

Visualisering en collectieve herinneringen

‘Volendams meisje’ als icoon van de nationale identiteit

In de afgelopen jaren is een grote hoeveelheid publicaties verschenen over de betekenis van collectieve herinneringen en geheugenplaatsen.¹ Op dit terrein kan de historica Frances Yates als de grondlegster beschouwd worden. In haar nog steeds intrigerende studie, *The art of memory*, uit 1966 belichtte zij de training van het visuele geheugen via ‘loci memoriae’ vanaf de klassieke oudheid tot de uitvinding van de boekdrukkunst. Maar pas vanaf circa 1980, met het werk van Pierre Nora, kwamen lieux de mémoire prominent op de historiografische agenda te staan.² Voorlopig is die aandacht nog niet voorbij. Er lijkt eerder sprake van een memory wave. Geschiedtheoretici menen zelfs dat de linguïstic turn is vervangen door een memorial turn.³ Waar komt dit recente succes vandaan? Ik noem vier oorzaken – zonder daarmee enige volledigheid te pretenderen.

1 De demografische factor: het gegeven dat de levensverwachting van mensen in de westerse wereld, vooral van vrouwen, in de afgelopen eeuw sterk is toegenomen. In veel gevallen neemt bij oudere mensen het korte-termijn-geheugen af terwijl het lange-termijn-geheugen juist geactiveerd wordt.⁴ Belangrijk in dit verband is ook dat ouderen meer tijd hebben om terug te kijken op hun leven dan jongeren en dat zij zich nadrukkelijker verhouden tot gemeenschappelijke ervaringen die langer geleden zijn. De toenemende vergrijzing van de bevolking stimuleert dus de reflectie op het fenomeen van de collectieve herinnering.

2 De compensatiethese: de behoefte van mensen om de effecten van ingrijpende maatschappelijke veranderingen te minimaliseren via de creatie van historische anker-

1 Dit artikel is een bewerking van mijn lezing voor het congres *Culturele bagage. Geschiedenis en overdracht in perspectief*, Utrecht 12-10-2002; zie ook Maria Grever, ‘Beyond petrified history. Gender and collective memories’, *Museumsblatt. Mitteilungen aus dem Museumwesen Baden-Württembergs* 34 (April 2003) 5-8.

2 Frances Yates, *The art of memory* (London 1966); Pierre Nora ed., *Les lieux de mémoire* 7 dl. (Paris 1984-1992). Ook lieux de mémoire van andere landen zijn onderzocht. Voor Nederland zie Pim den Boer en Willem Frijhoff ed., *Lieux de mémoire et identités nationales* (Amsterdam 1993) en N.C.F van Sas ed., *Waar de blanke top der duinen en andere vaderlandse herinneringen* (Amsterdam/Antwerpen 1995).

3 Kerwin Lee Klein, ‘What was the linguistic turn?’ 30 *Clio* (2000) 1, 79-90, 81. Sinds 1989 bestaat er een apart tijdschrift *History and memory. Representations of the past*. Voor een goed overzicht van memory studies zie Peter Fritzsche, ‘The case of modern memory’, *The journal of modern history* 73 (March 2001) 87-117 en Niek van Sas, ‘Towards a new national history: lieux-de-mémoire and other theaters of memory’ in Joep Leerssen en Ann Rigney ed., *Historians and social values* (Amsterdam 2000) 169-184. Kort voor de publicatie van dit themanummer organiseerde het Huizinga Instituut ‘Theatres of memory. A conference on historical culture’. De titel is ontleend aan het werk van Ralph Samuel, *Theatres of memory* (London/New York 1994).

4 Douwe Draaisma, *Waarom het leven sneller gaat als je ouder wordt. Over het autobiografisch geheugen* (Groningen 2001).

plaatsen.⁵ Traumatische politieke gebeurtenissen (revoluties en wereldoorlogen), sociaal-economische processen (industrialisatie, massificatie en mobiliteit) en culturele fenomenen (de vlucht van wetenschap en techniek, secularisatie en emancipatie) hebben een diepe kloof veroorzaakt tussen heden en verleden. Traditionele kaders – zoals het Christendom – zijn ondermijnd en deels vervangen door nieuwe. De intensiteit en de snelheid waarmee de westerse maatschappij van gedaante is veranderd, hebben geleid tot sociale desoriëntatie. Het besef voorgoed afgesloten te zijn van het verleden heeft nostalgische verlangens opgeroepen naar een voorbije wereld, een nostalgie die is getransformeerd in de behoefte om het verleden te objectiveren en te bestuderen.⁶ Of, zoals Nora heeft gezegd naar aanleiding van de *memory crisis*: een collectieve herinnering is niet langer een vanzelfsprekende uitbreiding van een identiteitsbesef van een gemeenschap, zoals het dorp of de natie, maar een kunstmatige creatie van memory sites waarvan de betekenis steeds verandert.⁷

3 De culturalisering van de geschiedwetenschap: de cultuurhistorische benadering heeft geleid tot een verbreding van de historiografie. Traditioneel richtte de historiografie zich op de werken van gecanoniseerde historici met als scharnierpunt de verwetenschappelijking van de geschiedbeoefening in de negentiende eeuw. Inmiddels zijn in- en uitsluitingmechanismen van de wetenschappelijke geschiedbeoefening op grond van sekse, etniciteit en religie onderzocht.⁸ In deze studies wordt de geschiedbeoefening als een cultuurelement opgevat waarmee een gemeenschap haar collectieve geheugen of identiteit opbouwt; daarbinnen figureren kleinere gemeenschappen met specifieke, deels overlappende herinneringen die soms met elkaar wedijveren. Er is bovendien ook onderzoek verricht naar alledaagse vormen van historische interesse en de 'buitenwetenschappelijke' omgang met het verleden.⁹

4 Het belang van visuele bronnen: het pleidooi van historici en kunsthistorici om (bewegende) beeldbronnen meer in het onderzoek te integreren. Behalve historische documenten worden nu ook visuele media als dragers van collectieve herinneringen onderzocht, zoals rituelen, optochten, exposities, schilderijen, standbeelden, foto's en films.¹⁰

5 Zie met name Hermann Lübbe, *Gesichtsbegriff und Geschichtsinteresse. Analytik und Pragmatik der Historie* (Basel/Stuttgart 1977).

6 David Lowenthal, *The past is a foreign country* (Cambridge 1985) en idem, *The heritage crusade and the spoils of history* (Cambridge 1996); F.R. Ankersmit, 'The sublime dissociation of the past: or how to be(come) what one is no longer', *History and theory* (October 2001) 295–323.

7 Pierre Nora, 'Between Memory and History', *Representations* 26 (1989) 1, 7–26; de term *memory crisis* is gemunt door Richard Terdiman, *Present past: Modernity and the memory crisis* (Ithaca 1993).

8 Voor Nederland zie bijvoorbeeld Jaap Vogel, *De opkomst van het indocentrische geschiedbeeld. Leven en werken van B.J.O. Schrieke en J.C. van Leur* (Hilversum 1992); Maria Grever, *Strijd tegen de stilte. Johanna Naber (1859-1941) en de vrouwenstem in geschiedenis* (Hilversum 1994); Albert van der Zeijden, *Katholieke identiteit en historisch bewustzijn. W.J.F. Nuyens (1823-1894) en zijn 'nationale' geschiedschrijving* (Hilversum 2002).

9 Leen Dorsman, Ed Jonker en Kees Ribbens, *Het zoet en het zuur. Geschiedenis in Nederland* (Amsterdam 2000); Kees Ribbens, *Een eigentijds verleden. Alledaagse historische cultuur in Nederland 1945-2000* (Hilversum 2002).

10 Een degelijk methodisch boek voor de analyse van historische beeldbronnen is Chris Vos, *Het verleden in bewegend beeld. Een inleiding in de analyse van audiovisueel materiaal* (Houten 1991); een herziene herdruk verschijnt binnenkort onder de titel *Bewegend verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Boom/Amsterdam 2004). Een uitvoerige beschouwing over de foto als historische bron geeft H.J.G. Beunders, 'Oorlogsfotografie: de duistere betekenis van beelden', in E.O.G. Haitsma Mulier e.a. ed., *Het beeld in de spiegel. Historiografische verkenningen* (Hilversum 2000) 19–38. Een recente toepassing geeft de dissertatie van Marga Altena, *Visuele strategieën. Foto's en films van fabrieksarbeiders in Nederland 1890-1919* (Amsterdam 2003).

Deze mediahistorische benadering heeft de historiografie nog meer verruimd omdat zowel de wetenschappelijke als populaire productie, distributie en receptie van historische voorstellingen via woorden en beelden worden onderzocht.

Een overkoepelend begrip voor de tekstuele en visuele omgang met het verleden is 'herinneringscultuur'.¹¹ In deze bijdrage concentreer ik mij op de visuele elementen daarvan, met andere woorden: op de *visuele herinneringscultuur* van het moderne Nederland. Het gaat mij daarbij om de articulaties van gedeelde ervaringen via openbare afbeeldingen zoals schilderijen, foto's en films, maar ook om het memoriseringsproces dat zich voltrekt op basis van deze afbeeldingen die onuitwisbare indrukken bewerkstelligen. Als casestudy fungeert een bekend Nederlands exportproduct: Volendamse meisje. De vraag is waarom juist deze icoon de nationale identiteit van Nederland in de twintigste eeuw is gaan visualiseren en wat dat betekent voor de veranderende omgang met het Nederlandse verleden.

