderachtige, op het emotionele, het expressieve . . .

EvF. Zijn dat synoniemen?

VdW. Of informeel, ook, die termen blijven steeds verwisselbaar, ja: een organische schilderkunst. Bij andere schilderijen springt de constructie in het oog. Dan kan je aan de manier van schilderen aflezen, wat er zich in dat schilderij heeft afgespeeld.

EvF. Omdat je al schilderend de vorm van de drager volgt?

VdW. Precies. Door die constructie krijgen ze al een andere benadering.

EvF. Dus je gaat van twee tegengestelde gegevens uit . . .

VdW. Of ze nu zo tegengesteld zijn betwijfel ik.

EvF. Ik bedoel: die constructie en dat schilderachtige.

VdW. Die zijn niet tegengesteld. Het zijn twee gegevens, die hun eigen karakter hebben.

EvF. Maar wel verschillend.

VdW. Ja, het gras en de lucht zijn ook verschillend, maar niet tegengesteld! Uiteindelijk gaat het mij niet om die tegenstelling. Jij praat over een tegenstelling, maar ik ben met een soort harmonie, een evenwicht, bezig. Ik heb een hang naar symmetrie. Die komt voort uit een asymmetrisch gevoel.

EvF. Wat is dat voor een gevoel?

VdW. Dat is heel persoonlijk. Ik heb geen zin om daar antwoord op te geven.

EvF. Laten we het dan maar gewoon over je werk hebben. Je hebt schilderijen gemaakt, die je in de vorm van een cirkel of een rechte lijn zaagde. Maar, doordat je ze aan één punt ophangt, zakt die vorm uit. Je ziet dan een ellips of een iets gebogen lijn. Bovendien komt het schilderij nog een eindje van de wand af te hangen.

VdW. Doorbuiging door ophanging, ja. Dat is iets van de laatste tijd. Het zijn mijn meest informele schilderijen.

EvF. Licht dat informele in de manier van schilderen?

VdW. Ook, maar dat kan je niet zo goed zien als in zo'n groot schilderij als 'Oog in oog.'⁽⁵⁾; deze schilderijen hebben maar een heel smal oppervlak.

Het informele ligt ook in de constructie, de vorm. Je kan een boog uitzagen, maar déze vormen ontstaan door hun eigen gewicht.

Doordat ze ook nog van de wand af de ruimte in komen, krijgen ze een dramatisch karakter, vooral die zwarte cirkel.⁽⁶⁾ Zo'n kleur versterkt dat.

EvF. Op je laatste tentoonstelling bij Galerie Swart liet je ook schilderijen zien, die door hun eigen gewicht moeten doorzakken. Maar die zagen er heel anders uit; je had ze op lood geschilderd.

VdW. Dat materiaal heeft twee eigenschappen, die mij aanspraken; lood is stevig en slap tegelijk.

EvF. Ik vond die schilderijen eerder lichtvoetig dan dramatisch.

VdW. Daar heb je gelijk in. Lood is een heel banaal materiaal. Het is minder belast dan linnen of verf. Ik schilder overal op. Nu was het lood.

EvF. Is die zwarte cirkel dan toevallig dramatisch uitgevallen?

VdW. Beste kerel, dat heb je toch niet in de hand? Ik ga toch niet morgen een dramatisch schilderij maken?

EvF. Ga je door met die lood-schilderijen?

VdW. Dat weet ik niet. Als het me niet interesseert, neem ik iets anders op.

EvF. Wat interesseert je nu?

VdW. Op het ogenblik mijn oude 'Zeegezichten,' bijvoorbeeld 'Van donker naar licht,'⁽¹⁷⁾ waarin je een verschuiving van kleur ziet. Maar dat atmosferische verdwijnt, daar komt pure kleur voor terug. Dergelijke schilderijen wil ik mijn gebouwtjes plaatsen.

EvF. Die gebouwtjes zijn er nog niet.

VdW.

Als maquette hebben ze al een paar jaar bestaansrecht.

EvF. Maar je wilt die plannen wel realiseren, waarom?

VdW. Niet omdat ik me met architectuur wil bezighouden. Het schilderij staat centraal. Het gebouwtje is niet meer dan de drager van het schilderij. Ik wil in zo'n gebouwtje het schilderij in relatie tot de ruimte zien.

Bij het inrichten van een tentoonstelling let ik daar ook op, maar dan moet ik van een bestaande ruimte uitgaan. Ik wil die ruimte totaal ondergeschikt maken aan het schilderij.

Alles wordt vanuit het schilderij gedacht, alle vormen in zo'n ruimte komen uit het schilderij voort.

Alleen is het schilderij aan verandering onderhevig door het licht, dat ik wel moet toelaten.

EvF. De plattegrond van zo'n gebouwtje heb je vooraf getekend. De maquettes staan al klaar.

Kan je dan zeggen, dat alle vormen direct uit het schilderij voortkomen?

VdW. De plattegrond gaat uit van bestaande geometrische vormen, evenals de constructie van een aantal van mijn schilderijen. Een weekdier geeft vorm aan zijn huid, zijn constructie, de schelp. Zo moet je die gebouwtjes ook zien. Ze zijn het omhulsel, gevormd door de schilderijen.

EvF. Als zo'n gebouwtje er nu uiteindelijk staat, wat gebeurt er dan verder mee, denk je?

VdW. Het gaat er gewoon om, dat je zo'n project verwezenlijkt. Je kan dan laten zien, dat het juist wel om het schilderij gaat.

EvF. Waarom heb je dat nog niet gedaan?

VdW. Omdat het veel geld kost. Je bent van allerlei diplomatieke stappen afhankelijk, je moet zo'n plan kunnen verkopen. Ik krijg wel degelijk steun vanuit het gemeentebestuur. Vier wethouders zijn mijn tentoonstelling in Groningen gaan zien. Mensen, van wie ik het minst verwachtte, zijn nu voor mijn plannen geporteerd. Je kan zo'n groot project alleen maar van de grond krijgen met behulp van een geïnspireerde wethouder.

Hier in Den Helder is een binnenduingebied, 'De Nollen', waar hoge zendmasten staan en ook een heleboel oude bunkertjes, die vrijwel onder de grond verdwijnen. Dat hebben sommige van mijn projecten ook. Die bunkers lijken op mijn gebouwtjes. Ik zou daar fresco's in willen aanbrengen.

EvF. Je vindt toch juist de vorm van zo'n gebouwtje van belang?

VdW. Ja, maar het kan ook andersom. Ik kan ook iets doen met bestaande ruimtes.

