

Van Gelder-lezing



DR KAREL SOUDIJN

Naar het u lijkt

Munten, penningen en waarnemingspsychologie

VAN GELDER-LEZINGEN

- 1 F.S. GAASTRA *Particuliere geldstromen binnen het VOC-bedrijf 1640-1795* (2002)
- 2 J. BAZELMANS *De Romeinse muntvondsten uit de drie noordelijke provincies* (2003)
- 3 W. VAN ANROOIJ *Numismatiek en heraldiek: een kleurloze geschiedenis?* (2004)
- 4 A. VAN DER LEM *Verbeeldingen van vrijheid* (2005)
- 5 P. SPUFFORD *How rarely did medieval merchants use coin?* (2006)
- 6 N. ROYMANS *Muntgebruik in een dynamisch grensgebied* (2007)
- 7 K. SOUDIJN *Naar het u lijkt. Munten, penningen en waarnemingspsychologie* (2008)

Geldmuseum

Het Geldmuseum is in 2004 ontstaan uit een fusie van Rijksmuseum Het Koninklijk Penningkabinet, Het Nederlands Muntmuseum en de numismatische verzamelingen van De Nederlandsche Bank. Zij beheert de nationale verzameling numismatische voorwerpen, waaronder zo'n 350.000 munten, bankbiljetten, penningen, zegelstempels, gesneden stenen en productiemiddelen als modellen, munt- en penningstempels en machinerieën.

Het Geldmuseum is nog in verbouwing en opent in mei 2007 haar deuren. Op de nieuwe locatie, het Muntgebouw te Utrecht, zullen regelmatig tentoonstellingen worden georganiseerd over geld en geldcultuur. Tevens zal hier een kenniscentrum voor numismatiek worden gerealiseerd, waar onder meer de omvangrijke bibliotheek voor iedere geïnteresseerde raadpleegbaar zal zijn.

www.geldmuseum.nl

Stichting Nederlandse Penningkabinetten

De Stichting Nederlandse Penningkabinetten beoogt de bevordering van de numismatiek met alle haar ten dienste staande middelen. In de eerste vijftien jaar na de oprichting in 1982 werd dit vooral gedaan door de uitgave van publicaties en door de aankoop van numismatische objecten ten gunste van openbare verzamelingen. Tegenwoordig wordt de aandacht meer gericht op stimulering van onderzoek en presentatie van de resultaten daarvan, onder andere via de Van Gelder-lezingen.

secretariaat: Zeemanlaan 122, 3572 ZG Utrecht

Thu: 27/11/2008

Naar het u lijkt.

Munten, penningen en waarnemingspsychologie



prof. dr H. Enno van Gelder
(1916-1998)

INTEGER – MILD – HULPVAARDIG

De reeks van jaarlijkse voordrachten is genoemd naar dr H. Enno van Gelder, Nederlands meest productieve en invloedrijke numismaat van de 20e eeuw. Als directeur van het Koninklijk Penningkabinet (1949-1980) en later tevens als hoogleraar numismatiek en geldgeschiedenis te Leiden (1976-1983), verbond hij de numismatiek – de wetenschap van de tastbare vormen van het geld en de verwante voorwerpen – met andere disciplines. De lezingen richten zich op ieder die het vakgebied op een multidisciplinaire wijze wil benaderen en op niet-numismatici die gebruik willen maken van de inzichten die numismatiek en geldgeschiedenis te bieden hebben.

De Van Gelder-lezing wordt georganiseerd door de Stichting Nederlandse Penningkabinetten en het Geldmuseum om, in de geest van Van Gelder, de dialoog tussen verschillende disciplines te vergroten.

Naar het u lijkt

Munten, penningen en waarnemingspsychologie

Zevende Van Gelder-lezing

gehouden voor

Geldmuseum

en

Stichting Nederlandse Penningkabinetten

te Utrecht op 27 november 2008

door

DR KAREL SOUDIJN

Universiteit van Tilburg

met een commentaar door

DRS CAROLIEN VOIGTMANN

Waarneming is selectief. We letten niet op alles wat via de zintuigen bij ons binnenkomt. En dat is maar goed ook, want anders werden we gek of raakten we topzwaar. We onderscheiden patronen: een ordening in hoofdzaken en bijzaken. Meestal lijkt patroonherkenning automatisch te verlopen, maar soms is het ploeteren (afb. 1). Het maakt veel uit, of u dit plaatje al vaker zag. Wie er voor het eerst naar kijkt, ziet een plat vlak met zwarte vlekken. Die vlekken lijken niet op een zinvolle wijze met elkaar in verband te staan. Het is een rommeltje. Wie echter wat langer kijkt, ontdekt samenhang. Die samenhang is trouwens al direct zichtbaar voor degenen die het plaatje vaker hebben bekeken. Er is geen sprake meer van een plat vlak: u ziet diepte. De ordeloze vlekken vormen een zinvol geheel: een hond, een dalmatiër, snuffelt tussen afgevallen bladeren. Verderop is nog een gedeelte zichtbaar van een boom die in een perkje staat. Het effect van



de ordening is hier bijzonder sterk. Zodra u de dalmatiër hebt gezien, lukt het niet meer om terug te keren naar het oorspronkelijke beeld van een willekeurige verzameling vlekken in een plat vlak. Pas nadat u een hersenbeschadiging hebt opgelopen, komt u daar misschien weer bij uit.

Patroonherkenning is niet alleen belangrijk bij visuele waarneming, maar geldt ook voor andere zintuiglijke ervaringen. Indien u een liefhebber bent van het klassieke repertoire, dan beluistert u sommige vormen van geïmproviseerde muziek als *piepknor*, terwijl liefhebbers van *piepknor* juist heel goed horen welke lijnen de spelers volgen en hoe zij op elkaar reageren. Ook voor muziek geldt trouwens, dat het vermogen tot patroonherkenning weg kan vallen als gevolg van een hersenbeschadiging. In zijn boek *Musicophilia* beschrijft Oliver Sacks een mevrouw L. die door ziekte niet meer in staat is om melodieën te herkennen: ze hoort muziek alsof in haar keuken alle potten en pannen op de vloer worden gegoid.¹ Verderop in zijn boek schrijft Oliver Sacks, dat waarneming nooit zuiver en alleen het heden betreft. We maken gebruik van ervaringen die we in het verleden opdeden; het heden is verknoopt met ons eigen verleden. Sacks haalt een andere geleerde aan, Gerald M. Edelman, die waarneming aanduidt als 'the remembered present'.² We kijken, luisteren en voelen met voorkennis. Maar omdat we niet allemaal hetzelfde hebben meegemaakt, verschilt onze waarneming soms weer duidelijk van die van andere mensen.

Twee anekdotes

Op donderdagavond 27 november 1975 vond de 250e bijeenkomst plaats van de Numismatische Kring Amsterdam. Voor deze speciale gelegenheid ontmoette men elkaar in het Marriott-hotel. De dame van de vestiaire had een schoteltje neergezet waarop kwartjes lagen. Toen ik binnenkwam, woelden oudere heren – Kringleden – met hun vingers door dat schoteltje. De dame keek verbaasd toe. Zij vond dat gedrag volstrekt abnormaal en ze maakte daar ook opmerkingen over. De heren woelden echter onverstoorbaar verder. De numismaten onder u begrijp-

pen wat er aan de hand was. In 1975 zochten verzamelaars naar kwartjes met het jaartal 1974, want dat was relatief schaars. Niet echt schaars, want er zijn in dat jaar 10 miljoen exemplaren geslagen, maar dat is toch behoorlijk wat minder dan bijvoorbeeld de 45 miljoen kwartjes uit 1973, of de 50 miljoen uit 1972. De mevrouw van de vestiaire nam waarschijnlijk elk kwartje als 25 cent waar, terwijl de verzamelaars dit genuanceerder zagen.

