
Spel en betekenisgeving bij de musealisering van christelijk-religieus erfgoed

W.P. Verbeek

Abstract

In *Homo Ludens* Johan Huizinga argues that play is a necessary condition of culture, as for example in the placement of objects in the Rijksmuseum: their arrangement produces different layers of meaning that can be uncovered in various ways by visitors. Huizinga opposes the idea of the as a museum of art because combining objects of art and historical objects will lead to a 'historical sensationalism'. The polyptych "The Seven Works of Mercy" (De zeven werken van barmhartigheid) shows how a Christian-religious object can function in the Rijksmuseum's environment, defined by secular rules of presentation.

Inleiding

In 1918 koopt het Rijksmuseum, met behulp van de Vereniging Rembrandt, het veelluik *De zeven werken van barmhartigheid* aan.¹ Het museum betaalt hiervoor 50.000 gulden aan de eigenaar, de hervormde kerk van Alkmaar. Een jaar later, in 1919, verschijnt het ondertussen klassiek geworden *Herfsttij der Middeleeuwen* van Johan Huizinga. In dat boek geeft hij een vernieuwende kijk op de 15de-eeuwse Bourgondische cultuur. Nog weer twintig jaar later wordt zijn boek *Homo ludens* uitgegeven. In dit werk beschouwt hij de wereld als zijnde een door spelelementen doortrokken cultuur. De historicus Johan Huizinga (1872-1945) probeerde, zoals uit dit artikel zal blijken, invloed uit te oefenen op de manier van presenteren in het Rijksmuseum. Ook had het verschijnen van zijn *Herfsttij der Middeleeuwen* waarschijnlijk indirect invloed op de presentatie van de vroege Noord-Nederlandse kunst in het museum waar het veelluik *De zeven werken van barmhartigheid* ondertussen deel van uitmaakte.

Dit artikel richt de aandacht op de museale wereld, op de dynamiek die zich daar afspeelt. Het kijkt specifiek naar de musealisering van christelijk-religieuze voorwerpen. Het in 1918 door het Rijksmuseum aangekochte veel-

1 Zie <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-2815>.

luik *De zeven werken van barmhartigheid* wordt daarbij als casus gebruikt; dit veelluik wordt - losgemaakt uit zijn oorspronkelijke omgeving - in het Rijksmuseum in een nieuwe museale context gepresenteerd. Op het moment dat dit gebeurt, verandert niet alleen de betekenis die aan het voorwerp toegekend wordt, ook de 'spelregels' rond het werk verschuiven. Daarin is een glimp te zien van wat zich afspeelt rond voorwerpen die gemusealiseerd worden; de altijd opnieuw gestelde vraag hoe het object gepresenteerd gaat worden, welke betekenis het museum centraal wil stellen in een bepaalde periode en welke elementen meer of minder bewust uit beeld verdwijnen.

In het kader van dit themanummer wordt als eerste Huizinga's betrokkenheid bij het Rijksmuseum in beeld gebracht en zijn visie dat cultuur door spel bepaald wordt. Daarna wordt onderzocht hoe door de musealisering van voorwerpen bepaalde verschuivingen optreden in de betekenissen die aan objecten worden toegekend. Ten slotte wordt nagegaan hoe het veelluik *De zeven werken van barmhartigheid* als museaal object functioneert; daarin is niet alleen te zien dat bepaalde betekenissen in en uit beeld schuiven in de museale presentatie, maar schemert ook iets door van Huizinga's kijk op een van spel doortrokken wereld.

Huizinga's historische sensatie en zijn betrokkenheid bij het Rijksmuseum

In 1920 schrijft Huizinga een artikel in *De Gids* naar aanleiding van de in 1918 uitgekomen brochure *Over Hervorming en Beheer Onzer Musea* van een door de Nederlandsche Oudheidkundige Bond samengestelde commissie.² De brochure wil richting geven aan het tot dan toe niet-bestaande museale beleid in Nederland. Erachter ligt de wens van de Nederlandse Oudheidkundige Bond om de in het Rijksmuseum aanwezige combinatie van kunst en geschiedenis te ontkoppelen, om zo alsnog een specifiek historisch museum op te kunnen richten. Dit vooral om de verwarring die ontstaat bij het smelten van een kunstmuseum en een historisch museum te verminderen, aangezien beide soorten musea heel verschillend van inrichting dienen te zijn, gezien hun aard en doel.³ Huizinga keert zich faliekant tegen het voorstel om in de museale opstellingen een strenge scheiding tussen kunst en geschiedenis aan te brengen. Hij wil veel liever 'een genuanceerd en veelzijdig historisch museum, waar allerlei aspecten uit het verleden aandacht kregen, niet alleen

2 Tegenwoordig de KNOB, de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond. Vanaf 1949 kreeg de bond er het predicaat 'koninklijke' bij.

3 Brochure *Over Hervorming en Beheer Onzer Musea*. Leiden, 1918.

hoogstaande kunstwerken, maar ook de door menig museumman zo verfoei-de ‘zeden en gewoonten’.⁴ Ook bestrijdt hij de gedachte dat de historische waarde van een voorwerp ondergeschikt zou zijn aan de kunstwaarde. In beide musea, zowel het historisch museum als het kunstmuseum zou het genieten voorop moeten staan, en dan pas het studeren moeten komen.⁵ Huizinga gaat in zijn artikel verder in op dat ‘historisch genieten’ en komt daarbij uit op het zo belangrijke en door hem geïntroduceerde begrip ‘historische sensatie’. Hij ziet daarin een wonderlijk functioneren van de menselijke geest, die gevoelig is voor authenticiteit: ‘Direct contact met een historisch document kan het gevoel geven van een onmiddellijk contact met het verleden, een sensatie even diep als het zuiverste kunstgenot [...] Of het om een esthetisch hoogstaand of artistiek waardevol voorwerp gaat, is bij zo’n sensatie niet relevant, elk authentiek voorwerp kan dit teweegbrengen.’⁶