'Van donker naar licht' is een project, dat op een bunker lijkt. Er moet een wal van zand rond dat gebouwtje, waardoor het in de grond verdwijnt. Je moet door een smalle gang naar binnen en dan zie je niets anders dan het schilderij. Zo'n geïsoleerd schilderij vind ik eigenlijk veel interessanter dan een schilderij in een museum.

Als je zo'n project in de stad zou zetten, dan speelt het mee met allerlei andere vormen, die het gebouwtje zouden afzwakken. Zo'n gebouwtje valt helemaal niet op. Het zou het landschap ook helemaal niet aantasten. Hoe eenzamer het staat, hoe meer het zichzelf wordt.

EvF. Kunnen deze plannen binnen afzienbare tijd verwezenlijkt worden?

VdW. De perspectieven zijn beter dan ooit.

EvF. Je hebt gezegd, dat je je niet met architectuur wilde bemoeien. Het lijkt mij, dat je in ieder geval méér doet, dan iemand die alleen maar schilderijen maakt.

VdW. Nee hoor, dat is helemaal niet waar. Ik ben met ruimte bezig.

EvF. Je noemt jezelf een echte schilder. Is een 'echte schilder' dan zo met de ruimte buiten zijn schilderij bezig?

VdW. Nee. Het ligt complexer bij mij.

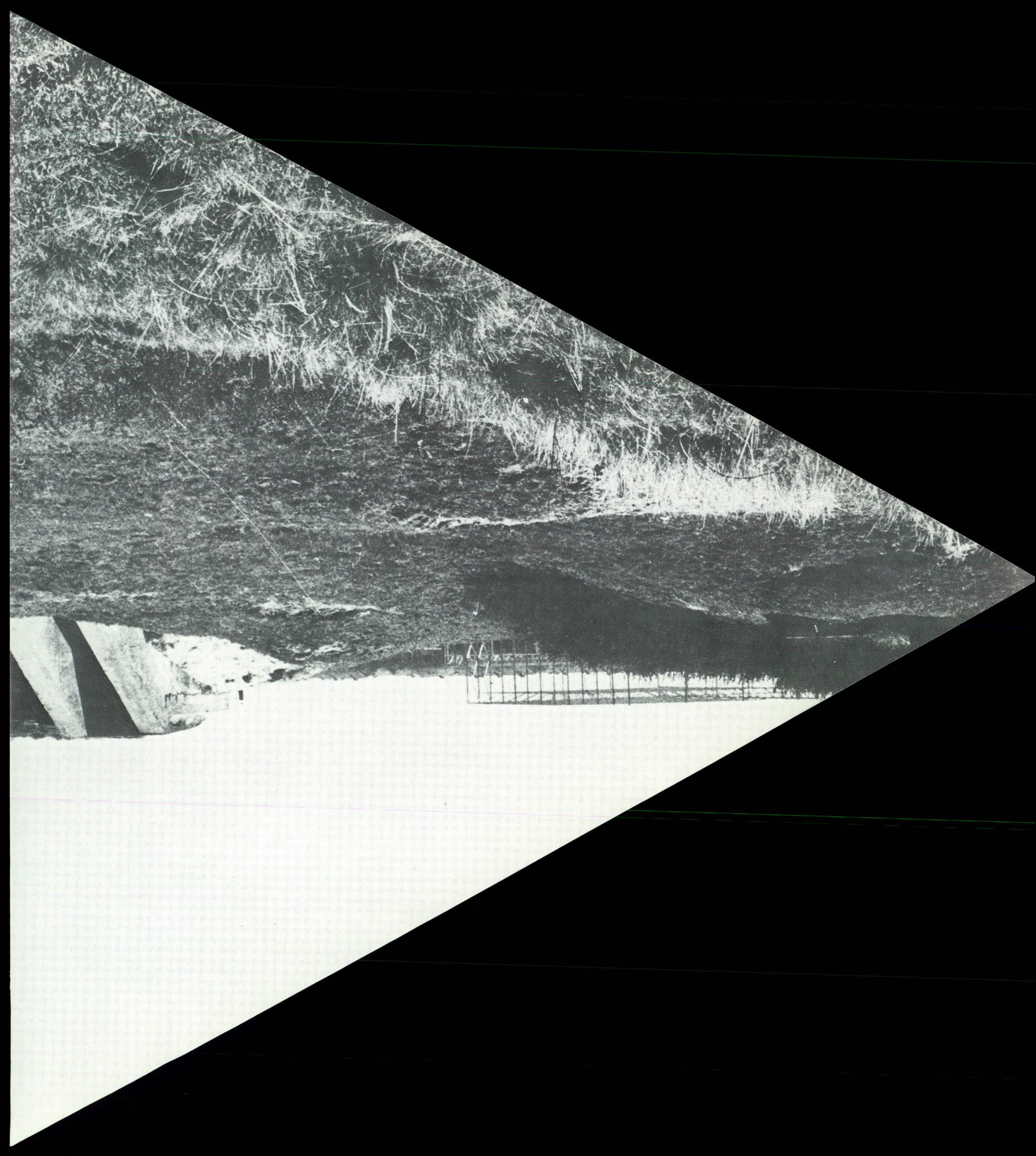
Het heeft ook met de afmetingen te maken, anders waren die ruimtes misschien niet nodig geweest.

EvF. Zijn voor jou die afmetingen van belang, omdat je op zo'n groot oppervlak, bij wijze van spreken, goed uit de voeten kan? Omdat je daardoor picturaal flink kan uitpakken?

VdW. Precies.

EvF. En omdat je dat formaat nodig hebt, heb je ook die gebouwtjes nodig?

VdW. Ik heb ze niet echt nodig, maar





ik wil zo'n
probleem
steeds op een an-
dere manier aanpakken.
Er zijn ook tal van oplos-
singen voor die gebouwtjes. Ik kan
ook in bestaande gebouwtjes, in die
bunkers, fresco's aanbrengen.
Er is nooit een moeten, er zijn geen dogma's.
Schilderkunst is een avontuur. Het is heel spiritueel, het
is niet altijd makkelijk te volgen.

EvF. En jij ziet jezelf wel als een verdediger van die schilderkunst.
VdW. Nee, niet als een verdediger, ik zie mijzelf als iemand, die een
natuurlijk proces in de schilderkunst voortzet.

Ik lijk dan wel een conventionele schilder, maar je kan alleen maar vernieuwen, als
je iets van de traditie begrijpt. Het gaat mij om een synthese tussen de traditie en mijn
eigen werk. Het klassieke gegeven, de traditie, zou je de these kunnen noemen, de ver-
nieuwers vormen dan de antithese . . .

EvF. Wat bedoel je dan precies?