HET VISUELE GEHEUGEN

Beelden kunnen grote invloed uitoefenen op voorstellingen van het verleden. Niet toevallig zijn plaatjes en prentjes dikwijls een goed hulpmiddel voor het memoriseren. Yates beschrijft hoe de klassieke redenaars hun redevoeringen onthielden door beelden te koppelen aan vaste punten op een wandelroute, de 'loci memoriae'. Griekse en Romeinse oratoren gingen binnensmonds prevelend door de straten en de tempels van hun stad om daar de afzonderlijke argumenten van hun voordracht in pakkende beelden ('imagentes') in de juiste volgorde af te leggen op plaatsen ('loci') die gemakkelijk in de herinnering opgeroepen konden worden. Wanneer dan later het moment van hun optreden aangebroken was, hoefden ze alleen nog maar in gedachten terug te gaan naar de straat of tempel waar ze hun argumenten in beelden hadden omgezet, om zich die dan stap voor stap weer voor de geest te halen.¹² Voor de oude Grieken en Romeinen was een getraind geheugen van vitaal belang, zoals dat voor iedereen vóór de uitvinding van de boekdrukkunst gold. De Grieken, vooral Aristoteles, beschouwden het geheugen als een soort opslagplaats, een ruimte waar de 'goederen' ordelijk in opgeborgen konden worden om er na enige tijd precies zo uitgehaald te worden als ze erin waren gestopt. Het beeld dat men zich inprente mocht echter niet verward worden met het origineel. De ervaring werd door een symbool vervangen en gerepresenteerd. Nora greep dus met zijn lieux de mémoire terug op de klassieke principes van de geheugenkunst.

Omstreeks 94 na Christus heeft Quintilianus de oude geheugentechnieken systematisch bij elkaar gezet in zijn *De institutio oratoria*.¹³ In de loop van de middeleeuwen verfijnde de geheugenkunst zich verder en ontwikkelde men een soort herinneringstheaters. Door de symbolen van de ervaringen en kennis in cirkels zoals van een theater te plaatsen beschikte de denker over een groot aantal combinaties. Hij kon bepaalde redeneringen maken door in gedachten bepaalde routes af te leggen. De

11 Jan Assmann, 'Collective Memory and Cultural Identity', *New German Critique* 65 (1995) 32; Marnix Beijen pleit voor de meer neutrale notie 'omgang met het verleden', zie zijn werk *Oorlog en verleden. Nationale geschiedenis in België en Nederland, 1938-1947* (Amsterdam 2002) 22-25.

12 Yates, *The Art of Memory*, 17-19.

13 Quintilianus, *De opleiding tot redenaar*. Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Piet Gerbrandy (Groningen 2000), zie voor de mnemotechniek 573-582.

boekdrukkunst en de groei van bibliotheken maakten deze vorm van ‘ars reminiscendi’ echter overbodig. Wat men voorheen met veel inspanning in het hoofd opsloeg, was vanaf de vroegmoderne tijd in boeken te lezen. Aldus verdrong de verschriftelijking van de cultuur op den duur het voorheen visuele karakter.

Sinds het midden van de negentiende eeuw zien we echter geleidelijk aan een terugkeer van de visuele cultuur, maar dan wel in andere vormen. Technische uitvindingen op het gebied van houtgravures maakten de verspreiding van haarscherpe afbeeldingen in tijdschriften zoals de *Katholieke Illustratie* mogelijk.¹⁴ Parallel daaraan ontwikkelde de fotografie zich tot een aantrekkelijk medium na de succesvolle experimenten met de vervaardiging van grote oplagen. Vanaf de jaren zeventig van de negentiende eeuw gebruikte men de fotolithografie en andere fotomechanische drukmethoden.¹⁵ Met de uitvinding van de film rond 1895 werd een massapubliek bereikt en konden miljoenen zich vergapen aan bewegende beelden die steeds opnieuw getoond konden worden. Het witte doek vervulde ongekende mogelijkheden voor de projectie van (historische) voorstellingen waardoor collectieve herinneringen geactiveerd of met andere elementen uitgebreid werden.¹⁶

In dit verband is het fenomeen van de historische schoolplaat interessant. Het was inmiddels technisch mogelijk geworden om grote voorstellingen af te drukken.¹⁷ Sinds het einde van de negentiende eeuw gebruikte onderwijzers in Nederland, maar ook in Duitsland en Engeland, voor het eerst schoolplaten bij hun geschiedenislessen. Ze speelden daarmee in op een pedagogische trend om het onderwijs aanschouwelijk te maken, een reactie tegen het eenzijdig verbalisme in het onderwijs.¹⁸ De platen werden zeer populair, zelfs tot ver in de twintigste eeuw. Bepaalde opvattingen over de vaderlandse geschiedenis werden aan de hand van deze schoolplaten bij de jeugd als het ware ingeprent. De beroemdste voorbeelden zijn die van J.H. Isings. Zo herinner ik me nog goed hoe op de lagere school in de geschiedenisles de troonsafstand van keizer Karel V werd verteld bij een gekleurde schoolplaat (die inderdaad van Isings bleek te zijn). De dramatische vertelling maakte diepe indruk op mij als tienjarige, te meer daar de schoolplaat nog lange tijd in de klas bleef hangen zodat je er later bij een andere les weer naar kon kijken. Dergelijke schoolplaten werken als iconische voorstellingen: het zijn gestileerde en gestandaardiseerde afbeeldingen van een historische gebeurtenis die juist door hun onbeweeglijk karakter in het geheugen gegrift worden. Iconen zijn belangrijke bouwstenen voor het visuele geheugen van een gemeenschap. Willem Frijhoff heeft er in zijn oratie van 1998 – vanuit een wat ander ander kader – uitgebreid aandacht aan besteed. Hij beschouwt een icoon in navolging van de semioticus C.S. Peirce als een teken dat verwijst naar wat het uitbeeldt. De tekenwaarde berust op overeenkomst en veronderstelt herkenbaarheid. Een icoon neemt vaak de vorm aan van een archetypisch tafereel dat afgeleid is van een historische gebeurtenis. De afbeelding activeert herinneringen en maakt dus aanspraak op een

14 Met dank aan Marga Altena.

15 Mattie Boom, *150 jaar fotografie* (Den Haag 1989) 19.

16 William Uricchio and Roberta E. Pearson, *Reframing culture. The case of the Vitagraph quality films* (Princeton 1993); Leo Charney and Vanessa R. Schwartz ed., *Cinema and the invention of modern life* (Berkeley etc. 1995).

17 D.P. Snoep, ‘De geschiedenis gekleurd’, in *De geschiedenis gekleurd. Historie – schoolplaten – J.H. Isings* (Utrecht 1982) 6–13, aldaar 8.

18 Elise Storck, ‘“De eisch van aanschouwelijkheid”. Schoolplaten en didactiek van het geschiedenisonderwijs 1880–1920’, in *De geschiedenis gekleurd*, 86–101, aldaar 88.

zekere mate van referentialiteit.¹⁹ Over het onderscheid tussen icoon en zinnebeeld wijdt Frijhoff verder niet uit. Dat is echter wel van belang voor mijn betoog, omdat zinnebeelden dikwijls abstracte ideeën zoals de natie symboliseren. Een zinnebeeld is een teken dat *niet* verwijst naar wat het uitbeeldt. Het is een afbeelding die iets abstracts representeert zonder dat het afgebeelde een direct verband met het gerepresenteerde heeft. De keuze van het zinnebeeld is meestal (niet altijd) net zo willekeurig als de conventie dat de letter A voor een bepaalde klank staat; net zoals de letters van ons alfabet zijn ook de zinnebeeldige voorstellingen in onze cultuur gecodificeerd. Zo weten we dat de duif het zinnebeeld van de vrede is, het anker dat van de hoop. Veel zinnebeelden zijn personificaties en – opvallend genoeg – dikwijls van het vrouwelijk geslacht. Bijvoorbeeld Justitia is zinnebeeld van de rechtspraak en Clio van de geschiedenis.²⁰ Ook op het bekende schilderij van Eugène Delacroix ‘De Vrijheid die het Volk leidt’ naar aanleiding van de Parijse Julirevolutie in 1830, wordt de Vrijheid gepersonifieerd door een jacobijnse Jeanne d’Arc.

Terwijl iconen kunnen transformeren in zinnebeelden, is de omgekeerde weg niet mogelijk. Kenau Simonsd Hasselaar is bijvoorbeeld zowel icoon als zinnebeeld. De icoon Kenau staat voor vrouwelijk verzet en verwijst naar een werkelijk bestaande koopmansweduwe uit Haarlem tijdens de Opstand tegen de Spanjaarden, die overigens verder geen heroïsche rol heeft gespeeld.²¹ In de loop der tijd is ze min of meer ook het zinnebeeld geworden van de agressieve of, positiever geformuleerd, assertieve vrouw. We moeten ons overigens goed realiseren dat zowel zinnebeelden als iconen verouderen en verweren. Ze zijn tijdloos noch universeel omdat de betekenissen ervan veranderen of in de vergetelheid raken. Evenals een begrip kan dus ook een beeld of voorstelling voor een zeventiende-eeuwer connotaties bevatten die ons nu volkomen vreemd zijn geworden. De herkenbaarheid kan dus bedrieglijk zijn, omdat de oorspronkelijke grammatica van de voorstelling voor de moderne toeschouwer misschien niet meer toegankelijk is. Ongemerkt worden er andere, eigentijdse associaties gemaakt. Voor de collectieve herinnering zijn iconen belangrijker, omdat er door hun verbondenheid met een historische werkelijkheid altijd enige mate van identificatie mogelijk blijft. Zinnebeelden daarentegen representeren een onpersoonlijke realiteit.

