

## MONUMENTA

## Stoere mannen, zachte vrouwen : beeldvorming in de socialistische iconografie

Brigitte De Mulder, departement  
Beeld en Geluid AMSAB



Dagelijks komen we in aanraking met symbolen : in de beeldende kunst, in de politiek, in de reclame, in de geschiedenis. Zelfs de computertaal kan niet zonder symbolen. Dit artikel behandelt de beeldvorming en de (politieke) symboliek in de iconografische nalatenschap van de socialistische arbeidersbeweging.

Het gebruik van politieke symbolen is niet nieuw, denken we maar aan de fasces bij de Romeinen of aan het fleur-de-lis-motief, de lelie, dat sinds 1179 het wapen van de koningen van Frankrijk sierde, of aan de witte en rode rozen van de huizen van York en Lancaster. Het zijn slechts enkele voorbeelden van politieke emblemen, die in bepaalde periodes en culturen opkwamen en later in onbruik geraakten.

Maar onmiskenbaar was er de laatste twee eeuwen een nooit eerder geziene explosie van taalkundige, visuele en rituele politieke symbolen die werden geproduceerd, getransformeerd en vernietigd. De bespreking van twee uitermate boeiende artikels, respectievelijk uit Duitsland en uit Groot-Brittannië, mag de aanzet vormen tot een vergelijkende studie van de Belgische socialistische beeldvorming.

We beginnen met de sociaal-psychologische analyse van *Gottfried Korff's History of Symbols as Social History*<sup>(1)</sup>? Korff verwijst eerst naar de theorie van Serge Moscovici<sup>(2)</sup>, voor wie de analyse van symbolen deel uitmaakt van de politieke psychologie, met als doel het gedrag van de 19de- en 20ste-eeuwse massabewegingen te interpreteren. Sinds de Franse Revolutie wordt het beeld van de samenleving gedetermineerd door het beeld van de massa. Het begrip "massa" is volgens Moscovici een categorie én een strategie, om te komen tot politieke actie. Om dit doel te bereiken is er nood aan taalkundige, visuele en rituele symbolen. Tekens, beelden en gebaren creëren en consolideren collectieve identiteiten.

Anderzijds is er de theorie van Mary Douglas<sup>(3)</sup>, die zich baseert op het werk van de sociolinguïst Basil Bernstein. Douglas gaat eerst symbolische begrippen localiseren in de structuur, in de sociale hiërarchie van de industriële samenleving. De lagere sociale klassen van deze samenleving beschikken slechts over een beperkte taalcode, die gecompenseerd wordt door vormen van sterk geritualiseerde communicatie. Deze communicatie is veeleer emotioneel en affectief dan logisch en beredeneerd. Er is een onmiskenbare correlatie

tussen een beperkte taalcode en de rituele code. Douglas observeert een graduele vermindering van symbool-gerichtheid door een gestage uitbreiding van beredeneerde vormen van communicatie in de westerse industriële samenleving. Symboliek wordt meer en meer vervangen door linguïstiek.

De visie van Douglas is ook van toepassing op de Belgische arbeidersbeweging rond de eeuwwisseling. Het analfabetisme vierde hoogtij en toen de arbeiders stemrecht kregen voor de in 1887 opgerichte Werk- en Nijverheidsraad, maakte men er letterlijk "een tekeningetje" bij om het stembiljet als het ware te "vertalen". Men gebruikte hiervoor symbolen die welbekend waren in arbeidersmilieus, zoals de kieslijst met "koekenaas", ontleend aan het populaire kaartspel.

Tegenover de visie van Douglas stelt G. Korff dat er te weinig aandacht uitgaat naar de "ludieke en experimentele" betekenis van symbolen in de (post-)moderne maatschappij. Symbolen zijn dan niet alleen de uitdrukking van beperking in een niet-linguïstische cultuur, maar ook de uiting van een ludieke cultuur. Politieke symbolen blijven deel uitmaken van onze beeldwereld, zelfs nadat ze hun politieke betekenis hebben verloren. Zo zijn er bv. oorringen met het hamer- en sikkelembleem die nu verkocht worden als een louter mode-accessoire. Wel gaat Korff akkoord met Douglas over de stelling dat symbolen zeer belangrijk zijn in samenlevingen die linguïstisch of anders beperkt zijn. De beperkingen van deze sociale groepen kunnen van verbale, cognitieve of intellectuele aard zijn en vinden hun oorzaak in negatieve arbeids- en levensomstandigheden.

