

Tijd-Schrift

COLOFON

Tijd-Schrift
Erfgoedpraktijk in Vlaanderen
Jaargang 9, nr. 3 | 2019
www.tijd-schrift.be
info@tijd-schrift.be
T +32 15 80 06 30

HOOFDREDACTIE
Jan De Meester

REDACTIERAAD
Matthijs Degraeve, Paul Degraeve,
Jelle De Rock, Fons Dierickx,
Hannelore Franck, Tine Van Osselaer,
Bram Vannieuwenhuyze,
Machteld Venken, Tom Verschaffel
en Ans Vervaeke

VERANTWOORDELIJKE UITGEVER
Sabine de Bethune,
p.a. Zoutwerf 5, 2800 Mechelen

LAY-OUT & DRUK
Chapo, Hasselt

ABONNEMENTEN
Tijd-Schrift verschijnt driemaal per jaar.
Een jaarabonnement kost € 25.
Voor buitenlandse abonnementen
wordt dit bedrag verhoogd met de
verzendingkosten. Losse nummers
kosten € 10 (+ verzendingkosten).
Rekeningnummer Histories:
IBAN: BE95 7370 4813 2958.
BIC: KRED BE BB.

© Histories vzw

Afbeelding cover: *Protestors march
in the Woman's March on Washington
D.C. Jan. 21, 2017* (CC0 Wikimedia
Commons).

Helemaal in het teken van kleur, kozen
we als themakleur voor dit nummer
voor de Pantone kleur van het jaar
2020, 'Classic Blue'. Meer informatie
via [https://store.pantone.com/eu/en/
color-of-the-year-2020](https://store.pantone.com/eu/en/color-of-the-year-2020).

ISSN 2034-6263

INHOUD

Kleur	4
Zwarter dan zwart? Historische recepten, ingrediënten en verfprocedures gebruikt bij het zwartverven van textiel in de Zuidelijke Nederlanden, circa 1500–1850 NATALIA ORTEGA SAEZ	6
De werking van zwart en wit: kleur in Goedaerts <i>Metamorphosis Naturalis</i> (1660–1669) TRUUSJE GOEDINGS	20
Honestly! I'm wearing white! Over witte kledij en mode ANAÏS HUYGHE	38
Een roze kleedje en een blauw pak Kleur als gendercode TOM VERSCHAFFEL	52
De rode vlag doorheen de geschiedenis De kleur rood LUC PEIREN	66

Het volgende nummer behandelt het thema 'De Nacht'. Wil je zelf een artikel
schrijven voor de thema's 'Erfgoed in het klein' of 'Bedrijvigheid'? Bezorg je
suggestie met korte abstract zo snel mogelijk via redactie@tijd-schrift.be.

Kleur

Kleuren zijn er altijd en overal. Permanent zien we kleuren, zijn er mee bezig, ook als we er geen aandacht aan schenken. Bij alles wat we gebruiken, kopen of maken, kiezen we kleuren, gebaseerd op smaak, voorkeur en rationele overwegingen, of puur op basis van conventie, gewoonte of vanzelfsprekendheid. Kleuren bepalen hoe we kijken, wat we mooi en lelijk vinden, gepast of ongepast, gewoon of verrassend. En aangezien mensen in de loop van de tijd veranderen, zijn ook kleuren, hun belang en betekenis, constant in beweging. Ze zijn cultuur- en tijdsgebonden, en passen zich aan aan de context. Kleuren hebben dus een geschiedenis. Aangezien (sommige) kleuren in de natuur voorkomen, lijkt het misschien alsof zij 'vaststaan'. Het gehele kleurenpalet is echter in de loop der tijd zeer veranderd, net zoals de manier waarop zij zijn gemaakt en gebruikt, hun waarde en betekenis. En dus kan en moet ook de geschiedenis van kleuren worden geschreven. De belangrijkste en bekendste autoriteit op dat vlak is de Franse historicus Michel Pastoureau, die talrijke boeken heeft gewijd aan de geschiedenis van kleuren in het algemeen en aan een reeks afzonderlijke kleuren. Achter die 'grote' geschiedenis en overzichten zitten echter tal van kleine geschiedenissen. De alomtegenwoordigheid van kleur en het feit dat zij doordringt tot in de kleinste dingen van het dagelijkse leven, brengen mee dat talloze gevalstudies mogelijk zijn, en noodzakelijk om de geschiedenis van kleuren in al haar rijkdom en complexiteit te kunnen schrijven.

De studie van de geschiedenis van kleuren valt grotendeels in twee blokken uiteen. Vooreerst is er technische benadering als onderdeel van de geschiedenis van de materiële cultuur. Hoe werden kleuren geproduceerd, welke kleurstoffen en procedés werden ontdekt of 'uitgevonden', hoe konden zij worden toegepast in de kunst en de productie van stoffen? Door technologische vernieuwingen konden de toepassingen worden verbeterd of goedkoper gemaakt en daardoor verder verspreid, en werden nieuwe kleuren en schakeringen ontwikkeld. Zeldzaamheid en kostprijs bepaalden en beperkten het gebruik. De geschiedenis van kleuren is dus ook een economische en technische geschiedenis, het verhaal van een zoektocht naar *know how* en naar efficiëntere en goedkopere procedés. Daarnaast is er onderzoek dat focust op het gebruik en de 'consumptie' van kleuren, en op de (veranderende) betekenis die zij hebben gekregen in verschillende periodes, culturen en sociale context.

Kleuren kregen een symboolwaarde en associaties. Zij werden (naast andere symbolen) gebruikt door mensen en groepen om zichzelf en anderen te identificeren, als expressie van identiteit en ideeën, en dus ook als manifestatie en strijd.

Beide aspecten van de kleurgeschiedenis komen aan bod in dit nummer, waarin een aantal gevalstudies zijn samengebracht. Natalia Ortega Sanchez bestudeerde het 'zwartverven' van textiel van de zestiende tot de achttiende eeuw. In haar artikel toont zij aan dat dit een complex en duur procedé was, dat een grote kennis van zaken vereiste, die in handboeken was vastgelegd en onder de leden van het ververs-ambacht werd doorgegeven. Ook Truusje Goedings bestudeerde een mooi geval van kleurproductie: de Zeeuwse schrijver, wetenschapper en tekenaar Johannes Goedings, die in 1660 het eerste deel van een didactisch insectenboek publiceerde, dat werd voorzien van meer dan zeventig ingekleurde platen. Een dergelijke inkleuring moest (nog tot het midden van de negentiende eeuw) met de hand gebeuren. Ondanks het feit dat dit de prijs sterk deed toenemen, was de *Metamorphosis Naturalis* een groot succes. Dat kan volgens Goedings voor een groot deel aan de natuurgetrouwe inkleuring van de platen worden toegeschreven, die essentieel was voor de weergave van de dieren, onder meer 'vlinders met hun genuanceerde, vaak moeilijk in woorden te vangen coloriet'.

De andere bijdragen in dit nummer richten de aandacht veeleer op de symbolische betekenis en associaties van kleuren. De meest uitgesproken symbolische kracht heeft wellicht het wit. In haar bijdrage beschrijft Anaïs Huyghe, conservator van het Hasselts Modemuseum, het gebruik van wit in kledij en mode. De verschillende associaties van de kleur, in de eerste plaats met zuiverheid en puurheid, leidden tot specifiek gebruik in babykleding en bruidskledij. Witte kleren waren ook een statussymbool, aangezien het om kleren ging die moeilijk zuiver gehouden konden worden. Wit kon ook staan voor goddelijkheid, melancholie, romantiek en minimalisme. De meervoudigheid van het kleurgebruik en associaties komt ook aan bod in mijn eigen artikel, dat ingaat op de *gendering* van kleuren en daarbij focust op de geschiedenis van het roze. Dat is in de achttiende en negentiende eeuw gaandeweg uitgegroeid tot een bij uitstek vrouwelijke kleur. Het feit dat de ontwikkeling van roze en (licht)blauw als oppositionele meisjes- en jongenskleuren zich maar betrekkelijk recent heeft voorgedaan én dat de toepassing ervan in diverse periodes en culturen verschillend was, illustreert het willekeurige karakter van de gendergebonden kleur-associatie. De associatie van roze met homoseksualiteit is nog een recenter fenomeen en wordt ook al gaandeweg vervangen door de symboliek van de regenboog(vlag).

Het meest succesvolle voorbeeld van de politisering van een kleur is die van het socialistische rood. De geschiedenis van de rode vlag wordt verteld in het artikel van Luc Peiren. Rood was (al langer) de kleur van het bloed, en dus van de strijdlust, de oorlog en het temperament. Ten tijde van de Franse Revolutie werd de (bloed)rode vlag al gebruikt als symbool van de 'burgerlijke repressie'. Later werd het de strijdvlag van het verzet tegen die onderdrukking en het symbool waarmee de strijders zich identificeerden. Het verspreidde zich ook buiten Frankrijk, als een alternatief voor en symbool van de afwijzing van de nationale driekleuren. Op het stichtingscongres van de Tweede Internationale, in 1889 in Parijs, werd de rode vlag officieel aangenomen als het symbool van de socialistische beweging.

De hier verzamelde studies laten zien dat de symbolische werking van symbolen krachtig kan zijn, maar evenzeer meervoudig en contradictorisch, toevallig en veranderlijk. De geschiedenis moet nog grotendeels geschreven worden. Het is interessant en noodzakelijker dat te doen aan de hand van kleine en zeer concrete voorbeelden, in de dagelijkse praktijk en de gebruiken van lokale gemeenschappen.

14
altijt wel onder op dat get niet aen $\frac{3}{4}$ brandt, want al wat
booven loijt dat brandt, inde, of vande vlamme, dan neemt
se niet $\frac{3}{4}$ gangstse op 't vercoelen, sijne. dat noch niet brijns
genodeg soo sterctse daer noch aen in, inde lastse noch $\frac{1}{4}$
mijre sieder, dan neemtse niet, gangstse op 't vercoelen, $\frac{3}{4}$
spoolt get niet in segen waeter, 't sal segen afgradijijn.

18. Licht Afgradi te verben.

Soo neemt segen regentwaeter, inde tot $\frac{3}{4}$ font werck
2. loot gallie, 2. loot gomme, inde $\frac{3}{4}$ loot koperroot, $\frac{3}{4}$
siet n werck daer is, gelijck in 't ander afgradijijn gelyck
is, dat spoolt get niet in segen waeter, get sal segen
licht afgradijijn.

19. Swart te verben.

Neemt segen waeter inde al $\frac{1}{2}$ 't waer is so doet daer
in tot $\frac{3}{4}$ font werck 4. loot galuooten, inde $\frac{3}{4}$ loot
crap, inde al $\frac{1}{2}$ 't siet so doet n zoos daer in, inde last
get $\frac{3}{4}$ mijre sieder, dan neemt get niet, inde gangst get te vercoelen
dat doet in 't selde sap $\frac{1}{4}$ font $\frac{1}{4}$ koperroot, 4. loot gom, 4. loot
Wijfel, inde $\frac{3}{4}$ salt loot spaensgroen gestooten, inde last dat
sieder, aen op sieder, inde wort get wel onder malhanden dan
doet n zoos in, inde lastse $\frac{3}{4}$ mijre sieder, dan neemtse niet $\frac{3}{4}$
gangstse te vercoelen, dat stercten n zoos weder is, $\frac{3}{4}$ lastse
weder $\frac{3}{4}$ mijre sieder, dat neemtse niet $\frac{3}{4}$ gangstse te vercoelen
dat spooltse niet in segen waeter, inde 't sal segen swart sijjn.
valt n sap to cort in n ketel, soo moecht gij 't niet overgobben sijjn
sap of bulle, $\frac{3}{4}$ sterct n werck altijt wel onder dat get niet $\frac{3}{4}$ brandt

Zwarter dan zwart?

Historische recepten, ingrediënten en verfpcedures gebruikt bij het zwartverven van textiel in de Zuidelijke Nederlanden, circa 1500–1850

Natalia Ortega Saez

Zwart is een fascinerende kleur die tot de verbeelding spreekt. Ze staat symbool voor de dood, rouw, verlies, hekserij, mode, geleerdheid, voornaamheid, vroomheid. Zwart is altijd gecompliceerd fascinerend en afschrikwekkend tegelijk. Zwart is net als wit een uitingsvorm van licht, in dit geval de afwezigheid van licht. Zwart weerkaatst in theorie geen sprankje licht. Vandaag staat *Vantablack* bekend als 'lichtvreter' en is dit het allerzwartste zwart dat ooit gemaakt werd. Het absorbeert 99,96% van alle licht dat erop invalt. In de historische zwarte kleuren waarover dit artikel gaat zijn er verschillende schakeringen van zwart te onderscheiden. Er was in de verste verte nog geen sprake van *Vantablack*. Wel kende men *moreit*, *meekrapzwart*, *taneet* en *kastoorzwart*: allemaal verschillende tinten of nuances zwart. De manier waarop textiel zwart geverfd werd, was complex en arbeidsintensief. Dit verklaart de kostbaarheid en de status waarmee de zwarte kleur verbonden werd. Er is in de natuur geen enkele plant of mineraal die textiel op een duurzame manier zwart verft. Bovendien waren er verschillende manieren om de zwarte kleur te bekomen. De verschillende procedures leidden tot verschillende intensiteiten van zwart en kregen hierdoor een naam die de kleurtint representeerde. Ook waren er verschillende verfpcedures om proteïne (wol en zijde) of cellulose (linnen of katoen) te verven. Om het productieproces van de textielververf te begrijpen, is enkel het bestuderen van geschreven bronnen niet voldoende. De technologie of 'de wetenschap van het proces van het maken' vormt een belangrijk onderdeel van onze kennis, en geeft waardevolle informatie over het verversambacht en de gebruikte ingrediënten.

Dit artikel is een vervolg op mijn doctoraatsstudie waarin ik de geschreven bronnen onderzocht en chemische analyses uitvoerde op overgeleverd textiel.¹ In eerste instantie werd er een corpus van historische recepten verzameld, waaruit de ingrediënten en verfpcedures werden genoteerd. Uit deze studie van historische recepturen voor het zwartverven bleek dat

1 N. Ortega Saez, *Black dyed wool in North Western Europe, 1680–1850: the relationship between historical recipes and the current state of preservation*, Universiteit Antwerpen Faculteit Ontwerpwetenschappen (Antwerpen 2018).

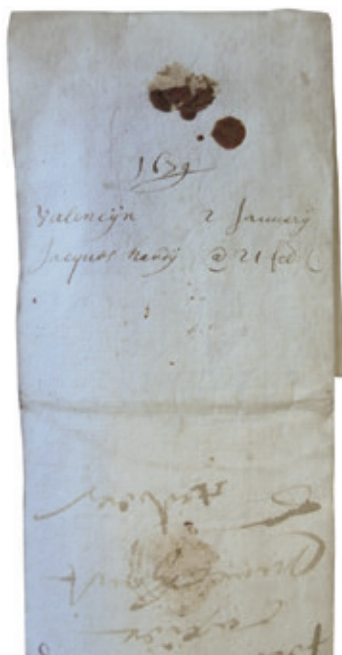
deze recepten uit een waaier aan ingrediënten bestonden die in opeenvolgende verboden aangewend werden. Door de complexiteit van de kleurmethode was het zwartverven een dure aangelegenheid. Dit zette ververs er soms toe aan om de strenge voorschriften (die de overheid oplegde) niet al te nauw op te volgen. Het was verboden om sommige ingrediënten zoals ijzerslijp, ijzervijlsel en hamerslag te gebruiken om wol te verven. Voor het verven van zijde daarentegen waren deze ingrediënten wel toegelaten. Dure inheemse ingrediënten werden vervangen door ingevoerde goedkopere grondstoffen.

Om te achterhalen of de ingrediënten die genoteerd staan in de historische recepten wel degelijk gebruikt werden door de ververs, was er nood aan goed bewaarde historische zwartgeverfde textielen. Hierbij was het een noodzaak om textiel te vinden waarvan datering en context bekend waren. Er werden een aantal stalenboeken en handelscorrespondentie uit vijf Belgische archieven daterend van 1650 tot 1850 geraadpleegd. Volgende archieven werden geraadpleegd: het Archief Melijn, archief van het Modemuseum Antwerpen, het Stadsarchief Antwerpen en het Rijksarchief te Beveren. Tevens heb ik een aantal stalenboeken onderzocht, één in het Modemuseum Antwerpen en een ander in het Stedelijk Museum te Lokeren. Tot slot werden er stalen genomen uit twee wollen mutsen en twee lappen stof (die bedoeld waren om mutsen te vervaardigen) uit het Apostelinnen klooster te Deurne (Antwerpen). De resultaten van dit onderzoek zijn reeds gepubliceerd.²

Van deze textielfragmenten werden er monsters van ongeveer 5–10 mm genomen die geanalyseerd werden met kleurstofanalyse, (HPLC-PDA), Hoge Performantie Vloeistof Chromatografie – Photo Diode Array Detection³ en beitsanalyse met (SEM-EDX) Scannende Elektronen Microscopie met Energie-Dispersieve Röntgenanalyse.

2 N. Ortega Saez, e.a., 'Material analysis versus historical dye recipes: Ingredients found in black dyed wool from five Belgian Archives (1650–1850)', *Conservar patrimonio*, 31, (2019), 115–132.

3 Deze analyses werden uitgevoerd aan het KIK/IRPA in samenwerking met I. Vanden Berghe.



Voorbeelden van de textielfragmenten die geanalyseerd werden, er werd telkens een monster van ongeveer 5 tot 10 mm garen genomen, telkens in samenspraak met de archivaris. Dit is voldoende om zowel kleurstof- als beitsanalyse op uit te voeren.

Met HPLC-PDA werden zo de verschillende aanwezige kleurcomponenten gedetecteerd en konden we achterhalen welke verfplanten er gebruikt werden. Met SEM-EDX werden de anorganische componenten, met andere woorden de metaalzouten, die gebruikt werden als beits gedetermineerd. Op deze manier was het mogelijk om te achterhalen hoe het textiel geverfd werd. De interpretatie van de resultaten van deze analyses werden teruggekoppeld naar de context (tijd en plaats) van het textiel en aangevuld met kennis over historische recepten en technologie van het verven.

Ingrediënten en verfpcedures gebruikt bij het zwartverven aan de hand van enkele historische recepten

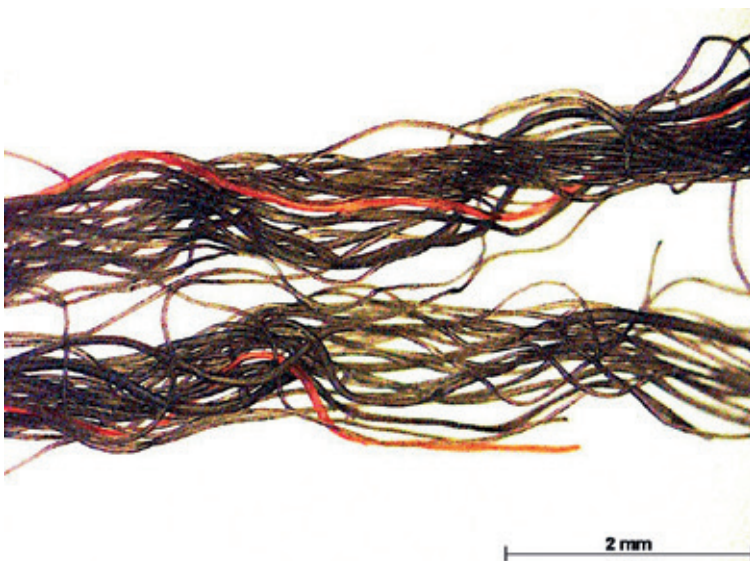
Zoals reeds eerder vermeld, was het verfproces voor het verkrijgen van de zwarte kleur erg complex. Dit heeft te maken met het relatief ingewikkelde productieproces en de gebruikte ingrediënten. Globaal gezien waren er drie manieren om zwart te verven.⁴ De eerste manier was de 'twee fasen verving'. Hierbij dient er eerst een donkerblauwe ondertoon aangebracht te worden waarna deze in een tweede fase oververfd werd met een rode kleurstof. De tweede manier van verven was de methode waarbij gebruik gemaakt werd van een schorston. In deze ton werd voornamelijk elzenschors (rijk aan tannine) met ijzerslijp of vijlsel gecombineerd. De laatste methode bestond erin om een blauwe ondertoon te verven in combinatie met metaalzouten en tannine.