COLLECTIEVE HERINNERING EN SEKSE

Tot nu toe heb ik de term collectieve herinneringen vrij losjes gehanteerd. Maar wat wordt er eigenlijk mee bedoeld? Collectieve en individuele herinneringen zijn steeds op elkaar betrokken. Individuen herinneren zich gebeurtenissen altijd binnen een sociaal referentiekader met bepaalde waarden en ideologieën, zoals Maurice Halb-

19 Willem Frijhoff, *Heiligen, idolen, iconen* (Nijmegen 1998) 52-53.

20 Londa Schiebinger, ‘De vrouw als zinnebeeld. Het aangezicht der vroeg-moderne wetenschap’, *Jaarboek voor vrouwengeschiedenis* 9. ‘Geleerde vrouwen’ (Nijmegen 1989) 86-114. Zij stelt dat er mannelijke en vrouwelijke zinnebeelden voor de wetenschap zijn geweest op basis van verschillende wetenschapsopvattingen. Aan het einde van de achttiende eeuw verdween het vrouwelijk zinnebeeld in de wetenschap naar de achtergrond.

21 Voor een vroege *debunking* van deze heldin zie Gerdina Kurtz, *Kenau Symonsdochter van Haarlem* (Haarlem 1957); zie ook ‘Redactioneel’ in *Jaarboek voor vrouwengeschiedenis* 15. ‘Sekse en oorlog’ (Amsterdam 1995) 5-6; Marjan Schwegman, *De Prima Donna. Over exemplarische vrouwenlevens* (Utrecht 1998).

wachs al in 1925 constateerde.²² Collectieve herinneringen verwijzen naar gemeenschappelijke historische ervaringen, tot uitdrukking gebracht in teksten, liederen, herdenkingsdagen, rituelen, monumenten en beelden. Het is het materiële en immateriële erfgoed van een familie, groep, beweging of natie, gebaseerd op gedeelde (of ‘aangeleerde’) ervaringen die als zodanig erkend worden door de dominante groep van een gemeenschap. Omdat collectieve herinneringen meestal uit onderscheiden – soms met elkaar concurrerende – herinneringsculturen bestaan, kunnen we niet spreken van ‘de’ Nederlandse collectieve herinnering.

Hoewel collectieve herinneringen worden gekleurd door de actualiteit, tenderen ze tot een verstarring van het verleden. In dit verband is het onderscheid dat Aleida Assmann aanbrengt tussen herinnering en geheugen verhelderend.²³ De herinnering (‘Erinnerung’) is volgens haar temporeel van karakter: het herinneren voltrekt zich *in de tijd*; herinneringen veranderen immers in de loop der tijd, ze eroderen, verkleuren en verbleken, ze worden geactiveerd en verdrongen, ze dringen zich op en verdwijnen weer. Het geheugen (‘Gedächtnis’) moeten we ons daarentegen ruimtelijk voorstellen: er wordt kunstmatig een ervaringsruimte gemaakt om het vergeten tegen te gaan; de creatie van geheugenplaatsen of lieux de mémoire is een poging tot *stolling van de tijd*. Desondanks kan de articulatie van collectieve herinneringen in de vorm van een monument – een letterlijke verstening van het herinnerde verleden – het collectieve herinneringsproces beïnvloeden en zelfs in een andere richting bijsturen. Ik kom hierop nog terug.

Gezien de ongelijke sekseverhoudingen in diverse sectoren van de samenleving (zoals arbeidsmarkt, wetenschap en politiek), biedt het onderzoek naar collectieve herinneringen tal van mogelijkheden voor een genderperspectief. Het valt immers te verwachten dat herinneringen aan ingrijpende gebeurtenissen voor mannen en vrouwen vanwege hun verschillende posities in het verleden uiteen kunnen lopen; dat geldt mutatis mutandis ook voor de vormgeving van herinneringen en de betekenisgeving ervan.²⁴ Daarnaast heeft de vrouwenbeweging sinds het einde van de negentiende eeuw een eigen collectief geheugen opgebouwd met allerlei interessante geheugenplaatsen.²⁵ In de standaardwerken over lieux de mémoire is echter weinig aandacht voor mannelijkheid en vrouwelijkheid; ook de vrouwenbeweging komt nauwelijks aan bod. In de recente uitgave *Deutsche Erinnerungsorte* onder redactie van Etienne François en Hagen Schulze worden weliswaar enkele ‘Orte’ in verband gebracht met sekseverschillen, maar overweldigend is het niet.²⁶

Nog opmerkelijker is dat het aantal publicaties in gendergeschiedenis over memory tegenvalt. Een uitzondering vormt het werk in het kader van oral history waar her-

22 Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire* (Paris 1925); Idem, *La mémoire collective* (posth. Paris 1950).

23 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München 1999) 29.

24 Een duidelijk voorbeeld is het essay van Marjan Schwegman, ‘Oorlogsgeschiedschrijving en seksueel geweld. Het probleem van de historisering van het vrouwelijk slachtofferschap’, in *Jaarboek voor vrouwengeschiedenis* 15, ‘Sekse en oorlog’ (Amsterdam 1995) 145-151.

25 Zie Maria Grever, ‘The Pantheon of feminist culture. Women’s movements and the organization of memory’, *Gender and history* 9 (1997) 364-374.

26 Etienne François en Hagen Schulze ed., *Deutsche Erinnerungsorte I-III* (München 2001). Twee uitzonderingen in deel II zijn van Ute Frevert, ‘Pflicht’, 269-285 en Sylvia Paletschek, ‘Kinder-Küche-Kirche’, 419-433.

inneringen van de geïnterviewden dikwijls vanuit een genderperspectief worden geanalyseerd.²⁷ Maar al met al is de oogst mager, zeker als het gaat om monografieën over gender en memory. Bovendien is de aandacht vooral gericht op de Tweede Wereldoorlog en de nasleep daarvan.²⁸ Deze betrekkelijk geringe aandacht voor lieux de mémoire is curieus want de expressie van collectieve herinneringen, of het nu gaat om standbeelden, herdenkingsrituelen, exposities of concepten, is gerelateerd aan de manieren waarop specifieke groepen met hun verleden omgaan. Dat geldt ook voor mannen en vrouwen. Met andere woorden, collectieve herinneringen zijn product én producent van gender. Een mooi voorbeeld is de analyse van Mariette van Staveren van het Nationaal Monument op de Dam. Op de hoge pylon verbeelden naakte mannenfiguren aan weerszijden het Verzet en in het midden de Oorlog; bovenop staat een vrouw met kind die de Vrede symboliseert.²⁹ Het uit 1950 daterende ontwerp weerspiegelt en continueert tot aan de opkomst van de tweede feministische golf de toenmalige opvattingen over de morele eenheid van de Nederlandse natie waarbij vrouwen als passieve boegbeelden het abstracte idee van vrede belichamen en mannen als actieve burgers vechten voor de vrede en de natie.

Onderzoek naar de relatie tussen sekse en collectieve herinneringen kan baat hebben bij een heuristisch model dat Wulf Kansteiner nog niet zo lang geleden in zijn artikel 'Finding Meaning in Memory' presenteerde in *History and Theory*.³⁰ Volgens Kansteiner zijn *memory studies* te zeer gericht op representaties van bepaalde gebeurtenissen en wordt er onvoldoende onderzoek verricht naar de publieke reacties. De geschiedenis van collectieve herinneringen is echter een complex proces van culturele productie en consumptie waarbij naast taaie tradities zowel de creativiteit van de makers en bewakers van herinneringen als de (soms subversieve) belangen van toeschouwers en deelnemers betrokken moeten worden.

Met behulp van dit model kunnen we op zoek gaan naar producenten van herinneringen maar vooral ook naar de wijzen van omgang met collectieve herinneringen, de door Kansteiner bedoelde publieke reacties. Het begrip toe-eigening of 'appropriation', bekend geworden door het werk van Michel de Certeau, belicht het actief gebruik en hergebruik van collectieve herinneringen.³¹ Deelnemers in een herinneringscultuur blijven namelijk niet passief, maar integreren dikwijls rituelen, tradities en objecten van herinnering in hun eigen culturele systemen. Deze benadering is vooral interessant bij onderzoek naar het handelen van mensen die weinig sociale en politieke macht hebben. Uiteindelijk hebben elites geen greep op de 'consumptie' van de collectieve herinnering in het dagelijks leven door de massa; sociale minderheden

27 Selma Leydesdorff, Luisa Passerini and Paul Thompson ed., *Gender and memory. Special edition of the International Yearbook of oral history and life stories* vol. 4 (Oxford 1996).