Nog een anekdote. In het voorjaar van 2007 verbleven mijn echtgenote en ik een paar dagen in Engeland. Op de hotelkamer merkten we, dat een winkelier in Whitstable ons als wisselgeld een muntstuk van 50 cent uit Cyprus had gegeven (Cyprus heeft pas in 2008 de euro ingevoerd). Het genoemde geldstuk is 7-kantig, net als de Britse 50 pence. Het Cypriotische muntje was echter minder waard. Kennelijk veronderstelde de winkelier, dat buitenlanders niet meteen merken of een 7-kantig stuk met het getal 50 erop nu wel of niet in Groot-Brittannië geldig is. Als we wisselgeld in handen krijgen, baseren we ons oordeel meestal op enkele algemene kenmerken. Details ontgaan ons (afb. 2-3)



2 — Cyprus, 50 cents 1993



3 — Engeland, 50 pence 1969

Twee opvattingen

In de psychologische vakliteratuur stonden lange tijd twee opvattingen over visuele waarneming tegenover elkaar. Volgens de ene verloopt waarneming *top down*; de andere opvatting veronderstelt dat het een proces is van *bottom up*.³

Richard Gregory is een representant van de 'top down' benadering. We hebben *a priori* kennis van de werkelijkheid, en

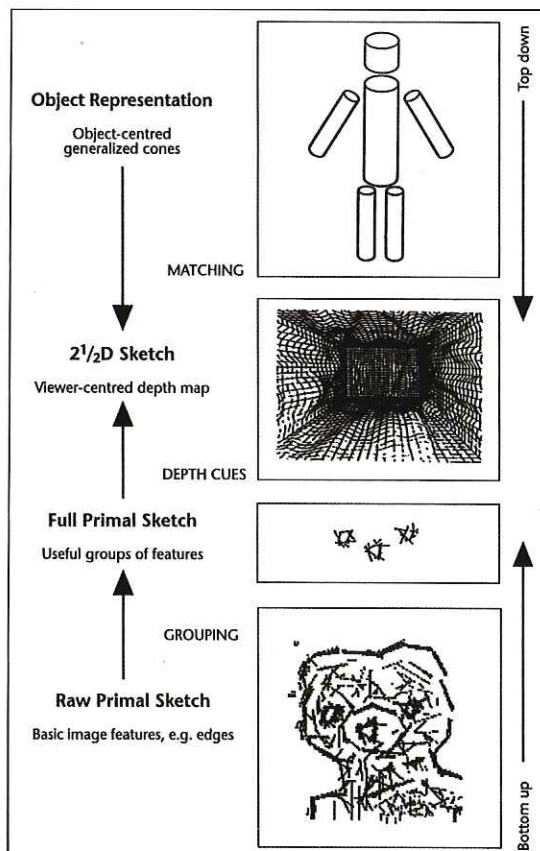
deze kennis levert ons modellen – schematische vormen – van wat we kunnen waarnemen. Telkens gaan we na of een bepaald schema goed past bij de informatie die de buitenwereld ons biedt. Populair gezegd: waarneming is voltooid zodra we menen dat we voldoende hebben aan een bepaald schema. Indien dit schema voor ons gevoel niet klopt, dan ruilen we het in voor een volgend schema en gaan we na of dat wél redelijk passend is. In het voorbeeld van het wisselgeld uit Whitstable zouden we Gregory's opvatting als volgt kunnen weergeven. Ik weet dat ik van een Engelse winkelier nog 50 pence moet krijgen. Bovendien heb ik geleerd dat 50 pence geen rond muntstuk is, maar kantig. Ik merk dat de winkelier mij een vrij groot en hoekig geldstuk geeft. Beide kenmerken passen mooi bij het schema van het Britse monetaire stelsel dat ik in mijn hoofd heb, dus ik hoef niet op verdere details te letten, en ik stap tevreden de winkel uit.

J.J. Gibson, een andere onderzoeker, beweerde dat waarneming precies andersom gaat. We hebben volgens hem helemaal geen *a priori* schema's van de werkelijkheid nodig. We verzamelen steeds op een actieve wijze stukjes informatie uit de buitenwereld. Terwijl we in beweging zijn, veranderen waargenomen patronen. Op die manier krijgen we signalen over belangrijke kenmerken van objecten. Bij de verwerking van signalen letten we vooral op invarianties; die maken ons duidelijk om wat voor soort zaken het gaat. Gibson zou de scène in de winkel misschien als volgt beschrijven. Een winkelier drukt mij iets in mijn hand. Ik voel dat het een plat metalen voorwerp is van een zekere omvang, en ik merk dat het hard, hoekig en van een nikkelachtige kleur is. Dit blijft zo: ook als ik het voorwerp in mijn hand verplaats, of als ik er onder een andere hoek naar kijk. Bovendien zie ik het getal 50 erop staan. Nou, dan zal het wel de 50 pence zijn die ik nog van deze winkelier terug moest krijgen. Ik stop het muntstuk in mijn portemonnee, kijk er niet meer naar, en stap tevreden de winkel uit.

Zijn de verschillen tussen Gregory en Gibson belangrijk? Ze vloeien vooral voort uit de context waarin beide geleerden hun onderzoek uitvoerden. Gregory zette indertijd zijn proefpersonen rustig in een stoel en liet hen allerlei afbeeldingen beschrijven. Gibson werkte in een meer praktische context, want hij ver-

zamelde informatie bij piloten die tijdens hun opleiding leerden hoe zij een vliegtuig veilig aan de grond konden zetten. Gibson vloog ook zelf mee. Hij merkte heel direct, hoe belangrijk beweging is voor iemand die rondvliegt. Ook bijvoorbeeld contouren, overgangen van licht naar donker, zijn bijzonder informatief. Indien een piloot tijdens de landing twee lijnen bijzonder snel uit elkaar ziet lopen, dan valt daar gemakkelijk uit af te leiden dat het vliegtuig in duikvlucht op de landingsbaan zal storten. Daar hoeft geen leergeschiedenis aan vooraf gegaan te zijn.

In de psychologie meent men tegenwoordig dat de opvattingen van Gregory en Gibson best kunnen worden gecombineerd. Waarneming is een proces waarbij zowel 'top down' als 'bottom up' belangrijk is. We beschikken over schema's van de werkelijkheid, maar we zijn deze ook vaak actief aan het construeren door telkens andere gezichtspunten in te nemen (afb. 4).



Omkering

Een klassiek voorbeeld is de zestiende-eeuwse penning waarop de paus verandert in een duivel (afb. 5). Als we een dergelijke penning in een bepaalde stand bekijken, sluiten enkele details gemakkelijk aan bij het algemene schema van het begrip 'paus'. Zodra we een kop met een tiara herkennen, is het algemene schema voor 'paus' meteen al bevestigd. Andere details fungeren dan slechts als onbelangrijke restanten waarover we ons niet hoeven te bekommeren. Onder het hoofd van de paus zit meestal een kledingstuk,



5 — spotpenning 1545 met paus & duivel

maar op de vorm hiervan letten we nauwelijks. Een paus is niet herkenbaar aan zijn kraag, maar aan zijn hoofddekseel. Dus nemen we vooral dat hoofddekseel waar. Een nieuw schema wordt hier echter geactiveerd zodra we deze penning onder een geheel andere hoek bezien. Een radicale verandering van invalshoek vindt plaats wanneer de penning 180 graden wordt gedraaid. De elementen van de afbeelding die eerst een tiara vormden, maken nu deel uit van een ander schema. Het is heel moeilijk om onder die gewijzigde invalshoek een tiara te blijven zien, want een dergelijke kroon bevindt zich nooit als kraag onder een kop.

Hier speelt ervaringskennis op meer dan één manier een rol. We beschikken over diverse schema's die bij deze penning van toepassing kunnen zijn, maar het schema van de duivel drukt – onder het juiste gezichtspunt – dat van de paus weg, omdat we helemaal niet gewend zijn om iemand met een tiara ondersteboven te zien. Indien pausen heel vaak ondersteboven hangend zouden zijn afgebeeld, dan was het voor ons veel gemakkelijker om na draaiing van de penning de paus te blijven herkennen.



6

Deze foto is enkele maanden geleden uit een krant geknipt (afb. 6). U ziet een kat bij de dierenarts op tafel liggen. Hoe kijkt dit beest? Ik zou zeggen: het medisch onderzoek wordt kalm ondergaan. Wanneer ik de foto echter omdraai, krijgen we een heel andere kattenkop te zien. Nu lijkt het een angstig beest. Wisseling van perspectief heeft hier een duidelijk effect op hoe wij de kat waarnemen. Bij de foto in de eerste stand zien we vooral de ogen van een kat in een schijnbaar normale positie. Die ogen stralen rust uit, of althans: ze maken een lodderige indruk. Ze duwen als het ware de verdere informatie over de kattenkop naar de achtergrond. Maar wanneer de foto 180 graden wordt gedraaid, zien we de ogen in een heel andere stand. We kennen daar dan ook een andere emotie aan toe.

Gelaatstrekken

De voorbeelden van de duivelse paus en de kat in het nauw heb ik hier laten zien om te benadrukken hoe sterk onze leer-geschiedenis de waarneming beïnvloedt. Als we bijvoorbeeld iemand recht in het gezicht kijken, dan letten we automatisch op de stand van de ogen, de wenkbrauwen en de trekken rond de mond, want daaraan kunnen we de emotionele toestand van een persoon afleiden. En we letten speciaal op informatie over



7 — Nederland, 1000 gulden 1921, DNB

emoties, omdat we van jongs af aan hebben geleerd hoe belangrijk iemands gemoedstoestand is. Als we hier inschattingfouten maken, ondervinden we daar meestal duidelijk nadeel van. Door schade en schande zijn we in dit opzicht wijzer geworden.

