

Visuele strategieën

Foto's en films van fabrieksarbeidsters in Nederland, 1890-1919

MARGA ALTENA

Amsterdam: Aksant, 2003
328 pp., € 35,-

Wie in 1998 de stroom boeken aan zich voorbij zag trekken die op een of andere manier de Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid (NTvVA) uit 1898 herdachten, zal ongetwijfeld zijn gestuit op vele reproducties: de gefotografeerde Zeeuwse oestervissers, de Surinaamse Louise Yda die tussen Nederlandse textielarbeidsters opgesteld stond, het fotoportret van de NTvVA-organisatrices en de gebeeldhouwde stenenkruister van Minca Bosch Reitz keerden regelmatig terug in de publicaties. Doorgaans fungeerden deze beelden als illustraties bij een tekst over de tentoonstelling en/of een terugblik op honderd jaar vrouwenarbeid – al dan niet in een specifieke sector. In haar rijk geïllustreerde en bijzonder vormgegeven proefschrift *Visuele strategieën. Foto's en films van fabrieksarbeidsters in Nederland* keert Marga Altena andermaal terug naar deze beelden. Nu worden ze echter bekeken als volwaardige bronnen, als historische documenten die in hun tijd uitdrukking gaven aan opvattingen over de fabrieksarbeid van vrouwen.

Naast de foto's die door de NTvVA werden gegenereerd, besteedt Altena aandacht aan de foto's en films van de tentoonstelling *De vrouw 1813-1913*, aan in opdracht van fabrikanten gecreëerde bedrijfsfoto's en -films en aan de fotocollectie van de Arbeidsinspectie. In haar vergelijkende mediaonderzoek wilde Altena

zicht krijgen op de vraag hoe fabrikanten, Arbeidsinspectie en vrouwenbeweging met visuele middelen een stem opeisten in het publieke debat over fabrieksarbeid door vrouwen in de periode 1890-1919, en hoe deze visuele middelen de beeldvorming van fabrieksarbeidsters beïnvloedden.

In de jaren negentig van de negentiende eeuw was de publieke opinie ten aanzien van fabrieksarbeid door vrouwen uitermate negatief. Afgezien van de idyllische verbeelding van werkende vrouwen door de Haagse School, bestond er feitelijk geen beeldtraditie over vrouwenarbeid. Fotografie en film waren toentertijd nog nieuwe media, die in de ogen van tijdgenoten bij uitstek de mogelijkheid boden een natuurgetrouw beeld van de werkelijkheid te geven. Diverse groepen zagen bovendien de commerciële en propaganda-mogelijkheden van deze massamedia. In het interessante hoofdstuk over bedrijfsfoto's en -films laat Altena bijvoorbeeld zien hoe fabrikanten met streng geregisseerde bedrijfsfoto's en -reportages een beeld creëerden dat fabrieksarbeid door vrouwen als gecontroleerde arbeid acceptabel moest maken.

Boeiend is de manier waarop Altena de uiteindelijke visualisering van fabrieksarbeid door vrouwen verbindt met de eigenschappen van de media fotografie en film in die tijd. Vanwege de technische beperkingen vereiste fotografie een strakke regie, waardoor de gefotografeerde objecten – de fabrieksarbeidsters –

in dubbele zin onderworpen werden aan het regime van de fabrikant. Anders dan fotografie kon film beweging vastleggen. Dat bood de gefilmde fabrieksarbeidsters de mogelijkheid zich te verzetten tegen de regie van filmer/fabrikant. Aan de hand van *stills* uit een bedrijfsfilm van suikerwerkfabriek Jamin (1913) laat Altena bijvoorbeeld zien hoe vrouwen die de fabriek verlaten wegduiken voor de camera of hun gezicht verbergen.

Tegelijkertijd werden fabrieksarbeidsters juist in bedrijfsfilms zichtbaarder dan in foto's, zo betoogt Altena overtuigend. Vanwege de mogelijkheid in films beweging vast te leggen, verschoof de aandacht van het fabrieksexterieur en -interieur naar het productieproces. Daardoor kregen zowel de moderne machines als de menskracht – van mannen én vrouwen – vanzelfsprekend een rol in de beelden. Op die manier kreeg fabrieksarbeid door vrouwen volgens Altena bovendien een aura van moderniteit. Altena legt ook een interessant verband met de reclamefunctie van de bedrijfsfilms. Ter afsluiting van de bedrijfsfilms over het productieproces werd veelal het eindproduct getoond, aangeprezen door een vrolijke fabrieksarbeidster – zoals in het geval van Blue Band. De kenmerken en functies van het medium bedrijfsfilm vergrootten aldus de zichtbaarheid van fabrieksarbeid door vrouwen, en gaven deze een positievere lading dan gebruikelijk was in geschreven media.

De toegang van fabrieksvrouwen tot het publieke domein via reclame of propaganda is eigenlijk in alle hoofdstukken van Altena's proefschrift terug te vinden. Zo gebruikten de organisatrices van de Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid in 1898 arbeidsters om hun boodschap over meer arbeidsmogelijkheden voor burgervrouwen uit te dragen. Dat gebeurde onder andere door middel van de toentertijd zeer populaire 'levende opstellingen' waaraan Altena, in navolging van Grever & Waaldijk (1998; 2004), een deel van haar proefschrift wijdt. Terwijl arbeidersvrouwen in gestileerde, niet al te confronterende opstellin-

gen hun werk als bijvoorbeeld sigarenmaakster vertoonden voor het publiek, beantwoordden burgervrouwen vragen. Als levende reclameopstellingen kregen arbeidsters betekenis als icoon van de feministische en fabrikantenboodschap, aldus Altena. Met het beeld van een verantwoorde en gecontroleerde bedrijfsvoering, waarin burgervrouwen een maatschappelijke rol als bemiddelaars en opzichteressen hadden, diende de tentoonstelling het doel van zowel de organisatrices als de fabrikanten om vrouwenarbeid acceptabel te maken.