28 Jolande Withuis, *De jurk van de kosmonaute. Over politiek, cultuur en psyche* (Amsterdam/Meppel 1995); Lucy Noakes, *War and the British: gender, memory and national identity* (London 1998); Afshaneh Najmabadi, *The story of the daughters of Quchan: gender, and national memory in Iranian history* (Syracuse/New York 1998); Friederike Eigler, 'Engendering cultural memory in selected post-Wende literary texts of the 1990s', *The German Quarterly* 74 (2001) 4, 392-406; Esther Captain, *Achter het kawat was Nederland. Indische oorlogservaringen en -herinneringen 1942-1995* (Kampen 2002).

29 Mariette van Staveren, 'Moraliteit, sekse en de Natie. Een geschiedenis van het Monument op de Dam en de oorlogsherinnering, 1945-1969' in *Jaarboek voor vrouwengeschiedenis* 15. 'Sekse en oorlog' (Amsterdam 1995) 94-116.

30 Wulf Kansteiner, 'Finding meaning in memory', *History and Theory* 41 (2002), 163-178.

31 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. Tome I: Arts de faire* (Paris 1990; oorspr. 1980).

kunnen bovendien de dominante herinneringscultuur ondermijnen of zelfs effectief naar hun hand zetten. Vanuit deze meer dynamische invalshoek is receptie tegelijk ook weer productie van cultuur.³² Om mijn argument te verduidelijken zal ik als voorbeeld de culturele productie en toe-eigening van ‘Volendams meisje’ analyseren. Voor diverse groepen roept zij herinneringen op aan ‘die goeie ouwe tijd’. Haar geschiedenis is echter niet alleen verbonden met nostalgie maar ook met commercieel gewin en moderne seksevenhoudingen. Ze onderstreept bovendien de ‘witheid’ van de ‘echte’ Nederlanders.

HARING, KAAS EN HOLLAND

Laten we eens kijken naar twee foto’s die een beeld van Nederland uit de jaren zestig van de twintigste eeuw oproepen: het bezoek van de Beatles op 5 juni 1964. De ene foto verbeeldt hun aankomst. Op de vliegtuigtrap staan de popmuzikanten uit Liverpool, getooid met zwarte Volendammer mutsen; in hun midden vier lachende meisjes in Volendamse klederdracht; op de grond veel marechassees, luchtvaartpersoneel en andere nieuwgierigen. De meisjes boden de Beatles als een soort welkom kaas en haring aan, maar het verhaal wil dat ze daar niet zo van hielden. De andere foto toont de popsterren aan tafel achter microfoons bij de persconferentie op Schiphol. Links-achter staan enkele opgewonden heren in grijs pak, waarschijnlijk journalisten; direct achter de Beatles gloriëren weer de Volendamse meisjes.³³

De ontmoeting met moderne mannelijke popidolen was dus geregisseerd (waarschijnlijk door impresario Dick van Gelder) met behulp van een antimodern vrouwelijk icoon van de Nederlandse cultuur: het meisje in Volendamse klederdracht dat – hoewel Volendam oorspronkelijk een vissersplaats is – geassocieerd wordt met kaas, klompen, molens en tulpen. Kortom, het meisje dat de ongerepte, veilige samenleving van vissers en boeren belichaamt. De foto’s combineren niet alleen de bekende Nederlandse stereotypen over stad en platteland, stedelijke moderniteit en rurale puurheid, maar ook die over gender en etniciteit. Margreet van der Burg heeft beschreven hoe jonge plattelandsvrouwen – meestal boerendochters – in de historische beeldvorming zijn geëvolueerd tot tijdloze boegbeelden van conservatisme en bekrompenheid, en hoe ze tegelijkertijd geroemd werden om hun blozende wangen, energieke optreden, onbevangen seksualiteit en gezonde kinderschaar.³⁴

De afbeeldingen van jonge vrouwen in klederdrachten uit verschillende regio’s, zoals de Friezin, ‘Zeeuws meisje’ en ‘Volendams meisje’, zijn in de loop van de twintigste eeuw in elkaar geschoven tot één beeld van de ‘Hollandse’ gezonde deerne op klompen. Dat het zondags kostuum er anders uitzag dan kleding door de week, dat klederdrachten van de ene provincie mede door de sierraden hoger in aanzien stonden dan andere, of dat katholieken soms andere klederdracht droegen dan protestanten, al

32 W.Th.M. Frijhoff, ‘Toeëigening: van bezitsdrang naar betekenisgeving’, *Trajecta* 6 (1997) 2, 99–118, aldaar 112 en 115.

33 De zieke Ringo Starr werd vervangen door drummer Jimmy Nicoll. De foto’s en de anekdote van de haring en kaas staan in Henk van Gelder en Lucas Ligtenberg, *The Beatles in Holland* (Amsterdam 1989) 19, 21 en 23. Een duidelijker foto van de persconferentie staat in Ad de Jong, *Dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering in Nederland 1815-1940* (Nijmegen 2001) 178.

34 Margreet van der Burg, ‘Geen tweede boer’. *Gender, landbouwmodernisering en onderwijs aan plattelandsvrouwen in Nederland, 1863-1968* (Hilversum 2002) 11.



Aankomst Beatles in Nederland. Vier meisjes in Volendamse dracht drukten de popsterren Volendammer mutsen op het hoofd. Schiphol, 5 juni 1964.

die kleurrijke verschillen verbleekten in de veranderende beeldvorming.³⁵ De oorspronkelijke diversiteit aan kleding met uiteenlopende betekenissen werd gelijkgeschakeld tot ‘Volendamse meisje’ als icoon van Nederland. De achtergronden van dit proces moeten we zoeken in de tweede helft van de negentiende eeuw toen er een groeiende interesse ontstond voor de volkscultuur. Rond 1900 was de Volendamse dracht reeds een belangrijke factor van de Nederlandse identiteit geworden.³⁶

In zijn belangwekkende dissertatie, *De dirigenten van de herinnering*, verwijst Ad de Jong in dit verband naar de folklorisering, het proces waarbij verdwijnende of verdwenen tradities in een veranderende context gerevitaliseerd werden.³⁷ Aanvankelijk werd de folklore gezien als een essentiële maatschappijvormende kracht die door middel van manifestaties bewaard moest blijven. Het publieke vertoon van klederdrachten en oude ambachten onttaarde volgens toenmalige critici echter al gauw in pseudo-folklore waarin het met de authenticiteit van de bedreigde volkscultuur niet zo nauw genomen werd. Pas veel later zouden onderzoekers, zoals in Nederland Gerard Rooijackers, dergelijke folkloreopvoeringen juist gaan interpreteren als een creatieve toe-eigening door de deelnemers.³⁸ Zowel De Jong als Rooijackers wijzen daarbij op de neiging om de klederdrachten te etniseren. De drachten werden gezien als de stoffelijke uitdrukking van een onveranderlijke volksaard in een specifieke regio; waardeordelen over de volkskarakters werden daarbij niet geschuwd. Zo demonstreerde de Brabantse poffer het vrolijke en kinderlijke karakter van de Brabanders, terwijl de gekapte Noord-Hollandse boerin kracht en fatsoen uitstraalde.

De impuls om traditionele levensstijlen te bewaren werd geschraagd door een groeiend nationaal bewustzijn. Delen van de Nederlandse volkscultuur werden ondergebracht in lokale en later ook in nationale musea. Met name de wereldtentoonstellingen van kunstnijverheid en industrie, sinds 1851 georganiseerd, stimuleerden deze museale exposities. Op historische afdelingen en later in de nationale paviljoens groeide de volkscultuur uit tot een identiteitsbepalende categorie. Naast de hallen met machines, wapens, werktuigen en uitvindingen werden steeds vaker historisch thematische exposities opgezet met levensgrote poppen in traditioneel kostuum die de geschiedenis van een regio of land moesten verbeelden. Tegelijkertijd ontstond een tendens om objecten en mensen uit de koloniën tentoon te stellen.³⁹ Al op de Parijse *Exposition Universelle* van 1867 werden Chinezen, Indiërs en Egyptenaren ingeschakeld bij de verkoop van uitheemse producten en de uitvoering van exotische dansen. Zij vormden toen incidenteel een op zichzelf staande attractie. Het hoofdgebouw

35 Zie voor de verschillende betekenissen van sierraden bij regionale klederdrachten bijvoorbeeld Willy Jansen, ‘Waar is het goud gebleven? Sierraden en identiteit’ in Huub de Jonge ed., *Ons soort mensen. Levensstijlen in Nederland* (Nijmegen 1997) 92-127.

36 Jan Bank en Maarten van Buuren, 1900. *Hoogtij van burgerlijke cultuur* (Den Haag 2000) 71-81, aldaar 74.

37 De Jong, *De dirigenten van de herinnering*, 22.

38 Gerard Rooijackers, ‘Dragers van traditie? Klederdracht als culturele constructie’ in Dolly Verhoeven e.a. ed., *Klederdracht en kleedgedrag. Het kostuum harer majesteits onderdanen 1898-1998* (Nijmegen 1998) 173-188, aldaar 181-182.

39 Maria Grever en Berteke Waaldijk, *Feministische openbaarheid. De Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid in 1898* (Amsterdam 1998) 20-24, 161-202. In 2004 verschijnt een herziene editie bij Duke University Press: *Transformations in the public sphere. The Dutch National Exhibition of Women's Labor in 1898* (Durham/London 2004). Zie ook Marieke Bloembergen, *De koloniale vertoning. Nederland en Indië op de wereldtentoonstellingen (1880-1931)* (Amsterdam 2002).