Het gemopper van Huizinga op het voorstel van de NOB levert in 1922 een nieuwe commissie op, de Commissie van Advies inzake de Musea. Huizinga zelf mag er leiding aan geven.⁷ Frederik Schmidt-Degener (1881-1941), de in 1922 benoemde directeur van het Rijksmuseum, maakt er ook deel van uit. In het eerste jaarverslag dat Schmidt-Degener als directeur schrijft, zegt hij ernaar te streven om ‘uit het gebouw en verzameling iets te maken dat op een geheel lijkt’, een zin waarin hij aan lijkt te geven dat hij de verschillende verzamelingen die het Rijksmuseum bergt als een geheel ziet en zo veel mogelijk de idealen van het oude Algemeen Kunstmuseum wil uitvoeren. Dat het niet het historische museum zou worden dat Huizinga zich voorstelde, waarin ook ‘zeden en gewoonten’ te zien zouden zijn, was onvermijdelijk. De presentatie moest in de eerste plaats van de grootsheid van het Nederlandse verleden getuigen en Schmidt-Degener stelde zelf hoge esthetische eisen aan de manier van presenteren.⁸

Pas in 1937 wordt het grote project van de inrichting van het Rijksmuseum afgerond. Huizinga mag de opening verrichten van het laatste deel van het historisch museum dat klaar is gekomen. Hij kan het niet laten om in zijn

4 Gijs van der Ham, *200 jaar Rijksmuseum. Geschiedenis van een nationaal symbool*, Amsterdam 2000, 227.

5 Johan Huizinga, ‘Het historisch museum’, *De Gids* 84 (1920), 251-262, 257.

6 Johan Huizinga, ‘Het historisch museum’, *De Gids* 84 (1920), 251-262, 259.

7 Wessel Krul, ‘Huizinga versus Schmidt-Degener. Twee meningen over het Historisch Museum’, *Bulletin van het Rijksmuseum* 43, nr. 4 inspringen(1995), 308-316, 311.

8 Gijs van der Ham, *200 jaar Rijksmuseum. Geschiedenis van een nationaal symbool*, Amsterdam 2000, 252-253.

openingstoespraak zijn eigen beelden ten aanzien van dit museum door te laten schemeren: 'Men houde goed in het oog, dat wat hier heden geopend wordt, [...] niet een Nederlands Historisch Museum *is*, maar een afdeeling vaderlandsche geschiedenis, als bijproduct afgezonderd uit 's rijks voornaamste kunstverzameling. [...] Het bloeiend en zingend beeld van het nationaal verleden, dat ook uit de eenvoudige voorwerpen u tegenstraalt en tegemoet klinkt, treft men er niet.'⁹

Huizinga en zijn onderzoek naar het spelelement in de cultuur

In 1938 verschijnt Huizinga's *Homo ludens*. 'Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur' is de ondertitel die Huizinga het boek meegeeft. Hij onderzoekt daarin de wereld als een door spelelementen doortrokken cultuur - rechtspraak, krijg, poëzie, verbeelding, wijsbegeerte en kunst worden alle langsgelopen. Binnen die zoektocht schroomt Huizinga bepaald niet om daar ook de heilige handeling, de heilige vertoning bij te betrekken. Hij richt zich daarbij meer op oude beschavingen en landen ver weg dan op het christendom. Al eerder benoemt Huizinga dat de ernst waarmee er gespeeld wordt, een wezenlijk kenmerk van het spel is, sterker nog, in het spel zelf besloten ligt. Heilige ernst en spel hoeven elkaar dan ook niet uit te sluiten.

Wanneer Huizinga in het eerste hoofdstuk van zijn boek *Homo ludens*, 'Aard en betekenis van het spel als cultuurverschijnsel', ingaat op wat kernelementen van het spel zijn, dan stelt hij voorop dat het spel een zinrijke functie heeft: 'In het spel "speelt" iets mee, wat buiten de onmiddellijke zucht tot levensbehoud uitgaat, en in de handeling een zin legt. Elk spel beduidt iets.'¹⁰ Even verderop poogt hij een aantal hoofdkenmerken van het spel te vangen, uiteindelijk komt hij er tot acht. Allereerst is het spel vrij, daarnaast treedt de speler tijdens het spel tijdelijk uit het 'gewone' leven, het spel kan de speler geheel in beslag nemen, het heeft een belangeloos karakter omdat het buiten het proces van onmiddellijke bevrediging van noden en begeerten staat. Daarnaast zondert het spel zich van het gewone leven af in plaats en duur en speelt het zich af binnen zekere grenzen van tijd en plaats. Binnen het spel heerst er een eigen en volstreckte orde, waardoor het zorgt voor gemeenschapsverbanden en in de kern zit er in het spel een geheim of een vermoeding, waardoor zichtbaar wordt dat het anders is dan de gewone wereld.

In hoofdstuk 10, 'Spelvormen der kunst', kijkt Huizinga naar de verbinding

9 Wessel Krul, 'Huizinga versus Schmidt-Degener. Twee meningen over het Historisch Museum', *Bulletin van het Rijksmuseum* 43, nr. 4 inspringen(1995), 308-316, 314.