VdW. De conceptuele kunst is het tegenovergestelde van wat ik doe. Die conceptuele kunst is wel ver-
nieuwend geweest, die heeft verfrissend gewerkt, er zijn ook goede conceptuele kunstenaars, m á á r - schilder-
kunst vernieuw je alleen maar via de schilderkunst. Dat bedoel ik met die synthese.

Sommige kunstenaars hebben voor de fotografie gekozen. Er is toch een verschil. Je kan wel via de schilderkunst de
fotografie vernieuwen, maar andersom is dat niet mogelijk. Als je je met fotografie bezighoudt, vernieuw je dus niet de
schilderkunst.

EvF. Ben je niet door conceptuele kunstenaars beïnvloed?

VdW. Nee. Of alleen in die zin, dat ik wel een idee heb, voordat ik aan een schilderij begin.

Juist in die tijd leek het bijna een onmogelijkheid om schilderijen te maken. Er waren toen heel andere dingen aan de orde. 'Het einde van de
schilderkunst,' ik heb dat altijd als een ontzettende onzin ervaren. Iets eindigt natuurlijk nooit. Eigenlijk zou alles naast elkaar moeten kunnen bestaan.
Uiteindelijk gaat het in kunst alleen om kwaliteit. Het lijkt er soms op, dat een bepaalde manier van werken in de mode is. Daardoor krijgt die een overdreven
belangstelling. Het gaat in kunst nooit om de keuze van je uitdrukkingsmogelijkheden. Over vijf jaar zou dat ook weer voor de schilderkunst kunnen
gelden. Iedereen is dan allang weer aan het schilderen en dan zou dat weer hét fenomeen zijn. Dat is natuurlijk ook niet waar! Schilderkunst wordt

of heel erg omhoog gestoken, of het kan opeens niet meer.

Het maakt niet uit, wat je doet, alleen ben ik toevallig een schilder.

Dat bedoel ik nu, als ik het heb over de these en de antithese. De antithese is vaak zo onvolwassen. Het lijkt wel of er veel gebeurt,
omdat ze tegen de traditie zijn, maar het blijft vaak oppervlakkig. Ze vernieuwen niet wezenlijk, ze bouwen een façade. Veel
geschreeuw en weinig wol.

Je kan de traditie vergelijken met een stad. Als die totaal vernietigd wordt is de cultuur verdwenen. Dan wordt die stad
weer opgebouwd en men leeft in een roes van dynamiek en vernieuwing. En als die stad weer herbouwd is, staat
men voor precies dezelfde problemen. Dan begint de echte vernieuwing pas. De synthese is de echte ver-
nieuwing, omdat die een brug bouwt van het verleden naar het heden. De synthese is zo ontzettend
complex, dat die geen duidelijk gezicht heeft. De echte vernieuwing is verhuuld: a blessing in
disguise!

Begrijp je wat ik bedoel?

EvF. Nee. Kan je niet concreter zijn?

VdW. Het gaat er om, dat je een aansluiting vindt met de traditie. Dan heb je
de traditie - ik wil niet zeggen, dat je hem dan vernieuwd hebt, maar je
hebt hem op zijn minst verl é ngd. Dat kan niet in tien jaar. Iedere schil-
der heeft waarschijnlijk een heel mensenleven nodig, als hij
geluk heeft, om dat te laten zien.

Het medium draagt dat in zich. Schilderkunst, dat is
iets, waar je je hele leven mee bezig bent, tot je
een oude vent bent.

EvF. Ik vind je soms nogal zwaar op
de hand.

VdW. Maar Egbert, ik ben
nu eenmaal geen
opereettefiguur. Je
bent hier in
Nederland

of een intellectuele clown of een schoolmeester. Ik ben geen van beide. Ik ben anders en aan koketterie heb ik de grootste hekel, omdat zo'n houding de wezenlijke dingen versluiert. De laatste tijd heb ik me verwonderd en me geïrriteerd aan dit soort uiterlijkheden. Uiterlijkheden vormen vaak geen basis voor een verdieping in je werk.

EvF. Uiterlijkheden? Verdieping?

VdW. Er is een oude uitspraak van een Griekse filosoof, die luidt:

'kan men het onbekende kennen?' Kan men het nog niet afgebeelde afbeelden, zou dat dan voor mij betekenen. Ik noem het altijd het onuitsprekelijke. Je zou kunnen stellen, dat ik iemand ben, die zoekt. Of beter gezegd, dat ik probeer het onbekende te vinden. Op weg naar het onbekende; dat betekent dus avontuur, omdat je niet weet wat het onbekende je zal bieden.

Het wordt wat somber, wat serieus gluren in de verte op deze manier, maar het is in elk geval geen sentimenteel uitgangspunt; het is helder. Je zou moeten proberen om het over dingen te hebben, die er echt toe doen.

Ik heb het ooit gehad over het wereldbeeld, dat me jarenlang heeft geïnteresseerd. Ik doe het met tegenzin, maar het moet nog één keer gebeuren. Onze eeuw wordt gekenmerkt door een overgangsfase. We gaan van een klassieke agrarische maatschappij over op een hoog-geïndustrialiseerde technologische cultuur. In de moderne samenleving vinden we een verstoorde relatie tussen het gevoel en het verstand. De modieuze mens wordt er toe gebracht de levensverschijnselen enkel nog logisch en niet meer emotioneel te benaderen. De relatie tussen deze twee benaderingen wordt steeds minder belangrijk geacht. En dat is het juist wél! Het gaat juist om die relatie, om een gevoel van harmonie.

Wat ik interessant vond van deze tijd is de paradox, een ogenschijnlijk tegengesteld handelen, dat je als heel dualistisch kan ervaren. Vanuit de maatschappij vindt dit zijn neerslag in elk individu. Ik ben deel van deze wereld; dat geldt voor mij evengoed. Ik projecteer dit wereldbeeld. Dat kreeg zijn neerslag in mijn vroegere werk. Dat is natuurlijk geen harmonisch of symmetrisch beeld, maar heel asymmetrisch. Ik ben dus niet met mijzelf bezig, maar ik reflecteer dit beeld in mijn schilderijen.

Je moet niet met je eigen getob bezig zijn. Zielknijperij is nooit een goed uitgangspunt voor een schilderij. Ik zou het eigenlijk alleen over het werk willen hebben. Het is natuurlijk heel leuk om te lezen over een ander, hoe hij er uitziet, hoe hij zich kleedt, wat voor schoenen hij aan heeft en wat voor pakken hij draagt, dat hij vriendinnen heeft, of dat hij een hoed draagt. Dat soort informatie is heel amusant, maar uiteindelijk is dat privé. Wat moet ik daarmee, als ik hoor wat voor collectie iemand heeft, wat voor vloerkleed en welke schitterende kunst hij aan de wand heeft?