Wij stellen ons hier de vraag of symbolen en rituelen niet ook vaak voorkomen bij onderdrukten; niet omdat ze verbaal zwak zijn, maar omdat ze niet "mogen" spreken. Groepen zoals de IRA of de ETA maken, omwille van hun politiek isolement, veelvuldig gebruik van symbolische codes.



*Monument door J. Van Biesbroeck voor het  
honger lijdende Rusland, begin jaren twintig*

Vervolgens haalt G. Korff de visie van Max Weber<sup>(4)</sup> aan. Weber analyseerde het irrationele en emotionele gedrag van de politiek ongeorganiseerde massa, de "irrational mob rule". Voor deze massa zijn symbolen een tussenfase, een communicatieve hulp in de creatie van gezamenlijke actie gebaseerd op afspraken. Naarmate de rationele potentie van de massa groeit, geraken symbolen in onbruik. Politieke maturiteit en functionele organisatiestructuren maken dat symbolen overbodig worden.

Robert Michels<sup>(5)</sup> observeerde de sleutelpositie die symbolen hebben in de propagandistische verspreiding van ideologieën. Symbolen verkorten en vereenvoudigen de inhoud en de boodschap van politieke verklaringen en maken deze memorabel en sociaal aanvaardbaar. Bovendien toonde hij aan dat politiek extra gebruik maakt van symbolen in een ontgoochelde wereld. Zo

produceerde de irrationele politieke mobilisatie van de massa na de Eerste Wereldoorlog een enorme rijkdom aan politieke symbolen, emblemen en metaforen.

Volgens Korff moet de geschiedenis van politieke symbolen in de massa-maatschappij geanalyseerd worden vanuit twee perspectieven :

- 1) de opkomst, ontwikkeling en consolidatie van specifieke symbolen in politiek en ideologisch perspectief;
- 2) hun algemene impact, conceptuele veranderingen en vormgeving in etnologisch perspectief.

Historische, etnologische en sociologische analyses van symbolen in industriële samenlevingen tonen een inflatie van symbolen in de 2de helft van de 19de eeuw en in de 1ste helft van de 20ste eeuw, tegenover een deflatie van "georganiseerde" politieke symbolen in de 2de helft van de 20ste eeuw. Deze deflatie wordt veroorzaakt door het einde van het proletariaat, door de snelle opkomst van massamedia en door de opkomst van nieuwe consumtiëpatronen.

Maar deze regel is niet van toepassing op de ex-communistische landen in Centraal- en Oost-Europa. Politieke symbolen werden er gedirigeerd en geadmistreerd door de overheid. Aldus bezweek het politiek symbolisme voor het mechanisme van een geïnstitutionaliseerde rituele publieke sfeer, die geen armslag liet voor dynamische en creatieve ontwikkelingen. De communistische beeldvorming, slogans en symbolen verdwenen in 1989-1990 even abrupt als het ingestorte regime; ofwel door publieke vernietiging (staats- en partijemblemen), ofwel door persoonlijke distanciëring (rode vlaggen, ...).

Korff illustreert zijn theorie door drie socialistische symbolen te analyseren; nl. de rode vlag, 1 Mei en de gebalde vuist. In zijn 1-Meianalyse attendeert hij op de "lente en wedergeboorte" als metafoer. De natuurelementen in de 1-Mei-iconografie corresponderen met de natuurgerelateerde rituelen die in de praktijk beoefend werden, zoals boswandelingen, excursies, open-

luchtrestaurants, ... Tijdens de Weimarrepubliek verloor 1 Mei haar lentekarakter. Alle aspecten die verwezen naar het sociaal-utopisch gevoel verdwenen. Oorzaak hiervan was de deelname van de SPD in de regering, wat leidde tot een confrontatie tussen socialistische idealen en de politieke realiteit.