Nederlands café met meisjes in Friese klederdracht in de buitenste ring van de Parijse wereldtentoonstelling 1867.

van deze wereldtentoonstelling op het *Champ de Mars* bestond uit zeven concentrische galerijen in een ovale vorm. In elke galerij stonden objecten van allerlei landen, geordend volgens een bepaalde groep categorieën. Een rondgang door een galerij maakte daardoor een landenvergelijking per categorie mogelijk. In de buitenste ring van ruim anderhalve kilometer bevonden zich winkels, markten, restaurants en cafés van westerse landen, waar personeel in traditioneel kostuum bediende. In 'le café des Pays Bas' schonken meisjes in Friese klederdracht jenever. Of het hier echt om Friezinnen ging, valt te betwijfelen. De tekenaar van de houtgravure gaf de meisjes namelijk een nogal Frans uiterlijk.⁴⁰ Van belang is echter dat de Friese klederdracht symbool stond voor heel 'Holland'. De Friezin als historiserend beeldmerk voor Nederland zou nog lang concurreren met Volendams meisje. Op de Amsterdamse wereldtentoonstelling van 1883 werden mensen uit de koloniën voor het eerst in hun 'eigen' leefomgeving geëxposeerd: Javanen leefden en werkten in een nagebootste kampong; Surinaamse 'inboorlingen' bewoonden enkele hutten in een circusachtige tent. Rondom stonden hekken van waarachter het publiek alles kon gadeslaan. Sinds die tijd vormden koloniale afdelingen met mensen die handarbeid verrichtten, musiceerden of dansten, een vaste attractie op de wereldtentoonstellingen. Op den duur

40 *Grand Album de L'Exposition Universelle 1867* (Paris 1868) ix-x en 95. Vgl. Hendrik Henrichs, 'Een zichtbaar verleden? Historische musea in een visuele cultuur', elders in dit themanummer, *Tijdschrift voor Geschiedenis* 117 (2004) 230-248, aldaar 239-240.

stonden er complete dorpen waar mensen uit Britse, Franse, Belgische en Nederlandse koloniën waren ondergebracht. Soms werden de groepen per etniciteit gerangschikt, zodat de menselijke evolutie beter bestudeerd kon worden. De constructie van deze zogenaamde ‘negerdorpen’ stimuleerde vervolgens de objectivering van het eigen, westerse verleden. Sinds de Chicago wereldtentoonstelling in 1893 werden ook historische stadjes en dorpen ingericht die verwezen naar een heroïsch nationaal verleden.⁴¹ Mensen liepen er rond in traditioneel kostuum, verrichtten oude ambachten en voerden historische dansen uit.

Deze folklorisering staat dicht bij het verschijnsel musealisering, een begrip dat Hermann Lübke heeft geïntroduceerd.⁴² Terwijl het bij folklorisering gaat om de levensstijl van ‘echte’ mensen, duidt musealisering op het bewaren en beschermen van voorwerpen en interieurs die hun oorspronkelijke functie en betekenis verloren hebben. De musealisering voltrok zich na 1870 ook buiten de muren van het museum. Het beeld van Nederland als het land van molens, klompen, boeren en vissers werd gecultiveerd onder invloed van de schilders van de Haagse school en hun navolgers: Vincent van Gogh, Jozef Israëls, Piet Mondriaan.⁴³ Zij kwamen onder de indruk van de eenvoud van het boeren- en vissersleven en schilderden het ‘authentieke’ platteland. Hun schilderijen hadden een geweldige impact. Stadsmensen ontdekten het platteland en namen initiatieven om de restanten van de Nederlandse volkscultuur te redden. Buitenlandse toeristen kwamen speciaal naar Marken en Volendam om de inwoners in hun karakteristieke dracht te bekijken. De dorpjes veranderden spoedig in historische trekpleisters waar een complete toeristische infrastructuur werd opgebouwd. Bijgevolg werd ‘Holland’ steeds meer met behulp van antimoderne – dikwijls vrouwelijke – boegbeelden voorgesteld.

DE ‘NEDERLANDSCHE MAAGD’ VERSUS ‘VOLENDAMS MEISJE’

Vrouwen symboliseren als zinnebeeld of icoon dikwijls de veronderstelde essentie van een natie. Sinds de negentiende eeuw belichamen ze in westerse landen vooral traditie en stabiliteit in contrast met vooruitgang en moderniteit.⁴⁴ Voor het moderne Nederland voldeed het iconische beeld van een gezonde boerin of vissersvrouw daar beter aan dan het abstracte zinnebeeld van de Vrijheidsmaagd, de heroïsche verbeelding van de vrijheid sinds de Opstand in de zestiende eeuw. Het lijkt erop dat het Volendamse meisje deze abstracte Maagd naar de achtergrond van het nationale collectieve geheugen heeft verdrongen. In het buitenland is ze zelfs een belangrijk commercieel beeldmerk geworden. Wanneer en waarom is dat gebeurd?

De politieke iconografie van de Vrijheid werd geboren tijdens de Opstand. Het beeld van de Vrijheid was sinds die tijd praktisch altijd een maagdelijke vrouw met lans en

41 Maria Grever, ‘Tijd en ruimte onder één dak. De wereldtentoonstelling als verbeelde vooruitgang’, in Maria Grever en Harry Jansen ed., *De ongreepbare tijd. Temporaliteit en de constructie van het verleden* (Hilversum 2001) 113-130; Idem, *De encensering van de tijd* (Rotterdam 2001).

42 Hermann Lübke, *Der Fortschritt und das Museum: über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen* (London 1982).

43 De Jong, *De dirigenten van de herinnering*, 167-189.

44 Zie over deze kwestie ook Charlotte Tacke, *Denkmal im sozialen Raum. Nationale Symbole in Deutschland und Frankreich im 19. Jahrhundert* (Göttingen 1995) 14. Zij analyseerde bovendien de Hermannsmythe van de negentiende eeuw vanuit een genderperspectief, 44-50.

vrijheidshoed. Dit zinnebeeld stamt uit de klassieke oudheid. De hoed verwees naar het hoofddeksel waarmee in het klassieke Rome vrijgemaakte slaven getooid werden. In de vroegmoderne tijd personifieerde de Vrijheidsmaagd de vrijgemaakte Republiek der Verenigde Nederlanden, vrij van het Spaanse juk. Volgens Frans Grijzenhout en Joost Rosendaal werd zij in de Patriottentijd veel meer dan voorheen het geval was geweest een actieve en strijdende figuur; bovendien werd de Vrijheid gesacraliseerd.⁴⁵ De oorspronkelijk Hollandse stedenmaagd groeide in de achttiende eeuw uit tot het zinnebeeld van de Republiek. Zij vocht en leidde als een amazone het volk in de strijd, ze verbrak de ketens van slaven en sloeg hun juk doormidden. Maar zij was ook kwetsbaar. Vandaar dat zij door mannelijke burgers verdedigd moest worden, zoals uit diverse patriottenliederen blijkt. Vervolgens verscheen zij als een Maagd-Moeder van haar strijdende vrijheidszonen. Dat deze abstracte figuur in de praktijk patriotse vrouwen kon inspireren om hun betrokkenheid bij de publieke zaak letterlijk te demonstreren, blijkt uit een analyse van een 'Staatelijke optogt' bij de opening van de Nationale Vergadering in 1796 door Myriam Everard.⁴⁶ In deze kleurige processie van trompetters te paard, huzaren en infanteristen, zingende jongelingen en jonge dochters, burgers en burgeressen werd 'Burgeres' Bartha van der Meer met op haar hoofd de vrijheidshoed en in haar rechterhand een speer daadwerkelijk als de Vrijheid op een triomfwagen door Den Haag gereden.

Aan het begin van de negentiende eeuw kreeg de Vrijheidsmaagd echter zware concurrentie. Ze verdween uit de nationale vlag en moest plaats maken voor de oude mannelijke leeuw.⁴⁷ Sinds die tijd bleef het sukkelen. Tijdens de discussies in 1863 over een op te richten monument voor 1813 ontspon zich een felle discussie over de symboliek van de Nederlandse natie. Het ontwerp voor een nationaal monument, bekroond door een Nederlandse Maagd met zeven pijlen, kreeg er vooral van katholieke zijde flink van langs. De Nederlandse Vrijheidsmaagd was kennelijk te sterk verbonden met de geboorte van de Republiek en met de patriotse beeldtaal. Een dergelijk protestants en revolutionair geconnoteerd zinnebeeld kon niet op veel enthousiasme rekenen bij het katholieke volksdeel in Nederland. Daar komt bij dat in de periode van heftig nationalisme tijdens het fin-de-siècle identificeerbare iconen aansprekender waren voor de massa dan abstracte zinnebeelden.