Het lijkt me verkeerd om je eigen identiteit te verstevigen met die van anderen, die het allang gedaan hebben. Ik ben vier jaar, al was het op een heel anonieme manier, aan het refereren geweest. Dat geldt eigenlijk voor die hele tijd; iedereen deed dat. Ik zie dat nu als een recessie, een inflatie van de kunst. Het moet nu maar eens afgelopen zijn.

Je refereert natuurlijk hoe dan ook, dat is een eigenschap van de cultuur in het algemeen, de vergelijking, het metende, maar toch geloof ik, dat je je best moet doen om dit te vermijden en je te beperken, tot wat er aan concrete ideeën overblijft. Waar het uiteindelijk om gaat is de kwaliteit van je werk. Daar zouden mensen nieuwsgierig naar moeten zijn.

EvF. Daar ben ik ook nieuwsgierig naar.

VdW. Er zijn twee soorten kunstenaars. De kunstenaars, die alleen hun werk nalaten en niet zelf door een bizarre manier van leven of door hun excentrieke habitude opvallen en dan zijn er de persoonlijkheden, die zelf de anekdote zijn, die hun werk illustreren door hun hele manier van leven.

Vaak is het zo, dat de hoed, zulk soort dingen, zeker zo belangrijk zijn als datgene, wat ze nalaten.

Laten we stellen, dat ik niet zo'n soort kunstenaar ben.

Als het ooit interessant zou blijken, wat ik gedaan heb, zal niemand geïnteresseerd zijn in de hoed, die ik nooit gedragen heb.

Ik denk - ik hoop ook, dat wat over-

blijft mijn schilderijen zijn, mijn

gebouwtjes, dat mijn

persoonlijke anek-

dote, hoe ik

geleefd

heb, de
vrouw, van
wie ik gehouden
heb, niet terzake doet.
Uiteindelijk zal het werk het
moeten doen.

AANTEKENINGEN

⁽¹⁾ Van de Wint studeerde van 1961 tot 1966 aan de Rijksacademie Amsterdam.

⁽²⁾ 1969, cat. Van de Wint, Groninger Museum 1979 ill. II.

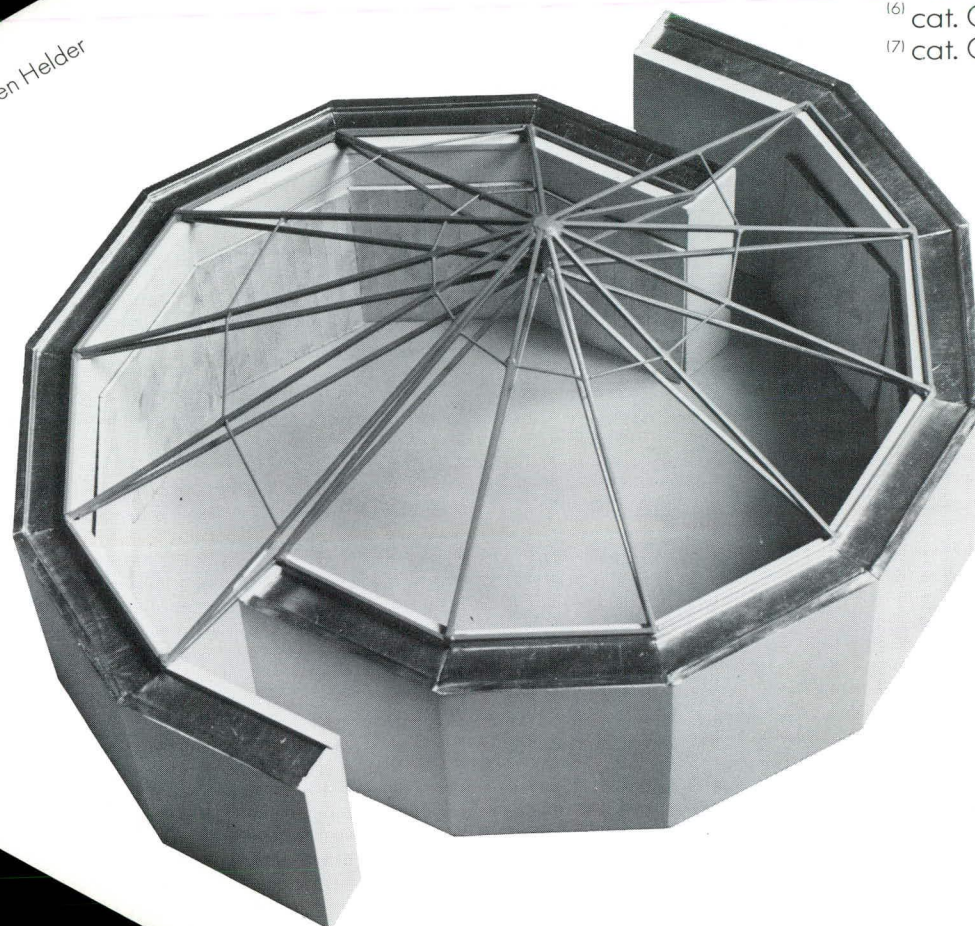
⁽³⁾ Bedoeld is een blauw, driehoekig schilderij, wat vorm en manier van werken identiek aan de op voor- en achterplat gereproduceerde schilderijen. Het werd getoond tijdens de tentoonstelling in het Groninger Museum 1979.

⁽⁴⁾ cat. Groningen 18. pl. 3.

⁽⁵⁾ cat. Groningen 57. pl. 4.

⁽⁶⁾ cat. Groningen 61. pl. 25.