10 Johan Huizinga, *Homo ludens*, Amsterdam 2017, 13.

tussen spelelementen in de kunsten. Hij constateert, zoals hij eerder al voor de poëzie beschreef, een sterke samenhang tussen beide. Voor de beeldende kunst start Huizinga echter wat aarzelender. Hij ziet een schijnbare afwezigheid van het ludieke element wanneer hij dat afzet tegen de uitgesproken spelkwaliteit van de muziek. Huizinga duidt dat vooral in het onderscheid dat in de muziek de opvoering de zingende handeling vormt, terwijl er in de beeldende kunst juist een gebondenheid is aan materie. Wat in de beeldende kunst geschapen wordt, is blijvend zichtbaar. 'Eenmaal vervaardigd, oefent zij, onbewegelijk en stom, haar werking uit, zolang er mensen zijn, die er hun ogen aan weiden. Bij gebrek aan een openbare handeling, waarin het kunstwerk levend wordt en genoten wordt, schijnt er in het domein der beeldende kunst voor een ludieke factor eigenlijk geen plaats.'¹¹ Ondanks deze minder sterke verbondenheid ziet Huizinga wel een andere plek voor het spelelement met betrekking tot de beeldende kunst: het kunstwerk maakt vaak deel uit van een sacrale wereld – het is met haar potenties geladen. In de woorden van Huizinga bezitten voorwerpen toverkracht, heilige betekenis, representatieve identiteit met kosmische dingen, symboolwaarde, kortom wijding.

Als voorwerpen volgens Huizinga toverkracht, heilige betekenis, representatieve identiteit met kosmische dingen, symboolwaarde ofwel wijding bevatten, wat betekent dat voor specifiek christelijk-religieus geladen voorwerpen, die uit hun oorspronkelijke omgeving weggehaald worden, maar in een nieuwe omgeving op museale manier gepresenteerd worden? Voldoet de museale wereld niet aan alle acht hoofdkernmerken die Huizinga het spel toeschrijft? De bezoeker van het museum is immers vrij om uit het 'gewone' leven te stappen en in de wereld van het museum op bezoek te gaan. Een bezoek dat belangrijk is, omdat hij er niet in zijn eerste levensbehoeften hoeft te voorzien, hij kan helemaal opgaan in dat bezoek, het speelt zich af buiten de gewone werkelijkheid en er heerst inderdaad een eigen orde met eigen regels. En ja, er zit ook iets van een geheim of een vermomming in dat bezoek. De bezoeker betreedt immers een andere wereld, waar hem of haar een geheime wereld wordt getoond, anders dan de gewone dagelijkse wereld. Dat voorwerpen eenmaal vervaardigd, onbewegelijk en stom, hun werking uitoefenen, zolang er mensen zijn die ernaar kijken, is juist in museale presentaties goed waar te nemen. Om dat aan te tonen, wordt in dit artikel een zevenluik dat momenteel als topstuk van de middeleeuwse afdeling van het Rijksmuseum functioneert, bestudeerd. Maar het is goed om eerst een breder museaal kader te schetsen.

11 Johan Huizinga, *Homo ludens*, Amsterdam 2017, 239.

Betekenisgeving aan gemusealiseerde christelijk-religieuze voorwerpen

Duitsland, eind 19de eeuw. In de Dom van Keulen staat het sobere, kunstig gebeitelde Gero-kruis. Een student zit op het houten hekwerk dat het kruis afscheidt van de rest van de ruimte om dit eeuwenoude beeldhouwwerk van de gekruisigde Christus goed te bestuderen. Dan komt de koster voorbij, die met de toegesnauwde woorden: "Hier wird nicht gesessen, hier wird gekniet!" de student eraan herinnert dat dit geen museum is, maar een kerk, een heilige plaats. Iets verderop gaat het er anders aan toe. Een boerin, die jarenlang elke dag haar vaste gebed uitgesproken heeft, knielend bij een Madonna in de Keulse Dom, zet dit gebed voort, terwijl het object ondertussen uit de kerk is gehaald en in het tegenoverliggende museum geplaatst. Het duurt niet lang voor het museum, dat zich stoort aan de knielende vrouw op de vloer, een bord ophangt met daarin het verbod om in het museum te bidden.¹²

Bovenstaand verhaal maakt iets zichtbaar van veranderingen die christelijk-religieuze voorwerpen ondergaan als ze van plek veranderen en verplaatst worden van een locatie waarvoor ze gemaakt werden – kerk, klooster of huisdevotie – naar een museale omgeving. De spelregels wat betreft de omgang met het beeld lijken ingrijpend te wijzigen; omdat het beeld in een heel andere context terechtkomt, verandert niet alleen de manier van presenteren van het voorwerp, ook het publiek dat langskomt is anders, net als de verwachtingen die er zijn wat betreft het gedrag dat mensen gaan vertonen ten opzichte van het voorwerp.

De filosoof Krzysztof Pomian (1934) schreef in 1987 het boekje *Collectionneurs, amateurs et curieux*, in 1990 in het Nederlands vertaald onder de titel *De oorsprong van het museum. Over het verzamelen*. Daarin denkt hij na over veranderingen die voorwerpen ondergaan wanneer deze gemusealiseerd worden doordat ze in een grotere of kleinere verzameling terechtkomen. Op het moment dat een voorwerp weggenomen wordt uit zijn oorspronkelijke omgeving en deel uit gaat maken van een grotere collectie, verandert het, in de taal van Pomian, van een ding in een semiofoor. Van een nuttig voorwerp dat in het dagelijkse leven gebruikt wordt, wordt het een betekenisdrager; een voorwerp dat juist geen gebruikswaarde meer heeft, maar van waarde is, omdat het met een specifieke betekenis is geladen. Het wordt zo tot een intermediair tussen de zichtbare wereld van het heden en de onzichtbare wereld van de geschiedenis.