Interessant is Altena's observatie dat fotografie bij de NTvVA slechts werd ingezet als reproductiemedium voor de tentoonstelling zelf, bijvoorbeeld om de gestileerde opstellingen van vrouwenarbeid vast te leggen. Foto's 'op locatie', bijvoorbeeld van het fysiek zware werk van stenenkruisende vrouwen, waren voor de organisatrices nog een brug te ver. Ontdaan van de fysieke omstandigheden werd een beeldhouwwerk van de stenenkruisende bij de ingang van de tentoonstelling echter wél het symbool van vrouwelijke kracht op de tentoonstelling. Vijftien jaar later werden foto's heel anders gebruikt, zoals Altena laat zien aan de hand van de tentoonstelling *De Vrouw 1813-1913* – toen de organisatrices samenwerkten met de Arbeidsinspectie.

Ook toen waren er weer gestileerde opstellingen, maar deze werden aangevuld met door de inspectie gemaakte foto's die de bezoekers op schokkende wijze een 'werkelijk' beeld moesten geven, zoals van de omstandigheden in de thuisindustrie. Aldus kregen foto's de functie van een moreel appèl om een einde te maken aan de mensonterende omstandigheden in deze sector. In de reclamemiddelen voor deze tentoonstelling werd echter geen gebruik gemaakt van deze beelden; voor prentbriefkaarten werden foto's gebruikt van de publiekstrekkende opstellingen. Al met al creëerde de vrouwenbeweging volgens Altena toch een beeldtaal over vrouwenarbeid die grensverleggend was, ondanks de dubbelzinnige verbeel-

ding van fabrieksarbeid door vrouwen. Niet in de laatste plaats omdat zowel de term 'vrouwenarbeid' als beelden daarvan ongekend waren in 1898.

De Arbeidsinspectie bewandelde feitelijk de weg die door feministen was gebaad voor het zichtbaar maken van vrouwenarbeid. In 1890 opgericht, richtte de inspectie zich in eerste instantie op onderzoek naar arbeidsomstandigheden en propaganda voor verbetering daarvan. Foto's dienden vooral om fysieke arbeidsomstandigheden in fabrieken te documenteren, en te laten zien hoe die verbeterd konden worden. Met de toename van aandacht voor beroepsziekten rond 1900 kwamen mensen in beeld. Maar iemand als de arts/onderzoeker Louis Heijermans zoomde daarbij vooral in op de ziekteverschijnselen en lichamelijke afwijkingen van de fabrieksarbeid(st)ers in kwestie. Vrouwen kwamen pas letterlijk en figuurlijk in beeld met de onderzoeken naar fabrieksarbeid door gehuwde vrouwen en de thuisindustrie (1911-1914), die door een aantal vrouwelijke inspecteurs geleid werden. Aangezien de inspectrices ook de sociale omstandigheden van de (thuis)arbeid in ogenschouw namen, verscheen ook het privédoel van de arbeidsters voor de publieke lens. Deze beelden verschenen weer op de feministische tentoonstelling van 1913, zij het met andere bijschriften – bedoeld om de schrijnende arbeidssituatie van vrouwen in de thuisindustrie aan de kaak te stellen.

Dit is slechts één voorbeeld van de 'visuele genealogie' die Marga Altena in haar proefschrift heeft getraceerd. Voor alle besproken beelden ging ze op zoek naar de 'conventie van het gebruik van tradities', oftewel de relatie tussen de afbeelding, de toenmalige beeldtraditie en de technische mogelijkheden van het medium. Door die bril bekeken, krijgt ook de bekende foto van de regelingscommissie van de NTvVA ineens een heel andere lading. Aansluitend bij de traditie van de gestileerde studiofotografie zien we een groep serieuze vrouwen, gegroepeerd rondom presidente

Cécile Goekoop-de Jong van Beek en Donk. Op het eerste gezicht een heel gewone foto. Volgens Altena was het echter grensverleggend dat het hier vrouwelijke bestuurders betrof, tentoongesteld alsof het een portret van mannelijke bestuurders was – een genre dat weer teruggreep op de zeventiende-eeuwse regentenportretten. Juist vanwege het grensverleggende karakter werd deze foto toen, in 1898, slechts in eigen kring gebruikt.

Honderd jaar later dook deze foto regelmatig op in de vele 1898-herdenkingen, zonder dat ik me ooit had gerealiseerd hoe baanbrekend juist dit wat saaie portret een eeuw eerder moet zijn geweest. Het is de verdienste van Marga Altena dat zij erin is geslaagd lezers met heel andere ogen naar bekend en onbekend materiaal te laten kijken. Daarmee biedt ze kunsthistorici een perspectief op het gebruik van historisch beeldmateriaal dat verder gaat dan een analyse van het beeld op zich en de maker daarvan. En historici biedt ze een zinvol perspectief op het gebruik van historisch beeldmateriaal, anders dan louter als illustratie.

Marijke Huisman

Literatuur

- Grever, M. en B. Waaldijk (1998). *Feministische openbaarheid. De Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid in 1898*. Amsterdam: Stichting Beheer IISG / IIAV.
- Grever, M. en B. Waaldijk (2004). *Transforming the public sphere: the Dutch National Exhibition of Women's Labor in 1898*. Chapel Hill, NC: Duke University Press.