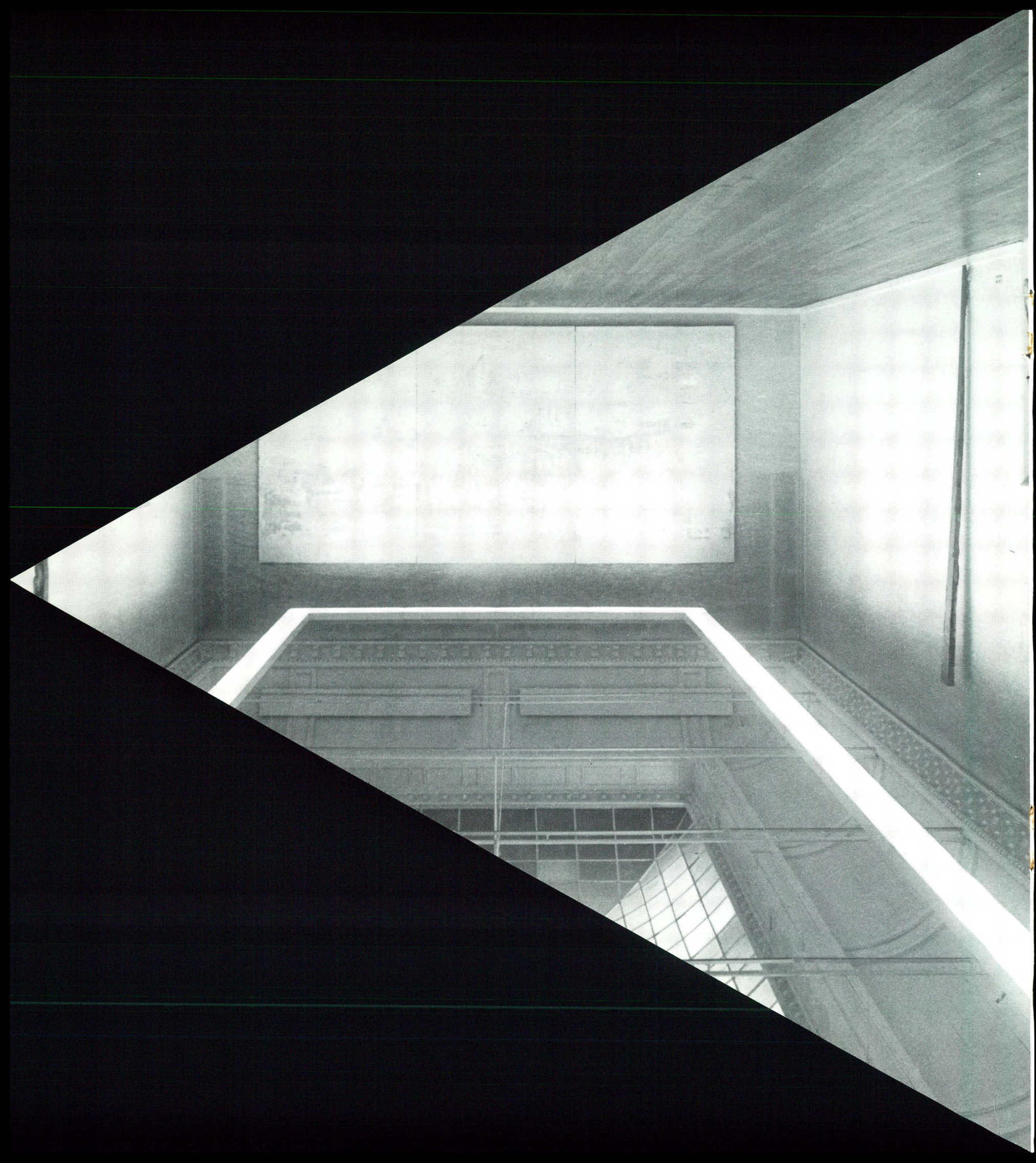
⁽⁷⁾ cat. Groningen 71. pl. 29.



pag. 3, 5, 8 en 9: Bunkers in binnenduigebied 'De Nollen' bij Den Helder

Schilderkundig project twee verschoven halve cirkels

pag. 13: Zaal in Groninger Museum; tentoonstelling Van de Wint 1979



centraal museum utrecht, agnietenstraat 1, tel. 030 - 315541

ALGEMENE INFORMATIE

Openings-
tijden: dinsdag t/m
zaterdag 10-17 uur;
zon- en feestdagen 14-17
uur. Op maandag gesloten. Toe-
gang gratis behalve voor tentoonstel-
lingen.

Gebouw Maliebaan 42: maandag t/m vrij-
dag 9-16 uur; zaterdag 10-17 uur; toegang
gratis. Gesloten tot 17 oktober 1980.

De collectie van het Centraal Museum is verdeeld over verschil-
lende afdelingen. Op de bovenste verdieping is de historische
afdeling, waarin opgenomen de archeologische collectie van het
Provinciaal Oudheidkundig Museum en prehistorische vondsten van de
Rijksdienst voor Oudheidkundig Bodemonderzoek. De geschiedenis van de stad
Utrecht wordt thematisch behandeld. Munten en penningen zijn apart in een kabinet
opgesteld; het Utrechtse schip uit ca. 800 na Christus staat in de kelder.

Een deel van de verzameling schilderijen van voornamelijk Utrechtse Meesters vanaf de 15de
eeuw, (o.a. Jan van Scorel, Abraham Bloemaert) is te zien in de zalen op de eerste verdieping en
bovendien in de stijlkamers op de begane grond.

In deze stijlkamers wordt een indruk gegeven van interieurs vanaf de 15de eeuw door o.a. betimmeringen,
meubels, sculptuur, toegepaste kunst. Een poppenhuis uit ca. 1680 is een getrouwe afspiegeling van een rijk
patriciërshuis. De uitgebreide verzameling kostuums en accessoires bevindt zich eveneens op de begane grond. Het
museum bezit verder een collectie zilver (voornamelijk Utrechtse Meesters) waarvan enkele stukken worden getoond op de
schilderijenafdeling.

De prenten en tekeningen zijn geëxposeerd in het Prentenkabinet op de eerste verdieping, waar soms ook kleine tentoonstellingen
worden gehouden.

JAARABONNEMENT

Jaarabonnement van het Centraal Museum, inclusief Mededelingennummers, f 12,50 over te maken op postgiro-
nummer 402834 t.n.v. Centraal Museum Utrecht of door acceptgirokaart. Het Museum geeft catalogi uit in een
ringbandsysteem; het zijn geïllustreerde beschrijvingen van voorwerpen en onderdelen van de collectie en
van tentoonstellingen. In de derde serie ringbandafleveringen zijn verschenen: Een schilderij centraal

IV en V, Dood en begraven, De vier paddenstoelen en hun sporen.

Abonnement op ringbandcatalogi serie III, f 50,- inclusief ringband-opbergmap en porto-
kosten over te maken op gironummer 402834 met vermelding 'Ringbandserie III' of via
contante betaling bij de verkoopruimte van het museum.

TENTOONSTELLINGEN

DE VIER PADDENSTOELEN en hun sporen.