In zo'n gemusealiseerd voorwerp is een heel veld van mogelijkheden aanwezig, dat door de geschiedenis zelf wordt ingevuld en ingeperkt. Pomian is

12 Eva Sturm, *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung*, Berlin 1991, 107.

van mening dat zes variabelen er met elkaar voor zorgen dat dit veld afgebakend wordt tot een eenduidige en sociaal gecodificeerde betekenis van het voorwerp: 'De kenmerken van een voorwerp bepalen de betekenis ervan. Maar dat gebeurt niet op eenduidige wijze. Deze kenmerken perken alleen het veld van mogelijkheden in, het geheel van potentiële betekenissen, de contouren van een lege ruimte die door de geschiedenis moet worden ingevuld. Een eenduidige en sociaal gecodificeerde betekenis krijgt het voorwerp pas dankzij het samenspel van de zes variabelen [...].'¹³

Susan Pearce (1942), emeritus hoogleraar Museumstudies aan de Universiteit van Leicester, schrijft in haar boek *Museums, objects and collections* dat voorwerpen heel eigen kwaliteiten hebben in hun rol als betekenisdragers: 'It is the ability of objects to be simultaneously signs and symbols, to carry a true part of the past into the present, but also to bear perpetual symbolic reinterpretation, which is the essence of their peculiar and ambiguous power.'¹⁴ Objecten krijgen in een museale omgeving culturele betekenis toebedeeld en die betekenissen functioneren op heel eigen wijze binnen de wereld van collecties en musea.¹⁵ Pearce is van oorsprong archeologe; pas later is zij in de museale wereld terechtgekomen waar zij onderzoekt hoe objecten als tekens kunnen functioneren binnen het totale veld van betekenisgeving. Pearce ziet objecten als een speciale tekensoort binnen het totaal van het tekensysteem van een specifieke maatschappij waaruit het voorwerp voortkwam. Maar het is belangrijk om zich te realiseren dat het object tegelijkertijd een plek inneemt in het tekensysteem van de huidige maatschappij. Er is dus een gelaagdheid aanwezig in hoe voorwerpen als tekens fungeren. Pearce maakt in haar boek gebruik van het onderscheid dat structuralist en antropoloog Edmund Leach (1910-1989) aanreikt in de werking van een teken: objecten werken als een *sign* als ze als voorwerp refereren aan het grotere geheel waar ze zelf een intrinsiek onderdeel van vormen. Hun werking is dan metonymisch van aard te noemen; ze staan als een *pars pro toto* voor

13 Krzysztof Pomian, *De oorsprong van het museum. Over het verzamelen*, Heerlen 1990, 70-72. De zes variabelen die volgens hem voor de inspringen etc. uiteindelijke betekenis zorgdragen, zijn veranderingen van sociale plaats, van omgeving ofwel de door de andere voorwerpen bepaalde context, van verbale context, van de wijze van exposeren van voorwerpen, van het publiek waaraan men de voorwerpen toont en van gedragsverandering ten opzichte van de voorwerpen.

14 Susan Pearce, *Museums, Objects and Collections. A Cultural Study*, Washington 1992, 27.

15 Pearce bouwt verder op het gedachtegoed van Ferdinand de Saussure (1857-1913), de Zwitserse taalkundige die aan het begin van de inspringen 20ste eeuw de grondslag legde voor de semiotiek.

de tijd waar zijzelf uit voortkomen. Objecten fungeren daarentegen als een *symbol* als er arbitrair-associatieve verbindingen worden aangebracht tussen het voorwerp en elementen waar het in eerste instantie niet intrinsiek mee verbonden is. Juist omdat objecten tegelijkertijd als *sign* en als *symbol* fungeren, ontstaat er in die ambiguïteit de mogelijkheid om betekenissen over langere tijd op te slaan, over te dragen, maar ook om nieuwe betekenissen aan objecten toe te voegen. Daarmee vormen objecten het ultieme middel om het verleden actief een plek te geven in het heden. Dat laatste is belangrijk voor de museale wereld. Een collectie kan alleen bestaan als er over de tijd heen verbinding wordt gemaakt naar de maatschappij van nu.

Bij christelijk-religieuze objecten speelt er nog meer. Deze voorwerpen zijn niet zozeer nuttige voorwerpen die in het dagelijkse leven gebruikt worden, maar zij vormen vanaf het begin een intermediair tussen de zichtbare wereld van het dagelijkse leven en de onzichtbare wereld van religie. Mensen hebben door de eeuwen heen manieren gezocht om het onzichtbare, het onzegbare, het onverklaarbare en het bovennatuurlijke te verbinden aan de zichtbare, natuurlijke en zintuiglijk waarneembare werkelijkheid om ons heen. Juist in religieuze voorwerpen wordt de tekentaal van de fysieke vormgeving verbonden met de metafysische werkelijkheid van de wereld van religie. Aan de ene kant is het tekensysteem van de eigen tijd nodig om met gewone, gangbare en aardse middelen iets van een hogere hemelse werkelijkheid te vertellen. Aan de andere kant is dat tekensysteem ontoereikend. Het is 'slechts' aardse taal, het is een ontoereikend hulpmiddel om een religieuze werkelijkheid te ontsluiten.¹⁶ Leach ziet de 'non-logicity' in deze tekens als een verwijzing dat deze voorwerpen eerder naar een metafysische dan een fysische werkelijkheid verwijzen: 'Religious statements certainly have meaning, but it is a meaning which refers to a metaphysical reality, whereas ordinary logical statements have meaning which refers to physical reality. The non-logicity of religious statements is itself 'part of the code', it is index of what such statements are about, it tells us that we are concerned with metaphysical rather than physical reality, with belief rather than knowledge. [...]'¹⁷ Deze analyse van Leach helpt om de complexiteit van gemusealiseerde christelijk-religieuze objecten te doorzien. Leach ziet 'non-logicity' als een *index*, een vingerwijzing dat het mogelijk om een taal gaat die zoekt de metafysische werkelijkheid te duiden, waarbij religie een van de voorbeelden is waarin de

16 Winnie Verbeek, *Van geloof naar erfgoed. Betekenisveranderingen van christelijk-religieuze objecten in een museale omgeving*, s.l. 2022, idem 38.

17 Edmund Leach, *Culture & communication. The logic by which symbols are connected*, Cambridge 1976, 70.

ambigüiteit van tekens bewust ingezet wordt. Objecten kunnen daar extra krachtig in werken; de vermenging van tekens, taal en door elkaar geweven betekenissen en de daaruit voortvloeiende diffuusheid, maken juist voorwerpen tot een uitmuntende taal voor religie.