Onze gevoeligheid voor gezichtsuitdrukkingen van anderen gold eind negentiende- en begin twintigste eeuw als een prachtig wapen tegen valsemunterij (afb. 7). Op bankbiljetten werd daarom graag een persoon afgebeeld.⁴ Dit hoefde niet het portret van een vorst of van een historische figuur te zijn. Belangrijk was vooral dat bankbiljetten een fijn gegraveerd gezicht lieten zien, een portret *en face*. Vervalsers die het namaakten, zouden nooit alle lijntjes in het gezicht op precies dezelfde wijze kunnen weergeven als op het origineel. Elke wijziging, hoe gering ook, gaat samen met een verandering van de emotionele expressie. Wanneer we mensen aankijken, zijn we alert op kleine veranderingen in gelaatsspieren. Op die manier is een vals bankbiljet gemakkelijk te onderscheiden van een origineel dat er naast wordt gelegd.

Misschien brengt de vervalser ook kleine wijzigingen aan in de kleding van de geportretteerde, maar dergelijke verschillen merken we niet zo snel op. We zijn er namelijk niet in getraind om veranderingen in emoties direct af te leiden uit de plooiën van een jurk, een jas, of een overhemd. Iemands gezicht kunnen we veel beter 'lezen'. Uiteraard was het hier genoemde hulpmid-

del vooral bruikbaar zolang vervalsers gedwongen waren om een voorbeeld helemaal na te graveren. Door de ontwikkeling van fotografische technieken werd het portret als wapen tegen vervalsing onbruikbaar.

Bij munten is het hier genoemde middel tegen vervalsing nooit gebruikt. Koppen op munten zijn vaak *en profil* afgebeeld,



8 — Byzantijnen, solidus Justinus II 565-578

en van opzij bekeken kunnen we helemaal niet zo gemakkelijk verandering in iemands emoties interpreteren. Voor zover koppen op munten wel *en face* zijn gezet, is een wijziging in emotionele uitdrukking ook niet eenvoudig te ontdekken, want gelaatstrekken konden niet met subtiel graveerlijntjes in beeld worden gebracht (afb. 8). De productietechniek leidde bij muntgeld tot een grovere uitvoering. Hoe minder subtiel een portret is weergegeven, des te gemakkelijker is het na te maken zonder dat wij dit direct opmerken.

Positief en negatief

De betekenis die ervaring speelt bij waarneming, is ook te illustreren aan dit voorbeeld (afb. 9). U ziet hier een foto van een



metalen wand waarin klinknagels zijn geslagen. De koppen van deze nagels steken naar buiten. Ook zijn er in het metaal enkele flinke deuken geslagen. Wanneer we de foto echter 180 graden draaien, veranderen de deuken in bobbel, terwijl de klinknagels er nu uitzien als deuken in het metaal. Anders gezegd: door de afbeelding te draaien verandert hol in bol, terwijl bol verandert in hol.

De verklaring van dit effect kan worden gezocht in de positie van de schaduwvlekjes op de foto. Iets lijkt bol zodra de schaduw zich aan de onderkant bevindt, en we zien iets als hol wanneer de schaduw aan de bovenkant zit. Meestal zijn we ons hier niet van bewust, maar we hebben nu eenmaal geleerd om zo te kijken. Reeds een levenlang verkeert u in de omstandigheid, dat het licht van boven komt (en haast nooit van onderen). Een hoger geplaatste lichtbron zorgt ervoor, dat een uitstulping van onderen schaduw vertoont. Bij een deuk of een inkeping is het effect precies omgekeerd.

Vooraf penningkunstenaars weten het spel met licht en schaduw uit te buiten. Stukken die negatief in het penningvlak zijn uitgesneden, kunnen bij de juiste inval van het licht toch de indruk maken dat zij – positief – op het vlak liggen. In de volgende penning zijn letters om en om positief en negatief in het vlak geslagen, maar de bezitter van deze penning kan de dieper liggende letters heel duidelijk naar boven laten komen door het licht er overheen te laten spelen (afb. 10).



10 — Pieter Stockmans & Bert Cornet, 1989: 150 jaar opsplitsing van Limburg 1839-1989



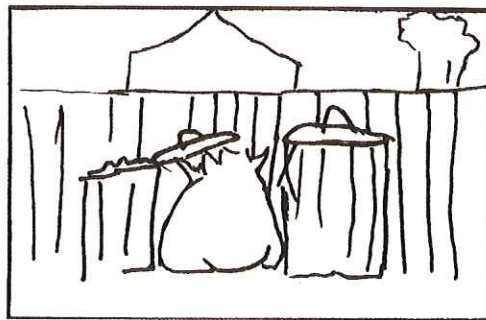
11

Soms treden onbedoelde effecten op. Kijk bijvoorbeeld naar een voorplaat van *De Beeldenaar* van enkele jaren geleden (afb. 11). Hier is een penning afgebeeld met veel bolling, wat is af te leiden uit de verdeling van licht en schaduw in het penningvlak. Het gedeelte aan de rechterzijde lijkt echter een afwijkende vorm te hebben. Ik ben indertijd een mevrouw tegengekomen die meende, dat dit een penning was van een borstamputatie, want door het contrast lijkt rechts een stuk weggesneden te zijn. Pier van Leest, de kunstenaar, wilde echter helemaal geen borstamputatie suggereren. De bedoeling was: zwangerschap. Het betreft

hier namelijk een geboortepening. Het onbedoelde effect wordt waarschijnlijk nog versterkt door de *sparzaamheid* van de informatie op de voorzijde van de afgebeelde penning. Hoe minder we zien, des te gemakkelijker worden we verleid om informatie aan te vullen uit eigen fantasie, of uit het eigen geheugen.

Het actieve geheugen

Eerder in deze beschouwing is waarneming aangeduid als 'the remembered present', oftewel: ons geheugen speelt een belangrijke rol bij waarneming. Een voorbeeld hiervan is in het volgende experiment te vinden. Stel u voor, dat u aan een experiment meedoet waarin u foto's te zien krijgt zoals het linker plaatje (afb. 12). Nadat de foto is weggehaald, wordt u verzocht om uit



uw geheugen een tekening te maken van wat u zojuist hebt gezien. De meeste mensen maken dan een tekening in de trant van het rechter plaatje.

Een interessant verschil tussen de foto en de hier afgebeelde tekening is te vinden in de *aanvullingen*. Op de foto waren geen onderkanten van vuilnisbakken te zien, maar de tekenaar heeft deze wel weergegeven. Op de tekening is het hek breder gemaakt. Ook staan op de achtergrond nu toevoegingen (een huis, een boom) die op de foto helemaal niet te zien waren. De tekenaar bracht meer context aan: allerlei zaken die, puttend uit alledaagse ervaring, er duidelijk 'bij horen'. Het geheugen is actief: het vult ontbrekende informatie aan om een voor onszelf zinvol geheel te krijgen.

Bruno Ninaber van Eyben ontwierp munten met het portret van koningin Beatrix.⁵ In zijn ontwerp gaat hij er heel duidelijk van uit, dat wij waargenomen informatie automatisch aanvullen (afb. 13). We *weten* dat de koningin een achterhoofd heeft. Weliswaar zien we hier een deel van het hoofd afgesneden, maar dit doet niet onnatuurlijk aan. We ervaren de koningin ook niet als een blinde, hoewel de ontwerper nauwelijks iets van een oog heeft getekend. En we komen ook niet gauw op het idee dat Beatrix onder de guillotine heeft gelegen; iedereen begrijpt dat we onder haar hoofd nog een lichaam moeten denken. We kunnen zelfs vermoeden dat de koningin tamelijk klein van stuk is, want haar blik lijkt omhoog gewend (zie de stand van het hoofd ten opzichte van de verticale lijnen). Indien Beatrix heel erg lang zou zijn, dan zou de kunstenaar haar hoofd een andere stand hebben gegeven, want zeer lange personen kijken meestal omlaag om contact met anderen te houden. Met de subtiele 'cues' die de kunstenaar hier presenteert, speelt hij duidelijk in op de algemene mensenkennis die aan onze waarneming van anderen ten grondslag ligt.

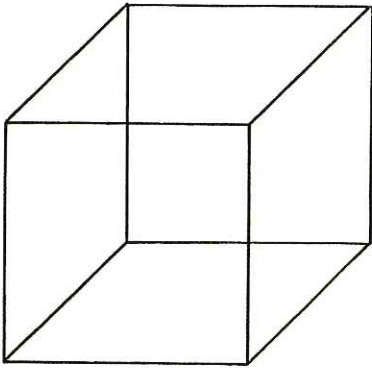


13

Tekort en overmaat aan informatie

Bij een tekort aan informatie lijkt ons brein aanvullingen te leveren op basis van wat we hebben geleerd. Bij een overmaat aan informatie filtert het brein van alles weg: we nemen dan selectief waar. Dit laatste komt er op neer, dat de betekenis van veel details niet echt tot ons doordringt.