In mei 1920 richten vier pottenbakkers J. C. van Ham, C. Snel, C. van Muyen en K. Mertens in Utrecht een eigen aardewerkbedrijf op onder de naam 'De Vier Paddenstoelen'. Beïnvloed door de toen gangbare ideeën over een nieuwe vormgeving in de kunstnijverheid maken zij een type aardewerk dat eenvoudig van vorm en decoratie is. De samenwerking duurt niet lang. Na een half jaar vertrekken Mertens en Snel naar Velsen waar zij de Potterie Kennermerland stichten. Onder leiding van Snel, die tot aan zijn dood in 1939 directeur blijft, groeit deze werkplaats uit tot een vrij groot bedrijf. Hij trekt verschillende ontwerpers, o.a. Gellings aan die de vormgeving van de produkten afstemmen op de smaak van een groot publiek. De asymmetrische geometrische versieringen, de kleurige abstracte decoraties en de gestileerde diermotieven sluiten aan bij de modieuze trends in de kunstnijverheid.

Van Muyen gaat in 1923 naar Loosduinen. Hij zoekt contact met de industriële vormgever Cor van Alons voor het opzetten van de pottbakkerij 'De Duinvoet'. Samen proberen zij hun socialistische idealen te verwezenlijken door esthetisch verantwoorde produkten voor de arbeidersklasse toegankelijk te maken.

Jan van Ham heeft 'De Vier Paddenstoelen' tot 1939 voortgezet. In zijn zelfstandig werk komt zijn belangstelling en affiniteit met de beeldende kunst in die dagen naar voren.

Invloeden van Utrechtse kunstenaars als Elling en Van Leusden zijn aanwijsbaar in de decoratie van het Vier Paddenstoelen-aardewerk dat na 1923 ontstaan is. Ook Mertens gaat uiteindelijk als zelfstandig pottenbakker werken. Hij vestigt zich in Noordwijk en noemt zijn bedrijf 'De Zwing'. Van de vier pottenbakkers is hij het meest gehecht aan het oude ambacht. Zijn werk heeft nauwelijks opsmuk en is traditioneel van vormgeving.

Al deze bedrijfjes moeten het tenslotte afleggen tegen de steeds slechter wordende economische en politieke situatie. Van Muyen, Van Ham, Snel, en Mertens werkten in een overgangstijd. Aan de ene kant zou de industriële massa-productie andere eisen aan de vormgeving stellen en aan de andere kant zoekt de individuele pottenbakker erkenning als beeldend kunstenaar.

De produkten van 'De Vier Paddenstoelen' en hun sporen zijn dan ook niet alleen fraai om te zien maar ook zeer interessant als stadium in deze ontwikkeling. De tentoonstelling is van 15 augustus tot 28 september te zien in de tuinzaal van het Centraal Museum aangevuld met toegepaste kunst die verwant is.

I.v.Z.

EEN SCHILDERIJ CENTRAAL 6; 'Zelfportret met zwarte band' van Pyke Koch.

De laatste tentoonstelling in de reeks die in samenwerking tussen het museum en het Kunsthistorisch Instituut van de R.U. is georganiseerd, gaat in op een werk van de Utrechtse magisch realist Pyke Koch (geb. 1901).

Centraal staat het zelfportret uit 1937, waarop de schilder zichzelf met een zwarte band om het hoofd heeft voorgesteld.

Dit bijzondere werk kwam als schenking in gemeentelijk bezit dankzij een initiatief van het Genootschap Kunstliefde ter gelegenheid van het 100-jarig bestaan van het museum in 1938.

Op subtiële wijze heeft Koch zichzelf in dit schilderij geheroïseerd en wel zo dat zijn werk een

bijzondere
positie in-
neemt in de 20ste
eeuwse Nederlandse
portretkunst. In de loop der
tijd is veel commentaar geleverd
op deze wijze van voorstellen. Critici
hebben het zelfportret wel vergeleken met
Romeinse keizersbustes, waarmee zij het op
grond van de vastberaden en wilskrachtige uitdruk-
king in verband brachten.

Ook de politieke gezindheid van de schilder heeft critici tot uit-
spraken verlekt: Kochs zelfportret werd opgevat als een politieke
bekentenis. Eén van de critici typeerde het als 'Hart wie Krupp-Stahl...',
waarmee hij refereerde aan een bekende uitspraak van Hitler: 'In onze ogen
moet de Duitse jongen slank en rank zijn, snel als een hazewind, taai en hard als
Krupp-Stahl.' Deze toespeeling op nationaal-socialistische idealen vindt zijn oorsprong
in het feit dat de schilder tijdens de tweede wereldoorlog openlijk heeft gegeven van
facistische sympathieën.

Na 1945 heeft men gemeend dat Koch aan zijn politieke gezindheid uitdrukking gaf in de stijl en onder-
werpskeuze van zijn werk. Dat geldt met name voor zijn zelfportret uit 1937. Of zo'n politieke interpretatie juist is,
wordt als voornaamste probleem gesteld in de tentoonstelling.

De tentoonstelling duurt van 2 augustus - 21 september 1980. Catalogi zijn verkrijgbaar voor f 6,-.

Annemiek Ouwerkerk
Louis van Tilborgh



Pyke Koch. 37



Pyke Koch, Zelfportret met zwarte band, 1937 Inv. nr. 8235

AANWINSTEN

Struisvogel-
eieren (hout, leer en
struisvogeleieren) van
Carel Visser (geboren 1929)
1979. inv. nr. 22275.

De nieuwe beelden van Carel Visser hebben alle een gebruiksvoorwerp, zoals een rijzweep, een paraplu, een wandelstok of een ding als een vogelveer, struisvogelei of schaapshoorn als kern. Sommige van deze beelden zijn zeer verfijnd bewerkt, zodat ze aan eigenaardige juwelen, rituele objecten uit een vreemde cultuur en aan exotische muziekinstrumenten en dergelijke doen denken. Andere groepen, ruiger van uitvoering, doen eenvoudiger en directer aan. Vorig jaar waren de nieuwe beelden van Carel Visser, gemaakt in 1978 en 1979, te zien in het Groninger Museum en daarna in Galerie Art & Project in Amsterdam. Het door het Centraal Museum aangekochte beeld werd op de tentoonstelling in deze Amsterdamse galerie uitgezocht. Het werk bestaat uit een houten maatstok, leren bandjes en vier struisvogeleieren.