De Belgische 1-Meicultuur vertoont een gelijkaardig patroon. Aanvankelijk evoceerde de iconografische taal een optimistisch beeld via elementen zoals de lente, de jeugd, de bloei en de vruchtbaarheid. In de eerste decennia van de 1-Meivieringen was ook de Marianne bijzonder populair.

Tijdens de jaren '20 doet het (anecdotisch) realisme zijn intrede. De speelse iconografie wordt ernstig, minder naïef; ook bij ons zetelt de BWP in de regering.

Toch menen wij dat behalve de regeringsdeelname ook de economische crisis van de jaren '30 mee de iconografische trend heeft bepaald.

In de eerste turbulente jaren van de Weimarrepubliek duikt de gebalde vuist voor het eerst op en wordt het symbool van de communisten. In combinatie met de slogan "Vrijheid" wordt de gebalde vuist geadopteerd door het IJzeren Front. Nadien neemt ook het Volksfront in Frankrijk dit symbool over en tijdens de Spaanse Burgeroorlog wordt de gebalde vuist internationaal het socialistische teken van herkenning en ceremoniële groet. De gebalde vuist is eveneens de "Rotfront-groet", ontworpen door John Heartfield voor de Duitse KP, naar een tekening van Georg Grosz.

Piscator, Brecht, Hindemith, Weill, Eisler, Heartfield, Grosz : allen leverden zij belangrijke bijdragen tot de cultuurgeschiedenis van de Weimarrepubliek. Nooit eerder en nooit nadien was de link tussen arbeidersbeweging en avantgardekunst zo dicht en productief dan in de jaren '20.

In de laatste jaren van de Weimarrepubliek kregen de massamedia impact. Maar ze brachten geen productieve uitdagingen zoals Benjamin, Eisler en Brecht voorspeld hadden, want na de

machtsovername door de nazi's in 1933 werd de massacommunicatie gestroomlijnd en gemanipuleerd. Alle aspecten van het publieke leven werden ondergeschikt aan een totalitaire directie.

Na de 2de Wereldoorlog is er, vooral in West-Duitsland een afstand waar te nemen naar symbolen toe, door een aversie van het politiek collectivisme van de nazi's, expliciet van de communistische ideologie. Tegelijkertijd valt het einde van het proletariaat te noteren, synchroon met individualiseringsprocessen.

Korff stelt de vraag of de gerichtheid op politieke symbolen vandaag niet vervangen is door een sterk consumptiegericht gedrag, met (esthetische) producten die de functie van symbolische leidraden overnemen. Ook de jeugd- en studentenrevoluties in Europa, op het einde van de jaren '60 en in het begin van de jaren '70 droegen sterk bij tot de erosie van (linkse) politieke symbolen. Alternatieve bewegingen en subculturen gebruiken vanaf de jaren '80 een waar eclectisme van emblemen en tekens die zeer sociaal en tijdsgebonden zijn. Zo maken protestgroepen een mix van o.a. de zwarte kleur van het anarchisme, swastika's, hamer en sikkel en archetypische beelden zoals slangen en draken. Als gemeenschappelijk kenmerk is er de distanciëring van de semantiek.

Opnieuw willen wij hier op de invloed van het economisch klimaat wijzen.

Zo is er een hemelsbreed verschil tussen de jaren '60, met flower power-motieven, minirokken en kleurrijke hippiekleren tegenover de economische crisis die zich manifesteert vanaf de jaren '80. Jongeren zijn nu "cool", hard en bij voorkeur in het zwart gekleed. Vrolijkheid is totaal uit den boze.

Waar politieke symbolen veelvuldig voorkwamen tijdens revoluties en dictaturen in de eerste helft van de 20ste eeuw, resulteert een verminderde ideologische betrokkenheid, eerst in de

jaren '50, dan vanaf midden jaren '70, in een dalende cultuur van politieke symbolen.