16



14

Psychologen hebben vaak onderzoek gedaan naar de waarneming van instabiele figuren. Op basis van gepresenteerde gegevens zien we een bepaald patroon, maar even later dringt een ander beeld zich op. Het beeld klappt dan om. Toch wordt het nieuwe beeld na verloop van tijd weer verdrongen door het eerste. In ons brein lijkt de ene interpretatie om voorrang te strijden met de andere. Een schoolvoorbeeld van zo'n instabiele figuur is de kubus van Necker (afb. 14). De lijnen liggen allemaal in een plat vlak, maar hun onderlinge verhouding suggereert diepte. Een kubus kunnen we hier echter op twee tegenstrijdige manieren waarnemen. De informatie waarover we

beschikken, maakt onvoldoende duidelijk aan welk van de twee mogelijkheden de voorkeur moet worden gegeven. Dus zien we nu eens de ene kubus, en dan weer de andere.

Wie de penning 'Getrapt blok' van Niko de Wit in handen



15 — Niko deWit, 1990: Getrapt blok



17

16 — Jan Snoeck, 1964: Ruimtevaart

houdt, krijgt te maken met net zo'n verspringing als bij de kubus van Necker (afb. 15). Lijnen die de diepte ingaan, lijken even later naar buiten te steken. Lichtinval kan het effect hier echter versterken of verzwakken, omdat schaduwwerking extra informatie biedt; dat is een verschil met de kubus van Necker. Maar bij deze penning kan er nog een andere waarnemingsillusie optreden. Eén van de zijden van de penning is niet rechtlijnig, maar getand. Onder een bepaalde invalshoek bevat dat getande deel geen bijzondere informatie: we zien het wel, maar doen er niets mee. Dit verandert echter zodra we de penning draaien. Dan lijkt het getande deel van de penning een schematische weergave te zijn van een drietal Amsterdamse pakhuizen. Opeens wordt een weinigzeggend detail dan betekenisvol. Althans, zo heeft de kunstenaar het bedoeld.⁶

Bij de kubus van Necker en bij de penning 'Getrapt blok' van Niko de Wit is *beperking* van informatie van belang om het visuele beeld te laten verspringen. Het is echter ook mogelijk, dat we een *teveel* aan informatie te verwerken krijgen. Een voorbeeld van een penning met een overmaat aan informatie is 'Ruimtevaart', uit 1964, van Jan Snoeck (afb. 16). De kunsthistoricus L. Tilanus begint een beschrijving hiervan met de opmerking: 'Ik had altijd gedacht dat dit een penning zonder tekst was.'⁷ De voorzijde is echter een zoekplaatje: wie de penning in de juiste stand houdt en geduldig puzzelt, ontdekt dat hier het woord 'ruimtevaart'

staat geschreven. Dat woord wordt verborgen gehouden door een variatie aan lettertypen en door alles wat er omheen is geplaatst. Voorgond en achtergrond zijn nauwelijks van elkaar te onderscheiden. De letters steken ook zo onduidelijk af tegen de rest, dat het moeilijk is om vast te stellen onder welke invalshoek deze penning het beste bekeken kan worden. Deze tekst dwingt ons niet tot lezen; we kijken er overheen. Dit brengt me bij een onderwerp uit de numismatiek: bewuste misleiding.

Verdrongen waarde aanduiding

Numismaten scheppen er groot genoegen in om bij munten te zoeken naar stempelvarianten en naar kleine details die iets onthullen over het proces van fabricage. Het is echter minstens zo aantrekkelijk om de aandacht te richten op wat er plaatsvindt in het betalingsverkeer: hoe zijn muntstukken vormgegeven om in dat betalingsverkeer gemakkelijk te functioneren? In hoeverre is vormgeving er bijvoorbeeld op gericht om het vertrouwen in bepaalde muntsoorten te vergroten? Hoe lukte het, om afzet te vinden voor minderwaardig geld?

In 1955 publiceerde F.B.M. Tangelder zijn veelgeprezen onderzoek naar de Berghse muntslag in de tweede helft van de zestiende eeuw.⁸ Het recht om munten te slaan ontleenden de heren van Bergh aan privileges die in vroeger tijden waren verkregen van respectievelijk de aartsbisschop van Keulen en de hertog van Gelre. De productie was echter van een bedrieglijk



17 — Bergh, daalder 24 stuiver z.j. (Delmonte 572)



18 — Bergh, daalder 24 stuiver z.j. (Delmonte 573)

lage kwaliteit: de stukken die werden geslagen, hadden een veel lagere intrinsieke waarde dan de munten van elders waar zij op leken. Tangelder noemt bijvoorbeeld twee typen daalders van 24 stuiver die omstreeks 1560 zijn geslagen.⁹ Het uiterlijk hiervan leek echter sterk op daalders met een waarde van 30 stuiver (afb. 17-18). Op het ene, een portretdaalder, was de waarde op de keerzijde aan weerskanten van de helm boven het wapenschild geplaatst. Op het andere, een ruitersdaalder, stond de aanduiding van de waarde op de voorzijde onder het paard.

Volgens Tangelder is de waarde-aanduiding op de genoemde ruitersdaalder 'duidelijk zichtbaar'. Toch zal niet iedereen dit direct hebben waargenomen, want de aandacht wordt vooral getrokken door de afbeelding van de ruiter te paard. Op de portretdaalder is nog veel moeilijker te zien dat de afwijkende waarde netjes vermeld staat. De vermelding van de waarde is, in de woorden van Tangelder, 'verscholen onder de lambrekijns van de helmversiering'.¹⁰ Boven het Berghse wapen waaiert het barokke helmkleed flink uit. Tussen de draperie kan men, als men goed kijkt, die 24 *sf* zien staan. Maar wie dit hier niet verwacht, zal het niet snel opmerken. Deze daalder van 24 stuiver die voor 30 moet doorgaan, levert dankzij de barokke uitvoering een mooi voorbeeld van bedrog met behulp van een *overmaat* aan informatie.

Het bedrog wordt trouwens ook versterkt door de ongebruikelijke plaats van het getal 24. In het Duitse rijk zijn in deze pe-



riode ook wel daalders van 24 stuiver uitgegeven, maar op die muntstukken was het cijfer steeds aangebracht binnen de cirkel van een rijksappel (afb. 19). Meestal was die rijksappel duidelijk zichtbaar aangebracht op de borst van de tweekoppige adelaar.¹¹ Tijdgenoten die op een Berghse daalder geen rijksappel zagen, zullen waarschijnlijk ook niet hebben verwacht dat een aanduiding van de waarde ergens anders moest worden gezocht.

19 — Brunswijk, taler 1568

Goed leesbare muntplaats

In het zestiende-eeuwse 's-Heerenberg heeft men ook op andere manieren geanticipeerd op de waarneming van degenen die slechte geldstukken in handen kregen. Tangelder vertelt aan het begin van zijn boek dat er privileges bestonden om in 's-Heerenberg, Dieren en Hedel munt te slaan. Hij noemt het recht om in Dieren te munten 'bevreemdend', want de heren – later graven – van den Bergh hadden de heerlijkheid Dieren niet in hun bezit.¹² Toch kan men op een aantal munten van graaf Willem IV zeer duidelijk lezen dat deze in Dieren werden geslagen (afb. 20). Op de keerzijde van andere daalders van deze graaf staat vaak een vrome spreuk, of een verwijzing naar een heilige. Bij de hier afgebeelde daalder ligt dit anders. De tekst op de keerzijde luidt: *MONETA NOVA ARGENTUM IN DIEREN CUSA*. Oftewel: 'nieuwe



20 — Bergh, daalder met plaatsnaam Dieren (Delmonte 594)

zilveren munt, in Dieren geslagen'. De verwijzing naar Dieren als muntplaats is goed leesbaar. Er wordt in deze tekst slechts één afkorting gebruikt, bij de aanduiding van de metaalsoort. De plaatsnaam is echter voluit geschreven.

De tekst op de voorzijde, daarentegen, bestaat uit een lange reeks afkortingen: GUIL CO D MON Z DNS BIL HE BOX HO Z WIS. Om die tekst te begrijpen, moet u de afkortingen eerst naar het volledige Latijn vertalen. Dan ziet u dat hier staat, dat Willem graaf is van Bergh en heer van Biland, Hedel, Boxmeer, Homoet en Wisch. Ik denk dat indertijd slechts weinig ontvangers van dit geldstuk echt hebben gelet op die plaatsnamen. De reeks afkortingen lijkt vooral te moeten suggereren, dat de op deze daalder afgebeelde persoon over talrijke gebieden heerste, en dat hij dus wel te vertrouwen was.

Waarom staat Dieren op deze munt zoveel duidelijker te lezen dan de namen van die andere plaatsen? Dieren zal zo leesbaar zijn vermeld, omdat de graaf en zijn muntmeester zich bij voorbaat wilden indekken tegen klachten over het te lage zilveragehalte. De vormgeving van de daalder verwijst naar muntstukken van Duitse vorsten. Het was ook de bedoeling dat handelaren er in Duitse marktplaatsen mee zouden betalen. En daarom lag het voor de hand dat graaf Willem zich voor zijn muntslag zou moeten verantwoorden tijdens periodieke evaluaties op 'Probationstage' in Keulen. Door echter Dieren als muntplaats te vermelden, kon worden geargumenteed dat de verantwoording niet binnen het Duitse rijk behoorde plaats te vinden, maar binnen de Bourgondische landen.¹³ Geografisch lag Dieren, aan de andere kant van de IJssel, duidelijk buiten het Duitse rijk, en bovendien werd het recht om in Dieren te munten ontleend aan een privilege dat ooit door de hertog van Gelre was geschonken.