Ofschoon Carel Visser in 1980 al 52 jaar wordt, kan hij voor een van de jeugdigste kunstenaars doorgaan. Een onophoudelijke vernieuwingsdrang kenmerkt zijn werk, dat zich niet alleen tegen de conventies van de buitenwereld, maar ook tegen de eigen verworvenheden richt. De opvatting van de beeldhouwkunst als een kunstvorm bestemd voor de eeuwigheid is hem vreemd. Hij wil niet dat de beeldhouwkunst de zekerheid vertegenwoordigt die de mensen zelf niet hebben. Daarom werkt Carel Visser niet met brons of steen. Hij bedient zich van andere materialen. Zijn materiaalgebruik vormt het meest interessante hoofdstuk van zijn werk. In het begin heeft Carel Visser met ijzer gewerkt. In plaats van te hakken of te boetsen, wat eind jaren veertig bijna alle beeldhouwers nog deden, laste hij fragiele constructies uit materiaal dat hij in zijn vaders aannemersbedrijf vond. IJzer is favoriet gebleven, later zijn glas en leer hierbij gekomen. Hij verwerkte deze materialen eenvoudig met het oog op de elementaire technische handelingen. In de nieuwe beelden gebruikt Visser naast grondstoffen vooral dingen, 'objets trouvés'. Hij is gekant tegen de technische civilisatie, hij waardeert de natuur. Zijn leven op de boerderijen zijn reizen brengen hem dicht bij de natuur.

Het Centraal Museum bezit reeds naast enkele houtsneden en een kleinere tekening twee belangrijke werken van Visser.

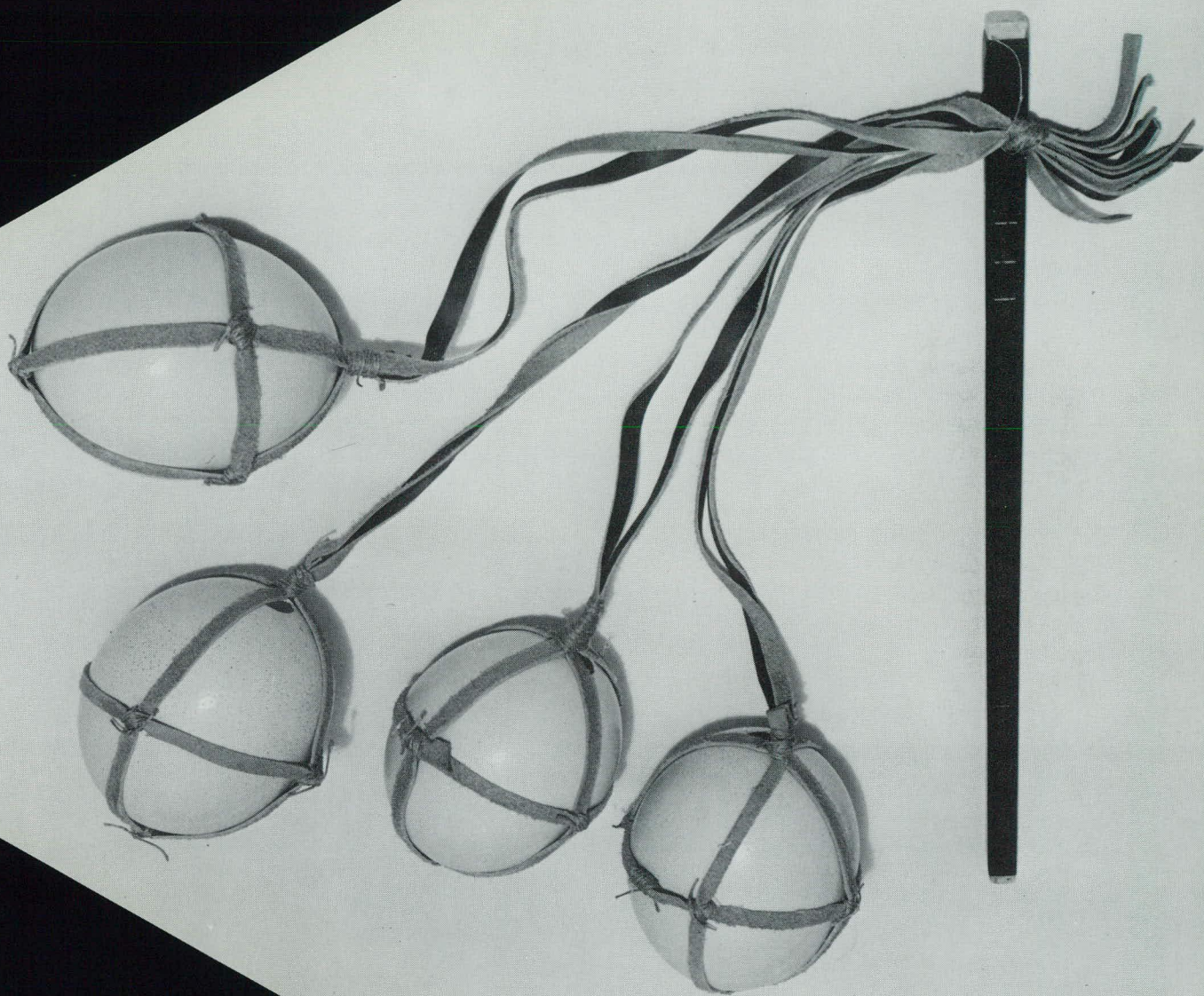
Het beeld 'Vier plaatschriften' heeft het Centraal Museum in 1978 verworven. Het is een uit elkaar gehaalde kubus.

Dit ontleden van een gesloten vorm heeft Carel Visser al eerder als een soort agressieve, anti-autoritaire handeling gedaan. In het eerste stadium verbond hij echter de delen van de kubus aan elkaar met behulp van leren lappen. In 'Vier plaatschriften', waarbij Visser ook aan een boek dacht, zijn deze leren delen afgeschaft. De platen worden geheel los van elkaar gehouden. In de 'Struisvogeleieren' zijn deze leren banden echter weer aanwezig. Zij verbinden de eieren met de maatstok. Het ijzer is echter verdwenen; naast leer zijn er struisvogeleieren en hout. Door de aanwezigheid van deze materialen en voorwerpen wordt het beeld lichter en minder definitief.

De werken 'Plaatschriften' en 'Struisvogeleieren' hebben juist door het respectievelijk niet en wel gebruiken van de leren banden met elkaar te maken.

Nog meer affiniteit bestaat tussen de 'Struisvogeleieren' en de tekeningen met de mosselen uit 1975, die in 1978 door het museum werden aangekocht.

Dit soort tekeningen, gecombineerd met collages óf collages en décollages waarmee Carel Visser sinds 1974 werkt, moet men als voorbereiding op zijn recente beelden beschouwen. Hier beproefde hij de nieuwe materialen. De verwantschap tussen mosselen en struisvogeleieren, die beide van



Carel Visser,
Struisvogeleieren, 1979 Inv. nr. 22275

organisch
karakter zijn,
ligt voor de hand.
Beide werken vertonen
een duidelijke continuïteit.

Lessenaar (ijzer en doek, 162 x 71,5 x 49,5
cm) van Cornelius Rogge (geboren 1932) 1976.
inv. nr. 22274.