Toch verdween de Vrijheidsmaagd niet helemaal. In karikaturen en prenten kwam zij rond en na de eeuwwisseling nog zeker voor. Zo tekende Johan Braakensiek diverse malen het beeld van de Nederlandse maagd voor zijn politieke prenten in het weekblad *De Amsterdammer*. Maar ook daar rukten de vrouwen in klederdracht op. Bij een karikatuur over Colijn in 1925 verscheen de Vrijheidsmaagd zelfs in Volendamse klederdracht.⁴⁸

45 Frans Grijzenhout, 'De verbeelding van de Vrijheid in de Nederlandse kunst 1570-1870', in E.O.G. Haitsma Mulier en W.R.E. Velema ed., *Vrijheid. Een geschiedenis van de vijftiende tot de twintigste eeuw* (Amsterdam 1999) 253-286; Joost Rosendaal, *Bataven! Nederlandse vluchtelingen in Frankrijk 1787-1795* (Nijmegen 2003) 512-516.

46 Myriam Everard, 'Vrouwen voor 't vaderland: burgeres Van der Meer en de Bataafse politiek', *Historisch Tijdschrift Holland* 31 (1999) nrs. 4/5, 272-281.

47 Grijzenhout, 'De verbeelding van de Vrijheid', 281.

48 Braakensiek in *De Amsterdammer* van 26-8-1900, 23-6-1901, 20-9-1903 en 3-1-1904. Zie ook *Kuyper in de caricatuur. 100 uitgezochte caricaturen met een brief van Dr. A. Kuyper* (Baarn z.j.) en *Colijn in de caricatuur. Honderd uitgezochte caricaturen met een voorwoord van Dr. Colijn zelf* (Baarn z.j.). Voor echte conclusies is meer systematisch onderzoek vereist.



Nederlandse Maagd met visboer naar aanleiding van de gewijzigde strafwetontwerpen. Tekening Joh. Braakensiek in *De Amsterdammer* (5 april 1903).



'De Nederlandsche Maagd: "Is zoo'n douche je met deze hitte nog te koud?"'. Tekening Joh. Braakensiek in *De Groene Amsterdammer* (25 juli 1925) nadat 'bezuiniger' Colijn de opdracht had gekregen het volgende kabinet te formeren.

Het is geen toeval dat koningin Emma haar dochter Wilhelmina in Fries kostuum liet verschijnen tijdens hun meerdaags bezoek aan de noordelijke provincie in 1892. Het speciaal vervaardigde kostuum 'naar Oud-Friesch model' was haar geschonken door achtduizend meisjes en vrouwen van Friesland.⁴⁹ Dit schouwspel bleek een geweldig succes en wakkerde de nationale gevoelens aan. Met groot gevoel voor public relations liet Emma twee jaar later haar dochter op paleis Het Loo in deze streekdracht fotograferen. Mede door de verkoop van deze foto's, later ook als ansichtkaart, wist het hof de cohesie van de natiestaat met Oranje als bovenpartijdig symbool te versterken.⁵⁰ Hoezeer de streekdracht geapprecieerd werd door de politieke elite en de Nederlandse bevolking, bleek ook uit de grote tentoonstelling van nationale klederdrachten die ter gelegenheid van de inhuldiging van koningin Wilhelmina werd georganiseerd.⁵¹ Deze tentoonstelling demonstreerde de nationalisering van de diverse regionale klederdrachten, dat wil zeggen: de nostalgische constructie van het 'eigene' van de streekdrachten vond plaats binnen het moderne nationale kader van Nederland. Terwijl de eigentijdse mode in de westerse landen internationaal georiënteerd was, benadrukte de streekdracht de nationale afkomst. Tegelijkertijd symboliseerde dit initiatief aan het einde van de negentiende eeuw een letterlijke musealisering. Het geconstrueerde gemeenschappelijk verleden van Nederland – eenheid in verscheidenheid – werd achter glas gezet en bekeken, het werd geobjectiveerd en geclassificeerd.⁵² Na 1910 en vooral in het interbellum daalde de populariteit van het antimoderne beeld van Nederland. Mensen in klederdracht werden steeds meer beschouwd als anachronistisch levende landgenoten.⁵³ Maar vanwege politieke en commerciële redenen bleef de klederdracht een grote rol spelen bij de beeldvorming van Nederland. De politisering van de traditionele streekdracht bleek bijvoorbeeld uit het bezoek dat de koninklijke familie in 1921 bracht aan Zeeuws-Vlaanderen. Prinses Juliana ging niet toevallig mee in Axelse klederdracht.⁵⁴ Haar kostuum onderstreepte de band van de nationale regering met de provincie Zeeland, een politiek strategisch gebaar van Wilhelmina tegen het Belgisch annexionisme na de Eerste Wereldoorlog. Zeeuwse, Friese en Volendamse meisjes doken in deze periode ook op in advertenties om kopers te trekken. Met een stralende glimlach prezen ze, gekleed in regionale dracht, bijvoorbeeld koloniale producten aan zoals 'Cacao hollandais' of Douwe Egberts koffie.⁵⁵ In de afbeeldingen werden onschuld en puurheid verbonden met commercie en erotiek. Het nostalgisch effect benadrukte ook de verschillen tussen de bevolking uit de moderne stad en de 'Ander' op het achterlijke platteland. De beelden ondersteunden tegelijkertijd het groeiende zelfvertrouwen van de middenklassen en de goeode burgerij.

49 Anna Christien Piebenga, 'Us keninginnen yn'e pronk', in Verhoeven e.a., *Klederdracht en kleedgedrag*, 83-92, aldaar 85. Zij meldt ook dat reeds in 1841 koningin Anna Paulowna en haar dochter prinses Sophia in Fries kostuum verschenen, tot groot enthousiasme van de Friezen.

50 Zie ook Henk te Velde, 'Het "roer van staat" in "zwakke vrouwenhanden". Emma en het imago van Oranje', in: C.A. Tamse ed., *Koningin Emma. Opstellen over haar regentschap en voogdij* (Baarn 1990) 169-195.

51 Hanneke van Zuthem, 'Nationale Kleederdrachten van Harer Majesteits onderdanen. De geschiedenis van de collectie en de prestaties in het Nederlands Openluchtmuseum', in Verhoeven e.a., *Klederdracht en kleedgedrag*, 132-146.

52 Rooijakkers, 'Dragers van traditie?', 183-184.

53 De Jong, *De dirigenten van de herinnering*, 580.

54 Cees Fasseur, *Wilhelmina. Krijgshaftig in een vormeloze jas* (Amersfoort 2001) 58-59.

55 Gerard Rooijakkers, 'Klederdracht en reclame. Van Volendams naar Hollands meisje', in Verhoeven e.a. ed., *Klederdracht en kleedgedrag*, 104-108.

FEMINISTEN EN TRADITIONELE STREEKDRACHT

Hoe reageerden feministen op deze historiserende en commerciële beeldmerken? In de vrouwenbeweging ging de streekdracht fungeren als een ‘invented tradition’. Deze inmiddels klassiek geworden term van de Engelse historicus Eric Hobsbawm verwijst naar tradities die worden bedacht of nieuw leven ingeblazen omdat de band met het verleden niet meer vanzelfsprekend is.⁵⁶ Juist de vrouwenbeweging werd gezien als een van de verontrustende verschijnselen van de snelle maatschappelijke veranderingen, en dat gold zeker voor de als bijzonder radicaal ervaren vrouwenkiesrechtbeweging in de periode tussen 1900 en 1918. Het beeld van de in traditionele streekdracht geklede vrouw werd heel bewust in de kiesrechtstrijd ingezet als een manier om het publiek op drie manieren gerust te stellen: hoewel feministen streden voor andere seksevenhoudingen waren ze vrouw, Nederlands en wit.

Aan het einde van de negentiende eeuw waren etnische verschillen op grond van huidskleur belangrijk geworden – ook in de vrouwenbeweging. In ons onderzoek naar de Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid in 1898 hebben Berteke Waaldijk en ik laten zien hoe de koloniën fungeerden als een constituerende factor voor het feminisme.⁵⁷ Juist de koloniale afdelingen droegen in hoge mate bij tot het succes van de Tentoonstelling. Net zoals op de Amsterdamse wereldtentoonstelling, was ook hier een zogenaamde Indische kampong nagebouwd die als exotische trekpleister fungeerde. Grote groepen nieuwsgierige bezoekers bekeken de 37 Javaanse mannen en vrouwen die ter plekke hun arbeid en kunst lieten zien. Dergelijke exposities stimuleerden bij de veelal vrouwelijke bezoekers gevoelens van nationale en witte superioriteit. De kampong, aangelegd met slingerende paden en artistieke huisjes, contrasteerde met de grote Industriezaal waar enkele tientallen arbeidsters moderne productiemethoden demonstreerden. Aan regionale streekdrachten werd geen expliciete aandacht besteed. Ook voor de landbouw en veeteelt, sectoren waar toen de meeste Nederlandse vrouwen werkten, werd weinig expositieruimte gereserveerd. Alleen op de afdeling Zuivelbereiding onder leiding van Anna Hilarides uit het Friese Pingjum kon men de bereiding van kaas en boter in volle werking zien. Hier demonstreerde één kaasmaakster de fabrieksmatige bereiding van kaas en boter. Maar in de ogen van een journaliste voldeed de harde werkster niet aan het ‘Hollandse’ beeld van een gezonde boerin. Haar ‘gezichtje’ had bijna dezelfde tint als het bleekgele vocht waarin zij uren achtereen moest roeren.⁵⁸

Op het talrijke beeldmateriaal van deze Nationale Tentoonstelling – logo’s, ansichtkaarten en affiches – zijn het niet de boerinnen of de in klederdracht gestoken vrouwen die opvallen. Er zijn wel enkele foto’s van een traditioneel geklede Friese stoevenmatster in de Industriezaal en van twee vrouwelijke Oestervissers uit Goes, maar de visuele nalatenschap van de exposities benadrukte iets anders. Op de ruim verspreide collectie ansichtkaarten staan enerzijds moderne fabrieksmeisjes, passementwerksters, strijksters en personeel van het tentoonstellingsrestaurant, anderzijds de in

56 Eric Hobsbawm, ‘Introduction: inventing traditions’ in: Idem en Terence Ranger ed., *The invention of tradition* (Cambridge 1983) 1-14.