De verschillende verfmethodes resulteerden in verschillende tinten en intensiteiten van zwart. Deze tinten zwart kregen elk hun naam. Zo sprak men in Antwerpen bij rood of paars zwart over *moreit* en later *meekrap zwart*. Men gebruikte echter ook *taneet*, *Vlaamsch zwart* en *kastoorzwart* om tinten van zwart te benoemen.⁵

Evenzeer moest men rekening houden met de verschillende verfmethodes. Deze verschilden per materiaal en konden op andere momenten binnen het productieproces aangewend worden. Zo kon het materiaal geverfd worden voor het spinnen, na het spinnen of na het weven. Tevens was het mogelijk

4 N. Ortega Saez, 'De technologie van het zwartverven' Tentoonstellingscatalogus meesterlijk zwart in mode & kostuum, MOMU, Lannoo, (Antwerpen 2010) 57–65.

5 A.K.L. Thijs, *De technische organisatie van de Antwerpse textielbedrijven*, onuitgegeven deel doctoraatsthesis deel II (Antwerpen 1987) 662.



Detail van een zwartgeverfde wollen vezel uit boek T94/189, 1712, Fol.30 verso, er zijn rode en zwarte vezels te zien die de volledige lengte van het garen volgen, hieruit kan men afleiden dat de wol gesponnen werd na het verven.

om het materiaal twee keer te verven, bijvoorbeeld na het spinnen en daarna nogmaals, nadat het stuk geweven was. Dit had uiteraard een invloed op de uiteindelijke kleur. Bij het onderzoeken van een weefsel maken deze uitgebreide verfmogelijkheden het moeilijk om te achterhalen hoeveel keer en in welk stadium het materiaal geverfd werd. Toch werden er in enkele monsters uit de Belgische archieven sporen terug gevonden waaruit men kon afleiden dat de ververs het materiaal eerst hadden geverfd, vooraleer het te weven.

Vooraleer het textiel geverfd kon worden, moest het ontdaan worden van onzuiverheden. Bijvoorbeeld, bij wol moest de lanoline (het wolvet) en al de andere onzuiverheden zoals zand, feces, gras, enzoverder, verwijderd worden. Bij zijde diende de sericine (zijdelijm) verwijderd of ontgomd te worden. Dit was noodzakelijk omdat de laag zijdelijm of wolvet anders verhinderde dat het textiel de kleurstof opnam.

Aan de hand van een aantal gereconstrueerde historische recepten beschrijft dit artikel de drie bovenvermelde methodes en hun variaties. De nadruk ligt hierbij op de historische recepten zelf en de gebruikte ingrediënten.

De 'Twee fasen verving': intens donkerblauwe ondertoon oververfd met rode kleurstof

De zogeheten 'beste manier van zwartverven' voltrok zich sinds de middeleeuwen in twee fasen; in de eerste fase dienden de ververs de grondstof in een intens donkerblauwe ondertoon te verven. Dit gebeurde met wede (*Isatis tinctoria* L.). Vanaf de zestiende eeuw vermelden sommige recepten de kleurstof indigo (*Indigofera tinctoria* L.). Om uiteindelijk de zwarte kleur te bekomen werd er in een tweede fase over deze blauwe ondertoon met meekrapwortel (*Rubia tinctoria* L.) roodgeverfd. Beide verfprocedures waren totaal verschillend waardoor het onmogelijk was om de blauwe en de rode kleurstof in één bad te verven. Het verfproces zelf was ingewikkeld en gebaseerd op gecontroleerde fermentatie. Recepten die dit volledige proces beschrijven, ontbreken jammer genoeg. Wel bestaan er recepten die enerzijds uitvoerig de blauwe ondertoon beschrijven en daarnaast andere waarin de rode boventoon beschreven wordt. Deze laatste vermelden dan wel uitdrukkelijk dat men dient te vertrekken vanuit een intens donkerblauwe ondertoon. De blauwververs waren verantwoordelijk voor de blauwe kleuring. Dit waren meesterververs die de moeilijkste tak van het verven beheersten, namelijk het zetten van de wedekuij. In Antwerpen bestond er een onderscheid binnen het verversambacht tussen de blauwververs, zwartververs en de lakenververs (ververs van de andere kleuren). De blauwververs, (wede/indigo ververs) stonden dan ook bekend als de elite van het verversambacht en waren enkel hierin gespecialiseerd.

De staalmeester controleerde de blauwe ondergrond stevig en voorzag het textiel van een staallood wanneer het blauw intens genoeg was en dus verder zwartgeverfd mocht worden. Dit staallood dekte een deel van de materie af wanneer deze met rood oververfd werd. Op deze manier kon de

Goedkopere blauwe ondergronden mochten ook geverfd worden om andere kleuren te bekomen zoals paars

blauwe ondergrond na het roodverven nog steeds gecontroleerd worden. Het was een kwaliteitslabel dat de koper een garantie gaf op een verving in twee stadia voor het bekomen van de zwarte kleur. Goedkopere blauwe ondergronden mochten ook geverfd worden om andere kleuren te bekomen zoals paars. Zo verfde men in Antwerpen op 'anderhalf staal', lichtere blauwe ondertonen. Het diepe intens blauw dat nodig was om de zwarte kleur te bekomen, moest op 'dubbel staal' geverfd worden.⁶

Het hier getoonde recept voor het verven van de blauwe ondertoon, komt uit *T Bouck va wondre* en illustreert duidelijk de complexiteit van het blauwverven met een kuipkleurstof. *T Bouck va wondre* is een belangrijk receptenboek voor het verven van onder andere textiel. Het werd voor het eerst gepubliceerd te Brussel in 1513, door Vander Noot. Later, in 1544, bracht Simon Cock in Antwerpen een herdruk uit. In 1546 verscheen hetzelfde boek onder een andere naam, *Batement van recepten* door Hans De Laet van Stabroeck. Jan Roelants publiceerde het boek opnieuw als *Een nieuw playsant hoofken van recepten* in 1551. Het boek is later vertaald naar het Duits en verscheen onder de naam *Allerley Mackel*.⁷ H.G.T. Frencken transcribeerde *T Bouck va wondre* in zijn proefschrift ter verkrijging van de graad van doctor in de wis- en natuurkunde aan de Rijksuniversiteit te Leiden in 1934.

Reden hiervoor is dat indigo resulteerde in een veel intenser blauw. Daarom heeft indigo wede na verloop van tijd volledig verdrongen. Wede werd wel frequent gebruikt in het indigobad samen met meekrap en zemelen om de indigokuip te laten fermenteren. Het zetten van een blauwe kuip was niet makkelijk en nam enkele dagen in beslag. Vandaag kan er accuraat gewerkt worden met thermometer en pH meter (zuurtegraad meter). Ververs in de zestiende eeuw moesten echter aan de hand van hun zintuigen (reuk en smaak) 'meten' of de kuip klaar was om te verven. Binnen het kader van dit onderzoek is dit recept verschillende keren uitgevoerd. De geuren die ontstaan op bepaalde tijdstippen geven inderdaad aan wanneer de pH waarden goed zijn. Dit is uiteraard moeilijk te beschrijven en kan enkel waargenomen worden door dit proces zelf te ervaren en uit te proberen.

Zoals blijkt was het verven van zwarte tinten erg arbeidsintensief. Volgens de bovenbeschreven methode diende men in eerste instantie een zeer donkerblauwe ondergrond te verven met wede en/of indigo, beiden kuipkleurstoffen.⁸ Achtereenvolgens werd de stof in een tweede verbad met de rode beitskleurstof meekrap geverfd.⁹ Door dit reductie- en oxidatieproces, dat nodig is om de blauwe kleur te bekomen, verscheidene malen te herhalen, bekwamen deze ververs een zeer donkerblauwe kleur. Zoals gezegd vergde het blauwverven een grote kennis van het ververs-ambacht. Deze methode was bijgevolg ook de meest prestigieuze en duurste methode om zwart te verven. Het zwart dat met de bovenvermelde methode werd geverfd, was wel degelijk een luxeproduct dat niet bestemd

Het zwart dat met deze methode werd geverfd, was wel degelijk een luxeproduct dat niet bestemd was voor de 'gewone man'

6 A.K.L. Thijs, *De technische organisatie van de Antwerpse textielbedrijven*, onuitgegeven deel doctoraatsthesis deel II (Antwerpen 1987) 662. (1987), 651, S.A.A., A.4017, f.228 r°-234v° (25-2-1563).

7 Volledige titel: 'Allerley Matkel': Allerley Matkel und Flecken aub Gewant, Sammath, Seyden, Guldinenstücken, Kleydern, usw. zu bringen. Es seien Schmatzflecken, öl odder Weynflecken odder wie die mögen genennt werden. Und das alles leylich on Schaden, mit Wassern odder, wie es in dissem Büchlein gelert wird, zu vollbringen. Dazu auch wie eynem yeklichen. Gewant seyn verlorne Farb widder zu bringen sey. Degleychen wie man garn vii Leynwat, auch holtz und beyn, mancherley Farben ferben sal'.

8 Kuipkleurstoffen zijn onoplosbaar in water, maar door middel van reductie ontstaat er een leuco-kleurstof (Leuco = indigo wit, lost op in water), die oplosbaar is in een basisch milieu en in de vezels van de stof doordringt. Op deze wijze werd het mogelijk de blauwe kleur aan te brengen. Nadat de kleur werd blootgesteld aan de lucht (= oxidatie) verscheen de uiteindelijke kleur op de vezel.

9 De meeste natuurlijke kleurstoffen zijn beitskleurstoffen vandaag bekend als 'metaalcomplex kleurstoffen'. Er ontstaat een chemische binding tussen de beits, een metaalzout, en de kleurstof waardoor er een onoplosbaar metaalcomplex gevormd wordt.

was voor de 'gewone man'. De andere methoden zijn minder arbeidsintensief, maar vereisten nog steeds een zekere deskundigheid.

De schorston: een combinatie van metaalzouten en tannine (looistoffen)

De schorston bestond uit een grote eikenhouten ton waarin de verschillende ingrediënten volgens een bepaalde procedure werden ingedaan. Het geheel werd overgoten met water en bleef zo enkele weken tot maanden staan. Gulden regel was dat het resultaat beter werd hoe langer het bleef staan.

Deze methode bestond eveneens sinds de middeleeuwen, maar staat beschreven als een 'agressieve' methode om zwart te verven. Zo was het meestal verboden om laken met deze methode te verven. Het verven van halfzijden en zijden stoffen, was dan weer wel toegestaan met deze methode. Uit mijn doctoraatsonderzoek bleek duidelijk dat deze methode wel degelijk vaak werd toegepast op zowel wollen als zijde weefsels. Tevens zijn er verschillende recepten die een licht werpen op het gebruik van deze methode. Deze recepten geven echter vaak veel variaties aan in de gebruikte methodiek. De gebruikte ingrediënten bij het zetten van een schorston zijn verwant aan de ingrediënten die gebruikt werden bij het maken van inkten. Deze methode lijkt vrij eenvoudig. De ingrediënten waren bovendien goedkoop en makkelijk verkrijgbaar. De historische recepten werken met ijzersulfaat, ijzerslijpsel, ijzervijlsel (slijpafval), hamerslag, spaangroen en andere ijzerverbindingen; deze stoffen deden dienst als beits. Daarbovenop voegden de ververs looistoffen of tannine aan het bad toe. Deze looistoffen vond men in de meeste gevallen in elzenschors (*Alnus glutinosa* L.), maar ook andere looistofrijke ingrediënten zoals galappels (veroorzaakt door de galwesp *cynips quercusfolii*), sumack (*Rhus coriaria* L.) en groene walnootbolsters kwamen aan bod in de historische recepten.

Zoals gezegd lijkt het principe simpel, maar bij het uitvoeren van het proces bleek het toch niet zo makkelijk om op deze manier een intense zwarte kleur te bekomen. De kleur verkregen door deze verfmethode heeft in de meeste gevallen een bruine schijn. Er werd tijdens ons onderzoek een relatief zwart resultaat verkregen met een recept uit het *Plictho de larte*, geschreven door de Venetiaan Gioaventura Rosetti in 1548. Het *Plictho* was het eerste gedrukte receptenboek voor zowel professionele als amateurververs. Er werden maar liefst zes verschillende edities van gepubliceerd. Voor zijn tijd was het een echt visionair werk waarin Rosetti ververs de technologie wilde bijbrengen door het zorgvuldig noteren van verf-recepten. Het *Plictho* is vertaald naar het Engels in 1969 door Edelstein en Borghetty. Het werk bevat in totaal 217 recepten waarvan 21 het zwartverven behandelen. Geen enkel recept vermeldt echter de 'twee fasen methode'. De vaakst genoteerde recepten zijn deze waarin metaalzouten gecombineerd worden met looizuren. Het recept dat hieronder staat beschreven, komt uit deze transcriptie van 1969.

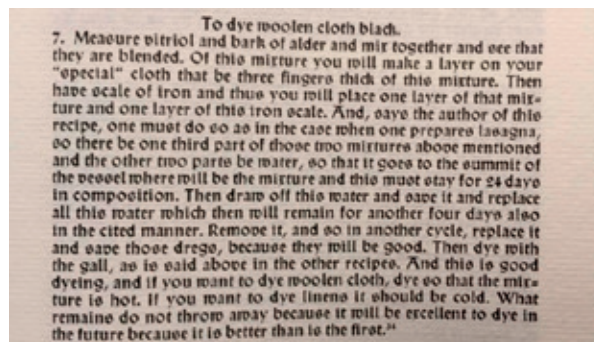
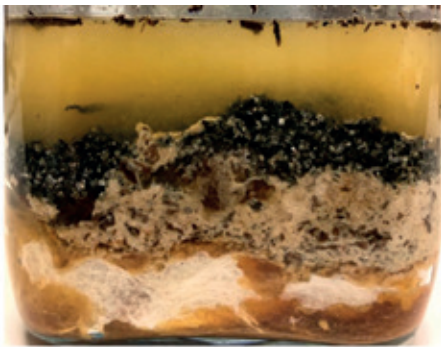
In het recept genaamd 'A tenzer panno negro' (panno = een zeer fijn geweven wollen stof) staat het maken van de schorston op een wel merkwaardige (zeer Italiaanse) manier beschreven. Rosetti schrijft in zijn recept om de schorston op te bouwen 'zoals een lasagne'. Het is de bedoeling om verschillende lagen elzenschors, wol, ijzervijlsel boven elkaar te leggen en te overgieten met water. Deze 'lasagne' moet gedurende 24 dagen blijven staan. Daarna giet men het water af en houdt men de bekomen vloeistof bij. Er wordt telkens terug water aan de schorston toegevoegd dat om de vier

dagen mag worden afgegoten. De vloeistof zou ideaal zijn om mee te verven en bovendien kon deze manier van werken vele malen herhaald worden. Door te verven met het afgietsel van de schorston, dat zeer rijk was aan ijzerzouten, en het toevoegen van tannine (in de meeste gevallen fijnge-stampde galappels) verkregen de ververs een zwarte kleur. Het textiel kwam niet in aanraking met het slijp en vijlsel dat in de schorston achterbleef.

Door te verven met het afgietsel van de schorston, dat zeer rijk was aan ijzerzouten, en het toevoegen van tannine verkregen de ververs een zwarte kleur



Briefenkopijboek, Archief Melijn, invnr. T94/187, folio 265 verso, 266 recto, 1696.



Links: de opbouw (zoals de 'lasagne') uit het recept a tenzer panno negro, rechts = het recept vertaald in het Engels door Edelstein en Borghetty.

Hieronder volgt een Nederlandstalig recept nr. 66 uit MS. 517 van de Wellcome Historical Medical Library te Londen, uitgegeven door W.L. Braekman.

Recept nr. 66. 'Om zwart linen doec te verwen'
 'Recipe een tonne vol scorsen of eyken of elsen scillen of basten, ende een ketel vol sliips uten slipsteen, ende een deel hamerslach van yser, ende menget dit totten voirs. laken, dan neemt scoen, claer water, mer regen water is best, ende doet daer in .x. of .xii. scuttel vol zemels, ende laet die een goede wil zieden, ende oec so moechdi daer in ziede(n) een deel rinde, ende alst een goede wil ghesoden is, so latet scoen claren of ende cleyndset, ende giet dat water op die materie, ende laet dat so staen, ende latet op den bodem bliuen omtrent een hantbreet dick.

Ende dan neemt een heef deech of deysem van roggen deech die zeer suer is, hoe zuerre hoe beter, die een pont weget, ende dan neemt .1. coelsche quartier bier aziins die zuer is, ende mengetten mitten heef deech al cleynd, ende dan so doet een deel daer of op die materie die in die tonne bleef, ende dan weder vanden heefdege daer in, dan so giet dat water daer weder op dat ghi of ghecleynd hebt.

Ende als ghi hier mede verwen wilt, so suldi uwen doec daer in steken, ende trecken wt, ende wringen dat nat wat wt, ende steken weder in, ende wringen weder wt, dit suldi so lange doen tot dat zwart ghenoech is, dan suldi nemen een muld dat verwers besigen, ende sieden dat in loge ghemaect van hout assche, ende weet assche, ende ziedent, dan doet daer in, so vergaet hem die roke vander voirs, verwen ende wort noch zwarter. Ende wildi wollen laken hiermede verwen, so selmen esken scorse nemen voer elsen.

Item wat verwen dat ghi dus verwen wilt, dat seldi eerst nat maken in water ghesoden mit aluyn ende mit tarwen zemel.¹⁰

10 W.L. Braekman, *Middelnederlandse verfrecepten en allerhande substancien* (Gent 1986) 55–56.

In dit recept kan er eiken- of elsenchors gebruikt worden. Slijp van de slijpsteen en hamerslag van ijzer worden gebruikt om de zwarte kleur te bekomen. Een volgend ingrediënt is het zuurdesem deeg, dat zeer zuur moet zijn. Dit deeg maakt de omgeving zuur en zorgt ervoor dat na verloop van tijd ijzeracetaat ontstaat. Ook hier is het noodzakelijk om met het afgietsel te verven. Tevens wordt er vermeld dat er geveerd dient te worden met regenwater. Het is aangeraden om de handeling enkele malen te herhalen totdat het zwart genoeg is.

Het gebruik van andere combinaties van ijzer en tannine kan ook onder deze methode gerangschikt worden. Dit waren als het ware 'instant' zwartverf recepten. Uitgebreide voorbereidingen, zoals bij de schorston die enkele weken tot maanden moeten staan of de voorbereidingen die nodig zijn bij de 'twee fasen verfmethode' (blauwe ondergrond met rood oververfd) zijn hier onnodig. Er kan geleverd worden met galappels of sumak, beide in combinatie met metaalzouten en een kleine toevoeging van meekrap of blauwhout. Deze methodes/recepten geven eveneens een mooie diepe zwarte kleur. Een aantal voorbeelden ervan staan in een Fries verfboek genaamd: *Een cleyne Verff-boecken* van Gebrandum Nicolai, waarvan de tweede druk in 1638 in Leeuwarden verscheen.

*'Om Swart te Verwen'. (p. 7–8), Een Cleyne Verff-boecken
'Neemt schoon water, ende alst warm is, soo doet daer in tot een pont werck 1. loot Galnoten, ende een loot Crap, ende alst siet, so doet u Hoosen daer in, ende latet een uyre sieden, dan neemt uyt ende hanget te verkoelen, dan doet in t selfde sop, een vierendeel pont Coperroot, 4. loot Gom, 4. loot Vylsel, ende half loot Spaens-groen ghestooten, ende laet dat t'samen eens opsieden, ende roertet wel onder malcander dan do ter u Hoosen in, ende laetse een uyre sieden, dan neemtse uyt ende hangtse te verkoelen, dan steectet u Hoosen weder in, ende laetse weder een uyre sieden, dan neemtse uyt ende hangtse te verkoelen, spoeltse uyt in schoon water, ende t'sal schoon swart zijn.'*

Dit is een recept om kousen (Hoosen) zwart te verven. De benodigde ingrediënten zijn galappels, meekrap, koperrood (ijzersulfaat), arabische gom, ijzervijsel en spaens groen (ijzeracetaat).

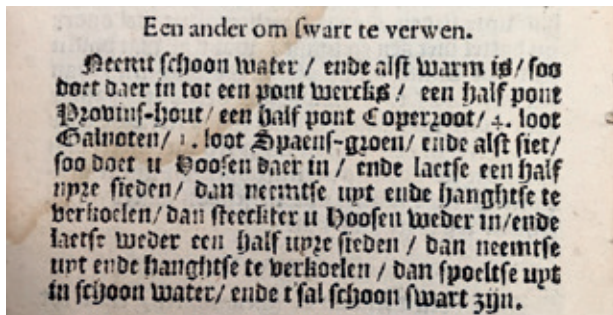
Hetzelfde recept werd gevonden in een zeventiende-eeuws onuitgegeven handschrift Van Jacoba Van Veen, 'De wetenschap ende manieren om alderhande couleuren van saij of saijetten te verwen', 1640–1660, een receptenboek dat geraadpleegd kan worden in de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag.