De graaf had – zoals hierboven al aangegeven – Dieren niet in zijn bezit; hij kon er alleen het muntrecht claimen. Het is de vraag, of de Dierense daalders ook werkelijk in die plaats zijn vervaardigd. Waarschijnlijk zijn ze elders geslagen. Ik vind het echter vooral interessant, dat een extra duidelijke vermelding van een muntplaats bedoeld is om critici de mond te snoeren. Soms wil een muntmeester dat we iets niét meteen zien (zoals de waarde-aanduiding op de stukken van 24 stuiver), soms moe-

ten we iets vooral wél heel duidelijk zien (zoals de plaatsnaam Dieren), ook al begrijpen we de implicaties er niet meteen van. In beide gevallen is manipulatie van onze waarneming een hulpmiddel om misleiding te bevorderen.

Verwantschap van afbeeldingen

22

In de tweede helft van de zestiende eeuw is in de Nederlanden op veel plaatsen geld geslagen met portretten die sterk leken op die van vorsten uit het Duitse rijk. Een interessant voorbeeld is de St. Oswalddaalder die de Berghse graaf Willem IV liet slaan in 's-Heerenberg en in Hedel (afb. 21). Op de voorzijde zien we het portret van keizer Karel V, maar de tekst suggereert dat dit de heilige Oswald is. Overigens staat op het hier afgebeelde exemplaar ook duidelijk leesbaar, dat het is geslagen in HEELDE, Hedel dus. Hiermee konden de graaf en zijn muntmeester weer argumenteren dat zij zich niét in Duitsland hoefden te verantwoorden, want het Gelderse Hedel (gelegen aan de Maas ten noorden van 's-Hertogenbosch) viel buiten de jurisdictie van Duitse instanties.

Het portret zal indertijd echter door vrijwel iedereen zijn geïnterpreteerd als dat van Karel V. De kop van de afgebeelde persoon heeft alle trekken van de keizer, zoals deze is te vinden op daalders die elders werden geslagen. Wie de gelijkenis heeft gezien, merkt nauwelijks meer op dat de gesloten keizerskroon is vervangen door een open koningskroon. Het is een onopval-



21 — Bergh, St. Oswalddaalder geslagen te Hedel (Delmonte 580)

lend detail. En het mag ook niet opvallen, want het speelt pas een rol zodra muntheer en muntmeester zich moeten verdedigen tegen het verwijt dat minderwaardig geld is uitgebracht onder het mom van keizerlijke muntstukken.

In de numismatische literatuur staan munttypen geografisch geordend: ze zijn gecatalogiseerd naar land, provincie of muntplaats. Het zou echter ook informatief zijn, om een ordening naar uiterlijke gelijkheid te beproeven. Hoe is getracht om het vertrouwen in een bepaald munttype te vergroten door visuele kenmerken over te nemen van geldsoorten die reeds een goede reputatie hebben? Wie imiteert wie, en in hoeverre kon daarmee een markt worden veroverd?

Een mooi voorbeeld is de zilveren rijder of dukaton die de Noord-Nederlandse provincies vanaf 1659 uitgaven.¹⁴ De voorzijde toont een ruiter te paard en een provinciewapen (afb. 22). Op de keerzijde staat het gekroonde wapen van de Staten-



22 — Zeeland, zilveren rijder 1659



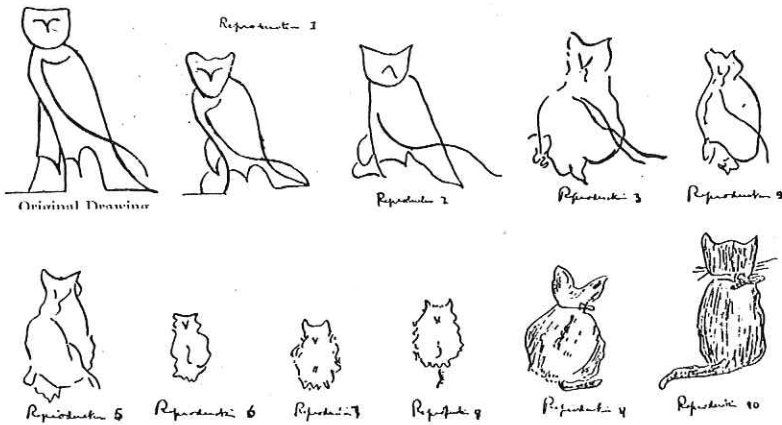
23 — Brabant, dukaton 1636 Philips IV

Generaal, vastgehouden door twee leeuwen. Het is vooral de afbeelding op de keerzijde die meteen doet denken aan ducatonen die sinds 1612 in de Zuidelijke Nederlanden werden geslagen, en die massaal naar de noordelijke gewesten stroomden.¹⁵ Die ducatonen, met portret op de voorzijde, vertoonden op de keerzijde steeds een wapenschild met aan weerszijden twee leeuwen die een kroon vasthouden (afb. 23). Zowel op de Zuid- als op de Noord-Nederlandse versies zijn de koppen van de leeuwen naar ons toegekeerd. Kennelijk werd in 1659 zo'n gekroond wapen met twee naar ons kijkende leeuwen voldoende geacht om het publiek duidelijk te maken, dat de zilveren rijder gelijkwaardig was aan de bekende ducatonen uit de Zuidelijke Nederlanden.

Vocabulaire

Wanneer we het over waarneming hebben, gaat het niet alleen om degenen die met bepaalde munten worden betaald. Het is ook belangrijk om te letten op de waarneming van degenen die voor de productie zorgen. De kunsthistoricus E.H. Gombrich benadrukt in zijn boek *Art and illusion* het belang van een 'vocabulaire'. Gombrich schrijft over de waarneming van beeldende kunst, maar zijn opmerkingen zijn vaak ook van toepassing op munten en penningen. Wanneer mensen over dezelfde beeldtaal beschikken, dan herkennen zij gemakkelijk wat anderen in die taal willen uitdrukken. Gombrich merkt bijvoorbeeld op, dat in vijftiende-eeuwse houtsneden verschillende steden met dezelfde afbeelding konden worden weergegeven. Iedereen herkende indertijd zo'n afbeelding als een verwijzing naar de stad.¹⁶

Het is interessant om te zien wat er gebeurt als mensen niet over dezelfde beeldtaal beschikken. Gombrich haalt een oud onderzoek (uit 1932) aan van de Britse psycholoog F.C. Bartlett. Laatstgenoemde liet studenten uit het hoofd een eerder getoonde figuur natekenen. De weergave hing sterk af van de wijze waarop de tekenaar de figuur benoemde. Die benoeming zorgde voor typische vertekeningen. In zijn experimenten liet Bartlett ook de weergave van de ene proefpersoon opnieuw uit het hoofd tekenen door een volgende. Dat leidde tot verdere vertekening.



Bartlett toonde bijvoorbeeld aan zijn eerste proefpersoon een afbeelding van een Egyptische hiëroglief waarop een valk was te zien. Twintigste-eeuwse studenten in Engeland bezien zo'n hiëroglief waarschijnlijk met andere ogen dan oude Egyptenaren. Bij het natekenen van elkaars interpretaties veranderde de valk geleidelijk in een poes (afb. 24).¹⁷

Gombrich brengt dergelijke metamorfosen in verband met een afbeelding van Keltische munten die hij in een Italiaans boek uit 1956 aantroef. We zien hier helemaal links een munt uit de klassieke Oudheid, namelijk een gouden stater van Phillippus II van Macedonië (359-336 v. Chr.). Boven is de voorzijde afgebeeld; daaronder de keerzijde. Vervolgens zien we rechts van de gouden stater een Keltische imitatie, en imitaties van imitaties.¹⁸ Deze Keltische munten zijn veel later dan het oorspronkelijke voorbeeld geslagen (afb. 25). De kop op de voorzijde wordt bij het herhaald kopiëren onherkenbaar. Er blijft nog wel zoiets



over als een oog en een oor, maar deze zijn nauwelijks meer als zodanig te identificeren. Ze hebben hun oorspronkelijke functie verloren. De tweespan en wagenmenner van de keerzijde verdwijnen in enkele stappen ook uit beeld. Elke imitatie vertoont hier wél duidelijke overeenkomsten met het voorbeeld dat er kennelijk direct aan ten grondslag lag, maar de *betekenis* van afbeeldingen verandert radicaal als we deze over een langere reeks bezien. Latere stempelsnijders en hun veel vroegere voorgangers beschikten niet meer over hetzelfde vocabulaire. Wie niet meer het portret van een bepaalde vorst voor ogen heeft, kan op den duur volstaan met losse ornamenten. Het vroegere vocabulaire verdwijnt uit het collectieve geheugen van een gemeenschap.