57 Grever en Waaldijk, *Feministische openbaarheid*, zie hoofdstuk 5 ‘Vaderland als moederland: de koloniale afdelingen, 161-202.

58 Grever en Waaldijk, *Feministische openbaarheid*, 72 en 76.

traditioneel kostuum geklede mannen en vrouwen uit Indonesië en de uit Suriname afkomstige creoolse vrouw Louise Yda. Het bekende Tentoonstellingsaffiche, waarvoor Jan Toorop de litho had vervaardigd, wordt gedomineerd door een in het wit geklede vrouw uit de burgerij met een hamer in haar hand bij een aambeeld; links en rechts van haar staan arbeidsters op klompen.⁵⁹ De organisatrices in 1898 beschouwden boerinnen of in klederdracht gestoken vrouwen dus niet als een element van de Nederlandse identiteit of als verwijzing naar een roemrijk 'Hollands' verleden. Zij identificeerden zich vooral met de moderne industrie waar zij voor vrouwen de functie van opzichteressen wilden creëren om toezicht te houden op fabrieksmeisjes. De kampong symboliseerde daarbij een extra en nieuw arbeidsterrein voor de 'beschaafde' vrouw: zij kon als onderwijzeres, vroedvrouw of verpleegster bijdragen aan de morele verheffing van de koloniën voor het vaderland.

De Nederlandse afdeling op de Parijse wereldtentoonstelling in 1900 droeg daarentegen een andere etnische boodschap uit.⁶⁰ Een afbeelding toont een Zeeuws meisje dat twee heren jenever inschenkt tegen de achtergrond van de grote koloniale afdeling over Indonesië. De pronte Zeeuwse symboliseert het kleine maar 'beschaafde Holland' dat een immens koloniaal bezit beheerst, de Indonesische archipel.

Na de eeuwwisseling namen Nederlandse feministen het gebruik van de streekdrachten over. En ook hier zien we het proces van nationalisering en politisering. Tijdens het fameuze congres van de Wereldbond voor Vrouwenkiesrecht in het Amsterdamse Concertgebouw in 1908 werden enkele 'boerendansen' voor de buitenlandse gasten tijdens het afscheidsdiner opgevoerd. Tien vrouwen en acht mannen traden op in diverse streekdrachten. In het congresverslag werd de volgende observatie genoteerd:

A farewell dinner on Saturday night (...) a band of young men and women, dressed in the quaint and picturesque costumes of Dutch peasantry, appeared upon the platform and to rollicking music, executed several peasant dances. (...) To the true delight of the audience a peasant husband and wife, who were in truth actors from one of the Amsterdam theaters, engaged in a spirited and amusing discussion on women's rights.⁶¹

Een van de deelnemers was Rosa Manus, afkomstig uit een welgestelde joodse familie. Het verhaal wil, zo beschrijven Mineke Bosch en Annemarie Kloosterman, dat Rosa opviel als vrolijk klepperend 'boerinnetje' en op deze manier het hart stal van de Amerikaanse feministe Carrie Chapman Catt. Dit was het begin van een levenslange vriendschap. Manus werd een internationaal toonaangevende feministe en pacifiste.⁶²

59 Zie voor de illustraties en de analyse daarvan Grever en Waaldijk, *Feministische openbaarheid*. De serie ansichtkaarten van de tentoonstelling staat nagenoeg volledig afgedrukt in Maria Grever and Fia Dieteren ed., *Een vaderland voor vrouwen / A fatherland for women. The 1898 'Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid' in retrospect* (Amsterdam 2000) 66-80.

60 De Jong, *De dirigenten van de herinnering*, 260. De prent werd gepubliceerd in het blad *l'illustration* (2-6-1900).

61 *Report of fourth Conference of the International Woman Suffrage Alliance* (Amsterdam 1908) 52.

62 Mineke Bosch met Annemarie Kloosterman ed., *Politics and Friendship. Letters from the International Woman Suffrage Alliance, 1902-1942* (Ohio State University Press 1990) 13, 19, 38.



Het gezelschap van de 'klompendans'; congres van de Wereldbond voor Vrouwenkiesrecht, 20 juni 1908. Fotograaf Nico Schuivlot. Middelste rij, 1e links Rosa Manus en 3e van rechts Charles Jacobs, broer van Aletta Jacobs.

Bij de tweede grote vrouwen tentoonstelling 'De Vrouw 1813-1913' speelden streekdrachten wel een belangrijke rol, mede door het historisch karakter van deze manifestatie. De Historische Commissie organiseerde onder meer een Oud-Zaansche bruiloftspartij en zogenaamde Friezendagen waar velen uit Friesland in antiek dameskostuum verschenen.⁶³ Toen Catt dat jaar opnieuw naar Nederland kwam, werd zij onthaald door vrouwen in klederdracht: zes in Volendamse en één in Markense dracht.⁶⁴ Bij haar zeventigste verjaardag in 1929 kreeg zij van Nederlandse kiesrechtstrijdsters een verjaardagsalbum aangeboden. Een van hen, Betsy van den Berg-Willing, stuurde een aquarel met minutieus geschilderde klederdrachten die de elf Nederlandse provincies verbeeldden; eronder voegde ze een enthousiast onderschrift toe.⁶⁵ Hoezeer de in traditionele dracht geklede vrouw een populaire '*invented tradition*' werd in de vrouwenbeweging, bleek uit de propagandatochten van kiesrechtstrijdster Kee Groot. Deze bankiersdochter kleepte zich in Westfries kostuum, reed als boerendochter Marijtje naast 'haar Teun' op een kar een stadje of dorp binnen en maakte

63 *Gedenkboek van de Tentoonstelling De Vrouw 1813-1913* (Amsterdam z.j. [1913]) 'Historische Afdeling', 18-20.

64 IISG, beeldcollectie. Foto bezoek Carrie Chapman Catt aan Nederland in 1913. Rosa Manus en Catt staan op de tweede rij achter de vrouwen met klederdracht.

65 Catt werd op 9 januari 1929 zeventig jaar. IIAV, archief Carrie Chapman Catt, inv.nr. 6.



Blad met geschilderde klederdrachten van Betsy van den Berg-Willig, onderdeel verjaardagsalbum voor de Amerikaanse feministe Carrie Chapman Catt in 1929.

grappen in Westfries dialect. Met haar humoristische betogen wist ze haar publiek te winnen voor het vrouwenkiesrecht.⁶⁶ Haar streekdialect sprak de mensen meer aan dan de zoveelste ingewikkelde redevoering. Op die manier kon Kee bovendien in scherpere bewoordingen spreken, omgekeerd durfde het publiek ook eerder te reageren omdat de afstand tot de spreker was verkleind. Vanuit dit perspectief kan het humoristische optreden van Kee in de vrouwenkiesrechtstrijd beschouwd worden als een subversieve strategie: Kee had zich het stereotype beeld van de in streekdracht geklede vrouw als onderdeel van de Nederlandse collectieve herinnering toegeëigend, omgevormd en voor haar feministische doeleinden aangewend. Tegelijkertijd werd met deze vermomming ook het militante karakter van de kiesrechtstrijd van vrouwen weersproken of verzacht.

Typerend voor deze tactiek was de publicatie van een prent op 30 november 1913 door de feministische schrijfsters van de vrouwenrubriek in *De Amsterdammer*. Juist in die tijd riep het militante optreden van de Engelse suffragettes veel weerstand op; deze kiesrechtstrijdsters deinsden er niet voor terug om winkelruiten in te gooien, parken

66 Marja Borkus e.a., *Vrouwenstemmen. 100 jaar vrouwenbelangen en 75 vrouwenkiesrecht* (Zutphen 1994) 56.



Kiesrechtstrijdster Kee Groot in Westfriesse dracht (tussen 1908 en 1919).

en openbaar kunstbezit te vernielen, zich vast te ketenen aan hekken of in hongerstaking te gaan tijdens hun gevangenschap. Marian van der Klein heeft deze prent, destijds overgenomen uit het Amerikaanse blad *Review of Reviews*, vanuit deze context geanalyseerd. We zien een Volendams meisje op klompen, symbool voor de Nederlandse kiesrechtstrijdsters, die van een man met pijp op klompen in een traditioneel kostuum een plakkaat in ontvangst neemt met de tekst *votes for women*. De man personifieert het liberale kabinet-Cort van der Linden. Op de achtergrond staan John Bull (Engeland) en een potige vrouw met knuppel (de suffragettes) toe te kijken. Het

bijbehorende onderschrift van de redactie loog er niet om: de 'vreedzame Hollandse vrouw bereikt eerder haar doel dan de Engelse suffragette'.⁶⁷

Nog een enkele maal fungeerde de Nederlandse Vrijheidsmaagd als politiek zinnebeeld in de vrouwenbeweging. Tijdens de grote vrouwenkiesrecht-demonstratie in 1916 te Amsterdam reed zij centraal in de stoet, gezeten te paard met de vrijheidshelm op haar hoofd en de speer in de hand, omringd door twaalf meisjes in het groen die de elf provincies en Nederlands-Indië vertegenwoordigden.⁶⁸ Het was vermoedelijk het laatste prominente optreden van de Vrijheidsmaagd. In 1919 kregen Nederlandse vrouwen zelf hun vrijheid om te kiezen en gekozen te worden. Zij waren voortaan burgeressen in de volle zin des woords.