Een ander voorbeeld komt uit 'Conste Des Ververs', een Vlaams verfersmanuscript 1619–1623 uit Leuven:

*'Swert te maken op een ander manier h.c.s. .
Inden eersten tot elck paex Co[u]ssen, en once Smack een once galle gestooten
Een halve once meede en laetet daer, mede sieden en cleyne qyle zo doetso
Dan (vringt) en laetso verkoelen, Dan doet daer in zeer soone sop een
Tizchdoek coperroot een half once gom, laete daer mede sieden een quartier
Duerde dan vringt en laetso [...] en, Diet doet to 3 off 4 [...] toe dathet sgoon worden est [...] niet schoon, genoeg en werden soo stercker sop met
Een [...] galnoten en coperroot'*

Dit recept maakt eveneens gebruik van galappels, meekrap, koperrood, arabische gom en sumac. Hoogstwaarschijnlijk werd deze methode van verven eveneens gebruikt voor de kledij van de 'gewone man'. Echter, het

eindresultaat zal eerder donkerbruin geweest zijn en geen zwart, omdat er toch enige vakkennis vereist is om met deze methode zwart te verkrijgen.



Een cleyn Verff-boecken Inhoudende seer constighe saeyet verwen/ nut en profytelijck voor breyders en oock voor andere personen/ die haer dit werck mede willen bemoeijen'. Door Gebrandum Nicolai, Den tweeden Druck/op nieuws overghesien ende verbeteret. Leeuwarden, Anno 1638.

Blauwe ondergrond in combinatie met tannine en metaalzouten

De derde methode is de methode waarin er met blauwhout (*Haematoxylum campechianum* L.) geveerd werd of met wede en/of indigo in combinatie met ijzerverbindingen en tanninehoudende grondstoffen. Deze methode kon zowel in twee fasen gebeuren, wanneer er voor de blauwe ondergrond een kuipkleurstof nodig was, of in één fase wanneer er blauwhout (beitskleurstof) gebruikt werd. Blauwhout werd door de Spanjaarden ontdekt in de eerste helft van de zestiende eeuw.¹¹ Vanaf het begin van de zeventiende eeuw werd het gebruikt om zwart te verven. Uit chemische analyses weten we dat er ook combinaties van indigo en blauwhout gebruikt werden. Dit gebeurde vermoedelijk om te besparen op het dure indigo. Of misschien werd het restbad van de indigo verder uitgeput. Het zwart verkregen met blauwhout is 'zwarter', intenser zwart dan dit verkregen door de twee voorgaande procedures. Deze manier van zwartverven was in de zeventiende eeuw zeer populair. Het was echter mogelijk om ook met deze methode verschillende tinten zwart te bekomen. Door rode en gele kleurstoffen toe te voegen aan het verfbad kon de verver de uiteindelijke kleurnuance van het zwart bepalen.

11 G. Schaefer, 'Die Farbhälzer' Ciba-Rundschau (Basel 1937) 326–335.

Door rode en gele kleurstoffen toe te voegen aan het verfbad kon de verver de uiteindelijke kleurnuance van het zwart bepalen.

In het handschrift van Jacoba van Veen staat er een recept dat gebruik maakt van blauwhout. De resultaten bekomen bij het reconstrueren van dit recept gaf op wol een intense zwarte kleur, maar op zijde had de kleur een grijsachtige tint.

*'Een ander om swart te verwen.' (p. 8), 'Een Cleyen verff-boecken'
'Neemt schoon water, ende alst warm is, soo doet daer in tot
een pont wercks, een half pont Provins-hout, een half pont
Coperroot, 4. loot Galnoten, 1. loot Spaens-groen, ende alst siet,
soo doet u Hoosen daer in, ende laetse een ahlf uyre sieden, dan
neemtse uyt ende hanghtse te verkoelen, dan steeckter Hoosen
weder in, ende laetse weder een half uyre sieden, dan neemtse
uyt ende hanghtse te verkoelen, dan spoeltse uyt in schoon
water, ende t'sal schoon swart zijn.'*

In dit recept wordt blauwhout, coperroot, galnoten en spaens groen gebruikt.



Een zwartverven die met een houten stok roert in een ketel die op een metalen onderstel staat in het houtvuur, op de achtergrond hangt zwart laken te drogen. Die Hausbücher der Mendelschen Zwölfbrüderstiftung, Landauer Band 1, Nürnberg, Amb.317.2° Folio 123 recto, 1505, (H205xB175).¹²

12 © <http://www.nuernberger-hausbuecher.de/75-Amb-2-317-72-v/data>, consulted on 12/04/2017.

Besluit

Het verband tussen de historische recepten en de ververspraktijk bleek niet afdoende om het volledige technologische proces van het zwart verven te begrijpen. Tevens valt te betwijfelen of de gevonden historische recepten wel uitvoerbaar waren wanneer ze op de letter gevolgd werden. Het reconstrueren verschaft ons meer inzicht in de precieze inwerkingen van de verfstoffen op de grondstof, welke invloed de technologische stappen hebben op het eindresultaat en hoe belangrijk de volgorde van de stappen is. Het proces was arbeidsintensief en maakte gebruik van dure grondstoffen, wat verklaart waarom zwart een exclusieve en dure kleur was. Ook blijkt een belangrijke rol weggelegd voor een herhaling van het verfbad. Het aantal keren dat een grondstof in het verfbad gaat, bepaalt duidelijk de diepte en de intensiteit van de kleur. Vele recepten eindigen met deze stelregel: men moet verven 'tot het goed genoeg is'. Wat goed genoeg is, is natuurlijk een interpretatie die makkelijk kan verschillen van periode tot periode. Allicht speelt hier de perceptie, de persoonlijke smaak en de heersende mode een belangrijke rol, maar net zozeer kan ervan uit gegaan worden dat de ververs toen ook een maatstaf hanteerden. Dit onderzoek geeft duidelijk aan dat er veel variaties in de methodiek en techniciteit van het zwartverven bestonden en bestaan en dat de ververs hiervan goed op de hoogte waren.

Tevens werd duidelijk dat het echte gitzwarte zwart zoals wij dit vandaag de dag kennen, zeer moeilijk te bekomen is met de eerste twee methodes. De invoering van blauwhout (beschreven in de laatste methode) heeft wel degelijk tot een intenser zwart geleid. Bij de eerste en de tweede methode zijn er maar enkele recepten die tot een donkerzwart resultaat leidden. De perceptie van de zwarte kleur zoals wij die vandaag kennen (zwarter dan zwart) is niet dezelfde als deze in de vijftiende en de zestiende eeuw waar de zwarte kleur een rode schijn had. Er was waarschijnlijk veel 'bijna zwarte' kledij op de markt waardoor de perceptie van zwart anders was dan diegene die we vandaag kennen. In de zeventiende en voornamelijk in de achttiende eeuw veranderde het verfprocedé en werd het zwart intenser van kleur. Dit kwam door de invoer van nieuwe grondstoffen zoals blauwhout bijvoorbeeld, dat intensief gebruikt werd vanaf de zeventiende eeuw. Wanneer ik nu naar schilderijen uit de Bourgondische tijd kijk waar zwart een zeer prominente rol in het modebeeld speelt valt het mij op dat zelfs de zwarte verf waarmee het textiel geverfd werd niet altijd pikzwart is. Ik vraag mij nu ook af of de afgebeelde vorsten en hoogwaardigheidsbekleders zich niet zwarter lieten afbeelden dan ze in werkelijkheid gekleed waren? Of rood zwart om te laten zien dat ze het duurste zwart droegen? Dit is eveneens perceptie.

De recepten vertellen niet alles. Voor de reconstructie ervan is enige kennis van scheikunde nodig. Daarom blijft een interdisciplinaire samenwerking zeer belangrijk. Het bestuderen van historische recepten alleen biedt dus op zich geen afdoend antwoord op de vraag welke ingrediënten gebruikt werden en op welke manier ze verwerkt werden. Daarom is het daadwerkelijk ontrafelen van een recept, door dit ook werkelijk planmatig uit te voeren en daarin te gaan experimenteren, een noodzakelijke aanvulling. Het is zo dat we een beter inzicht in de technologie van het verfambacht verwerven.

Beredeneerde bibliografie

Zowel bronnen uit de Noordelijke als de Zuidelijke Nederlanden zijn van belang om de textielindustrie te bestuderen in onze contreien. De geschiedenis van de lakenindustrie werd uitgebreid onderzocht. W.L.J. De Nie schreef zijn thesis over *De ontwikkeling der Noord-Nederlandsche textielververij van de veertiende tot de achttiende eeuw*, (Leyden 1937). Zijn werk is bijzonder omdat hij informatie geeft over ingrediënten en verftechnieken. Voor Vlaanderen zijn volgende werken over de laken en textielnijverheid toonaangevend G. De Poerck, *La Draperie médiévale en Flandre et en Artois, Technique et Terminologie I La technique, II Glossaire français, III Glossaire flammand*, (Bruges 1951) en G. Espinas en H. Pirenne, *Recueil de documents relatifs à l'histoire de l'industrie drapière en Flandre*, 4 Volumes, (Bruxelles 1906–1924). E. Coornaert, *Un centre industriel d'autrefois. La draperie-sayerterie d'Hondschoote (XIV^e–XVII^e siècles)*, (Paris 1930) schreef over de lakenindustrie in Hondshoote (vandaag Noord-Frankrijk) en Bergues Saint-Winnoc (Noord-Frankrijk).

Wie meer wil weten over de ontwikkeling van de textielindustrie doorheen de eeuwen en in het bijzonder Antwerpen doet er goed aan om het werk van A.K.L. Thijs te lezen. *Van 'werkwinkel' tot 'fabriek': de textielnijverheid te Antwerpen (einde 15^{de}–begin 19^{de} eeuw)*, (Brussel 1987).

Tevens kan er informatie over de wolindustrie en internationale handel gehaald worden uit contemporaine bronnen

zoals J. Munro, *Necessities and Luxuries in Early-Modern Textile Consumption: Real Values of Worsteds Says and Fine Woollens in the Sixteenth Century Low Countries*, *Studien zur Gewerbe- und Handelsgeschichte der vorindustriellen Zeit*, vol. 31, (2012).

Wie de technologie van het verven beter wil begrijpen kan het werk van Dominique Cardon, *Natural Dyes: Sources, Tradition, Technology and Science*. Archetype, (Londen 2007) raadplegen. Over indigo is het boek *Indigo* van Jenny Balfour (1998) een aanrader. Judith Hofenk De Graaff maakte een studie over het zwartverven van wol en zijde, dit werd gepubliceerd in *Bedrukt en beschilderd textiel*, Amsterdam Jaarboek, Stichting Textielcommissie Nederland, 'Zwart', (Amsterdam 1999), 76–86. Tevens publiceerde ze een algemeen werk over natuurlijke kleurstoffen, *The colourful past: origins, chemistry and identification of natural dyestuffs*. Abegg-Stiftung Archetype Publications, 2004. Een ander interessant werk van haar is *Geschiedenis van de textieltechniek: een drieluik*, Amsterdam: Centraal Laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap, 1992. Wie historische recepten wil lezen kan het werk van G. Rosetti lezen. Het werd vertaald naar het Engels. Rosetti, Gioanventura. *The Plictho: instructions in the art of the dyers which teaches the dyeing of woolen cloths, linens, cottons, and silk by the great art as well as by the common. Facsimile and translation of the first edition of 1548*, Sidney M. Edelstein en Hector C. Borghetty (red.) Cambridge en London: M.I.T. Press (1969). Tevens is er het werk van E. Ploss, *Ein Buch von alten Farben, technologie der textilfarben im Mittelalter mit einem Ausblick auf die festen farben*, Impuls Verlag Heinz Moos, Heidelberg, (1962). Voor wie meer wil weten over de symboliek en de betekenis van de zwarte kleur is het werk van M. Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, Editions Seuil (2008) een interessant werk.

Biografie

Natalia Ortega Saez is doctor assistent aan het departement erfgoed aan de Faculteit Ontwerpwetenschappen van de Universiteit Antwerpen. Haar onderzoek focust zich op historische recepten en reconstructies. Tevens onderzoekt zij welke degradatie fenomenen er kunnen ontstaan wanneer bepaalde ingrediënten en technieken gebruikt worden. Materiaalkarakterisatie, degradatie en conservatie zijn de speerpunten van haar onderzoek.



Honestly! I'm wearing white!

Over witte kledij en mode

Anaïs Huyghe

Kleuren kregen doorheen de geschiedenis diverse, symbolische betekenissen. In onze westerse – christelijke – cultuur wordt wit geassocieerd met onschuld, reinheid en eeuwigheid. Ook ideeën zoals vrede en trouw worden met deze niet-kleur verbonden.¹

Door de positieve connotaties kreeg wit een prominente plaats bij vreugdevolle en grootse momenten in het leven, zoals een doopsel of een huwelijk. Ook groepen die strijden voor rechtvaardigheid, eerlijkheid of samenhang, zoals de suffragettes of de aanwezigen tijdens de Witte Mars, doen dat in (gedeeltelijk) witte outfits. Dokters, kelners of koks, kiezen vaak voor een witte plunje en overtuigen zo omstaanders via netheid van hun deskundigheid.

Dit artikel onderzoekt de betekenis en het gebruik van wit in de westerse kledij en mode van 1750 tot vandaag. Er werd een onderscheid gemaakt tussen kledij en mode. Kledij is de generische term om het materiële product, waarmee we ons lichaam dagelijks beschermen, aan te duiden en mode, een begrip met eigen afspraken, wordt gestuurd door onze grote drang naar vernieuwing – *neomania* – en is tijdsgebonden.²

In een eerste deel wordt de symbolische betekenis van wit en de toepassing ervan in de klederdracht beschreven. Waar mogelijk wordt de vertaalslag naar mode gemaakt. Een tweede deel gaat over het gebruik van wit of witte kledij in de mode. Mode maakt gebruik van de gekende symboliek – onschuld, eerlijkheid, puurheid – maar voegt ook nieuwe betekenissen en associaties toe. Om het overzicht te bewaren, werd ook dit deel in twee categorieën opgedeeld. Een eerste deel gaat over het (zelf)referentiële karakter van mode en beschrijft voorbeelden wanneer kenmerkende witte kledingstukken worden ingezet om een verhaal te vertellen: het witte hemd, de victoriaanse ruche of een gedrapeerde tunica. Naast de *chemise à la reine*, wordt de toepassing van wit binnen het oeuvre van ontwerpers zoals

1 G. Ashdown Audsley, *Colour in Dress: A Manual for Ladies*, (Londen: Sampson Low, Marston and Co, LTD., 1912), 129–130.

2 Y. Kawamura, *Fashion-ology: An introduction to Fashion Studies (Dress, Body, Culture)*, (Bloomsbury Academic, 2005), 16, 20.

Madame Grès, Madeleine Vionnet en Veronique Branquinho besproken. Binnen het werk van een aantal designer kreeg wit een eigen, conceptuele betekenis. Dit laatste deel gaat over de rol van het witte *an sich* bij designers zoals André Courrèges, Yohji Yamamoto of Martin Margiela.

Dit artikel, dat het resultaat is van literatuuronderzoek, heeft niet de ambitie exhaustief te zijn maar illustreert het gebruik van wit in de mode aan de hand van een aantal illustratieve en exemplarisch casussen van 1750 tot vandaag.

Symbolische betekenissen van wit in kledij

Kledij slaat op de broek, trui of jas, maar ook op haardracht, make-up en accessoires.³ Door de combinatie en vorm van deze afzonderlijke onderdelen, wordt de buitenwereld over gender, status, geloof, etniciteit en persoonlijkheid ingelicht. Kledij is een taal, gekend door de leden van de eigen groep en leesbaar voor buitenstaanders. Mode is een begrip met eigen afspraken en gewoontes omtrent kledij.⁴

Naar aanleiding van overgangsrten wordt in onze westerse samenleving witte kledij gedragen, zoals tijdens een doopsel of een huwelijk. Een – hoofdzakelijk – christelijke gemeenschap brengt wit in verband met het *ongerepte*, het *maagdelijke* en het *onschuldige*.

Baby's worden sinds de achttiende eeuw tijdens hun doopsel, het sacrament van de christelijke initiatie, gehuld in een witte doopjurk. Onschuldig en ongerept treden ze toe tot de christelijke geloofsgemeenschap.⁵ Het gebruik verloor de laatste vijftig jaar aan populariteit, maar vindt het doopsel toch plaats, dan dragen de kleine kinderen en baby's steeds vaker anderskleurige outfits. Dit in tegenstelling tot de witte trouwjurk die tot op de dag

Het gebruik verloor de laatste vijftig jaar aan populariteit, maar vindt het doopsel toch plaats, dan dragen de kleine kinderen en baby's steeds vaker anderskleurige outfits

van vandaag in onze grotendeels geseculariseerde maatschappij nog steeds de voorkeur geniet. Tot de achttiende eeuw waren er geen strikte afspraken over de kleur van de trouwjurk. Begoede families kozen voor een zilveren, zilveren en witte of een witte trouwjapon. Vrouwen uit minder welvarende middens gingen op hun huwelijksdag gekleed in hun mooiste jurk en die kon eender welke kleur hebben.⁶ Pas vanaf het einde van de achttiende eeuw en de eerste helft van de negentiende eeuw, in het bijzonder tijdens de regeerperiode van de vrome Koning Victoria van Engeland, wordt wit de standaardkleur voor het huwelijksjapon en wordt de outfit geformaliseerd met een sluier en een boeket.⁷

3 J. De Bruijn, S. Elpers en H. Schoefs, 'Op de huid. Over vestimentaire kwesties', *Volkskunde. Tijdschrift over de cultuur van het dagelijkse leven*, 115 (2014), 437.

4 De Bruijn, 'Op de huid', 435.

5 E. Ehrman, *The Wedding Dress: 300 years of Bridal Fashion* (Tent. Cat.: London: Victoria & Albert Museum, 03/05 2014 – 15/03 2015), (Londen: V&A, 2014), 10.

6 Ehrman, *The Wedding Dress*, 22.

7 Ehrman, *The Wedding Dress*, 41, 65.

Ook de mode-industrie en in het bijzonder de haute couture houdt de traditie min of meer in stand. Haute-couturecollecties worden twee maal per jaar, net voor de modeweeken, in Parijs geshowd. Sinds het begin van de twintigste eeuw is *la mariée* (de bruid) een vast begrip in de modewereld. *La mariée* verwijst naar de witte trouwjurk waarmee een haute-couture-show wordt afgesloten. Deze gewoonte om een bruid in een witte jurk op te voeren als apotheose van de show startte begin vorige eeuw en werd een geïnstitutionaliseerd begrip op het einde van de jaren 1940. Voor de Tweede Wereldoorlog toonden couturehuizen zoals Lanvin, Mainbocher (label opgericht door Main Rousseau Bocher in 1929) of Madeleine Vionnet trouwjurken op kleinere zomershows. Pas na de Tweede Wereldoorlog vond dit gebruik algemeen ingang in de modewereld en werden de finalejurken de meest rijkelijke en exuberante creaties van de show. Dit *happy end* op het einde van een fenomenale show gaf een designer de kans zijn fantasie de vrije loop te laten en het publiek een staaltje van zijn kunnen te laten zien. Jacques Fath, Pierre Balmain of Lanvin, allen hadden ze een – wit – bruidsensemble. Grote couturehuizen zoals Chanel (opgericht in 1910 door 'Coco' Chanel), Elie Saab, Zuhair Murad of Giambattista Valli sluiten hun shows nog steeds af met een gesluisde of gekroonde bruid, maar veel huizen lieten zo'n pronkstuk als afsluiter van de show varen vanaf het einde van de jaren 1980 wanneer de Britse ontwerpers zoals Alexander McQueen of John Galliano de catwalk veroverden en van ieder couturistuk een *statement piece* maakten.⁸

Wit wordt in verband gebracht met het *reine*, het *eerlijke* en het *trouwe*. Mode is een communicatiemiddel en een manier om ideeën en standpunten kenbaar te maken. De Britse suffragettes van de eerste feministische golf streden voor stemrecht voor vrouwen aan het begin van de twintigste eeuw. Tijdens uiteenlopende demonstraties brachten ze hun zaak onder de aandacht, niet in onconventionele reformjurken of 'mannelijke' kleding, maar in ultravrouwelijke, witte edwardiaanse japonnen en ensembles in fijne stoffen en elegante details. Paars, wit en groen werden door hen geadopteerd als de 'Votes for Women'-kleuren. Wit stond voor reinheid, paars voor loyaliteit en groen voor hoop. Emmeline Pankhurst, Christabel Pankhurst en Emily Davison wilden een betrouwbare, rechtvaardige boodschap verkondigen en dat deden ze door zich aan de *mainstream* mode te houden. De met kanten versierde jurken, blouses met hoge kragen en nette rokken die we associëren met edwardiaanse mode, werden aangepast en de hoeden en linten, kregen de kleuren van de zaak.⁹

Wit als symbool voor de strijd van vrouwen voor gelijke rechten bestaat nog steeds. Tijdens de State of the Union van 2019, de jaarlijkse toespraak van de president van de Verenigde Staten tot de leden van het Congres, droeg een groot deel van de vrouwen een gedeeltelijk of volledig witte outfit. Donald Trump sprak, maar de vrouwen maakte een statement. Deze zee van suffragettes wilde president Trump duidelijk maken dat ze blijven vechten voor gelijke (economische) rechten. Het grootste deel van de in wit geklede dames behoorde tot de democratische partij. Hun witte outfits contrasteerden met de donkere kleding van Ivanka en Melania Trump.¹⁰

Witte kleding wordt gedragen binnen een context waarin netheid, hygiëne en gezondheid een belangrijke rol spelen. De taken van de laborant, verpleger en dokter eisen een steriele, nette tenue. Kledij die regelmatig moet worden gewassen is vaak wit zoals onder- of kinderkleding. Tot de jaren 1950 droegen zowel jongens als meisjes tot de leeftijd van 2 à 3 jaar

8 E. Demoen, *Backstage/Frontstage* (Onuitgegeven publicatie bij de tentoonstelling 'Backstage/Frontstage', Modemuseum Hasselt, 22/09 2018 – 17/03 2019).