Een dergelijke verbrokkeling van beeldtaal kan een raadsel oplossen dat enkele jaren geleden te lezen viel in het *Jaarboek*



26 — Friezen? Franken?,
sceatta ca 700 continentaal
runen-type

voor *Munt- en Penningkunde*. W. Op den Velde & D.M. Metcalf beschrijven een reeks sceatta's uit de periode omstreeks 690-715. Op sommige varianten wijkt het portret zeer sterk af van andere muntportretten uit die tijd (afb. 26).¹⁹ De schrijvers merken op, dat het moeilijk is om de mentaliteit te begrijpen die aan dergelijke klungelachtige munten ten grondslag ligt. Ze denken dat het muntportret met opzet onherkenbaar werd gemaakt om de rechten van een bepaalde machthebber niet te schenden.

Misschien, zo gaan Op den Velde & Metcalf verder, bestond er een verwijdering tussen die machthebber en de stedelijke gemeenschap van handelaren die echt over geld beschikte.²⁰ Op den Velde en Metcalf veronderstellen dat het muntportret met een duidelijke bedoeling werd verbasterd. Gombrich en Bartlett zouden hier (als zij nog leefden) als alternatieve verklaring echter naar voren kunnen brengen, dat in een bepaalde gemeenschap de betekenis van een standaardportret verloren raakte. Misschien was het beschreven munttype een tamelijk ruwe imitatie van andere afwijkende muntsoorten die niet meer teruggevonden zijn. Daar waar Op den Velde en Metcalf een bewuste strategie veronderstellen, zouden Gombrich en Bartlett opteren voor een geleidelijk aan verloren raken van een bepaald vocabulaire.

Vrijheid en gebondenheid

Wie munten slaat, hoopt dat deze bij de gebruikers zo weinig mogelijk argwaan oproepen. Ze moeten niet al te intensief worden bestudeerd. Gebruikers die een bepaalde emissie eenmaal vertrouwen, kijken er nauwelijks meer naar. Bij penningkunst ligt dit precies andersom: een geslaagde penning wordt telkens opnieuw bekeken, en elke keer hoopt de bezitter er dan iets anders in te zien. Sinds de romantiek wordt van kunstenaars *originaliteit* verwacht, maar een volstrekt nieuwe beeldtaal leidt gemakkelijk tot onbegrip. Hedendaagse penningkunstenaars laveren daarom tussen traditie en experiment. Traditie betekent onder meer, dat een beroep wordt gedaan op gemeenschappelijke kennis. Experimenteren komt neer op verandering van vocabulaire.

Enige tijd geleden heb ik iets geschreven over de penning die Jos Reniers in 2002 ontwierp bij het 75-jarig bestaan van de Universiteit van Tilburg.²¹ Het College van Bestuur wilde graag, dat het nieuwe logo van de universiteit in deze penning zou worden verwerkt. Twee mensen staan aan weerszijden van een boom; rond deze afbeelding cirkelen acht blokjes. Hierbuiten staat de naam van de instelling (afb. 27). In zijn lustrumpenning heeft Reniers deze elementen verwerkt: twee mensen, een naam, een boom en blokjes. Het vocabulaire van de kunstenaar sluit hier aan bij dat van de opdrachtgever. Toch zijn er afwijkingen. Toen Reniers het logo van de universiteit zag, vond hij dat de menselijke figuren duidelijk niét door een beeldhouwer waren ontworpen. Naar zijn mening leek het alsof de afgebeelde personen wegzakten in een moeras. Zo zet je iemand niet neer! Als beeldhouwer weet Reniers hoe je mensen weergeeft die overeind staan. Daarom heeft hij de personen op zijn penning flink wat

27



27



28 — Jos Reniers, 2002: Universiteit van Tilburg 75 jaar

langer gemaakt dan op het logo. In anatomisch opzicht maakte hij hun houding meer natuurgetrouw (afb. 28). Aan de andere kant van deze penning combineerde Reniers de blokjes en de boom. Hij voldeed daarmee op een originele manier aan de wensen van de opdrachtgever, maar hij maakte zich nu kennelijk weinig zorgen om het realistische gehalte. Een zo sterk ingesnoerde boom gaat toch onmiddellijk dood? Voor de kunstenaar is dit nu van geen belang: het is tenslotte maar symboliek.

Interessant vind ik hier de spanning tussen vrijheid en gebondenheid. De *houding* van mensen op een penning moet voor Reniers realistisch ogen, want anders wordt het vocabulaire van de beeldhouwer geweld aangedaan, maar de weergave van een boom is veel minder door regels ingeperkt.

Ik geef nog een voorbeeld van een penning van Jos Reniers. In 1998 ontwierp hij een erepenning voor de Thomas van Villanova Stichting te Eindhoven. Op de voorzijde kwam het portret te staan van de naamgever van de stichting, een Spaanse augustijner monnik (en heilige) die leefde van 1488 tot 1555. Jos Reniers ontwierp in klei talrijke varianten van dit portret.²² Voor de definitieve versie van de erepenning werd gekozen voor de uitvoering die het meest realistisch leek, al is het een fantasieportret. Reniers liet echter ook een variant in brons gieten die duidelijk een anatomisch tekort vertoont: delen van het gezicht lijken verkeerd op elkaar aan te sluiten (afb. 29). Volgens de traditionele beeldtaal staat het gedeelte met neus, mond en kin te ver af van

het voorhoofd: de aansluiting in het portret lijkt hier gewrongen. Toch maakt deze anomalie de kop van Thomas boeiender dan andere uitvoeringen. Wie dit exemplaar ter hand neemt, zal hier het licht telkens opnieuw overheen laten spelen. Bij elke verandering van lichtinval is dan de vraag, of het portret nu levensechter dan wel vreemder wordt. Ook de kraag van de monnikspij is zodanig afgebeeld, dat men langer blijft kijken. Is het wel de bovenkant van een pij? Ja, dat zien we, maar we zien ook hoe de duim van de kunstenaar door een laag klei werd getrokken. Ambivalentie verleidt bij penningkunst tot verder kijken. Een zekere mate van onbepaaldheid vergroot onze actieve betrokkenheid.



29 — Jos Reniers, 1998: Thomas van Villanova (2e staat)

Penning en verhaal

Kennis is bij waarneming belangrijk. We zijn geen camera obscura, maar zoeken actief naar informatie. Daarbij maken we gebruik van wat we al weten. Wanneer we kennis met anderen delen, kunnen we spreken van een vocabulaire waarover we gezamenlijk beschikken. Een opmerkelijk aspect van hedendaagse penningkunst is de *toelichting* die de kunstenaar zelf geeft, in een tijdschriftartikel of op een bij de penning gevoegd strookje papier, de bijsluiter (afb. 30). Wie deze penning voor het eerst ziet, staat voor een raadsel. Op de voorzijde is een menselijk hoofd afgebeeld, met daar boven de lange hals van een vogel. Een hand houdt een pin vast. De keerzijde laat een veer zien. De begrippen 'mens', 'vogel', 'pin' en 'veer' maken weliswaar deel uit van ons vocabulaire, maar daarmee is de penning inhoudelijk nog niet duidelijk. Wie de titel van deze penning van Linda Crook leest of hoort, komt



30 — Linda Crook, 1999: Leda and the hat-pin

al iets verder: 'Leda and the hat-pin'. Velen weten, dat Leda een vrouw is uit de Griekse mythologie. Oppergod Zeus vermomde zich als een zwaan en bedreef in die hoedanigheid de liefde met haar. De titel van de penning zorgt al voor wat meer begrip: deze penning gaat kennelijk over de mythe van Leda en de zwaan. Toch is daarmee nog niet duidelijk wat de kunstenaars met haar ontwerp bedoelde. Wat is de bedoeling van die hoedenspeld? Voor een beter begrip is het nodig om kennis te nemen van de toelichting die de kunstenaars zelf geeft.²³

Linda Crook is van mening dat het mythologische verhaal nog een vervolg behoort te krijgen. In de mythe zoals deze meestal wordt verteld, is Zeus de overwinnaar en is Leda het slachtoffer. Zou het niet veel mooier zijn om haar óók een actieve rol toe te kennen? De mythe kan dan als volgt worden verteld: na afloop van het seksuele contact nam Leda het initiatief over. Ze trok een grote veer uit de zwaan; met de schacht van die veer pinde zij de zwaan op haar eigen hoofd vast. Op die manier zette Leda de oppergod klem. Ze droeg hem nu als modieuze hoed. Zo had zij tenslotte ook nog enig plezier van het contact met Zeus.