Maar ook vandaag zijn symbolen nog steeds afkortingen, vereenvoudigde voorstellingen van ideologieën. Nog steeds zijn het universeel de lagere sociale klassen die verbaal of semantisch zwak zijn, die het meeste symbolen en rituelen gebruiken.

Met in het achterhoofd de analyse van G. Korff over politieke symboliek, lijkt het ons een intrigerende materie om de voorstelling van mannen en vrouwen in de socialistische iconografie te onderzoeken. Hiervoor verklaren wij ons schatplichtig aan *Eric Hobsbawm* met zijn artikel "*Man and Woman*": *Images of the Left*"<sup>(6)</sup>.

Er is nood aan studies over de veranderende vormen van de relaties tussen de seksen, zowel in de sociale realiteit als in de beeldvorming die beide seksen hebben over mekaar. Het artikel van Hobsbawm is een analyse van de revolutionaire en socialistische bewegingen van de 19de en vroeg-20ste eeuw, door de ideologie, uitgedrukt in beelden en emblemen, te bestuderen.

Zijn onderzoek begint bij het beroemde schilderij van Delacroix, "De vrijheid die het volk leidt" (1830, Musée du Louvre, Parijs). Het begrip "vrijheid" wordt hier niet voorgesteld als een allegorische figuur, maar als een Echte Vrouw, een vrouw uit het volk, die daar thuishoort en zich daar goed voelt. Deze identificatie van de naakte vrouwelijke figuur als een échte, geëmancipeerde, actieve vrouw is nieuw. Door haar overtuigend realistisch karakter is zij niet langer de klassieke allegorische vrouwelijke figuur, hoewel zij er de naaktheid van overneemt. Zij inspireert noch vertegenwoordigt; zij handelt en heeft zelfs een leidinggevende rol.

Als actieve vrijheidsvechter beantwoordt zij niet meer aan het traditioneel iconografisch beeld van een vrouw. Zij verpersoonlijkt de geconcentreerde macht van het onoverwinnelijke volk.

In de 2de helft van vorige eeuw duikt ook de "Ma-



rienne" op, een allegorische vrouwenfiguur als zinnebeeld van de Franse Republiek. Haar afbeelding is geïnspireerd op de Romeinse godin van de Vrijheid, Libertas<sup>(7)</sup>. De naam Marianne zou gekozen zijn door de leden van een geheim genootschap, dat na de Staatsgreep van 1851 in Frankrijk de republiek wilde herstellen. Leden identificeerden zich met vragen en antwoorden waarvan het eerste stel luidde "Connaissez-vous Marianne?" met het antwoord "De la montagne"<sup>(8)</sup>. Door haar attributen - de rode vlag, de frygische muts - en de leuzen werd de Marianne pas echt socialistisch<sup>(9)</sup>. Tot ca. 1930 kwam zij ook in de Belgische iconografie zeer vaak voor.

Van de 3 vrouwelijke archetypen uit de 19de eeuwse beeldcultuur, met name de moeder, de verleidster en de muze<sup>(10)</sup>, is het voornamelijk deze laatste die voorkomt in de arbeidersiconografie tussen 1870 en 1930. De muze was een allegorische figuur, de belichaming van een ideale, lees: socialistische wereld. Hierbij mag men niet vergeten dat het zowat exclusief mannelijke kunstenaars waren die heer en meester waren over de vrouwen die ze vereeuwigden<sup>(11)</sup>.

Algemeen wordt de proletarische werkende vrouw weinig voorgesteld door kunstenaars, be-

halve in voorstellingen van de paar industrietaken waar hoofdzakelijk vrouwen werkten.

Vooruitstrevende kunstenaars als Millet schokeerden rond 1840 de kunstwereld door werkende boeren vrouwen te introduceren als onderwerp van historieschilderkunst. Geleidelijk begon de fotografie de levens- en werkomstandigheden van de armen te laten zien, maar zelfs pioniers als Jacob Riis bleven proletarische vrouwen uitbeelden als moeders en slachtoffers in plaats van als actieve en productieve leden van het arbeiderspotentieel<sup>(12)</sup>.