BESLUIT

Mensen hebben in zekere mate historische bezinning nodig voor hun welzijn en stabiliteit. Krijgen ze die gelegenheid niet dan is de kans groot dat gedragspatronen uit het verleden gedachteloos worden herhaald.⁶⁹ Omdat herinneringen het besef van de identiteit van een persoon of gemeenschap beïnvloeden, biedt het voorgestelde verleden in dat geval weinig houvast om tot een andere positiebepaling te komen. Dan ontstaat het risico dat het verleden antiquarisch wordt. Dat gebeurt vaak bij migranten. Een al te intensieve identificatie met het verleden kan zelfs tot obsessieve navolging van historische voorstellingen leiden. Een extreem voorbeeld zijn de streng religieuze Amish in Minnesota (VS), oorspronkelijk afgescheiden mennonieten die in de achttiende eeuw vanuit Zuid-Duitsland naar Amerika emigreerden. Anno 2004 ontrokken zich daar ruim 120 families aan het hoge tempo van de westerse maatschappij. De gesteven mutsen en lange rokken van de vrouwen en de donkere pakken van de mannen wekken de indruk dat de tijd heeft stilgestaan. Deze gemeenschap leeft van de landbouw, gebruikt paard en wagen als transport en keurt gebruik van elektriciteit, stromend water, televisie en computers af.⁷⁰ Hier wordt de achttiende eeuw krampachtig vastgehouden. Zij 'leven' de herinnering in plaats van zich iets te herinneren. Tegelijkertijd handelen de Amish door hun afwijzing van de vooruitgang in zekere zin modern. Ze 'kiezen' voor deze verstarde levenswijze. En als het zo uitkomt, gebruiken de Amish ook wel moderne hulpmiddelen.

Terwijl de ene groep 'kiest' voor de marge, eist de andere toegang tot de dominante herinneringscultuur. Hoe moeilijk het soms is om die toegang te krijgen, bleek in 2002 bij de onthulling van het slavernijmonument in het Amsterdamse Oosterpark. Achter hekwerken met zwart plastic stonden geëmotioneerde mensen. De nazaten van de slaven waar het allemaal om ging, werden van het ritueel buitengesloten. Het is eens te meer een illustratie hoe veel emoties een geheugenplaats kan oproepen.

Het verleden kan ook anders benaderd worden. We kunnen bijvoorbeeld 'belast erfgoed' reclassificeren. Het Van Heutzmonument in Amsterdam of het Koloniaal Museum in Tervuren bij Brussel kunnen dienen als betekenisvolle monumenten uit een

67 Marian van der Klein, 'Engelse suffragettes in een Nederlandse vrouwenrubriek. Een confrontatie in prenten', *Jaarboek voor vrouwengeschiedenis* 14 (Amsterdam 1994) 86-106, 103.

68 Borkus e.a., *Vrouwenstemmen*, 65.

69 Emil Angehrn, *Geschichte und Identität* (Berlin/New York 1985) 67 en 361-362.

70 Donald B. Kraybill, *The Riddle of Amish Culture* (Baltimore 1989).



'Hollands boerinnetje en Surinaamse in nationale klederdracht' Surinaamse luchtpostzegel uit 1949 voor de vlucht Paramaribo-Amsterdam met twee zwaaiende vrouwen: een in Volendamse dracht, de ander in Koto Missie.

bepaalde tijd mits er een omkadering komt met toelichting over de koloniale context. Dat zou dan een toe-eigening zijn vanuit postkoloniale optiek. In het verleden zijn er meer voorbeelden van dergelijke toe-eigeningspraktijken geweest, zoals het creatieve gebruik van klederdrachten door kiesrechtstrijdsters. Voor zover mij bekend hebben tweede golf feministen in de periode 1965-1985 zich niet als Volendams meisje verkleed bij hun demonstraties. Misschien dat 'boerinnenmutsen' toen te veel geassocieerd werden met commercie en carnaval. Het waren kennelijk geen passende accessoires voor moderne en ernstige actie.

De nationalisering van 'Volendams meisje' met kaas en tulpen heeft intussen doorgezet. In 1949 werd een Surinaamse luchtpostzegel voor de eerste vlucht Paramaribo-Amsterdam uitgebracht met twee zwaaiende vrouwen, een in Volendamse dracht en de ander in Koto Missie. De toelichting luidde: 'Hollands boerinnetje en Surinaamse in nationale klederdracht'. Elf jaar later verscheen een Nederlandse serie klederdrachten. Op de vijfde postzegel met hoogste waarde staat een Volendams meisje, ontworpen door ene 'mej. Akke Sins'.⁷¹ Sinds de jaren zestig maakt Frau Antje als kaasmeisje in een sexy 'Volendams' kostuum op de Duitse markt reclame voor Nederlandse zuivelproducten. Tijdens de internationale Gay Games in 1998 tooit een breed geschouderde mannelijke mascotte zich als Volendams meisje. De ernst is er natuurlijk al lang vanaf. Of toch niet?

Onlangs publiceerde *NRC-Handelsblad* een foto met een vrouw in Volendamse dracht en twee glimlachende vrouwen met zwarte sluiers rond hun hoofd.⁷² De gezichten zijn goed te zien. Volgens het onderschrift wordt in Nieuwegein maandelijks een 'Thee-in' georganiseerd door het Multicultureel Vrouwenproject. De 'Volendamse' leert Somalische vrouwen een traditionele 'Hollandse' dans. De bedoeling is om meer begrip te kweken voor vrouwen uit alle culturen. Het is onduidelijk in hoeverre de redactie van de krant de bedoelingen van het Vrouwenproject vervormd heeft weergegeven. Maar daar gaat het nu niet om. Foto en onderschrift riepen bij mij onbestemde gevoelens op en ik vroeg me af waarom. Komt het omdat de Volendamse klederdracht verwijst naar een voorbijgane tijd? Worden Somalische vrouwen op deze manier gelijkgeschakeld met een achterhaalde cultuur of met carnaval? Of is hier sprake van een serieuze poging tot inburgering? De angst voor onaangepaste 'alloch-

71 *Speciale catalogus van de postzegels van Nederland en overzeese rijkdelen* (Den Haag 1987) 90 en 459. De Nederlandse maagd werd voor het laatst afgebeeld met de Nederlandse leeuw op twee 'interneringszegels' in 1916, bestemd voor het postverkeer van Belgische vluchtelingen in Nederland.

72 *NRC-Handelsblad*, 25 september 2002, voorpagina. De foto is van Evelyne Jacq.

tonen' brengt dan wel een erg antiquarisch beeld van Nederland voort. Daar moeten we ons misschien meer zorgen om maken. De gehele representatie heeft in elk geval niets van de speelse en subversieve act die kiesrechtstrijdster Kee Groot als Westfriese boerendochter lang geleden ondernam.

Maria Grever (1953) is hoogleraar Theorie en methoden van de maatschappijgeschiedenis (EUR) en universitair docent Gendergeschiedenis (KUN). Momenteel is zij ook onderzoeksleider van het NWO-project 'Paradoxes of De-Canonization. New Forms of Cultural Transmission in History'. Samen met Kees Ribbens en Siep Stuurman bestudeert zij processen en effecten van de-canonisering op twee verwante terreinen: de historiografie en herinneringsculturen van naties, en de geschiedenis van de politieke theorie.

SUMMARY

Visualisation and collective memories 'Volendam girl', an icon of Dutch national identity

In the field of history we are currently observing a 'memory wave'. A key feature of the growing bulk of publications on memory is that they revolve around the *relationship to the past* in the past. This meta-historical approach implies the study of both scholarly and non-scholarly production, distribution and reception of historical representations. This article discusses some influential notions: collective memories, emblems, icons and appropriation. Memory participants sometimes integrate and use the received meanings and values in their own culture, and might disturb the larger mnemonic community to which they also belong. To clarify my argument I furthermore analyse 'Volendams meisje', a famous female Dutch icon. In the course of the nineteenth and twentieth century the original emblem for the Netherlands – the heroic Dutch Virgin of Liberty – was replaced by this young girl in traditional costume. Since the 1870s images of Dutch rural life were gradually used to construct a national identity, a Dutch myth of unity, based on cultural and ethnic criteria. After 1900 particularly several 'peasant girls' figured in advertisements to attract buyers. Interestingly enough, Dutch suffragettes from the bourgeois classes playfully appropriated the traditional costume for their own purposes. Obviously this type of acting evoked nostalgic memories of the good old days. At the same time the reassuring image of 'peasant girls' emphasized the 'whiteness' and femininity of Dutch feminists.