Is het verhaal nu een toelichting op de penning, of is de penning een illustratie van het nieuwe verhaal? Volgens mij doet dit er niet toe. Belangrijker vind ik, dat de waarneming van de penning sterk afhangt van de achtergrondkennis die we hebben. Kunstenaars kunnen die kennis op verschillende manieren uitbreiden: door hun werk, maar ook door het verhaal dat zij over hun werk vertellen. Dit laatste is niet nieuw. Wie enkele eeuwen geleden een penning kocht met allegorische voorstellingen, kreeg er óók een vel papier bij met een verklaring van de symboliek. Ook toen konden penningkunstenaars er niet altijd van op aan, dat iedereen met dezelfde voorkennis naar hun werk keek.

Zien is kennen

Aan het begin van dit betoog werd een afbeelding besproken van vlekken die bij nadere bestudering een dalmatiër blijken weer te geven. Lezers van het tijdschrift *De Beeldenaar* konden enige tijd geleden ook een verspringend beeld zien opduiken.

In 2007 publiceerde L. Nijland een artikel waarin zij een penning van Eric Claus uit 1984 afbeeldde: een portretpenning van Joan Derk van der Cappellen tot den Pol, een patriot die leefde van 1741 tot 1784 (afb. 31). In de beschrijving van het portret merkt Nijland op, dat Joan Derk hier als *linkshandige* schrijver is afgebeeld.²⁴ Ik denk, dat niet iedereen dit direct heeft gezien, maar nu we er op gewezen worden, is het een duidelijk kenmerk van het portret.

Bijna een jaar later reageerde G. Fliehe Boeschoten op het artikel van Nijland. Fliehe Boeschoten was indertijd betrokken bij de totstandkoming van de penning waarmee de achttiende-eeuwse patriot werd herdacht. Over de kunstenaar Eric Claus lezen we nu: 'Bij de presentatie van de penning wees hij me op de pruik van Joan Derk met ter weerszijden de loop van een kanon; frontaal gericht op de orangisten!'²⁵ Dié opmerking brengt bij mij een duidelijke verspringing van het beeld teweeg. Eerst zag ik de pruik van Joan Derk van der Capellen tot den Pol slechts als een hulpmiddel om het portret 'achttiende-eeuws' te doen lijken. Maar als ik nu dit portret afgebeeld zie, wordt mijn blik automatisch naar die twee kanonnen getrokken. De toelichting van de kunstenaar stuurt de aandacht dwingend.



31 — Eric Claus, 1984: 200ste sterfdag
Joan Derk van der Capellen tot den Pol

Slot

Voor numismaten kan het interessant zijn om zich te verplaatsen in de positie van degenen die indertijd met bepaalde geldstukken werden betaald. Wat moesten zij wél meteen zien, en wat liever niet? Om inzicht te krijgen in het *vertrouwen* dat werd

gewekt met een bepaalde emissie, is het belangrijk om onderzoek meer te richten op de geldcirculatie binnen een bepaald geografisch gebied, zoals een marktplaats waar veel handel werd gedreven. Hoe werd het vertrouwen in munten versterkt of verzwakt door de aanwezigheid van *andere* geldstukken? Hoe is uiterlijke verwantschap gebruikt of misbruikt?

Waarneming verloopt meestal automatisch. Aan de hand van voorbeelden heb ik laten zien hoe sterk ons eigen verleden hierbij een rol speelt. Leerervaringen kleuren onze waarneming. Veel van die ervaringen zijn collectief: we hebben bijvoorbeeld allemaal op dezelfde wijze schaduwwerking leren interpreteren, ook al zijn we ons daar nooit bewust van geweest. Leerervaringen zijn in de voorafgaande paragrafen aangeduid met verschillende begrippen, zoals 'the remembered past', *a priori* kennis, modellen, schema's, vocabulaire, traditie. Deze begrippen zijn nauw aan elkaar verwant.

Wanneer kunstenaars ons willen verleiden om *langer* naar hun werk te kijken, zullen zij trachten om automatismen te doorbreken. Iemand merkte eens op, dat penningen niet 'doodgeboetseerd' moeten worden, want anders denk je in een fractie van een seconde dat je alles wel hebt gezien. Bij het ontwerpen van munten, daarentegen, is 'doodboetsen' ideaal, want dat bevordert een vlot lopend geldelijk verkeer.

Wie gewiekste vormgeving van muntstukken wil doorzien, zou eigenlijk penningkunst moeten verzamelen – want contrasten verhelderden. Althans, volgens de waarnemingspsychologie.

Noten

- 1 SACKS (2007) 105
- 2 SACKS (2007) 148
- 3 De volgende samenvatting van het waarnemingsproces is ontleend aan Scott en Spencer (1998) hoofdstuk 6
- 4 BOLTEN (1987) 40
- 5 JACOBI (1981)
- 6 SOUDIJN (2005) 52
- 7 TILANUS (2000) 299
- 8 TANGELDER (1955)
- 9 TANGELDER (1955) 171-172
- 10 TANGELDER (1955) 172
- 11 DE MEY (1975)
- 12 TANGELDER (1955) 5
- 13 TANGELDER (1955) 34-35
- 14 Zie bijvoorbeeld VAN GELDER (1966) 131 en 223-225
- 15 VAN GELDER (1966) 125
- 16 GOMBRICH (1977) 60
- 17 GOMBRICH (1977) 65
- 18 Afbeelding overgenomen uit GOMBRICH (1977) 65. Zie bijvoorbeeld ook Seaby (1970) 15
- 19 OP DEN VELDE / METCALF (2007) 11-12
- 20 Letterlijk schrijven OP DEN VELDE / METCALF (2007) 12 hier: 'It is difficult to enter into the mentality that lies behind such clumsy, incompetent coins. The only reasonable explanation that has occurred to us is that the head was deliberately made unrecognizable, to avoid infringing the prerogative of the ruler whom it represented. Perhaps there was some kind of stand-off between the ruler, and an urban community of merchants, who were the real moneyed class.'
- 21 SOUDIJN (2007) 136-137
- 22 SOUDIJN (2002) 166-167
- 23 ANON (1999) 133

24 NIJLAND (2007) 194

25 FLIEHE BOESCHOTEN (2008) 121

Literatuur

- ANON. New medals from BAMS *The Medal* 35 (Autumn 1999)
- D.A. BERNSTEIN e.a. *Psychology* (Boston/New York 2000, 5th ed)
- J. BOLTEN *Het Nederlandse bankbiljet en zijn vormgeving* (Amsterdam 1987)
- A. DELMONTE *De zilveren Benelux* (Amsterdam 1967)
- J. DE MEY *European crown coins and their multiples, 1: Germany 1486-1566* (Amsterdam 1975)
- G. FLIEHE BOESCHOTEN Odracht geven is ook een kunst! Applaus voor Lucie Nijland *De Beeldenaar* 32 (2008) 119-121
- H.E. VAN GELDER *De Nederlandse munten* (Utrecht 1966)
- E.H. GOMBRICH *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation* (Oxford 1977, 5e ed)
- H.W. JACOBI De nieuwe beeldenaars voor de Nederlandse muntserie *De Beeldenaar* 5 (1981) 127-131
- S. KASSIN *Kassin in modules* (Upper Saddle River 2006)
- L. NIJLAND Odrachtgevers opgelet! Kies beter bij portretpenningen *De Beeldenaar* 31 (2007) 189-195
- W. OP DEN VELDE / D.M. METCALF The monetary economy of the Netherlands, c. 690 – c. 715 and the trade with England: A study of the sceattas of series D *Jaarboek voor Munt- en Penningkunde* 90 (2003) 1-211
- O. SACKS *Musophilia: Tales of music and the brain* (New York 2007)
- P. SCOTT / C. SPENCER eds *Psychology: A contemporary introduction* (Oxford 1988)
- P. SEABY *Standard catalogue of British coins* (London 1970)
- K. SOUDIJN Penningkunst en waarnemingspsychologie *De Beeldenaar* 19 (1995) 289-295
- K. SOUDIJN *Altijd koorts: beelden, penningen en exotische stoffen van Jos Reniers* (Helmond 2002)
- K. SOUDIJN Wisselende perspectieven: de penningen van Niko de Wit *De Beeldenaar* 29 (2005) 51-57
- K. SOUDIJN Logoperikelen: twee Tilburgse universiteitspenningen *De Beeldenaar* 31 (2007) 135-137
- F.B.M. TANGELDER *Muntheer en muntmeester: een studie over het Berghse muntpri-*

vilege in de tweede helft der zestiende eeuw (Arnhem 1955)

L. TILANUS *Handzame sculptuur: de geschiedenis van de Vereniging voor Penningkunst* (Amsterdam 2000)

Een commentaar

Carolien Voigtmann

37

'In 1913 I had the happy idea to fasten a bicycle wheel to a kitchen stool and watch it turn. A few months later I bought a cheap reproduction of a winter evening landscape, which I called "pharmacy" after adding two small dots, one red and one yellow, in the horizon. In New York in 1915 I bought at a hardware store a snow shovel on which I wrote "in advance of the broken arm". It was around that time that the word "readymade" came to mind to designate this form of manifestation. A point which I want very much to establish is that the choice of these "readymades" was never dictated by esthetic delectation. This choice was based on a reaction of visual indifference with at the same time a total absence of good or bad taste – in fact a complete anesthesia.