9 A. De La Haye en V. Mendes, *20th Century Fashion*, (Londen: Thames & Hudson, 1999), 40–41.

10 Vanessa Friedman, 'The Lessons of the Women in White at the State of the Union Address', *New York Times* (06/02 2019), geraadpleegd op 24 oktober 2019, <https://www.nytimes.com/2019/02/06/fashion/state-of-the-union-white.htm>.

witte jurken in makkelijk wasbare, bleke stoffen.¹¹ Witte kleding is net, puur en zuiver en tekenen van vuil zoals plekken, zweet of verkleuringen zijn meteen zichtbaar. In de periode voor de uitvinding van het wasmachine, de mogelijkheid om warm water uit de kraan te laten lopen en chemische zepen was het een heuse uitdaging om witte kledij wit te houden. Begoede families engageerden dienststers die voor hen de was deden, maar voor minder welvarende gezinnen was vlekkeloos witte kledij geen evidentie. Aan de hand van een nette witte blouse, sjaal of zakdoek communiceerde men status en plaats in de maatschappij.¹²

In de periode voor de uitvinding van het wasmachine, de mogelijkheid om warm water uit de kraan te laten lopen en chemische zepen was het een heuse uitdaging om witte kledij wit te houden

Sporten zoals tennis, cricket of zeilen, worden verbonden met witte kleding. Op Wimbledon blijft een volledig witte plunje verplicht van zodra een speler het veld betreedt. Eind negentiende eeuw werd het eerste officiële toernooi door de *All England Lawn Tennis and Croquet Club* in 1877 op het gras in de Londense wijk Wimbledon georganiseerd. Een smetteloze witte outfit was van bij het begin verplicht omdat zweetvlekken, die op kleurrijke kledij zichtbaar zijn, als onrein werden beschouwd. Daarenboven was tennis een sport die in de beginperiode door de elite werd beoefend en waarbij potentiële huwelijkspartners aan elkaar werden voorgesteld.

Tijdens de jaren 1980 was mode in grote mate verdeeld tussen de bourgeoisie en de avant-garde. Grote commerciële huizen zoals Donna Karan New York (opgericht door Donna Faske, beter bekend als Karan in 1984) stonden synoniem voor chic en *clean* purisme. De kledingstukken die deze modehuizen produceerden in monochrome, gedempte kleuren zijn eenvoudig, praktisch en bescheiden sportief. Het dragen van deze Amerikaanse mode werd in verband gebracht met een luxueuze, sportieve en conservatieve levensstijl.¹³

Wit krijgt nieuwe betekenissen binnen de 'mode'

De Franse uitspraak 'à la mode', afgeleid van het woord *modus*, betekent in het Nederlands manier/gewoonte. De term mode werd tijdens de vijftiende eeuw voor het eerst gebruikt en duidde op een gemeenschappelijke kleedgewoonte met een daaraan gekoppelde etiquette. *Vogue*, stijl en trend, termen die regelmatig met mode in verband worden gebracht, refereren aan het veranderlijke karakter ervan.¹⁴ Tijdens de vijftiende eeuw en tot het begin van de negentiende eeuw was mode het monopolie van een beperkte elite. Na de Franse Revolutie (1789) wint de burgerij aan macht en invloed. Met een uitgesproken modebeeld bevestigen ze hun nieuwe

11 E. Demoen, *FOREVER Young* (Onuitgegeven publicatie bij de tentoonstelling 'FOREVER Young', Modemuseum Hasselt, 10/02 2018 – 02/09 2018).

12 Ehrman, *The Wedding Dress*, 10.

13 H. Walker, *Less is more: Minimalism in Fashion*, (Londen: Merrell, 2011), 101. De La Haye en Mendes, *20th Century Fashion*, 266.

14 Y. Kawamura, *Fashion-ology: An introduction to Fashion Studies (Dress, Body, Culture)* (New York: Bloomsbury Academic, 2005), 17.



Koningin Marie Antoinette, circa 1783, naar Élisabeth-Louise Vigée Le Brun Timken Collection, 1960.6.41, Timken Collection

plaats in de maatschappij.¹⁵ De Engelsman Charles Frederick Worth vestigt zich medio negentiende eeuw in de Rue de la Paix in Parijs en start er samen met zijn businesspartner, Otto Gustav Boberg, een eigen couture-huis.¹⁶ Worth wordt beschouwd als de eerste couturier die het modebeeld zal bepalen, een rol die voordien werd ingevuld door de elite. Haute couture verving *couture à façon*, mode voor het individu. Vanaf de twintigste eeuw krijgen ontwerpers steeds meer invloed op het modebeeld.¹⁷

In onderstaande wordt aan de hand van verschillende casussen onderzocht hoe 'wit' als betekenisdrager werd ingezet binnen de mode.

Op verschillende momenten in de modegeschiedenis wordt verwezen naar witte kledingstukken uit een ver of nabij verleden. Het witte kledingstuk met al zijn associaties voegt betekenis toe en verwijst naar een personage, een plaats of een gemoedstoestand.

De laatste decennia van de achttiende eeuw – net voor de Franse Revolutie – wordt de kloof tussen arm en rijk groter en irreëler, de eerste Industriële Revolutie doet een nieuwe klasse – de bourgeoisie – ontstaan en Verlichte denkers stellen begrippen zoals eigendom en macht in vraag.¹⁸ Franse filosofen promoten de terugkeer naar de zogenaamde eenvoud van het platteland als een manier om het liberalere klimaat in Engeland te evenaren.¹⁹ Eind achttiende eeuw, stijgt de invloed van Engeland op de Europese cultuur en met een sobere, landelijke, Engelse stijl zetten – veelal jonge – mannen en vrouwen zich af tegen de pronkerige mode en ideeën van het oude regime. Het landelijke, huiselijke en handgemaakte won aan status en werd in verband gebracht met vrijheid en democratie.²⁰

Koningin Marie-Antoinette die een hekel had aan de beklemmende regels van het hof, trok zich eind achttiende eeuw steeds vaker terug in de Hameau de la Reine, een dorpje met stallen, molens, koeien en schapen, dat ze omstreeks 1785 op de terreinen van Versailles liet bouwen. In de geest van de terugkeer naar een landelijk leven, leidde ze daar – in het gezelschap van haar hofdames – een 'eenvoudig' bestaan als 'boerin'. Daar ging ze gekleed in een *chemise à la reine*, een jurk met hoge taille in lichte katoen gedragen met een hoge hoed. Dit japon refereerde aan de silhouetten die op plantages in West-Indië werden gedragen, zat los rond het lichaam en behoefde geen korset. Op het vrije, sensuele karakter van deze jurk – de natuurlijke vormen van het lichaam waren zichtbaar – kwam protest uit conservatieve hoek. De iconische jurk kreeg zijn naam via een schilderij dat Elisabeth Vigée-Lebrun van Marie-Antoinette maakte in circa 1783.²¹

Invloed van de Griekse en Romeinse oudheid op mode en cultuur was er altijd, op een of andere manier. Na de Franse Revolutie, tijdens de regeerperiode van Napoleon I, een politiek onstabiele periode, nam de interesse in de politiek en filosofie uit de klassieke oudheid toe. Dit werd weerspiegeld in de kapsels en de japonnen van de vrouwen. Fijne, witte mousseline jurken met lage halsuitsnijdingen, korte mouwen en hoge tailles lieten weinig aan de verbeelding over. Deze ultrafijne jurken refereerden aan de klassieke godenbeelden uit de oudheid waarbij de gedrapeerde tunica tegen het lichaam kleefde en de natuurlijke vrouwelijke vormen zichtbaar waren.²²

Ook tijdens de jaren 1930 vormt de klassieke oudheid een inspiratiebron. Europa bevindt zich tussen twee oorlogen en nieuwe, (rechtse) ideologieën, met puurheid en zuiverheid als voorname pijlers, krijgen steeds meer

15 Kawamura, *Fashion-ology*, 19.

16 N. J. Troy, *Couture Culture: A Study in Modern Art and Fashion*, (Cambridge, Massachusetts: M.I.T. Press, 2003), 18–19.

17 Troy, *Couture Culture*, 20–21.

18 E. Maeder (red.), *An Elegant Art: Fashion & Fantasy in the Eighteenth Century* (Tent. Cat.: Los Angeles County Museum of Art, Collection of Costumes and Textiles 08/03 1993 – 02/06 1983), 15–16.

19 A. Ribeiro, *Dress in Eighteenth-Century Europe 1715-1789*, (Londen: Batsford, 1984), 143.

20 Ribeiro, *Dress in Eighteenth-Century Europe*, 17 en 144.

21 Ribeiro, *Dress in Eighteenth-Century Europe*, 153.

22 S. Sadako Takeda, *Fashioning Fashion: European Dress in Detail 1700-1915*, (München: Prestel, 2010), 37.

vorm.²³ Tijdens de jaren 1930 werd in vloeiende lichtkleurige zijde, jersey, crêpe, chiffon en fijne fluweel geplooid, gedrapeerd en gevouwen. De ogenschijnlijk eenvoudige, maar in realiteit complexe kleding werd direct op het lichaam gedrapeerd. Deze silhouetten metamorfoserende vrouwen, niet tot een 'femme fatale' maar een rechtvaardige, sterke, ontastbare vrouw. Deze 'goddelijke' silhouetten werden in klassieke scenografieën met Korintische zuilen, acanthusbladen en klassieke beelden gefotografeerd. Alix (geboren als Germaine Emilie Krebs) (vanaf 1941 Madame Grès) en Madeleine Vionnet vertegenwoordigden deze neoklassieke stijl. Alix' eerste liefde, beeldhouwkunst, verklaart haar interesse in 'gesculpteerde kledij'. Ze ontwierp een aantal witte japonnen die rond het lichaam werden gemouleerd met heftige drapage en vouwen. Ook de vrouwen van Vionnet kenmerkten zich door hun klassieke, gebeeldhouwde uitstaling.²⁴

De mode van de jaren 1970 kenmerkt zich door een revival van victoriaanse kledij. Biba (merk en winkel van Barbara Hulanicki en haar team) werd geïnspireerd door vintage en victoriaanse elementen. Ook in tweedehands-winkels waren stukken uit de vorige eeuw bijzonder populair. In contrast tot Biba's decadente, *over-the-top* outfits, bood Laura Ashley katoenen, jurken aan, al dan niet met prints, die een beeld van onschuld in een landelijke setting oproepen. Het textielbedrijf Laura Ashley werd reeds in 1953 opgericht, maar bood pas vanaf de late jaren 1960 kleding aan. Jurken en rokjes in lichte katoen, soms versierd met kleine repetitieve prints, sierden de straten en illustreerden een verlangen naar een landelijk leven.

23 L. Cotta, 'Het oeuvre van Madame Grès. Een geschiedenis van de beeldhouwkunst', *Madame Grès: Sculpturale Mode* (Tent. Cat.: Modemuseum Provincie Antwerpen 12/9 2012 – 10/2 2013), (Antwerpen: Modemuseum Provincie Antwerpen, 2012), 199.

24 De La Haye en Mendes, *20th Century Fashion*, 93–94.



Veronique Branquinho, lente/zomer 1998. Styling: Veronique Branquinho en Raf Simons. Make-up: Inge Grogard. Foto: © Ronald Stoops

De Laura Ashley-formule: lange jurken of overgooiers met kenmerkende details die refereerden aan victoriaanse en edwardiaanse ensembles en nachtjaponnen met volants, ruches, pofmouwen en hoog sluitende kragen. Deze nostalgische look had meer dan vijftien jaar lang succes, maar moest plaats ruimen voor de donkere fantasieën van de punk.²⁵

Veronique Branquinho wordt op het einde van de twintigste eeuw geïnspireerd door deze victoriaanse revival uit de jaren 1970. Branquinho studeerde in 1995 af aan de modeafdeling van de Antwerpse Koninklijke Academie. Twee jaar later presenteerde ze haar eerste collectie tijdens de modeweek van Parijs: lente/zomer 1998. Meisjes met sluijk haar, capes, rokken die tot op de grond reiken en witte lange jurken in fijne, semi-transparante katoen bestegen de catwalk. De collectie werd geïnspireerd door de neoromantische prent *Picnic at Hanging Rock*, een film van Peter Weir uit 1975 naar de gelijknamige roman van Joan Lindsay uit 1967.²⁶ In de film dragen de schoolmeisjes kuitlange, witte japonnen met hoge kragen versierd met florale details en een gekleurd lint in de taille. Achter een kuise, victoriaanse, verhullende kledingstijl ontwikkelen deze jonge meisjes zich tot vrouw. Binnen het oeuvre van Veronique Branquinho speelt dit thema van een jong onschuldig meisje op weg naar volwassenheid, een periode die gepaard gaat met een uitgesproken emotionele complexiteit, een centrale rol. Achter haar verhullende, strenge silhouetten gaat een vrouw schuil die tegelijk onschuldig, erotisch, speels, streng, aanwezig en afwezig, mysterieus en bijzonder complex is.²⁷ De collectie lente/zomer 1998 wordt voorgesteld aan de hand van een reeks foto's van Ronald Stoops van meisjes die door een woud lopen in een wit gewaad.²⁸

De laatste jaren wordt de victoriaanse esthetiek nieuw leven ingeblazen door een jeugdige garde, veelal, vrouwelijk designers zoals de Deense Cecilie Bahnsen en Ierse Simone Rocha. De modewereld lijkt gesatureerd door de uitgesproken 'sexiness' van de Kardashians & co. Veel meer dan een onschuldige 'girly' mode kan dit witte modebeeld met ruches, parels en kragen gelezen worden als een vorm van protest. Deze jonge vrouwelijke designers lanceren conceptuele mode, wars van gangbare esthetiek en schoonheidsnormen en bieden een alternatieve mode in lijn met de tijdsgeest van vandaag. Ze gaan op zoek naar een nieuwe invulling van gender, vrouwelijkheid en schoonheid.²⁹

Een laatste groep designers die hier aan bod komen, delen een interesse in het 'witte' omwille van de conceptuele betekenis. Wit heeft een eigen betekenis en maakt intrinsiek deel uit van hun visuele taal.

De jaren 1960 waren financieel voortvarend, de herinnering aan de oorlog vervaagde én er was opnieuw geloof in een toekomst. De haute-couture-mode en vrouwelijke silhouetten geïnspireerd door de New Look van Christian Dior uit het vorige decennium, werden minder relevant. De talloze uitvindingen na de Tweede Wereldoorlog, maar hoofdzakelijk de vooruitgang in de ruimtevaart inspireerden ontwerpers zoals Pierre Cardin en André Courrèges. Hun Space Age-mode verkondigde een toekomstgerichte visie. Modellen gingen gehuld in witte pakjes en ongerepte witte, geometrische helmen, de jurken en shorts waren kort en de zomen hoekig. Wit of de afwezigheid van kleur, maakte intrinsiek deel uit van deze visuele cultuur. De wit geklede mobiele dame werd een metafoor voor de moderne tijd. Na een tabula rasa kon alles opnieuw... maar beter.³⁰

25 De La Haye en Mendes, *20th Century Fashion*, 219.

26 K. Debo (red.), *Moi, Veronique: Branquinho TOuTe NUe*, (Tent. Cat.: Antwerpen: ModeMuseum Provincie Antwerpen, 12/3 – 17/8 2008), (Antwerpen: Modemuseum Antwerpen, 2008), 3, 5.

27 Debo, *Moi, Veronique*, 3.

28 Debo, *Moi, Veronique*, 16–19.

29 A. Farrell, *Sect and the city: the peculiar allure of the prairie dress*, in *Financial Times* (26/07 2019), geraadpleegd op 24 oktober 2019, <https://www.ft.com/content/b34e94cc-aa11-11e9-b6ee-3cdf3174eb89>

30 E. Dimant, *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*, (New York: Collins Design, 2010), 31.



Backstage bij Yohji Yamamoto, lente/zomer 1999, (c) Marleen Daniels

Een eenvoudig kleurenpalet waarbij gebruik wordt gemaakt van monochromen zoals zwart, wit en grijs karakteriseert de avant-gardemode vanaf de jaren 1980. Eenvoudige tinten spe(e)l(d)en een voorname rol binnen het oeuvre van Japanse designers zoals Rei Kawakubo met Comme des Garçons (sinds 1981), Yohji Yamamoto en Issey Miyake. Japanse mode was iets helemaal anders dan westerse mode. Westerse mode straalde luxe uit, was kleurrijk, bijzonder sexy en zat strak rond het lichaam, terwijl Japanse mode het lichaam verhulde, asymmetrisch was en een somber monochroom kleurenpalet hanteerde.³¹ Samen met Miyake lieten Kawakubo en

31 V. Steele, 'Is Japan still the Future', *Japan Fashion Now* (New-York: Fashion Institute of Technology, 17/9 2010 – 8/1 2011), (New Haven: Yale University Press, 2010), 1.

Yamamoto Parijs kennismaken met een Japanse vormgeving waarbij het onaffe, onregelmatige en imperfecte als tekenen van het leven worden beschouwd. Deze esthetiek maakt deel uit van de Japanse cultuur en wordt *wabi-sabi* genoemd.³²

De zomen waren onaf en oneven, de proporties uit balans, de modellen droegen geen make-up, de haren waren ongekamd en in de kledingstukken zaten gaten. Deze esthetiek stond in schril contrast met de westerse notie van mode en werd door de modepers beschouwd als anti-mode, anti-commercieel, anti-esthetisch en aseksueel. Het waren kleren in ontbinding.³³ De invloed van de Japanse esthetiek en ontwerpers op het modebeeld is ongezien en van onschatbare waarde, maar begin 1980 veroorzaakten ze een heuse shock. De collecties uit de beginperiode waren overwegend zwart omdat deze kleur, volgens Yohji Yamamoto, eerder afwezig dan aanwezig is.³⁴ Hetzelfde geldt voor grijs of wit. Japanse mode kenmerkt zich door een grote interesse in de structuur van materialen: spraakmakende stoffbewerkingen – zoals bij Issey Miyake – maar ook de textuur die inherent aanwezig is in het materiaal. Japanse ontwerpers delen een liefde voor de 'decoratie' eigen aan het materiaal zoals de houtnerf of in elkaar grijpende draden van een breisel of weefsel. Kleur is ondergeschikt, maar de structuur van de samenstellende delen voegt waarde toe.³⁵ De collectie van Yohji Yamamoto voor de zomer van 1999 – op dat moment was hij een gevestigde naam – werd samengesteld uit zwart, wit, grijs en enkele kleuraccenten. De constructie van de kledingstukken was zichtbaar, de silhouetten waren asymmetrisch en verschillende texturen in eenzelfde

32 Steele, 'Is Japan still the Future', 5.

33 B. English, *Japanese Fashion Designers. The Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo*, (New York: Bloomsbury, 2011), 38.

34 English, *Japanese Fashion Designers*. 45.

35 E. Dimant, *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*, (New York: Collins Design, 2010), 86.



Ann Demeulemeester herfst/ winter 2013 © Nick Thornton-Jones & Warren du Preez

kleurtoon bepaalden de designs. Tijdens de show werden enkele kledingstukken verder 'ontbonden': de modellen kleeften zich uit en toonden de opeenvolgende lagen en de constructie van het silhouet.