Echte vrouwen worden wel afgebeeld in de emblemen van de vroeg-socialistische Britse vakbonden, waar het gaat om hulp te bieden aan noodlijdenden: bij ziekte, ongeval, overlijden.

Op het einde van de 19de eeuw gebruiken de Britse vakbonden enkel nog emblemen zonder vrouwelijke figuren. Alleen de allegorie van het liberale zelf-hulp principe blijft uitgesproken vrouwelijk: Voorzichtigheid, Vlijt, Vastberadenheid, Waarheid, Rechtvaardigheid, Geloof en Hoop.

Parallel met de opmars van het socialisme komen nieuwe vrouwelijke figuren voor in de linkse iconografie, met name godinnen en muzen.



*"Un pour tous, tous pour un", Marianne wijst de weg naar de toekomst*

De rol die de vrouw in deze nieuwe iconografie toebedeeld krijgt is deze van inspiratiebron. Zij maakt deel uit van een geïdealiseerd koppel, waarvan de man de industriële arbeid vertegenwoordigt. Maar in deze nieuwe beeldvorming worden ook echte proletarische vrouwen voorgesteld, zij ondergaan en lijden. Sterke voorbeelden hiervan vindt men terug in het werk van C. Meunier of K. Kollwitz, kunstenaars die de maatschappelijke ellende scherp waarnemen. De lichamen van deze vrouwen zijn bedekt met armoedige kleren en sjaals; zij zijn gedeseksualiseerd. Het is haar karakter dat telt, niet haar lichaam. De steeds in het zwart gehulde "La Pasionaria" is hier het militante voorbeeld van. In tegenstelling tot het vrouwenlichaam dat rond de eeuwwisseling meer en meer verhuld wordt, wordt het mannenlichaam meer en meer ontbloot voor symbolische doeleinden. De arbeidersklasse wordt meer en meer voorgesteld door een naakte, jonge man, een sterke, fiere arbeider met hamer of houweel. Deze naaktheid strookte niet met de realiteit: arbeiders werkten niet met ontbloot bovenlijf. Vincent Van Gogh

gaf zelf toe dat dit een probleem was van artistiek realisme. Hij had graag de naakte bovenlijven van boeren geschilderd, maar in de realiteit werkten zij niet naakt.

Het aspect "naakt" brengt ons naar de taal van de geïdealiseerde en symbolische voorstellingen en naar de behoefte om zo een taal te ontwikkelen voor de revolutionaire socialistische beweging.

In de 18de-eeuwse kunst legde men de relatie tussen het naakte lichaam en de idealisering van de mens. Een geïdealiseerd persoon (wat geen synoniem is voor een allegorie) kon men onmogelijk afbeelden in alledaagse, realistische kleren.

Niettegenstaande de principiële gehechtheid van de socialistische beweging aan het realisme in de kunst - een gehechtheid die teruggaat tot de Saint-Simoniens - had zij nood aan een taal van symboliek om haar idealen uit te beelden. Een volledige vocabulaire van symbolen en idealen kan niet zonder naakt, al moet gezegd dat het volledig naakte niet langer geaccepteerd werd.

Waarom nu werd de strijdende arbeidersklasse exclusief gesymboliseerd door een mannelijke torso? Twee redenen kunnen hiervoor aange-

haald worden: ten eerste is er de verandering in de scheiding tussen de geslachten tegenover arbeid in het kapitalistische systeem, zowel productief als politiek. De 19de-eeuwse paradox bestaat erin dat de kloof tussen (onbetaald) huishoudelijk werk en (betaald) werk buitenshuis vergroot. Hieruit volgt de tweede reden: huis en werkplaats zijn voortaan gescheiden. Het was typisch dat de man buitenshuis werkte voor loon, terwijl vrouwen dat alleen deden als ze weduwe waren of gescheiden, of als de man te weinig verdiende. In dit laatste geval ging de vrouw dan mee uit werken, maar alleen zolang het strikt noodzakelijk was. De minimumlonen die de arbeidersbeweging vooropstelde waren dan ook berekend op het gezin met één inkomen, met de man als kostwinner. De niet-werkende echtgenote werd het fatsoensideaal van de arbeidersklasse.