Voor een beter verstaan van de specifiek religieuze werking in de betekenisgelaagdheid van gemusealiseerde christelijk-religieuze objecten wordt voorgesteld om het woord *index* toe te voegen.¹⁸ Naast de ‘non-logicity’ zijn er vaak nog andere *indices* aanwezig in het christelijk-religieuze object, vingerwijzingen, die de kijker een specifieke richting wijzen. Er zit echter wel een belangrijk voorbehoud aan deze *indices*. Lang niet iedereen kan de erbij behorende christelijk-religieuze tekentaal lezen, waardoor niet voor iedereen duidelijk is waarnaar verwezen wordt. Tenzij er een bemiddelaar is, die de kijker bewust maakt van de aanwezige christelijk-religieuze tekentaal in het voorwerp. Juist dat laatste maakt het tot een complexe opdracht om in een seculiere omgeving een christelijk-religieus voorwerp te presenteren.

Gelaagde betekenissen in museale objecten

Dat het presenteren van een christelijk-religieus object in een seculiere omgeving niet eenvoudig is, valt aan te tonen met het veelluik *De zeven werken van barmhartigheid*, geschilderd door de meester van Alkmaar in 1504. Het is een stuk dat, zeker omdat het zo’n prominente plek in het Rijksmuseum heeft, tot nationaal erfgoed gerekend kan worden. Het indrukwekkende zevenluik bevindt zich op de afdeling van de Middeleeuwen in een grote zaal waarin naast schilderijen ook beeldhouwwerk en historische voorwerpen getoond worden. Het tekstbord dat er in het museum bij hangt, bevat de volgende tekst:

Een Hollandse stad vormt het decor voor een beeldverhaal dat laat zien hoe een goed christen hulpbehoevende mensen moet helpen. Christus staat in bijna elk tafereel tussen de toeschouwers. De scènes geven een indruk van de stedelijke samenleving omstreeks 1500. Tijdens de Beeldenstorm van 1566, waarbij rooms-katholieke kerken door protestanten werden vernield, raakte het werk ernstig beschadigd.

Wie het werk van dichterbij bestudeert, ziet inderdaad iets van die ernstige beschadigingen op de panelen, vooral in het middenpaneel, waar bij een aan-

18 Het woord *index* betekent in het Latijn ‘wijsvinger’ en is te herleiden tot het werkwoord *indicere*. Zie ook Winnie Verbeek, *Van geloof naar erfgoed. Betekenisveranderingen van christelijk-religieuze objecten in een museale omgeving*, s.l., 2022, 37-42.

tal gezichten de verflaag weggehaald is. Bij de restauratie in de jaren zeventig werd besloten om deze beschadigingen te laten zitten; zichtbare sporen van een woede die zich tegen de afbeelding op het schilderij keerde, niet alleen in het jaar van de Beeldenstorm, maar ook van de jaren erna.¹⁹

Het stuk wordt in 1582 beschreven als aanwezig in de Sint-Laurenskerk van Alkmaar, het is mogelijk dat het daar al hing voor de kerk overging in de handen van de protestanten, maar men neemt aan, gezien de uitzonderlijke maat en het jaartal van ontstaan, dat dit paneel gemaakt is voor het Heilige Geestgasthuis in dezelfde plaats, dat in 1575 gesloten werd.²⁰ Het was gebruikelijk om in instellingen voor armen- en ziekenzorg, waar het gasthuis zeker toe gerekend werd, schilderijen met de zeven werken van barmhartigheid te tonen.²¹

In de Laurenskerk hing dit werk op verschillende plekken, onder andere in de doopkapel achter het doopvont, die zich onder het hoofdorgel bevond. Ook na de Reformatie moedigde deze presentatie van het veelluik de nu protestantse bezoekers van de kerk aan om zich om de armen te bekommeren. Zo zijn er twee verklaringen bekend uit 1680 waarin wordt verteld dat gedurende de winter op zondagmiddag aan behoeftige vrouwen brood en boter werden uitgereikt '[...] in witte houtte schotelkens [...] geplaetst int oude gestoelte, dat onder de schilderijen van de seven werken van barmhartigheijt plagh te staen, tegen de gevel daer nu het groote orgel is gebouwt [...]'.²² In 1722 bevindt het veelluik zich zeer waarschijnlijk in de Seven Barmhartigheden- of oude Kerkmeesteren Kamer en is het niet meer openbaar toegankelijk.²³ In 1918 werd het door de hervormde gemeente verkocht aan het Rijksmuseum, de 50.000 gulden die ervoor geïncasseerd werden, gebruikte men voor de restauratie van de kerk.

Vanuit kunsthistorisch oogpunt bekeken, vertoont het werk verwantschap met de schilder Geertgen tot Sint Jans. Tot het begin van de 19de eeuw meenden de kunsthistorici dat de panelen daadwerkelijk van zijn hand waren,

19 Henk van Os e.a., *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1400-1600*, Amsterdam 2000, 16.

20 Het schilderij beslaat meer dan viereneenhalve meter, wat een ongebruikelijk brede maat is. In 1504 was men nog volop bezig met de bouw van de Laurenskerk, wat het onaannemelijk maakt dat het schilderij voor een kapel in die kerk ontworpen zou zijn.