Eind jaren 1980, enkele jaren nadat de Japanse ontwerpers furore maakten in Parijs, veroorzaakten de creaties van een aantal Belgische ontwerpers een gelijkaardige bewondering. Martin Margiela en Ann Demeulemeester deelden uiteenlopende opvattingen met Japanse designers en naast zwart, nam wit een voorname plaats in binnen het oeuvre van deze iconische ontwerpers. Margiela en Demeulemeester veroverden een internationale status met hun gedeconstrueerd(e) mode(beeld).

Eind jaren 1980, enkele jaren nadat de Japanse ontwerpers furore maakten in Parijs, veroorzaakte de creaties van een aantal Belgische ontwerpers een gelijkaardige bewondering

Martin Margiela studeerde in 1979 af aan de Antwerpse Koninklijke Academie voor Schone Kunsten. In 1988 debuteerde hij in Parijs met een eerste collectie, lente/zomer 1989, in Parijs. Hij deed dit in een periode waarin modeontwerpers een bijna mythische status hadden en logo's van modehuizen rijkelijk op T-shirts, jassen of handtassen prijkten. Margiela wou zijn designs voor zich laten spreken en distantieerde zich als 'aanwezige' ontwerper.³⁶ Het modehuis werd Maison Martin Margiela (opgericht in 1988, sinds het vertrek van Martin Margiela in 2003 heet het huis Maison Margiela) genoemd en sprak met 'wij' in plaats van 'ik'. In het *incognitoproces* speelt/spelde wit een prominente rol. De labels bestonden uit een eenvoudig maagdelijk wit – *vièrge de toute écriture* – label dat met vier steken in het kledingstuk werd vastgemaakt.³⁷ Op publieke events gingen de medewerkers van Maison (Martin) Margiela gekleed in witte, katoenen jassen – *blouses blanches* – geïnspireerd op de witte labojassen van de ateliermedewerkers in de Parijse haute couturehuizen. Deze werkoutfit, een teken van de *team spirit* werd door ieder lid van het huis gedragen, zonder rekening te houden met rang en functie.³⁸ De winkels van Maison (Martin) Margiela bevonden zich eerder op discrete, dan op drukbezochte plaatsen. De puien waren witgeschilderd en elke vorm van uitgesproken vormgeving is afwezig.³⁹

Behalve in het streven naar incognito, speelde wit een rol in de notie tijd (*time(less)*). Het meubilair in de winkel werd bedekt met witte katoenen lakens en tijd, stijl en kleur werden abstract. Ook kledingstukken werden wit geschilderd of ingepakt met witte stoffen. De lagen witte verf gaven de illusie van een neutraal canvas, een tabula rasa met de geschiedenis. Wanneer het kledingstuk werd gedragen en het originele kledingstuk geleidelijk aan zichtbaar werd doorheen de craquelures, toonde de designer de onmogelijkheid om geschiedenis te ontkennen – iets wat hedendaagse

36 Walker, *Less is more: Minimalism in Fashion*, 101.

37 K. Debo (red.), *Maison Martin Margiela: '20th exhibiton*, (Tent. Cat.: Antwerpen: ModeMuseum Provincie Antwerpen – MoMu, 11/9 2008 – 8/2 2009), (Antwerpen: Modemuseum Antwerpen, 2009), 7.

38 Debo, *Maison Martin Margiela*, 8.

39 Debo, *Maison Martin Margiela*, 7.



Christian Lacroix en Lily Cole backstage bij Christian Lacroix, lente/zomer 2017 couture, (c) Marleen Daniëls

mode soms pretendeert te kunnen: het kledingstuk als palimpsest dat geleidelijk aan verleden toonde en opbouwde.⁴⁰

40 Debo, *Maison Martin Margiela*, 9–10.

Ann Demeulemeester werkte hoofdzakelijk in een zwart-witpalet. Door haar bijzondere interesse in *tailoring* en het lichaam, herdacht ze uiteenlopende patronen. Ze ontwikkelde kledij die rond het lichaam lijkt te hangen en daar elk moment kan van afvallen. Kleine sluitingen, drapage, stoffencombinaties en texturen bepaalden het design. Voor Ann Demeulemeester was zwart de meest poëtische kleur. Het heeft niets te maken met nostalgie of romantiek, maar het is puur.⁴¹ Wit ondersteunde haar ontwerpen. Ze werkte zoals een architect waarbij nieuwe structuren beter zichtbaar werden door het gebruik van zwart en wit.⁴²

41 Walker, *Less is more: Minimalism in Fashion*, 109.

42 *English, Japanese Fashion Designers*, 144.

Besluit

Wit wordt verbonden met uiteenlopende associaties zoals het zuivere, pure, eerlijke. Designers schakelen het witte in, enerzijds door te refereren aan kledingstukken of elementen van die kledingstukken uit het verleden, anderzijds door wit een eigen betekenis te geven binnen hun oeuvre. Het witte ondersteunt het verhaal.

AALST IN 'T ROSE

een grootse
homo- en lesbiennedag te Aalst

zaterdag 14 september

vanaf 15 uur

FILMFESTIVAL (Netwerk, Ridderstraat 28)

15 u THE TIMES OF HARVEY MILK

Oscarwinnaar 1984 voor de beste kleurdocumentaire

17 u ERIC DE KUYPER

De grote revelatie van verschillende filmfestivals zoals Cannes, Venetië, Berlijn, Brussel enz. stelt zelf enkele van zijn films voor.

20 u LIANNA

Unanieme lof in de Belgische pers voor deze unieke lesbische film.

22 u speciaal voor cinefielen, een nog nooit in België vertoonde film, de verrassing van het jaar.

DEBATTEN (Hak, St.-Martensplein 2)

15 u LESBIENNES OP DE INTERNATIONALE VROUWENCONFERENTIE '85 TE NAIROBIE

20 u TORONTO '85 -IGA-CONFERENCE

INTERNATIONALE HOMO- EN LESBIENNEWERKING, EEN NOODZAAK?

TENTOONSTELLINGEN (Hak, St.-Martensplein 2 en GOC, Hoogstraat 64-66)

doorlopend stellen de galerijen DE CIRKEL-Antwerpen en DE PARADOX-Gent werken van diverse homo-kunstenaars tentoon.

BODY-PAINTING (GOC, Hoogstraat 64-66)

very special Body Painting door Galerij DE CIRKEL-Antwerpen

INFO'S (CGSO, Cumontstraat 3) vanaf 15 u

LESBIES MOEDERSCHAP, doorlopend infogesprekken over KID AIDS en SEXUEEL OVERDRAAGBARE AANDOENINGEN, doorlopend info's GRATIS BLOEDONDERZOEK, in het kader van een onderzoek over een nieuw hepatitis B vaccin kan je gratis gevaccineerd worden.

INFO-STANDS, TENTOONSTELLING, FREE PODIUM, VIDEO'S ENZ.

(Keizershallen, Keizerlijkplein 23)

20 u COLLONNE EN GANZEVOORT, Soul Duo

21 u UITREIKING VAN DE HOMOFOBIEPRIJS 1985

(programma onder voorbehoud wijzigingen blijven mogelijk)

vanaf 20.00 u tot ...

**in de reusachtige Keizershallen
van Aalst
denderende**

HOMO- EN LESBIENNE FUIF

D.J. Jan Meskens

(STRANGE-Antwerpen)

ALGEMENE INKOM:

150 fr., voorverkoop 120 fr.

ORGANISATIE EN INLICHTINGEN:

GOC-AALST,

Hoogstraat 64 9000 Aalst, 053/77.12.46

FEDERATIE WERKGROEPEN HOMOFIELIE VZW

DAMBRUGGESTRAAT 204, 2008 ANTWERPEN

Tel. 03/233.25.02 - 232.70.64

MET DE MEDEWERKING VAN:

CINETE-Antwerpen, INDEPENDENTFILMS-Antwerpen, ANTRAKT-Aalst, NETWERK-Aalst, HAK-Aalst, DE CIRKEL-Antwerpen, PARADOX-Gent, STRANGE-Antwerpen, STICHTING AIDS GEZONDHEIDSZORG, CGSO-Aalst, GEMEENSCHAPSMINISTERIE VAN CULTUUR, BESTUUR VOOR JEUGDVORMING, INTERNATIONAAL JAAR VAN DE JEUGD, GEMEENTEBESTUUR VAN AALST, NATIONALE MAATSCHAPPIJ DER BELGISCHE SPOORWEGEN e.v.z.

IN HET KADER VAN HET 'INTERNATIONAAL JAAR VAN DE JEUGD'

vervoer:

- met de wagen:

een grote parking werd

voorzien aande Keizershallen

(volg de pijlen)

- met de trein:

de NMBS geeft een korting

van 50% op de ticketten

naar Aalst

(minimumafstand 40 km)

biljetten voor de terugreis

zijn eveneens geldig

op zondag 15.9



Een roze kleedje en een blauw pak

Kleur als gendercode

Tom Verschaffel¹

Wie aan de Belgische kust voor een kleuter strandsandaaltjes wil kopen, kan kiezen tussen roze en lichtblauwe exemplaren. Of de kleuter een meisje of een jongen is, zal de keuze bepalen. Geen ouder die dit niet weet. De ruime verspreiding van roze en (licht)blauw in kledij en speelgoed voor jonge kinderen en de vanzelfsprekendheid waarmee zij jongens en meisjes onderscheiden, kan doen vergeten dat dit een betrekkelijk recent gebruik is en pas in het midden van de twintigste eeuw helemaal was ingeburgerd. Hoewel het gebruik internationaal en ruim verspreid is, gaat het toch vooral om een westers gegeven dat in zijn huidige vorm uit de Verenigde Staten is overgewaaid. Toch heeft het een lange en vrij complexe voorgeschiedenis, die veel duidelijk maakt over de gendering van kleuren in het algemeen.

De opmars van het roze

Roze is als kleur uiteraard al lang bekend – het komt in de natuur voor – maar wordt nog niet zo lang als een zelfstandige kleur beschouwd. Lange tijd werd het gewoon als een schakering van rood gezien en als zodanig benoemd. Het oud-Grieks en klassiek Latijn hadden geen specifieke term om roze aan te duiden. Het woord *roseus* bestond, maar het is een ‘valse vriend’, want het werd gebruikt om (fel)rood aan te duiden. Overigens waren rozen (de bloem) in de oudheid nog niet roze, maar rood, wit of soms geel. Ook in de middeleeuwen werd de kleur roze nog niet met een eigen term aangeduid, en betekenden *roseus* en *rosaceus* nog steeds ‘rood’. In het Frans bestond het woord *rosé* als kleuraanduiding, maar het werd weinig gebruikt en betekende ‘vaal’ of ‘geelachtig’.²

Rond 1400 veranderden de zaken toen de kleurstof *brasileum* (brazielhout of pernambuco), door Venetiaanse handelaars uit Azië meegebracht, steeds meer werd gebruikt en de mogelijkheid bood om voor het verven nieuwe kleur(schakering)en te ontwikkelen, waaronder ook roze.³ Deze ‘nieuwe’ kleur was meteen een succes in adellijke kringen en met name ook aan het Franse hof, waar hertog Jean de Berry (1340–1416) de mode van het roze introduceerde.⁴ Ook in de schilderkunst vond de kleurstof en dus ook het roze ingang. Aangezien er nog geen specifieke term voor de kleur voorhanden was, moest er een worden bedacht. In Venetiaanse en Toscaanse dialecten werd zij *incarnato* genoemd, letterlijk ‘vlees geworden’. Aanvankelijk werd er

1 Met dank aan Els Flour, Elwin Hofman, Nathalie De Bleeckere, Henk De Smaele en de koffiekamer van de Kortrijkse campus van de KU Leuven (KULAK).

2 Pastoureau, *Rouge*, 151.

3 De kleurstof zelf is veeleer oranje. Brazilië is naar dit brazielhout (*pau-brasil* in het Portugees) genoemd. Cf. Coles 2018, p. 97.

4 Pastoureau, *Rouge*, 152.

'gelaatskleur' mee bedoeld, maar daarna werd het woord gebruikt om allerlei schakeringen van roze mee aan te duiden. Het werd vrij snel overgenomen in andere talen, als *incarnat* in het Frans en *carnation* in het Engels.⁵

5 Steele, 'Pink', 14.

De Franse cultuurhistoricus Michel Pastoureau, die dit alles heeft onderzocht en beschreven, geeft aan dat het adjectief *rose* in de Franse woordenboeken niet voorkomt voor het midden van de achttiende eeuw. De beroemde *Encyclopédie* van Diderot en d'Alembert is een van de eerste naslagwerken waarin de term verschijnt, en in de *Dictionnaire* van de Académie française duikt hij pas op vanaf de zesde editie uit 1835.⁶ De nieuwe naam, afgeleid van de bloem de roos (roze rozen waren intussen courant geworden), raakte dus pas in de negentiende eeuw ingeburgerd, ook in andere talen als het Spaans, Portugees en Duits. Volgens het *Woordenboek der Nederlandse Taal* komt *roze* al in de late middeleeuwen voor in de betekenis van 'rooskleurig' en 'lichtrood'. De Engelse benaming *pink* is in elk geval vrij recent en dateert volgens de *Oxford English Dictionary* uit de jaren 1840.⁷ Het woord zelf is veel ouder, maar betekende aanvankelijk andere dingen. In de achttiende eeuw dook het op als naam voor de anjer, die dan (wellicht) afgeleid was van de betekenis van het (middeleeuwse) werkwoord *to pink*, dat 'doorboren' betekent of, zoals de Merriam-Webster het op zijn website aangeeft, 'to perforate in an ornamental pattern' of 'to cut a saw-toothed edge on'.⁸ Het verwijst dan naar de gekartelde bloemblaadjes van de anjer.⁹ Later werd van de naam van de bloem, die vaak roze is, de naam van de kleurstof en uiteindelijk van de kleur zelf afgeleid.¹⁰

6 Pastoureau, *Rouge*, 154.

7 Paoletti, *Pink and blue*, 86.

8 'perforeren in een sierpatroon' of 'een zaagtandrand aanbrengen'.

9 Zie de website van Merriam-Webster, en Steele, 'Pink', 12.

10 Pastoureau, *Rouge*, 155.

De ruimere beschikbaarheid en betere kwaliteit van deze en andere kleurstoffen had ervoor gezorgd dat de middenklasse toegang kreeg tot kledij in fellere en meer solide kleuren, die voordien nog te duur waren

Pastoureau situeert de 'geboorte' van het 'moderne roze' dus in het midden van de achttiende eeuw. Dit was ook de periode waarin de mode van het roze in Frankrijk een hoogtepunt bereikte. Dit werd gestimuleerd door het feit dat intussen in Zuid-Amerika een exotische houtsoort was ontdekt die ongeveer dezelfde kleurstof leverde die eerder uit Azië werd gehaald. De ruimere beschikbaarheid en betere kwaliteit van deze en andere kleurstoffen had ervoor gezorgd dat de middenklasse toegang kreeg tot kledij in fellere en meer solide kleuren, die voordien nog te duur waren. Als gevolg daarvan gingen de hogere klassen zich juist van de middenklasse onderscheiden door het gebruik van pasteltinten en *demi-teintes*.¹¹ In het bijzonder ook het roze werd geassocieerd met elegantie en aristocratie. Madame de Pompadour (1721–1764), de maitresse van koning Lodewijk XV, droeg zeer aan deze mode van het roze bij. Op een portret van haar door de bekende rococoschilder François Boucher uit 1758 overheerst de roze

11 Pastoureau, *Rouge*, 154.

kleur. De Pompadour wordt er voorgesteld terwijl ze zich maquilleert en bezig is een roze blush op haar wangen aan te brengen.¹²

12 Steele, 'Pink', 16.

In de negentiende eeuw verloor het roze zijn aristocratische en verheven status en werd het steeds meer als een 'vulgaire' kleur gezien.¹³ Dat hangt onder meer samen met de mechanische productie van stoffen en de ontwikkeling van chemische kleurstoffen, die onder meer een feller roze mogelijk maakte, dat als een bij uitstek 'artificiële' kleur werd gepercipieerd.¹⁴

13 Steele, 'Pink', 16.

14 Steele, 'Pink', 27.

De oorlog tussen rood en blauw

Toen roze in het achttiende-eeuwse Frankrijk modieus werd, was zijn populariteit, voor alle duidelijkheid, niet beperkt tot vrouwen. Ook mannen droegen roze kledij en versieringen.¹⁵ Meer nog, de kleur was een variant en afgeleid van rood, dat lange tijd een 'mannelijke' kleur was geweest. Zoals Pastoureau uitgebreid heeft aangetoond, was rood een 'sterke' kleur. Het was de kleur bij uitstek: ze werd aangeduid met het woord *coloratus* – 'gekleurd' betekende 'rood'. Het was de kleur van het bloed, geassocieerd met religie, macht, passie, geweld en oorlog. Een kleur met weinig nuance, maar wel ambivalent, met positieve en negatieve connotaties. Het was de kleur van de kerk (de kardinale kleur), maar ook van de duivel; de kleur van bruidsjurken, omdat het een 'rijke' kleur was en de kleur van de liefde, maar ook van de prostitutie. Ten tijde van de Reformatie werd het kardinale rood als een 'paapse' kleur beschouwd en dus als immoreel afgewezen. Zoals gezegd was het, in elk geval in de middeleeuwen, ook een mannelijke kleur: vrouwen droegen veeleer blauw, de kleur die met Maria werd geassocieerd, de mannen rood.¹⁶

15 Pastoureau, *Rouge*, 155.

16 Pastoureau en Simonnet, *Le petit livre des couleurs*, 31–41; Pastoureau, *Rouge*, passim.

Dat blauw de tegenpool van rood werd, hangt samen met hun sterk verschillende karakter en connotaties. Pastoureau, die ook de geschiedenis van *Bleu* (2000) heeft geschreven, geeft aan dat blauw in de klassieke oudheid, in tegenstelling tot rood, dat toen dé kleur was, veeleer als een 'non-kleur' werd beschouwd; het was de kleur van de barbaren (de Germanen bijvoorbeeld hielden wel van blauw). Blauw ontbreekt ook (nog steeds) bij de liturgische kleuren, die vorm kregen in de karolingische periode en welke bestonden uit wit, zwart, rood en groen. In de twaalfde en dertiende eeuw deed zich een opwaardering van het blauw voor, die samenhang met evoluties binnen het christendom, zoals de associatie van blauw met de God van het Licht (dat hemelsblauw werd in de plaats van goud voordien) en de Mariacultus. Blauw werd de kleur waarin christelijke koningen zich tooiden, en de aristocratie nam die voorkeur over. Het is ook

Het is ook in deze periode dat blauw zich opwierp als de tegenpool van het gewelddadige en oorlogszuchtige rood: blauw kreeg de status van een 'redelijke' kleur, die stond voor gematigdheid en zelfcontrole