Het werk van Cornelius Rogge neemt in de hedendaagse
Nederlandse sculptuur een heel aparte plaats in. Het is onmogelijk
onder te brengen in een van de bekende stromingen. Het is uitgesproken
individueel bepaald en het heeft theosofische achtergronden.

Ofschoon anekdotische elementen bij zijn sculpturen niet ontbreken - zij hebben
meestal de vorm van een bepaald voorwerp, zoals een tafel, raam, tent of lessenaar -
moeten zijn sculpturen als abstract beschouwd worden. Het zijn functieloze objecten. Zij
hebben een geestelijke lading; ze zijn gemaakt om het onzichtbare en het immateriële af te
spiegelen.

Het werk van Cornelius Rogge ontwikkelt zich sinds ongeveer twintig jaar zeer wetmatig. Het is in groepen
in te delen, waarbinnen de kunstenaar een bepaald, altijd transcendentiaal thema evolueert. Bijna al zijn
sculpturen zijn samengesteld uit een combinatie van twee uiteenlopende materialen. Rogge is typisch een
kunstenaar, waarbij men de ontwikkeling moet volgen om hem in de collectie goed te presenteren. Met één werk van hem
is men lang niet klaar.

Het Centraal Museum bezit van Rogge 'Theaterstuk' uit 1966-1967; een monumentaal stuk, gecombineerd uit ijzer en hardsteen.
Daarnaast een décollage uit 1977. In beide werken gaat het om de 'insnoering', het bij elkaar houden van een materiaal dooreen ander
materiaal. Het woord 'insnoering' gebruikt de kunstenaar dubbelzinnig. Aan de ene kant is het de materie die ingesnoerd wordt, aan de
andere kant is het ook een afspiegeling van het onzichtbare of het immateriële dat hij insnoert. De materie stelt bij hem een oneindig lang anoniem
bewustzijn voor, waar ieder mens met zijn karakter een stukje uithaalt. Met deze anonieme lading manipuleert hij ook in zijn 'Lessenaar' uit 1976.
'Lessenaar' heeft te maken met het 'Theaterstuk', de dramatische handeling is er ook in het middenstuk, het 'Tafelblad', door twee materialen - ijzer en doek -
ingesnoerd. Er komt nog een nieuw element bij - olie - waarmee het metaaldeel van het tafelblad is ingesmeerd. Dit symboliseert nog nadrukkelijker de
dramatische handeling. Tegelijk heeft de 'Lessenaar' met een belangrijke groep beelden, de 'Tafels', te maken, die tussen 1968 en 1970 zijn
ontstaan en die een merkwaardige ontwikkeling van de buitenvormen naar de binnenvormen en omgekeerd tonen. Deze periode is in het
Centraal Museum nog niet vertegenwoordigd. De 'Lessenaar' kan beschouwd worden als het eindresultaat van hetgeen zich eerder in
het 'Theaterstuk' heeft voorgedaan en wat zich daarna in de reeks 'Tafels' heeft afgespeeld.

L.B.



Cornelius Rogge, *Lessebaat*, 1976 Inv. nr. 22274

PROVINCIAAL OUDHEIDKUNDIG MUSEUM

agnietenstraat 1, incl. Meij. Dr C. Isings, Archeologisch Instituut, Damplein 24, tel. (030) 310809

Fragment
versierd brons.
Gevonden te Vechten,
inv. nr. Ve 1921/6/1.

Van tijd tot tijd hoort men wel eens van vondsten in museum-depots, in de regel zijn deze dan van spectaculaire aard. Niet spectaculair maar toch wel belangrijk was het hier afgebeelde fragment, dat in 1921 te Vechten werd opgegraven door Dr. A. E. Remouchamps, conservator van het Museum van Oudheden te Leiden. Omdat deze vrij plotseling, kort voor het voltooiën van zijn opgraving overleed, werd het gevonden materiaal nooit volledig beschreven. Dit gebeurt thans in het kader van een practicum Provinciaal Romeinse Archeologie. Bij dit practicum bleek, dat een met een dikke laag oxide bedekt stuk brons een nog juist zichtbaar spoor van relief vertoonde. Na te zijn schoongemaakt en geconserveerd in het laboratorium van de Rijksdienst voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek bleek, dat het een fragment is van een parade-uitrusting, vermoedelijk van een ruiter van een der Romeinse hulptroepen. Van het bolle middengedeelte is weinig over, wel is duidelijk, dat dit de vorm van een menselijk hoofd had en dat aan de zijkant daarvan een drakenkop te zien is. Het vlakke gedeelte was door eenvoudige sierrandjes in een soort ruitwerk verdeeld, in één vakje is een adelaar afgebeeld (het symbool van Jupiter) in het deel eronder is nog een deel van een menselijke figuur te zien, die de rechterhand zó houdt, alsof hij daarin een staf hield. Vergelijking met soortgelijke figuren, b.v. op terra sigillata, toont aan, dat dit waarschijnlijk de god Mars is. Het fragment zou zowel van een schild-versiering als van de bescherming voor een paardehoofd afkomstig kunnen zijn. In het laatste geval zou het hoofd dat het midden innam, met gaatjes doorboord als oogbeschermer kunnen hebben gediend. Dit hoofd is vermoedelijk een Medusa-hoofd, dat met haar verstenende blik en slangenharen vele wapenuitrustingen tooide. Versierde parade-uitrustingen zijn vooral uit het Donau-gebied, maar ook van elders bekend. Zij worden in verband gebracht met ruiterspelen, een soort toernooi, waarbij zowel de ruiters als de paarden met versierde wapenuitrustingen beschermd waren. Vondsten en paradehelmen (b.v. uit Straubing en Eining) doen echter vermoeden, dat er ook sprake is van een soort toneelspelen, met op toneelmaskers gelijkende helmen. Het is bekend, dat in Vechten een ruiterafdeling (ala) van de Thraciers gelegen heeft, mogelijk is het fragment van een door hen opgevoerd ruiterspel afkomstig.

C. Isings



Fragment versierd brons - hoogte 12 cm - Romeins Inv. nr. Ve 1921/6/1

Redactie: Frans van Burkom, Daan Out, Derk Snoep, Matty Veldkamp, Ida van Zijl
Secretariaat: Lydia van Oosten
Vormgeving: Van de Wint
Foto's: Centraal Museum: A. Hulskamp Utrecht en
Groninger Museum: John Stoel Groningen
Druk: Drukkerij Van Rossum bv
Zetwerk: Typo Deltos Utrecht

Omslag: Van de Wint, gevulde geïllustreerde driehoek 1978-79