21 Matthias Ubl, *De zeven werken van barmhartigheid. Meester van Alkmaar*, Amsterdam 2014, 7.

22 Matthias Ubl, *De zeven werken van barmhartigheid. Meester van Alkmaar*, Amsterdam 2014, 36.

23 Matthias Ubl, *De zeven werken van barmhartigheid. Meester van Alkmaar*, Amsterdam 2014, 38.

maar de ontdekking van het jaartal 1504 maakte dat onmogelijk, gegeven het feit dat Geertgen overleed rond 1585/95. Wel is er een verband met de Haarlemse school zichtbaar in het gebruik van het lichte kleurenpalet, de dunne verflaag en de manier waarop lichteffecten gecreëerd zijn. Vanaf 1914 wordt de noodnaam Meester van Alkmaar aan de schilder gegeven.²⁴

De voorstelling is gebaseerd op de tekst in Mattheüs 25:31-46, waar Christus de mensen voorhoudt wat verschil maakt op de dag van het oordeel. Hij noemt dan zes werken van barmhartigheid en voegt daaraan toe: ‘Voorwaar, Ik zeg u: voor zover u dit voor een van deze geringste broeders van Mij gedaan hebt, hebt u dat voor Mij gedaan.’ (Matth. 25:40) Onopvallend is op elk paneel Christus zelf tussen de mensen gevoegd; in het eerste paneel maakt Hij oogcontact met de bezoeker, terwijl Hij in de rij staat te wachten op een stuk brood, in de volgende panelen vraagt Hij om water en wacht op kleding. In de 13de eeuw is aan deze zes werken nog een zevende toegevoegd, namelijk het begraven van de doden.²⁵ Dat is in het midden afgebeeld. Boven in deze afbeelding is Christus opnieuw aanwezig, maar nu als rechter over de levenden en de doden met naast Hem Maria en Johannes de Doper die in deze situatie als voorbidders fungeren.

Terug naar Huizinga – hij ziet de ludieke kant van voorwerpen en kunstwerken er vooral in gelegen dat ze deel uitmaken van een sacrale wereld; juist in de museale presentatie is te zien en te voelen dat voorwerpen toverkracht bezitten, representatieve identiteit, symboolwaarde. Woorden die we met bovenstaand object én met het erbij behorende tekstbord opeens kunnen plaatsen en illustreren. Wat interessant is, is hoe het werk in de oorspronkelijke omgeving functioneerde en hoe het nu in het tekstbord gepresenteerd wordt. De voorwerpen zelf mogen dan wel stom zijn, maar in een museum worden ze zorgvuldig gepresenteerd; afgewogen gepositioneerd te midden van andere voorwerpen, voorzien van fysieke tekstborden of gesproken audioteksten, uitgelicht en verbijzonderd. Wanneer het tekstbord nog eens goed bestudeerd wordt, wordt vooral zichtbaar hoe de nadruk gelegd wordt

24 Lettertype aanpassen Jan Piet Filedt Kok, ‘Meester van Alkmaar, Polyptych with the Seven Works of Charity, 1504’, in: Jan Piet Filedt Kok (red.), *Early Netherlandish Paintings*, online coll. cat. Amsterdam, 2008.

25 Het zevende werk van barmhartigheid, het begraven van de doden, werd door paus Innocentius in 1207 toegevoegd. Het begraven van de doden was in de Middeleeuwen een belangrijke, maar vaak ook gevaarlijke taak, vooral tijdens de pestepidemieën. Op het paneel zelf wordt er naar het apocriefe bijbelboek Tobith verwezen in de tekst die onder aan de lijst te vinden is: Van den doden te begraven so wij lesen | wert thobias van god gepresen.

op de stedelijke samenleving omstreeks 1500 en de voor Nederland belangrijke historische gebeurtenis van de Beeldenstorm in 1566. In een enkele zin is er plek ingeruimd om te vertellen dat dit beeldverhaal laat zien hoe een goed christen hulpbehoevende mensen moet helpen. De verbinding met het Laatste Oordeel, toch duidelijk in het paneel aanwezig, wordt niet gemaakt.

Huizinga's blik op spel als cultuurverschijnsel biedt een interessant perspectief op de wereld van musea. Wanneer een voorwerp gemusealiseerd wordt, komt er, zoals hierboven uiteengezet werd, een bijzonder spel van betekenisgeving op gang door degenen die het voorwerp of de collectie presenteren. Het is een spel, dat afhankelijk van het moment en de omstandigheden in de maatschappij, heel verschillend gespeeld kan worden. Daarnaast is het een gelaagd spel. Want naast dat spel van betekenisgeving, dat op zichzelf al complex genoeg is, is er ook nog een ander spel gaande – wie mag het 'verhaal' van deze voorwerpen vertellen en hoe wordt dat verhaal aan het publiek gepresenteerd?²⁶ Dat daar een enorme dynamiek omheen speelt, moge duidelijk zijn.

Ook het zevenluik dat in het Rijksmuseum getoond wordt, wordt ingezet in een museaal spel waarbij voorwerpen, zeker wanneer ze tot de collectie van het Rijksmuseum behoren, representatieve identiteit hebben. Ze moeten in het museum bijdragen aan het helpen vormgeven van onze nationale identiteit. Om in beeld te krijgen hoe dat spel gespeeld wordt, is het goed om met behulp van de theorie nog eens naar de presentatie te kijken.

Een serieus spel van presentatie

Het is belangrijk om vooraf te stellen dat de werking van de betekenislagen vaak diffuus is; soms komt het ene element scherper naar voren, soms een ander element, vaak loopt er geen waterdichte scheiding tussen hoe een voorwerp als *sign*, *symbol*, dan wel als *index* fungeert. Bovendien kan er betekenisverknoping plaatsvinden, bepaalde lagen raken bewust of onbewust met elkaar vermengd. Toch geeft het inzicht om aan de hand van de genoemde drie begrippen te kijken hoe een christelijk-religieus voorwerp door de loop van de tijd heen functioneert in een museale opstelling.

26 Ad de Jong, *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940*, Amsterdam 2006², 26. De Jong noemt de Amerikaanse etnologue Barbara Kirshenblatt-Gimblett. Zij betoogt dat het de wetenschappelijke disciplines zijn die hun eigen objecten maken en bepalen hoe deze worden losgemaakt uit hun oorspronkelijke context. Zie ook Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture. Tourism, Museums and Heritage*, Berkeley en Los Angeles 1998, 17-18.