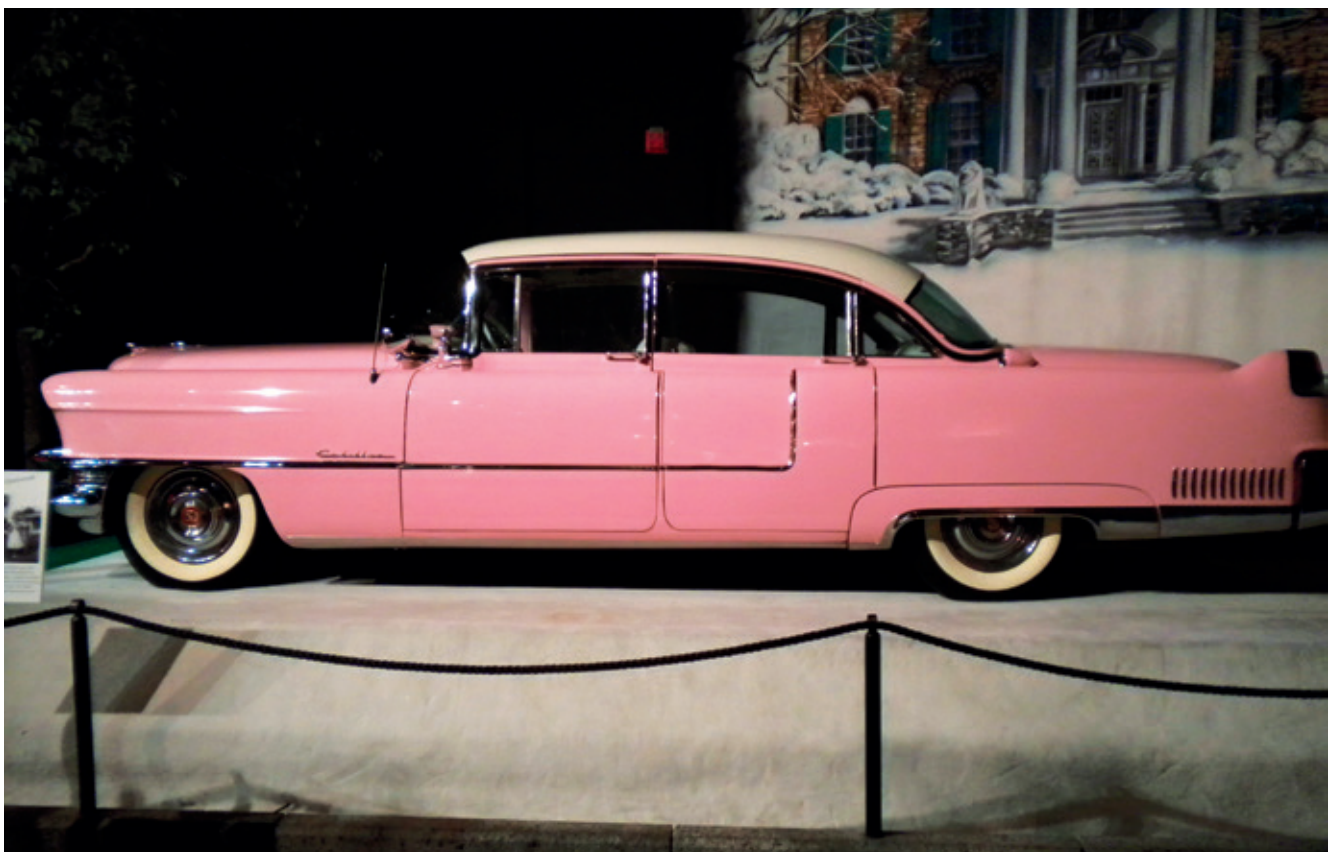
in deze periode dat blauw zich opwierp als de tegenpool van het geweldadige en oorlogszuchtige rood: blauw kreeg de status van een 'redelijke' kleur, die stond voor gematigdheid en zelfcontrole. Deze karakteristieken sloten, onder meer onder invloed van de Reformatie, steeds meer aan bij het ideaal van (beschaafde) mannelijkheid. In de late achttiende en negentiende eeuw was blauw de mannenkleur bij uitstek geworden. Meer in het algemeen werd het de modelkleur, conformistisch, onomstreden, de kleur van de grootste gemene deler, de Europese Unie, de UNO. De kleur van uniformen en ook van jeans, een stof die in de jaren 1960 even rebels was, maar dat niet lang is gebleven. Dat kon ook niet anders, aldus Pastoureau, 'car un vêtement bleu ne peut pas être vraiment rebelle'.¹⁷

De gendering van rood en blauw, en de omkering die zich daarbij heeft voorgedaan, kadert in een meer algemene ontwikkeling, die zich met name in de negentiende eeuw in de westerse wereld heeft voltrokken, en als 'the feminization of color' is aangeduid.¹⁸ Mannen gingen steeds meer donkere kleuren dragen, zwart, grijs, bruin en (inderdaad) blauw, waarbij zowel de felle kleuren als de pasteltinten aan de vrouwen werden overgelaten. Het gaat hier uiteraard om een langdurig en geleidelijk proces, dat zich nooit volledig heeft voltrokken. Kleurelementen zijn nooit helemaal uit de mannenkledij verdwenen, maar toch, zo schrijft Valerie Steele, kunnen we stellen dat de 'versobering' van de mannenkledij een betekenisvolle historische ontwikkeling was, des te meer omdat zij samenging met een toenemende nadruk op en zichtbaarheid van genderverschillen.¹⁹ De versobering van de mannenkleding versterkte het onderscheid tussen vrouwen en mannen.

17 'Want een blauw kledingstuk kan niet werkelijk rebels zijn', Pastoureau en Simonnet, *Le petit livre des couleurs*, 15–26 (citaat 24); Pastoureau, *Bleu*, passim; Koller, 'Not just a colour', 404.

18 Steele, 'Pink', 24.

19 Steele, 'Pink', 25.



Elvis Presley reed sinds 1955 in een roze Cadillac (CC0 Wikimedia commons).

De 'vervrouwelijking' van de (felle en lichte) kleuren betrof bij uitstek het roze. Hoewel de kleur in de achttiende eeuw ook door mannen werd gedragen, gold zij toch niet als bepaald masculien: het was immers een verzachting van rood, dat precies van zijn gewelddadige en oorlogszuchtige connotatie was ontdaan.²⁰ Dat is ook de reden waarom roze, en niet rood, een van de 'kinderkleuren' zou worden. Al in de achttiende eeuw werd roze geassocieerd met tederheid, zachtheid en vrouwelijkheid. In de negentiende en twintigste eeuw groeide het uit tot 'the quintessentially feminine colour in Western culture', aldus Veronika Koller.²¹ Of in de woorden van de Zwitserse historica Dominique Grisard: 'a signifier for white, middle-class, heterosexual femininity'.²² Zij geeft daarmee meteen ook aan het hier gaat om een gebruik van de Westerse middenklasse, wat impliceert dat er buiten deze mainstream wel degelijk andere gebruiken waren. Zo manifesteerde het groeiende zelfbewustzijn van de zwarte gemeenschap in de Verenigde Staten zich onder meer in het gebruik van felle kleuren. Het roze was in de jaren 1950 populair in de subculturen van zwarte en arbeidersjongeren.²³ Roze was een jonge en brutale kleur, niet alleen vrouwelijk maar ook 'omniseksueel'. Elvis Presley kleepte zich vaak in het roze (in de jaren zestig en zeventig trad hij vaak op in roze jumpsuits), sliep in een roze slaapkamer en reed sinds 1955 in een roze Cadillac, die nog steeds in Graceland te zien is.²⁴ Uiteraard heersten ook buiten de Verenigde Staten en West-Europa andere betekenissen en was het gebruik van roze in kledij onder meer in India veel meer ingeburgerd, zowel voor vrouwen als mannen.²⁵

20 Pastoureau en Simonnet, *Le petit livre des couleurs*, 115.

21 'De typisch vrouwelijke kleur in de Westerse cultuur', Koller, 'Not just a colour', 404.

22 'Een betekenaar voor blanke, middenklasse, heteroseksuele vrouwelijkheid', Grisard, 'In the pink of things', 145.

23 Grisard, 'In the pink of things', 147.

24 Steele, 'Pink', 62; Grisard, 'In the pink of things', 147.

25 Steele, 'Pink', 65–66.

Kinderkleuren

De gendering van kleuren zorgde niet alleen voor een vervrouwelijking van uitgesproken kleuren in het algemeen en van roze in het bijzonder, maar ook voor een binaire taxonomie, een louter tweeledige opdeling, waarbij de tegenstelling tussen blauw en rood centraal bleef staan. Nergens werd dat zo duidelijk als in de toepassing, weliswaar in verzachte vorm, van de kleurensymboliek bij (kleine) kinderen. Die zou leiden tot het exclusieve gebruik van (licht)blauw en roze ter identificatie van jongetjes en meisjes. Zoals gezegd lag dat gebruik in de Westerse wereld pas rond het midden van de twintigste eeuw min of meer vast, en was het het resultaat van een lange en soms verwarrende voorgeschiedenis.

Tot de achttiende eeuw (en soms ook nog later) werden pasgeborenen stevig in doeken gewikkeld, die hen vooral onbeweeglijk moesten houden. Dit ging terug op het geloof dat het nodig was te voorkomen dat het nog 'zachte' babylichaam vervormd zou raken door onverwachte bewegingen of schokken. In de loop van de zeventiende en achttiende eeuw hebben auteurs als John Locke en Jean-Jacques Rousseau geprotesteerd tegen deze praktijk, die zij zowel vanuit fysisch als emotioneel oogpunt nefast achtten. Vanaf het einde van de achttiende eeuw werd de *maillot* vervangen door een kledingstuk dat door de kledij van volwassen vrouwen was geïnspireerd: het babykleed.²⁶ De kleur daarvan was wit. Dat was mogelijk gemaakt door de productie en veralgemening van goedkope katoen en het bleken van textiel. Wit was passend, want de kleur stond voor zuiverheid en onschuld. Maar wellicht belangrijker dan die symbolische betekenis waren praktische overwegingen: wit liet het frequent wassen met kokend water toe.²⁷ Kleuren waren bij deze babykleding niet geheel afwezig, aangezien de witte kleedjes konden worden voorzien van gekleurde linten en andere versierselen. Blauw en roze kwamen daarbij vaak voor, maar er zijn geen aanwijzingen dat deze kleuren verschillend werden gebruikt voor jongens en meisjes. Het zoontje van de Franse keizer Napoleon III werd bij zijn geboorte

26 Beauvalet-Boutouyrie en Berthiaud, *Le rose et le bleu*, 229 en Fischer, 'Robes et culottes courtes', 248; het witte doopkleed dat in de twintigste eeuw gebruikelijk bleef, was een overblijfsel van de negentiende-eeuwse praktijk.

27 Fischer, 'Robes et culottes courtes', 257.

in 1856 gekleed in wit en blauw. Dat blauw verwees niet naar het feit dat hij een jongetje was, maar evoceerde de bescherming van de Maagd Maria.²⁸

Als de kindjes begonnen lopen, werd het babykleed vervangen door andere kledjes, die ook door jongetjes werden gedragen, meestal tot ze een jaar of vijf of zes waren en naar school gingen. Vaak was dat ook het moment waarop hun haar korter werd geknipt. Het dragen van kledjes door kleine jongens bleef gebruikelijk tot het begin van de twintigste eeuw.²⁹ Van peuters en kleuters was nauwelijks zichtbaar of het meisjes of jongetjes waren. Ook de kleur van de kleding van peuters en kleuters verried dat niet. Zij was kleurrijk, waarbij de kleuren aan modes onderhevig waren of willekeurig werden gekozen of in functie van het seizoen of van uiterlijke kenmerken van het kind, zoals de kleur van de ogen of van het haar. Zo werd blauw gepast geacht voor blonde kinderen en roze voor bruinharige. Hoe dan ook droegen kinderen zowel roze als blauwe kleren en werd roze dus ook door jongetjes gedragen.³⁰

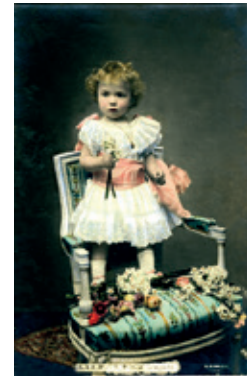
Het wit van de babykleding verwees naar de leeftijd van het kind, niet naar het geslacht. Rond 1900 deed zich een kentering voor naar meer genderspecificiteit. Voor wat oudere kinderen was dat al vroeger gebeurd, vanaf de late achttiende eeuw, met specifieke jongenspakken zoals het matrozenpakje in Frankrijk en de *skeleton suit* in Engeland en later ook de korte broek.³¹ Nu zette het genderonderscheid zich ook door bij baby's en in de kledij en mode voor kleine kinderen.³² Steeds meer werd al van bij de geboorte het onderscheid tussen jongens en meisjes gemaakt en gemarkeerd. Dit bracht mee dat nu, anders dan in de negentiende eeuw het geval was, al bij de babykleding het onderscheid tussen meisjes en jongens

Steeds meer werd al van bij de geboorte het onderscheid tussen jongens en meisjes gemaakt en gemarkeerd

duidelijk werd. Aangezien de outfit voor baby's en jonge kinderen tot dan toe uit kledjes bestond en dus 'vrouwelijk' was, impliceert deze verandering in de eerste plaats dat jongetjes 'mannelijker' werden. Toch was er ook weerstand tegen een te vroege of te snelle manifestatie van deze 'emerging manliness': 'not everyone was comfortable with the notion of accelerating gender identity, after generations of seeing babies as sexless cherubs', zo schrijft de Amerikaanse kledinghistorica Jo Paoletti.³³

Kleuren werden van het zichtbaar maken van de genderidentiteit van baby's en jonge kinderen het meest opvallende element.³⁴ Dat het oppositiepaar blauw-roze daarbij het best in aanmerking kwam om de binaire taxonomie te symboliseren, ligt voor de hand. Maar dat de keuze van deze kleuren zelf nogal arbitrair was, blijkt uit het feit dat de toepassing lange tijd inconsistent was.³⁵ In haar studie over de Verenigde Staten stelde Paoletti, op basis van een analyse van tijdschriften en publiciteit, vast dat in het Interbellum nog, zelfs binnen één stad als New York, de gendercode inconsequent werd toegepast: zo werd bijvoorbeeld in het grootwarenhuis Macy's (in Manhattan)

28 Paoletti, *Pink and blue*, 87; Steele, 'Pink', 39.



Prins Leopold (begin 20^{ste} eeuw) (Museum Belvue, Brussel)

29 Fischer, 'Robes et culottes courtes', 248.

30 Paoletti, *Pink and blue*, 85.

31 Beauvalet-Boutouyrie en Berthiaud, *Le rose et le bleu*, 230–231 en Fischer, 'Robes et culottes courtes', 251. Een 'skeleton suit' was een jongenspak dat bestond uit een jasje met korte of lange mouwen dat met knopen werd vastgemaakt aan een broek met een hoge taille. Het wordt beschouwd als een van de eerste kledingstukken die speciaal voor kinderen werd ontworpen en dus niet louter een kleine versie van een bestaand kledingstuk was.

32 Paoletti, *Pink and blue*, 85.

33 'Niet iedereen voelde zich op zijn gemak bij het idee de ontwikkeling van genderidentiteit te versnellen, na generaties baby's als seksloze engeltjes te hebben gezien', Paoletti, *Pink and blue*, 89.

34 Paoletti, *Pink and blue*, 89.

35 Steele, 'Pink', 39.

blauw aangeprezen voor jongetjes en roze voor meisjes, terwijl Best's (ook in Manhattan) roze voorstelde voor jongetjes en blauw voor meisjes. Een klantenonderzoek van Lord & Taylor, ook in New York, bracht aan het licht dat driekwart van het publiek meende dat roze de meisjeskleur was en blauw de jongenskleur, terwijl de rest dacht dat het net omgekeerd was. Paoletti bestudeerde ook het kleurgebruik op geboortekaartjes (een collectie die in de universiteitsbibliotheek van de UCLA in Los Angeles wordt bewaard) en stelde vast dat daarbij in de jaren 1910 en 1920 vooral blauw werd gebruikt, zowel voor jongens als voor meisjes. Daarna ook meer roze, waarbij roze en blauw tot diep in de jaren 1950 als uitwisselbare babykleuren werden gehanteerd, zonder verband met het geslacht van de betreffende boreling.³⁶

36 Paoletti, *Pink and blue*, 91.

Hoewel daar nog maar weinig onderzoek over gedaan is en er dus nog weinig over bekend is (tenminste in de internationaal beschikbare literatuur), golden er wellicht culturele verschillen en uiteenlopende gebruiken van land tot land. Zo werd het in elk geval gepercipieerd en vermoed. In 1927 kwam de geboorte van Josephine Charlotte, het eerste kind van de Belgische prinses Astrid, in de Verenigde Staten in het nieuws. Het magazine *Time* meldde dat de wieg al 'optimistisch' in het roze was aangekleed, een kleur die in België voor jongetjes werd gebruikt. Het blad voegde eraan toe dat 'in katholieke landen' blauw de meisjeskleur was, door de associatie met de Maagd Maria, maar het is zeer de vraag of dat wel klopt. In elk geval lijkt het in Frankrijk anders te zijn geweest.³⁷

37 Paoletti, *Pink and blue*, 91; Steele, 'Pink', 40.

Dat de inconsistente toepassing van de genderkleuren lang aanhield, kan onder meer worden toegeschreven aan het feit dat met name voor baby's en kleine kinderen, langer en meer dan voor oudere kinderen en volwassenen, kleren door de moeders zelf thuis werden gemaakt. Daardoor bleef de impact van de industrie en de retail-sector eerder beperkt. De industrie promootte het gebruik van de gegenderde kle(u)ren, en zou dat uiteindelijk ook met succes doen. Als jongens en meisjes verschillende kleren (moeten) dragen, kon er immers minder worden 'afgedragen' en meer worden verkocht.³⁸

38 Paoletti, *Pink and blue*, 90–93.

Uniseks

De vestiging van roze en blauw als gegenderde kinderkleuren was dus een traag en geleidelijk proces. Er voltrok zich geen 'sudden, unanimous cultural shift', zo benadrukt Paoletti, maar een 'very gradual gendering of pink and blue'.³⁹ Rond het midden van de twintigste eeuw lijkt het proces, in de westerse wereld, min of meer voltooid, tegelijk ook met de codering en gendering van roze en blauw bij oudere kinderen en volwassenen. Deze codering en de symbolische lading van het roze waren sterker dan die van het neutrale en conformistische blauw. Dat brengt ook mee dat het gegenderd gebruik en met name de exclusiviteit die dat meebracht, niet symmetrisch waren. Meisjes en vrouwen dragen behalve roze ook blauw (en andere kleuren), vaak zijn ook meisjesuniformen blauw (en niet roze). Omgekeerd dragen jongens en mannen sinds de jaren 1950 (in de westerse mainstreamcultuur) zelden of nooit roze.⁴⁰

39 Paoletti, *Pink and blue*, 91–92.

40 Paoletti, *Pink and blue*, 85.

Het uitgesproken 'meisjesachtig' karakter van roze en de associatie met traditionele vrouwelijkheid zorgden ervoor dat roze (en roze kleren en speelgoed en versieringen) in de jaren zestig en zeventig als problematisch werd ervaren, aan populariteit verloor en zelfs in onbruik raakte. De culturele 'opstand' van de jaren zestig verzette zich tegen autoriteit en conformisme,

en vocht de gangbare regels op seksueel vlak en de traditionele genderrollen aan. Feministische moeders weigerden hun dochters als stereotiepe meisjesachtige meisjes op te voeden. Veel babyboomers opteerden voor 'nonsexist or gender-free child rearing'.⁴¹ Ze kozen voor 'uniseks' kinderkleding. Roze, de bij uitstek meisjesachtige kleur die stond voor traditionele vrouwelijkheid, werd radicaal verworpen. Paoletti heeft in de catalogi van de warenhuizen van Sears van het midden van de jaren zeventig geen roze teruggevonden in de kleding voor kleuters en maar heel klein beetje bij de baby's. In het algemeen werden in deze periode de pastelkleuren in de kinderkleding vervangen door fellere kleuren.⁴²

41 'Niet-seksegebonden of genderneutrale opvoeding van kinderen', Paoletti, *Pink and blue*, 94.

42 Paoletti, *Pink and blue*, 94.

Feministische moeders weigerden hun dochters als stereotiepe meisjesachtige meisjes op te voeden

Rond het midden van de jaren 1980 kwam er een einde aan dit 'uniseks-tijdperk'. Gegenderde (kinder)kleding won opnieuw terrein. Jongenskleren werden weer jongensachtiger, meisjeskleren meisjesachtiger. Vooral dat laatste eigenlijk: kritiek op de uniseksperiode was immers dat zij inhield dat meisjes jongensachtiger werden opgevoed en gekleed, niet het omgekeerde.⁴³ Meisjes gingen broeken dragen, maar jongens geen rokken. Ongetwijfeld maakt dit duidelijk hoe (onbewust) het geloof in de superioriteit van mannelijkheid op vrouwelijkheid in de cultuur ingebakken zat. Het kan ook geïnterpreteerd worden als een aanwijzing van het feit dat het 'mannelijk' kleden van meisjes en vrouwen als minder ingrijpend of 'gevaarlijk' werd gezien dan het omgekeerde. Meisjes kunnen broeken dragen zoveel ze willen, het zet hun vrouwelijkheid niet op het spel en echte jongens worden ze toch nooit. Jongens/mannen daarentegen kunnen wel hun cool verliezen en er 'verwijfd' of 'nichterig' bijlopen. Je moet al heel erg viriel zijn en als dusdanig erkend worden om als man weg te komen met een (Schotse) rok en een roze polo.

43 Paoletti, *Pink and blue*, 96.

De evolutie naar meer gegenderde kinderkleding zorgde ook voor een heropleving van het traditionele gebruik van blauw en roze ter aanduiding van het genderonderscheid. Als bij kraambezoek in Nederland naar oud gebruik 'beschuit met muisjes' wordt gegeten, dan waren die 'muisjes', eigenlijk versuikerde anijszaadjes, tot de jaren negentig wit en roze. Sindsdien hebben ze verschillende kleuren: roze en wit als de boreling een meisje is, roze en blauw als het een jongetje is.⁴⁴

44 'Beschuit met muisjes', *Wikipedia* (3 september 2019). De producent van een zwangerschapstest adverteert op het internet met de slogan 'Roze of blauwe muisjes?', cf. www.rozeofblauwemuisjes.nl.