One important characteristic was the short sentence which I occasionally inscribed on the "readymade". That sentence instead of describing the object like a title was meant to carry the mind of the spectator towards other regions more verbal. Another aspect of the "readymade" is its lack of uniqueness ... the replica of the "readymade" delivering the same message; in fact nearly every one of the "readymades" existing today is not an original in the conventional sense.'

De Franse beeldend kunstenaar Marcel Duchamp maakte in 1913 met zijn *Roue de Bicyclette* (in vertaling *Fietswiel*) zijn eerste readymade: het presenteren van een alledaags voorwerp als kunstwerk. Of je het mooi vindt of niet is om het even, al was Duchamp niet op voorhand van plan om iets lelijks te maken: 'the choice of these readymades was never dictated by esthetic

* M. DUCHAMP Apropos of readymades *Art and Artists* 1 (July 1966)

[tekst van een lezing in het Museum of Modern Art te New York, op 10 October 1961]

delectation'. De penning *Handwiel* van Guido Geelden, de ledenpenning 2008 van de Vereniging voor Penningkunst, bijna 100 jaar na Duchamp's *Fietswiel*, doet eigenlijk niets anders: Geelen laat zich niet sturen door esthetische overwegingen, door wat goede of slechte smaak is.

Veel penningliefhebbers vinden dat de penningkunst deze meer conceptuele kant niet op zou mogen gaan. Toch wordt de penning al sinds haar eerste uitingen in de 15^e eeuw op meer kwaliteiten beoordeeld dan puur esthetische. In de publicatie bij de masterclass 'Over the edge'* omschreef ik verschillende kwaliteiten waaraan een penning volgens mij in ieder geval zou moeten voldoen: 'De ideale penning stemt tot nadenken, roept emoties op, is esthetisch bevredigend en oorspronkelijk... De ideale penning bevat in ieder geval een gedachte, een betekenis, hij heeft iets te vertellen... De ideale penning is tijdloos en meerduidig... en roept (daardoor) emotie op'. De reacties op de tentoonstelling bij 'Over the edge' waren massaal, waaronder een aantal behoorlijk kritisch. Doel van de masterclass was niet zozeer de penning opnieuw uit te vinden, maar te onderzoeken in welke vorm de penning in de 21^e eeuw een plaats zou kunnen krijgen. Mogelijk hadden veel penningliefhebbers iets anders verwacht.

In de voorbije jaren zijn er ten aanzien van nieuwe penningen van de Vereniging voor Penningkunst diverse relletjes uitgebroken. Je zou kunnen betogen dat de penningwereld hiermee helemaal in de pas loopt met andere recente kunststrennen. Bij die rellen gaat het om kunstwerken van iets andere proportie, maar toch. Wat deze kunstwerken met sommige moderne penningen gemeen hebben, is dat ze zich niet primair ten doel stellen esthetisch te behagen. Nee, ze willen onze aandacht trekken, misschien wel provoceren, maar ons in ieder geval aan het denken zetten. En net als bij Marcel Duchamp in 1913, of Guido Geelen in 2008, lukt ze dat.

Het probleem is dat de manier waarop je naar een penning kijkt, hoe hij bij je binnenkomt, alles te maken heeft met conventies, met de vaste patronen waarin je denkt, je 'set of values'.

* C. VOIGTMANN / G. STEYN *Over the edge. Penningkunst in de 21^e eeuw* (Zwolle 2006)

Die patronen zijn deels algemeen, deels uniek en leven zowel bij maker als ontvanger. Idealiter sluit de intentie van maker en ontvanger, van kunstenaar en beschouwer, op elkaar aan. Of in ieder geval herkennen ze iets overeenkomstigs. Soms ook stuurt de kunstenaar, daartoe nog ingefluisterd door de opdrachtgever, bewust in een bepaalde richting om bij de beschouwer een ingecalculeerde reactie op te wekken.

Provoceren en aan het denken zetten – satirische penningen zijn daartoe bij uitstek in staat. In 1920 maakte de Duitse medailleur Karl Goetz de penning *Die schwarze Schande*. De penning was bedoeld als protest tegen de Franse troepen van Noord-Afrikaanse herkomst die als bezettingsmacht gelegerd waren in de Rijnstreek en de plegers zouden zijn van seksuele vergrijpen.

Velen van ons – en ik met u – vinden de afbeelding in eerste instantie verwerpelijk: racisme van het ergste soort. Dat is een pure menselijke reactie ons ingegeven door de al eerder genoemde ‘set of values’. Maar lukt het ons daardoor nog als het ware door de penning heen te kijken en ons te verplaatsen in Goetz als individu, in zijn tijd, in zijn land? Dat zijn geen excuses, maar het kan wel helpen het waarom van deze penning te begrijpen en daardoor de penning te gaan waarderen: een evenwichtig penningontwerp dat op weergaloze wijze haar propagandadoel bereikt, juist door ons te choqueren. Goetz heeft bewust met deze waarden willen spelen, zoveel is duidelijk.



Een kunstenaar gaat een relatie aan met de beschouwer door uit te dagen, emotie te ontlokken of vragen op te roepen. Hij kan daarbij een bewuste reactie willen uitlokken, zoals Goetz, of er kan in plaats daarvan of tegelijkertijd, een reactie ontstaan die niet van tevoren was ingecalculeerd. Het penningportret van Erasmus, in 1519 gemaakt door Quinten Metsys, was een door de beroemde humanist bewuste public relations stunt ter ondersteuning en verveelvoudiging van Erasmus' beroemdheid. Daartoe heeft het zeker bijgedragen: zijn portretpenning werd gekoesterd door vrienden en bewonderaars. Het portret riep ook onverwachte emotionele reacties op; mensen verlangden ernaar de humanist in levenden lijve te ontmoeten en bij gebrek aan de persoon zelf waren ze in staat het penningportret te omhelzen en te kussen. Deze emotionele reactie stond de p.r. functie die de penning beoogde gelukkig niet in de weg.

Penningen worden soms ook gekoesterd als talisman, niet omdat er iemand op is afgebeeld die bekend en geliefd is, maar omdat het object zelf een persoon in herinnering brengt. In de collectie van het Geldmuseum bevinden zich verschillende overlijdenspenningen die voor de oorspronkelijke eigenaren zeer grote emotionele waarde hadden, hetgeen blijkt uit de forse slijtagesporen en het door contact met de huid vettig geworden oppervlak.

As you like it, Naar het u lijkt, is de titel van Soudijn's voordracht. *What you see is what you get* zou een titel kunnen zijn voor de mijne. *What you see is what you get* – en vaak nog iets meer. De penning bezit, als elk ander kunstwerk, talrijke mogelijkheden ons gemoed te bespelen. De waarneming zelf, de manier waarop we ernaar kijken, speelt daarbij een grote rol. Wil de penningliefhebber zichzelf serieus nemen als kunstliefhebber, dan moet hij voor die mogelijkheden open blijven staan.

Illustratie-verantwoording

- I ontleend aan SCOTT / SPENCER (1998) 251
4 ontleend aan SCOTT / SPENCER (1998) 206
6 *NRC-Handelsblad* 26 apr 2008, 'Zaterdag &cetera' p 18:
foto Floren van Olden
9 ontleend aan BERNSTEIN (2000) 152
11 voorplaat van tijdschrift *De Beeldenaar* aflevering 3 jaar-
gang 2006; de afgebeelde penning is de 'geboortepenning
Emma', ontworpen door Pier van Leest (2004)
12 ontleend aan KASSIN (2006) 271
13 ontleend aan JACOBI (1981)
14 ontleend aan SOUDIYN (1995) 292
18 collectie Penningkabinet der Koninklijke Bibliotheek van
België, Brussel
24 ontleend aan GOMBRICH (1977) 65
25 ontleend aan GOMBRICH (1977) 65
27 ontleend aan briefpapier van Universiteit van Tilburg
28 particuliere collectie
29 particuliere collectie
30 particuliere collectie
overige voorwerpen: Geldmuseum, Utrecht

COLOFON

Naar het u lijkt. Munten, penningen en waarnemingspsychologie
werd in 2008 uitgegeven door het Geldmuseum, Utrecht

redactie: Arent Pol

grafische vormgeving: Zeno Design

foto's: Erik van der Kam, Yves Landrain (18), Floren van Olden
(6), Arent Pol en Carolien Voigtmann

met dank voor verleende hulp en bijstand aan prof. dr Johan van
Heesch (Brussel)

op het omslag: Van Gelder-penning (brons, 83mm), in 2000
ontworpen door Elisabeth Varga (foto Ed Brandon)

ISBN 978-90-73882-23-2

© 2008

K.A. Soudijn / Stichting Nederlandse Penningkabinetten /
Geldmuseum, Utrecht

*no part of this publication may be reproduced in any form without
written permission from the publisher*