In de huidige opstelling in het Rijksmuseum fungeert het zevenluik duidelijk als *sign*, de beteksting legt veel nadruk op de middeleeuwse stedelijke samenleving. Niet alleen stamt het object echt uit die tijd, 1504, en is het daarmee een eerlijke representant van de Middeleeuwen, het unieke van het zevenluik bestaat daarin dat het, gemaakt in die stedelijke samenleving, ons er een indringende blik op geeft. Niet alleen zien we de buitenkant van de stad in de weergave van straten, steegjes, huizen en gebouwen, in de mensen die in de stad aanwezig zijn: de armen en de rijken, de kreupelen en behoeftigen, de stadsbewoners en de reizigers. We kunnen zelfs een blik slaan op de binnenkant van diezelfde stad door het afgebeelde interieur van het gasthuis en de gevangenis. Sterker nog, de werking als *sign* gaat eigenlijk nog verder, iets wat in een tekstbord in het museum bijna niet valt weer te geven. Deze afbeelding van de zeven werken van barmhartigheid toont namelijk niet alleen de sociale verschillen die in de middeleeuwse stad aanwezig waren, maar laat ook iets zien van de spelregels, de wetten en geschreven of ongeschreven codes die de middeleeuwse stad lieten functioneren. Het geeft zicht op de rol van de weeshuizen, de oudemannen- en oude vrouwenhuizen, waarin de kwetsbaren van de samenleving door de gegoede burgers van de stad van eten, drinken, schoeisel en kleding werden voorzien, de gasthuizen, waarin armlastige reizigers en zieken opgevangen werden, ordehandhaving waarvan de aanwezige cellen met haar tijdelijk opgesloten bewoners getuigen. Maar het zet dit wel in het perspectief van het middenpaneel: de in de middeleeuwen immer aanwezige dood en het sterk aanwezige zicht op de daarmee samenhangende oordeelsdag. Christus had daar immers zelf in Mattheüs 25 van gezegd dat het op die oordeelsdag uitmaakte of je in dat tijdelijke leven oog had gehad voor je naaste, voor het zwakke, het verachte, het verschopte en het gekwetste.

Diffuser is de werking van het zevenluik als *symbol*. Daarin staan de arbitrair associatieve gedachten centraal tussen voorwerp en elementen waar het in eerste instantie niet intrinsiek mee verbonden is. Deze verbinding wordt pas later tot stand gebracht, maar de associatie van het schilderij met de gebeurtenis van de Beeldenstorm valt hier wel onder te plaatsen. Hoewel de verbinding met de Beeldenstorm door de nog altijd zichtbaar aanwezige beschadigingen fysiek in het object aanwezig is, kan er niet gezegd worden dat het een laag is die vanaf het begin en ook intrinsiek met het voorwerp verbonden was. Iets wat dat aantoont, is de vraag in de jaren zeventig naar welke periode het schilderij 'terug' gerestaureerd moet worden; moeten de beschadigingen ongedaan gemaakt worden of worden ze juist intact gelaten. Het is een bewust besluit om voor dat laatste te kiezen en dat zal zeker samengehangen hebben met het feit dat de Beeldenstorm en de daaropvolgende Opstand een belangrijke plek innemen in de natievorming van Nederland. Daarmee

zijn voorwerpen waarin zulke zichtbare sporen van de Beeldenstorm aanwezig zijn, voor een opstelling zoals die in het Rijksmuseum voorgestaan wordt, natuurlijk uitstekend in te zetten.

De kunsthistorische betekenislaag wordt in de huidige opstelling trouwens niet aangeroerd of versterkt. Dat was in eerdere opstellingen in het Rijksmuseum heel anders. Toen gold het werk als een belangrijke vertegenwoordiger van de Noord-Nederlandse school. Het werd als *symbol* vooral als een kunstwerk ingezet dat de vroege periode van de Nederlandse kunst vertegenwoordigde. Die Noord-Nederlandse school werd voor de oorlog eigenlijk altijd gepositioneerd naast of tussen Zuid-Nederlands werk uit dezelfde tijd. Pas na de oorlog werd dat presenteren in grotere, ook internationale context losgelaten en werd eigenlijk alleen Noord-Nederlands werk van die periode getoond. Bewust of onbewust bleek dat vanuit nationalistisch en patriottistisch oogpunt belangrijk te zijn.²⁷ K.G. Boon schrijft bijvoorbeeld rond 1950 in de catalogus over *De eerste bloei van de Noord-Nederlandse Kunst*:

Geertgen en de meester van de *Virgo inter Virgines* kunnen in hun artistieke opvattingen als de vertegenwoordigers van de Noord-Nederlandse geestesgesteldheid in de late Middeleeuwen beschouwd worden. Geertgen vertegenwoordigt die innig doorleefde, bezielde vroomheid, die in de aanvaarding der werkelijkheid haar opgave zag. Hij heeft iets gemeen met de *devotio moderna*, die op het geestelijk leven van de Nederlanders een diepe invloed heeft gehad.²⁸