Het roze maakte zijn rentree, opnieuw als een symbool van vrouwelijkheid. Paradoxaal genoeg heeft de feministische afwijzing van het roze als een cliché van vrouwelijkheid in de jaren zestig en zeventig, juist bijgedragen aan de status van roze als een vrouwelijke kleur.⁴⁵ Voor die terugkeer van genderkleuren ziet Paoletti enkele mogelijke verklaringen. Vooreerst is er de ontwikkeling en verspreiding van prenatale tests, die het mogelijk maakten reeds voor de geboorte het geslacht van de baby te kennen. Uit onderzoek was gebleken dat veel ouders in het tweede trimester van de zwangerschap begonnen met babykleding te kopen. Als zij op dat moment

45 Koller, 'Not just a colour', 415.

het geslacht nog niet kenden, waren die kleertjes onvermijdelijk gender-neutraal, 'neutral by necessity'.⁴⁶ Als ouders wel het geslacht van de baby kenden, zouden zij juist wel geneigd zijn daar bij hun aankopen al rekening mee te houden. Een andere factor is wellicht dat (kleine) meisjes, mondiger en met meer overtuigingskracht dan voorheen, hun voorkeur als consumenten manifesteerden, en daarin ook werden gevolgd.⁴⁷ Hun voorkeur en smaak was daarbij beïnvloed door de 'pinkification of girl culture'⁴⁸, die zich vanaf de jaren zeventig heeft voltrokken, en waarvan Barbie het bekendste icoon is geworden. De pop dateert al van 1959, maar kreeg op het einde van de jaren zeventig en in de jaren tachtig een hele garderobe in de felroze kleur die sindsdien 'Barbieroze' wordt genoemd.⁴⁹ De voorbije decennia is roze de meest dominante kleur geworden voor kleding, attributen en speelgoed voor kleine meisjes (tot pakweg zes jaar). Een 'blueification' van de jongenscultuur heeft zich daarentegen niet voorgedaan. Blauw werd een code om in de speelgoedwinkels de rekken met het speelgoed voor (kleine) jongens aan te duiden, maar niet veel meer dan dat.

46 Paoletti, *Pink and blue*, 95.

47 Paoletti, *Pink and blue*, 96.

48 Steele, 'Pink', 45.

49 Steele, 'Pink', 72.

Omstreden en strijd

Zowat elke kleur roept verscheiden en tegenstrijdige gevoelens op, maar bij roze, 'the most divisive of the colors'⁵⁰, lijken de aantrekking en afkeer heviger te zijn dan bij veel andere kleuren. Uit een Frans onderzoek van Eva Heller, die zich in vele publicaties heeft toegelegd op de de psychologie van kleuren, bleek dat slechts twee procent van de ondervraagden roze hun favoriete kleur noemden, terwijl zeventien procent van hen het als hun

50 Steele, 'Pink', 10.



Woman's march Washington 2017 (CC0 Wikimedia Commons).

minst favoriete kleur aanduiden.⁵¹ Roze roept tegenstrijdige associaties op, gaande van vrolijk, ongecompliceerd, romantisch en zoet, tot kinderachtig, onnozel, artificieel, vulgair en té zoet.⁵² Een eerder onderzoek dat Heller in 1989 in Duitsland uitvoerde en waarbij ze bij 169 respondenten peilde naar de appreciaties en connotaties van groen en roze (groen was eraan toegevoegd om de aandacht af te leiden, in werkelijkheid ging het enkel om de connotaties van roze), bleek, ten overvloede, dat roze met vrouwelijkheid werd geassocieerd. Ook hier verscheen roze niet als een bijzonder geliefde kleur, maar bleek ook dat dit bij de mannelijke respondenten nog minder het geval was dan bij de bevroegde vrouwen. Dat vrouwen een (grotere) voorkeur voor roze zouden hebben en het zouden verkiezen boven blauw, leek te worden 'bewezen' en teruggebracht op 'biologische verklaringen' door wetenschappelijk onderzoek. Daarbij wordt vaak verwezen naar het artikel 'Biological components of sex differences in color preference' dat de neurowetenschappers Anya Hurlbert en Yazhu Ling in 2007 in *Current Biology* publiceerden. Bij vrouwelijke proefpersonen stelden zij een grotere voorkeur vast voor kleuren in het roodachtig-paarse spectrum, terwijl die bij mannen lag in het groenachtig-gele spectrum. Dit onderzoek is door de populaire media opgepikt en gaf aanleiding tot koppen als 'Why girls like pink' en 'At last, scientists discover why blue is for boys but girls really do prefer pink'.⁵³ De auteurs zelf hebben afstand genomen van de eenzijdige en simplistische voorstelling van hun onderzoeksresultaten door journalisten en bloggers, onder meer omdat het ging om een onderzoek bij volwassenen en er helemaal niet was gepeild naar de specifieke reactie op roze.⁵⁴

Het statuut van roze als kleur van clichématige vrouwelijkheid verklaart dat veel vrouwen het verwerpen, maar schiep ook de mogelijkheid het juist als een 'geuzenkleur' aan te nemen en in te zetten als een symbool van vrouwelijk zelfbewustzijn en strijd.⁵⁵ Dat is niet enkel zo in het Westen. In 2013 publiceerde de Indiase activiste Amana Fontanella-Khan *Pink Sari Revolution*, waarin ze de strijd beschreef van een groep vrouwen tegen sociaal onrecht en voor vrouwenrechten. Ze kozen voor roze sari's, omdat dit een opvallende en herkenbare kleur was die niet kon worden gelinkt aan een specifieke partij of religie. Maar ongetwijfeld speelde bij de keuze ook het feit mee dat roze internationaal geassocieerd wordt met vrouwen en meisjes.⁵⁶ En in 2017 kleurden in de Verenigde Staten ook de vrouwenmarsen tegen het aantreden van Donald Trump als nieuwe president roze. Veel betogers droegen roze 'pussy hats', een soort van mutsen met katten-oortjes, waarmee uiteraard werd verwezen naar Trumps beruchte 'grab them by the pussy'-uitspraak, die op band was vastgelegd en tijdens de campagne veel beroering had gewekt. Krista Suh en Jayna Zweiman, stichters van de Pussyhat Project in California, verantwoordden uitdrukkelijk hun keuze voor de roze kleur, omdat die, zoals ze zeiden, 'a very female color' was, die staat voor zorgzaamheid, medeleven en liefde: 'wearing pink together is a powerful statement that we are unapologetically feminine and we unapologetically stand for women's rights.'⁵⁷

Roze werd niet alleen een strijdkleur voor vrouwenrechten, maar ook voor LGBTQ-rechten. Dit gebruik kwam voort uit de roze driehoek, het herkenningsteken dat homoseksuelen in de concentratiekampen van het naziregime moesten dragen.⁵⁸ Waarom dat een roze driehoek was, blijft enigszins onduidelijk. Niet roze maar lavendel was de kleur die in het Interbellum in Duitsland met homoseksualiteit werd geassocieerd. Wel is het zo dat mannelijke prostituees als *Rosarote* werden aangeduid. In 1972 publiceerde Heinz Heger *Die Männer mit dem rosa Winkel*, de eerste uitgebreide getuigenis uit

51 Zie hiervoor Steele, 'Pink', 10.

52 Koller, 'Not just a colour', 404–405.

53 'Waarom meisjes van roze houden' en 'Eindelijk ontdekken wetenschappers waarom blauw voor jongens is en roze voor meisjes'.

54 Paoletti, *Pink and blue*, 97.

55 Koller, 'Not just a colour', 416.

56 Steele, 'Pink', 65–66.

57 'Samen roze dragen is een krachtig statement dat aangeeft dat we onbeschaamd vrouwelijk zijn en onbeschaamd voor de rechten van vrouwen staan', Grisard, 'In the pink of things', 155.

58 Cf. o.m. Bastian, *Homosexuelle im Dritten Reich*, en Jellonnek, *Homosexuelle unter dem Hakenkreuz*.



Affiche uit AVG-Carhif, Brussel.

de eerste hand van de vervolging van homoseksuelen in Nazi-Duitsland. Dit boek en de vertaling ervan in het Engels vormden de aanleiding om roze in Duitsland en de Verenigde Staten opnieuw te gebruiken als een symbool van het besef van de nog steeds voortdurende onderdrukking en homofobie. Het werd de kleur van homoseksueel zelfbewustzijn en strijd.⁵⁹

Holebi-groepen hebben roze als symbolische kleur aangenomen, en zij werd (en wordt soms nog) gebruikt als expressie van homoseksuele identiteit of om een doelgroep voor culturele of andere producten te identificeren. De Leuvense Studentenwerkgroep Homofilie (LSWH), die in 1969 aan de Leuvense universiteit was opgericht, werd in 1981 omgedoopt tot de vzw Homocentrum 'De Roze Drempel'. De drempel van het huis in de Maria-Theresiastraat waar de vereniging was gevestigd, werd effectief roze geschilderd. Naar aanleiding van haar vijftienvigjarig bestaan organiseerde de vzw een 'Nacht van de Roze Liefde'.⁶⁰ Het lijkt erop dat in deze periode roze als symbolische kleur van de homobeweging in België ingang vond. Het is ook in 1981 dat het Roze Aktiefrent (RAF) werd opgericht, een linkse vereniging die streed voor holebirechten. Het RAF was de opvolger van de Rooie Vlinder, een 'socialistische actiegroep voor de bevrijding van de homoseksueel', die aanleunde bij de Revolutionaire Arbeiders Liga (RAL).⁶¹ In de jaren 1980 werd de voorloper van de Belgian Lesbian and Gay Pride, een evenement dat elk jaar doorging op de zaterdag na 17 mei, de internationale dag tegen homofobie, 'Roze Zaterdag' genoemd. In de nasleep van de Roze Zaterdag van 1994 werd in Antwerpen de vzw Het Roze Huis opgericht, die nog steeds onder die naam bestaat en als een cultuur- en ontmoetingscentrum fungeert van wat nu de 'regenboog-gemeenschap' wordt genoemd. Uiteraard werd ook elders roze als een symbool van de strijd voor holebirechten gehanteerd. In 2010 werd in Rijsel een 'politico-ludieke' actie georganiseerd, later opgeëist door het collectief UrbanPorn (een collectief 'un peu informel, féministe, queer et prosexé'), waarbij het ruitersstandbeeld van Jeanne d'Arc in het roze werd aangekleed en werd voorzien van slogans als 'Godes [sic] save the Queer'. *Les Flamands Roses*, een lokale 'groupe d'expression gaie et lesbienne', liet weten niet bij de actie betrokken te zijn, maar er wel begrip voor op te brengen.⁶² Ook op

59 Steele, 'Pink', 80–81; Grisard, 'In the pink of things', 151.

60 Michiels en Verbist, 'Een holebigeschiedenis van Leuven'.

61 Goovaerts en Stefens, '1976. Rooie Vlinder'.

62 Zie diverse artikelen (o.a. van Aubrey Banegas) van februari-april 2010 op de website; en ook Steele, 'Pink', 81.

een minder strijdbare manier wordt roze gebruikt om de gerichtheid op een LGBTQ-doelpubliek duidelijk te maken. Het leeft voort in de naam van organisaties en tijdschriften, en is de overheersende kleur van heel wat affiches en publicaties – ook van de cover van *Verzwegen verlangen*, de geschiedenis van homoseksualiteit in België van Wannes Dupont, Elwin Hofman en Jonas Roelens die in 2017 verscheen.

De associatie van roze met homoseksualiteit hangt ook samen met het feit dat dat als een symbool van vrouwelijkheid werd gezien. Homoseksualiteit werd traditioneel beschouwd als een schending van de heteroseksuele norm en als afwijkend van de traditionele patroon van mannelijkheid en vrouwelijkheid. Homoseksuele vrouwen werden verondersteld 'mannelijk' te zijn en homoseksuele mannen 'vrouwelijk'.⁶³

63 Koller, 'Not just a colour', 409.

Roze als symbool van identificatie en strijd van de LGBTQ-gemeenschap is dus ook een geuzenteken. Het illustreert hoe zij eigen visuele codes gebruikt, die in eerste instantie door de (homofobe) omgeving zijn opgelegd. Het verleent het symbool strijdbaarheid, maar brengt ook mee dat het gebruik van de kleur ook onder holebi's controversieel blijft. Het verklaart waarom de associatie met het roze grotendeels verdrongen werd door de symboliek van de regenboogvlag, die niet voortkomt uit de vervolging en homofobie, maar staat voor diversiteit en tolerantie. Roze en lichtblauw zijn nu (gezamenlijk) als symbolische kleuren van de transgendergemeenschap aangenomen. De 'Transgender Pride Flag', die in 1999 door Monica Helms is ontworpen en voor het eerst werd meegedragen in een pride-optocht in Phoenix, Arizona in 2000, bestaat uit vijf horizontale banden, één witte band in het midden, en daarrond twee roze en twee lichtblauwe. Radicalere activisten, voornamelijk in de Verenigde Staten, stellen een 'Progress Pride Flag' voor, waarbij de traditionele regenboog wordt aangevuld met bruine en zwarte stroken, om de inclusie van 'people of colour' te symboliseren, en ook een roze en een lichtblauwe band, als symbool voor de insluiting van transgenders.

Suggesties voor onderzoek

De geschiedenis van roze en blauw als gegenderde (kinder)kleuren is al vrij goed bestudeerd voor de Verenigde Staten en enigszins voor Frankrijk en enkele andere landen. Wat België betreft is me daarover geen onderzoek bekend. Toch is er (zonder twijfel) veel materiaal beschikbaar om dergelijke studie mogelijk te maken. Het veldwerk van Paoletti over de VS, waarvan in de tekst enkele voorbeelden worden gegeven, kan inspireren om ook hier soortgelijk onderzoek te doen. Zo bestudeerde ze onder meer het kleurgebruik op geboortekaartjes, catalogi, advertenties en andere publiciteit van grootwarenhuizen. Alle materiaal dat betrekking heeft op kinderkleding en speelgoed, kan vanuit dit perspectief relevant zijn. Ongetwijfeld bevatten lokale erfgoedcollecties en private verzamelingen materiaal om een dergelijk onderzoek, zij het op kleine(re) schaal, mogelijk te maken. Aangezien het gaat om een praktijk die sterk is geëvolueerd en gebruiken die sterk verschillen (en soms tegenstrijdig waren) naargelang de periode en de plaats, is juist ook dit kleinschalig en lokaal onderzoek en noodzakelijk. Op die manier kunnen de lokale verschillen en gebruiken in kaart worden gebracht. Bovendien gaat het om een al met al recente praktijk die nog steeds voortleeft, waardoor surveys en mondelinge geschiedenis grote mogelijkheden bieden. Het onderzoek van Eva Heller (waar in de tekst ook wordt naar verwezen) is daarvan een voorbeeld.

Bibliografie

Over de betekenis en de geschiedenis van de kleuren bestaat (internationaal) heel wat literatuur. De autoriteit op dat vlak is de Franse mediëvist en cultuurhistoricus Michael Pastoureau, die diverse studies heeft gewijd aan de geschiedenis en de symboliek van kleuren. Hier gebruikte ik zijn *Bleu. Histoire d'une couleur* (Parijs, 2000) en *Rouge. Histoire d'une couleur* (Parijs, 2019), maar hij schreef ook de geschiedenissen van zwart en groen. Een handige samenvatting van zijn onderzoek en voornaamste conclusies zijn te vinden in een klein interviewboekje, dat hij samen met Dominique Simonnet publiceerde onder de titel *Le petit livre des couleurs* (Villeneuve-d'Ascq, 2005). Daarvan is ook een versie verschenen in een groter rijkelijk geïllustreerd boek: Pastoureau en Simonnet, *Les couleurs expliquées en images* (Parijs, 2015). Een technischer benadering van de geschiedenis van (talloze) kleuren, over kleurstoffen en hoe die worden gewonnen, is te vinden in David Coles, *Chromotopia. An illustrated history of colours* (Londen, 2018). Aan de geschiedenis van roze in het bijzonder is recent een tentoonstelling gewijd in New York, die heeft geleid tot het boek Valerie Steele (ed.), *Pink. The history of a punk, pretty, powerful color* (New York, 2018). Dat bevat een uitgebreide bijdrage van Steele zelf (met dezelfde titel als het boek), maar ook enkele bijdragen van andere auteurs, waaronder Dominique Grisard, 'In the pink of things: gender, sexuality, and race' (p. 145–159). Over het gegenderde gebruik van roze, meer actueel dan historisch: Veronika Koller, 'Not just a colour': pink as a gender and sexuality marker in visual communication', *Visual Communication*, vol. 7 (2008), 4, 395–423.

Het gegenderde gebruik van roze en blauw (bij kinderen) is (bij mijn weten) het meest grondig bestudeerd en beschreven door Jo B. Paoletti, *Pink and blue. Telling the boys from the girls in America* (Bloomington en Indianapolis, 2012). Het komt ook ter sprake in studies die meer in het algemeen over gegenderde kinderkleding en opvoeding gaan, zoals Elizabeth Fischer, 'Robe et culottes courtes: l'habit fait-il-le sexe?', in Anne Daflon Novelle (ed.), *Filles-garçons. Socialisation différenciée?* (Grenoble, 2006), 241–266, en Scarlette Beauvalet-Boutouyrie en Emmanuelle Berthiaud, *Le rose et le bleu: la fabrique du féminin et du masculin* (Paris, 2016).

Over de associatie van roze met homoseksualiteit is me weinig literatuur bekend. Over de roze driehoek in het kader van de vervolging van homoseksuelen in Nazi-Duitsland is geschreven door onder meer Till Bastian, *Homosexuelle im Dritten Reich: Geschichte einer Verfolgung* (München 1973) en Burckhardt Jellonek, *Homosexuelle unter dem Hakenkreuz. Die Verfolgung von Homosexuellen im Dritten Reich* (Paderborn 1990). Verder verwijs ik naar Gilles Michiels en Alexander Verbist, 'Een holebigeschiedenis van Leuven. Of hoe de LGBT-gemeenschap stilaan in de openbaarheid trad', dat is verschenen in het Leuvense studentenblad *Veto* (20 mei 2017) (online beschikbaar), Goovaerts, Lore en Anke Stefens, '1976 Rooie Vlinder'. *UGentMemorie* (laatst gewijzigd 9 november 2016) en het recent verschenen Wannes Dupont, Elwin Hofman en Jonas Roelens, *Verzwegen verlangen. Een geschiedenis van homoseksualiteit in België* (Antwerpen, 2017).

Biografie:

Tom Verschaffel (°1964) studeerde geschiedenis aan de KU Leuven en aan het Europees Universitair Instituut in Firenze. Hij promoveerde in 1996 op een proefschrift dat was gewijd aan de geschiedbeoefening in de Oostenrijkse Nederlanden. Zijn onderzoek betreft de historiografie en de brede historische cultuur van de achttiende, negentiende en twintigste eeuw, publieksgeschiedenis en de visuele voorstelling van het verleden, cultureel nationalisme, de culturele uitwisseling tussen België en zijn buurlanden, en de cultuurgeschiedenis van migratie.