Vrouwen streefden ernaar om, eens getrouwd, te stoppen met buitenshuis werken. Huwelijk en gezin waren de grootste carrière die arbeidersvrouwen ambieerden in de 19de eeuw. Dit model wijzigt sterk na 1900, wanneer meer en meer vrouwen in de industrie gaan werken.

Niettegenstaande en in tegenstelling tot de bewuste intenties van de arbeidersbeweging inzake seksuele gelijkheid en emancipatie, werd de participatie van vrouwen in het arbeidsproces niet aangemoedigd. Dit uitte zich in haar beeldvorming, waar de proletarische syndicale strijd vóór 1914 uitsluitend een mannelijk karakter had.

Waar vrouwen wél opduiken in de linkse iconografie is dit als een utopisch beeld: als godin van de vrijheid, als symbool van overwinning, als figuur die naar de perfecte samenleving in de toekomst wijst.

Inderdaad, de beeldvorming van de socialistische utopie was er één van de natuur, van vruchtbaarheid, van groei en bloei. Deze elementen werden vertaald in vrouwelijke metaforen.

Voorbeeld bij uitstek is hier het lente- en bloemenaspect in "The Triumph of Labour" van W. Crane (1891). Dit werk is de inspiratie tot een betere wereld.

Later verliest de vrouw haar symbolische waarde en dus ook haar specifieke plaats in de politieke beeldvorming.

Zo was de vrouw vroeger het symbool voor vrede, waar dit vanaf 1950 internationaal de duif van Picasso wordt. Na de 2de Wereldoorlog verliest de arbeidersiconografie haar traditioneel karakter. De beeldvorming in de Belgische socialistische iconografie zal verder onderzocht worden in het kader van het provinciaal project "Socialisten en de emancipatie van de seksen". Was de linkse beeldvorming er een van hemelse godinnen en stoere arbeiders? Is er een verband tussen esthetiek en ethiek, tussen schoonheid en waarheid? Is er een causaal verband tussen de onderdrukking van de vrouw en het "vrouwelijke" als cultureel element? Deze thema's zullen aan bod komen in 1998, in hoger genoemd project.

#### EINDNOTEN

- (1) Gottfried Korff, *History of Symbols as Social History? Ten preliminary notes on the image and sign systems of social movements in Germany*. In: *International Review of Social History*, 1993 (38), supplement 1, pp. 105-126.
- (2) S. Moscovici, *The Age of the Crowd, A Historical Treatise on Mass Psychology*, Cambridge, 1985.
- (3) M. Douglas, *Natural Symbols, Exploration in Cosmology*, London, 1970.
- (4) M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft, Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen, 1972.
- (5) R. Michels, *Zur Soziologie des Parteiwesens in der modernen Demokratie, Untersuchungen über die oligarchischen Tendenzen des Gruppenlebens*, Stuttgart, 1970.
- (6) Eric Hobsbawm, *Man and women: Images of the left*. In: *History Workshop*, 1978.
- (7) D. De Weerd, *Een "Beeld" van een vrouw*, In: *De 19de eeuw: materiële cultuur en de wereld van het individu*.
- (8) Van Dale, *Groot Woordenboek der Nederlandse Taal, Deel J-R*, 1992.
- (9) D. De Weerd, *Een "Beeld" van een vrouw*, In: *De rode verleiding, deel 1*, 1985.
- (10) A. Higonnet, *Vrouwen in de kunst*, In: *Geschiedenis van de vrouw, Deel 4, De 19de eeuw en Deel 5, De 20ste eeuw*, 1993.
- (11) A. Higonnet, op. cit.
- (12) A. Higonnet, op. cit.