27 Zie Piet Filedt Kok, 'De vroege Nederlandse schilderkunst in het Rijksmuseum', *Bulletin van het Rijksmuseum* 46 (1998), 125-205. Filedt Kok beschrijft daarin op welke manier de schilderkunst uit de 15de en 16de eeuw een plek kreeg in de presentatie in het Rijksmuseum en hoe in het aankoopbeleid blijkt werd gegeven van de interesse voor deze periode. Hij constateert dat vanaf de oprichting in 1885 de zalen met 15de- en 16de-eeuwse schilderijen wel een merkwaardig allegaartje vormden, maar dat er duidelijk niet gekozen werd voor een scheiding tussen de Hollandse en de Vlaamse school (139). Pas na de oorlog verdwijnt de Zuid-Nederlandse school, maar is er wel een vrij systematisch overzicht van de Noord-Nederlandse school in het museum aanwezig. Filedt Kok denkt dat het om een puristische beperking van de vroege kunst van de Noordelijke Nederlanden gaat, waarbij de Zuid-Nederlandse kunst uit diezelfde periode uitgesloten wordt. 'Daarnaast kan men vermoeden dat er sprake was van een (wellicht onbewuste) nationalistische behoefte de Nederlandse identiteit te benadrukken. Zoals we gezien hebben werd er al lang gediscussieerd over de mogelijke karaktersverschillen in de vroege schilderkunst. [...] Ook in de reeks tentoonstellingen van de 15de- en 16de-eeuwse Nederlandse kunst, die het museum in 1958, 1986 en 1993-1994 organiseerde, werd de keuze in principe beperkt tot kunstwerken die binnen de huidige landsgrenzen waren ontstaan' (165).

28 Karel Boon, *De eerste bloei van de Noord-Nederlandse kunst*, Amsterdam 1959.

Een christelijk-religieus object draagt eigenlijk ook altijd een of meer vingerwijzingen bij zich, dat het hier gaat om een werk dat met de taal van de eigen tijd verder wil wijzen naar dat wat met diezelfde taal van de tijd eigenlijk niet in woorden of beelden te vangen of te bespreken is. Daarom is het goed om het werk als laatste te doorzoeken op *indices* die aanduiden dat er in het werk *De zeven werken van barmhertigheid* een gelaagdheid zit die verder reikt dan het zichtbare en afgebeelde dagelijkse leven. Die vingerwijzingen zijn vooral te vinden in het middelste paneel, waar Christus zich niet tussen de mensen bevindt, maar gezeten is op een regenboog, de aarde onder zijn voeten. Hij zit er als een rechter van de levenden en de doden. Het is een vreemde mengeling van dagelijks leven en een doorkijk naar de oordeelsdag. De man die op de andere panelen zo bescheiden aanwezig was, te midden van degenen die wachtten op voedsel, op kleding of op onderdak, is hier te vinden terwijl Hij de stigmata laat zien, de wonden aan handen en voeten en in zijn zijde. Ook is de kleur van de mantel veranderd – als Christus zich tussen ‘de minste van zijn broeders’ begeeft, dan is dat in zijn paarse kleed, symbool voor zijn lijden, maar hier draagt Hij de rode mantel als teken dat Hij de dood overwonnen heeft. Dat symbool van de overwonnen dood wordt versterkt door de voorstelling in het benedendeel waar juist op dat moment een dode begraven wordt. Christus heerst als triomfator over de dood. Ook in het paneel waarop het bezoeken van de gevangenen centraal staat, staan vingerwijzingen. Hier is Christus niet bescheiden op zijn beurt wachtend tussen de andere mensen aanwezig. Dit keer staat Hij midden in de gevangenis terwijl Hij het zegeteken van de overwinnaar maakt. Ook hier triomfeert Christus over de zonde door de in de kerker aanwezige zondaar genade te schenken.

Naast deze *indices* zijn er genoeg andere aanwijzingen te vinden dat dit niet om een schilderij gaat dat afstandelijk bekeken kan worden. Over de tijd heen wordt het in Mattheüs 25 besproken bijbelgedeelte dicht bij de beschouwer gebracht. Dat laatste wordt nog een keer versterkt door de op de onderand aangebrachte teksten, waarin de oproep om zorg te dragen voor de behoeftigen gekoppeld wordt aan een loon, dat niet alleen ‘ewelick’ zal toemenen, maar dat ook ten gunste van het eigen zieleheil zal zijn:

Deelt mildelick den armen | god zal u weder ontfarmen
 Van spijs ende drank in dit leven | duisentfout zal u weder werden gegeven
 Uwen evenmensche zijn naecktheyt wilt decken | op dat god wijt doet uwer soden vleckten
 Van den doden te begraven so wij lesen | wert thobias van god gepresen
 Die heer spreekt Wilt mij verstaen | wat Ghij den minsten doet wert mij gedaen

Wilt ziecken ende crancken vysenteren | u loon zal ewelick vermeren
Die gevangen verlost met caritaten | het comt hier nae zijner zielen te baten

In het Rijksmuseum is deze informatie mogelijk nog interessant om op te nemen in een catalogustekst, maar in de presentatie op zaal is daar eigenlijk niet veel van terug te vinden. Alleen degene die een redelijke kennis heeft van de middeleeuwse maatschappij of van de getoonde bijbelteksten kan deze laag meekrijgen of zich toe-eigenen. Trouwens, ook degene die wél de aanwezige christelijk-religieuze betekenis verstaat, kan nog steeds een belangrijke vingervijzing missen. Meestal wordt Christus, als Hij afgebeeld wordt in het Laatste Oordeel, als oordelende rechter getoond. Zijn handen duiden dan in de beweging naar links en rechts de scheiding tussen de schapen en de bokken, het verschil tussen hel of hemel. In dit veelluik wijst Christus met zijn ene hand naar de wond in zijn zijde, met de andere hand geeft Hij een heersers- of een vredesteek. Niet de oordelende, maar de barmhartige Rechter wordt hier afgebeeld. Christus wordt hier getoond in zijn opperste barmhartigheid.

In de presentatie van een voorwerp speelt altijd de vraag mee wat er herinnerd en – bewust of onbewust – ook wat er vergeten moet worden. Dat is een spel dat in alle ernst de museale wereld bepaalt. Maar juist de door Huizinga zo belangrijk geachte historische sensatie blijkt door deze spelregels heen te breken. De bezoeker kan, over tijd en plaats heen, geraakt worden door de boodschap die in dit veelluik gepredikt wordt.

W.P. Verbeek is docent beeldende vorming op Hogeschool Driestar-Educatief en conservator bij Stichting Goudse Sint-Jan.