1930
А. Герасимов

De rode vlag doorheen de geschiedenis

De kleur rood

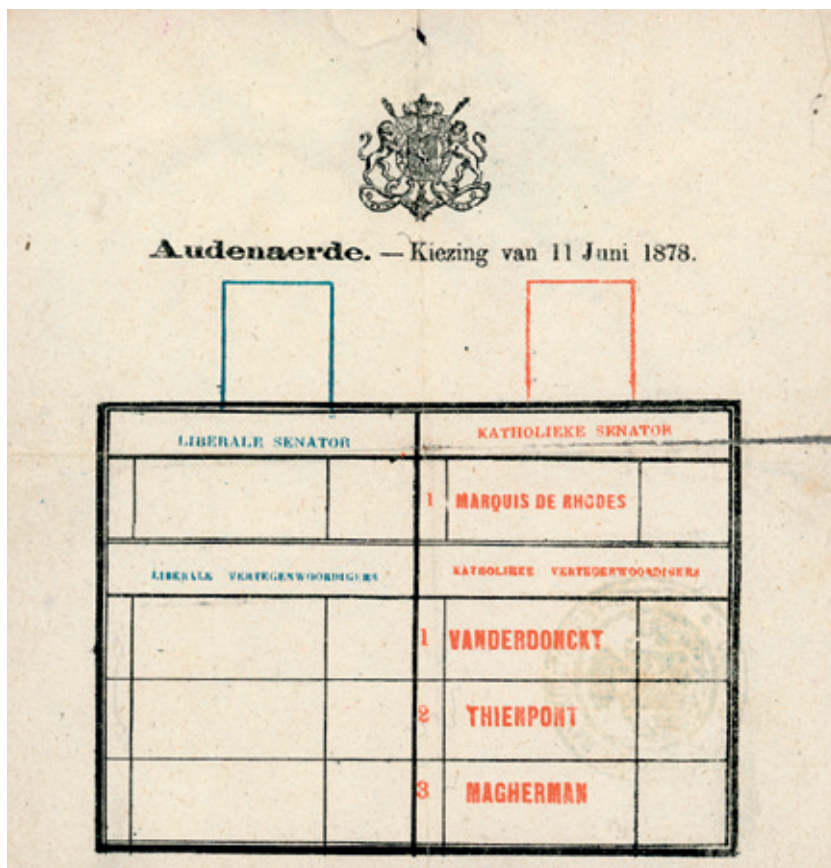
Luc Peiren

De kleur rood wordt vandaag vereenzelvigd met de socialistische en communistische beweging. Vanuit historisch oogpunt is de keuze voor rood nochtans niet zo evident. De socialistische en communistische bewegingen waren en zijn emancipatiebewegingen die het opnemen voor de zwakkeren in de samenleving. Rood was echter lange tijd de kleur van leiderschap, dominantie en macht, zo bijvoorbeeld bij de Romeinse en Byzantijnse keizers en de kerkelijke gedragsdragers (cf. de kardinalen). Met een beetje slecht karakter zou je er ook op kunnen wijzen dat rood ook de kleur is van de Amerikaanse republikeinen. Dat was evenwel geen bewuste keuze, maar het gevolg van de introductie van de kleurentelevisie. Daarbij werd de kleur rood bij verkiezingsuitzendingen de ene keer aan de republikeinen en de volgende keer aan de democraten toegewezen. Pas sinds het jaar 2000 en de zeer nipte verkiezingsoverwinning van George Bush sr. op Al Gore na een schier eindeloze reeks hertellingen in de staat Florida, wezen de televisiezenders de kleur rood definitief toe aan de republikeinen, tegen elke toen geldende politieke kleurenlogica in...

Ook in andere landen is rood niet per se de kleur van links. In Latijns-Amerika is het bijvoorbeeld de kleur van een aantal liberale partijen (Chili, Colombia, Costa Rica, Honduras, Mexico, Nicaragua, Uruguay, enzovoort). Het is ook de kleur van de conservatieve Union Democratic Party, de Canadese liberale partij, de uiterst-rechtse Coloradopartij in Paraguay, de conservatieve vrijheidspartij in Zuid-Korea enzovoort.

En ook in België hadden de socialisten niet altijd het monopolie op de kleur rood. Aanvankelijk was het zelfs de kleur van de katholieken. Dat had dan weer alles te maken met de kieswethervorming van 1877. De 'wet op het stemgeheim en het verkiezingsbedrog' van 1877 bepaalde toen hoe de stembrieven er in de toekomst uit zouden zien. In de voorgestelde modelbrief kregen de liberalen de kleur blauw toegekend en de katholieken... de kleur rood. Alle andere kandidaten werden in een middenkolom samen-

gebracht onder de kleur wit. Terwijl de liberalen de kleur blauw na 1877 trouw bleven, hielden de katholieken niet vast aan de kleur rood, die toen al door de weinig godvrezende socialisten geclaimd werd.



Kiesbrief uit 1878 conform de kieswet van 1877 (Liberas VZW).

Als machts- en leiderschapssymbool staat de kleur rood evengoed symbool voor strijdlust, oorlog, temperament, enzovoort. Bijgevolg is rood ook de kleur van de passie, de hartstocht, de liefde, maar ook van de schaduwzijde van dit alles: zoals bijvoorbeeld woede, lijden en bloed. De kleur rood heeft uiteraard nog veel andere functies waar we hier niet verder zullen op ingaan. Toch willen we nog één specifieke functie weerhouden omdat deze ook een belangrijke rol speelt in dit verhaal, namelijk het gebruik van de kleur om mensen te waarschuwen voor naderend onheil of gevaar: stop- en remlichten zijn rood, rode verkeersborden zijn vaak verbods- of waarschuwingsborden en als de rode vlag op het strand wappert, dan wil dat zeggen dat er niet meer gezwommen mag worden in de zee.

Van machtssymbool...

Beide functies van de kleur rood gingen in het verleden wel eens vaker samen. Dat was ook zo in de eerste jaren na de Franse Revolutie. Toen had de burgerij de touwtjes in handen. Die pas verworven macht uitte zich in verschillende wetgevende initiatieven. Wij illustreren dit aan de hand van twee voorbeelden: het decreet d'Allarde en de Wet Le Chapelier, beide uit 1791. Het decreet proclameerde de vrijheid van handel en nijverheid door een eind te maken aan de voorrechten van de gilden en andere beroeps-



Manifestatie van arbeiders met wapens en rode vlaggen. Voorop de Marianne in rood gewaad, met rode vlag en fakkel (reproductie van een schilderij van Avanti, Amsab-ISG).

groeperingen. Men hoefde van dan af geen lid meer te zijn van zo'n groep om een bepaald beroep uit te oefenen. De wet verbood ook coalities en corporaties die de toegang tot een beroep belemmerden. In één moeite werden zo zogenaamde 'samenspanningen', zeg verenigingen van boeren en arbeiders, verboden. Die konden zich daardoor niet collectief meer verdedigen, maar moesten dat individueel doen, wat voor hen een ongelijke strijd was.

Nog zo'n wet die het gepeupel onder de duim moest houden, werd op 20 oktober 1789 gestemd. Deze wet bepaalde dat als de autoriteiten de rode vlag hesen, de betogers of de manifestanten uiteen moesten gaan. Anders zouden de (orde)troepen (de Nationale Garde) met geweld een eind maken aan de samenscholing. Precies dat is wat er gebeurde op 17 juli 1791 op de Champ de Mars (Marsveld) in Parijs.¹ Aan dit bloedbad gingen een aantal gebeurtenissen vooraf die de gemoederen onder de bevolking danig verhitten. Alles begon met de vlucht/ontsnapping van koning Lodewijk XVI (1754–93) uit Parijs in de nacht van 20 op 21 juni 1791. Sinds de revolutie van 1789 werd de koninklijke familie geregeld bedreigd en uitgejouwd door betogers. Maar de koning had ook andere redenen om de benen te nemen. Hij kon zich evenmin vinden in de nieuwe grondwet die opgesteld werd

1 De *Champ de Mars* of Marsveld is een uitgestrekt open parkgebied in het zevende arrondissement van Parijs tussen de Eiffeltoren in het noordwesten en de militaire school in het zuidoosten. De naam komt van de Romeinse oorlogsgod Mars. Het Marsveld was aanvankelijk het oefenterrein van de kadetten van de *Ecole militaire*, in 1751 opgericht door Lodewijk XV om vijfhonderd zonen van verpauperde officieren op te leiden.

door de in juni 1789 gevormde Nationale Grondwetgevende Vergadering (Assemblée nationale). Deze aarzelde om de koning volwaardige bevoegdheden te geven en wilde de macht van de clerus inperken. Tijdens zijn vlucht werd Lodewijk XVI evenwel herkend, aangehouden en terug naar Parijs gebracht. Dit alles zette een aantal gebeurtenissen in gang en deed vooral de geruchtenmolen draaien. Vanaf 15 juli 1791 deed het gerucht de ronde dat men het koninklijk gezag wilde herstellen. Daarop riep de linkse *Club des Cordeliers*² de bevolking op om op het Marsveld te protesteren tegen deze gang van zaken. Deze manifestatie kende geen vervolg, maar de onvrede bleef bestaan. Twee dagen later kwamen opnieuw zo'n 20.000 manifestanten samen op het Marsveld. In een petitie eisten de manifestanten een nieuwe grondwet. Men vroeg daarbij dat Lodewijk XVI van de troon verwijderd zou worden én dat de republiek zou ingevoerd worden. Twee ruiters van de Nationale Garde werden bekogeld met stenen, maar voor het overige bleef de situatie, ondanks enkele kleinere incidenten, onder controle. Om verdere ongeregeldeheden te voorkomen, hees Bailly, de burgemeester van Parijs, evenwel de rode vlag. Wat later opende de Garde onder leiding van de markies de La Fayette (1757–1834), die zijn strepen had verdiend in de Amerikaanse onafhankelijkheidsoorlog, het vuur én vielen er tientallen doden. De rode vlag stond aanvankelijk dus symbool voor de burgerlijke repressie, zoals verwoord in het Franse volkslied, de *Marseillaise*: *'Allons enfants de la Patrie/Le jour de gloire est arrivé!/Contre nous de la tyrannie. L'étendard sanglant est levé!'* *'Komt, kinderen des vaderlands/de dag der overwinning is aangebroken/Tegen ons is het bloederige vaandel van de tirannie gehesen'*. Het lied werd in 1792 geschreven, een klein jaar na het historisch bloedbad op het Marsveld.

De rode vlag stond aanvankelijk dus symbool voor de burgerlijke repressie, zoals verwoord in het Franse volkslied, de *Marseillaise*

... tot een revolutionair symbool

Hoewel de linkse Jacobijnen³ van Maximilien Robespierre (1758–94) de tijd nog niet rijp achtten om de monarchie af te schaffen en in de feiten de gebeurtenissen van 17 juli lieten voor wat ze waren, zorgde deze dag toch voor een breuk tussen de Assemblée en de bevolking van Parijs. Voor het 'gepeupel' kreeg de rode vlag van dan af een heel andere betekenis. Het werd het symbool van hun revolutionair streven naar meer democratie, naar meer zeggenschap. Dat uitte zich in de zomer van 1792 toen de koning decreten van de *Assemblée* weigerde te ondertekenen om de stad Parijs te beschermen tegen de oprukkende Oostenrijkers, Pruisen en de gevluchte Franse adel. Daarop eiste de bevolking van Parijs opnieuw dat Lodewijk XVI zou aftreden én dat het algemeen stemrecht zou ingevoerd worden. Gewapend met pieken, getooid met rode mutsen en begeleid door rode vlaggen, nam het volk van Parijs het koninklijk paleis (*Palais des Tuileries*) in. Van dan af wordt de kleur rood geassocieerd met rebellie.

Behalve de rode vlag viel in deze revolutionaire tijden ook de Frygische muts op. Dit zacht kegelvormig hoofddeksel refereerde naar de tijd van

2 De *Club des Cordeliers*, of ook de *Société des droits de l'homme et du citoyen*, was een radicaal gezelschap tijdens de Franse revolutie. De club verspreidde de ideeën over vrijheid, gelijkheid en broederschap. De club hield ook toezicht op de revolutie en bleef waakzaam voor machtsmisbruik.

3 De Jacobijnen waren een centralistische hervormingsgezinde beweging, die inzette op meer sociale rechtvaardigheid, volksovereïniteit en de – ondeelbare – republiek. In juni 1793 namen zij onder leiding van Robespierre de macht over en volgde een terreurbewind waarbij onder meer Lodewijk XVI geëxecuteerd werd op verdenking van landverraad. Op 27 juli 1794 werden de Jacobijnen op hun beurt ten val gebracht en werden Robespierre en de zijnen zelf geëxecuteerd. Op 12 november 1794 werd de 'Club des Jacobins' ontbonden.

de Romeinen. Het werd toen gedragen door vrijgelaten slaven en hun nakomelingen. Voor hen symboliseerde de muts hun vrijheid. Tijdens de Franse Revolutie droegen de zogenaamde sansculotten- handwerklieden, kleine handelaren en winkeliers uit Parijs – de muts. Ze dankten hun bijnaam aan het feit dat ze geen kniebroek droegen zoals de adel, maar een lange werkmansbroek en daarover een jas. Verder droegen de sansculotten al dan niet op hun Frygische muts ook een kokarde, een rond insigne in de kleuren van de Franse vlag. Voor de sansculotten symboliseerde de muts het afwijzen van elke vorm van onderwerping en/of het burgerschap. Toen het volk bij een manifestatie van de Girondijnen⁴ op 20 juni 1792 het *Palais des Tuileries* binnenviel, werd Lodewijk XVI gevraagd ook een Frygische muts met kokarde op te zetten. Wat hij onder druk van de omstandigheden prompt deed.

De rode vlag ging niet ten onder met de Franse Revolutie. Het bleef het symbool van de erfgenamen van de linkse sansculotten en *Montagnards* (de links-radicalen fractie in de Assemblée, met daarbij de Jacobijnen) én de armen in de Franse samenleving. Hij werd gedragen in 1830 tijdens de juli-opstand tegen Lodewijk XVIII (1755–1824), in 1831 door de zijdevevers (*canuts*) van Lyon die met hun klompen (*sabots*) hun weefgetouwen vernielden omwille van de penibele arbeidsomstandigheden (een werkdag van 18 uur) en in 1832 bij de uitvaart van generaal Jean Maximilien Lamarque (1770–1832). Lamarque, een gewezen generaal van Napoleon, profileerde zich in 1828 als een links volksvertegenwoordiger in de Assemblée. Zijn uitvaartplechtigheid mondde uit in manifestaties tegen het regime van koning Louis-Philippe (1773–1850) die onderdrukt werden door het leger en de Nationale Garde. Daarbij kwamen achthonderd mensen om het leven. De koningsgezinde pers benoemde de rode vlag toen in haar kolommen als ‘de bloedige vlag van de roden’.

Het revolutiejaar 1848

Meer dan ooit is de rode vlag het symbool van het proletariaat. Dat was zeker zo tijdens de Februarirevolutie van 1848. In het stadhuis van Parijs gingen toen stemmen op om de Franse vlag te vervangen door de rode als nationaal embleem, maar de dichter-politicus Alphonse de Lamartine (1790–1869), een lid van de voorlopige Franse regering, overtuigde de toehoorders om niet zo ver te gaan met de gevleugelde woorden: ‘Conservons avec respect, citoyens, le drapeau tricolore qui a fait le tour du monde avec la République et l’Europe, avec nos libertés et nos gloires’. De Franse vlag vertegenwoordigde het land al wereldwijd terwijl de rode teveel geassocieerd werd met het bloedbad op het Marsveld. Pittig detail, in 1848 werd de rode vlag ook in België geïntroduceerd. De Franse Februarirevolutie kende verschillende uitlopers in België, waaronder de mislukte ‘invasie’ van Belgische republikeinen nabij het gehucht Risquons-Tout in Henegouwen. Ook in het Luxemburgse Virton waren er republikeinse oprispingen. Eind februari 1848 verzette de plaatselijke bevolking zich tegen de belastingen, de douanerechten en de monarchie. Op 19 maart 1848 werd daarbij de rode vlag gehesen op de kerktoren en de republiek uitgeroepen. Maar de soep werd niet zo heet gedronken als ze werd opgediend. Op 21 en 22 maart werd de orde snel hersteld. Een zestal aanstokers werd opgepakt en vervolgd en de rode vlag werd verbrand door militairen. Ook in andere landen maakt in deze periode, maar soms ook vroeger, de kleur rood opgang als symbool van de verdrukten tegenover de plaatselijke machthebbers. In 1830 droegen manifestanten de rode vlag mee tijdens het *Aachener Aufruhrs*. Op 30 augustus van dat jaar legden de arbeiders van

4 De Girondijnen waren een gematigd linkse politieke groepering in de eerste fase van de revolutie. Zij waren voorstander van het exporteren van de revolutie naar de rest van Europa. De Girondijnen waren in grote mate verantwoordelijk voor de afschaffing van de monarchie en mee verantwoordelijk voor de terechtstelling van Lodewijk XVI. Prijsstijgingen verhaastten nadien hun ondergang. De natie dreigde uiteen te vallen. Onder meer door de massale demonstraties van de sansculotten verloren ze op 2 juni 1793 de macht.

een Akense lakenweverij het werk neer tegen de boetes die zij kregen van hun werkgever en voor betere arbeidsomstandigheden. Het oproer werd al gauw neergeslagen. Volgens historici was dit oproer de eerste gelegenheid waarbij Duitse arbeiders een rode vlag meedroegen als symbool voor hun verzet. Later zag men de vlag ook terug ten tijde van de weversopstand van 1844 in Sleeswijk. En uiteraard wapperde de rode vlag ook in Duitsland in het revolutiejaar 1848. Voor de arbeiders die aan deze hoofdzakelijk burgerlijke beweging deelnamen, was de rode vlag vooral een symbool dat zij tegenover de zwart-rood-gele vlag van de toenmalige machthebbers plaatsten. In het Verenigd Koninkrijk werd de rode vlag mogelijk een eerste keer meege dragen door arbeiders tijdens de zogenaamde *Merthyr Rising* van 1831 in South Wales. Betogers droegen toen twee in het bloed van een



Prentbriefkaart in zwart-wit: het leger en de nationale garde verbreederen tijdens de Commune van Parijs (Amsab-ISG).



Beeld van de Marianne, met rode vlag, Frygische muts en zwaard (Amsab-ISG).

kalf gedrenkte vlaggen met zich mee. De rode vlaggen van Merthyr werden na de executie van de vakbondsman Dic Penderyn (1807/8–1831) heuse relikwieën. De echte naam van Penderyn was Richard Lewis. Lewis was een van de leiders van de *Merthyr Rising*. Dat was een protestbeweging van de mijnwerkers van *Merthyr Tydfil* in mei 1831 tegen de loonverlagingen door hun werkgever (William Crawshay) en de werkloosheid in de regio. Tijdens de protesten, die uitdijden naar de omliggende steden en dorpen, werd Lewis ervan beschuldigd een soldaat te hebben neergestoken met een bajonet. Hoewel aan zijn schuld getwijfeld werd en ondanks een petitie voor zijn vrijlating, werd Lewis op 13 augustus 1831 opgehangen. Na zijn dood werd hij een martelaar in heel Wales. Eerder al, in 1797, hesen ook muitende matrozen op hun schepen in de monding van de Thames een rode vlag om hun onvrede te uiten. In de jaren 1849–50 worden de ‘duizend’ medestrijders (*i Mille*) van de Italiaanse vrijheidsstrijder Giuseppe Garibaldi (1807–82) ‘roodhemden’ (*camicie rosse*) genoemd omwille van hun rode blouse. In Nederland werd begin jaren 1820 voor het eerst een rode vlag ontwaard tijdens een staking van kanaalgravers die werkten aan het Noord-Hollands kanaal op 18 mei 1823. Tijdens een betoging op weg naar de woning van de werkgever op 27 mei droeg een van de betogers een lange stok met daaraan een rood doek. Op 27 juli 1840 droegen zo’n tweehonderd arbeiders die werkten aan de ontginning van het Haarlemmermeer tijdens een manifestatie rode linten aan het hoofd en een rode vlag. En toen in 1845 door de veenarbeiders gestaakt werd in het Friese dorp Ter Idzard, staken de stakers stokken uit hun tenten voorzien van vlaggen en rode wollen dassen. Na de Februarirevolutie van 1848 was de rode vlag meer dan ooit het symbool van de sociale strijd en de macht van het volk in Frankrijk. De vlag en zijn kleur waren alomtegenwoordig tijdens manifestaties, begrafenissen, enzovoort. Behalve vlaggen worden ook rode bloemen dassen, sjaals, armbanden, et cetera gebruikt.

In Nederland werd begin jaren 1820 voor het eerst een rode vlag ontwaard tijdens een staking van kanaalgravers die werkten aan het Noord-Hollands kanaal op 18 mei 1823

De socialistische beweging maakt zich de rode vlag eigen

Tijdens de Parijse Commune van 1871 was de rode vlag zelfs het officiële symbool van de opstandelingen tegen het centrale gezag. In het lied *Le Drapeau Rouge* van 1877 verhaalt de latere socialistische voorman Paul Brousse (1844–1912) dit feit in een korte literaire geschiedenis van de vlag: ‘Les révoltés du Moyen Age/L’ont arboré sur maints beffrois:/Emblème éclatant du courage,/Souvent il fit pâlir les rois./Dans la fumé et le désordre,/ Parmi les cadavres épars,/Il était du parti de l’ordre/Aux massacres du Champ-de-Mars./Mais planté sur les barricades/Par les peuple de Février,/ Lui le signal des fustillades,/Devient le drapeau du peuple ouvrier./Plus tard, l’intégrate République,/Laissant ses fils mourir de faim,/il entre dan il lutte



Prent met een scene uit de Parijse Commune ('Delescluze voorzag de nederlaag van Parijs') (Amsab-ISG).

épique./Bravant les fusilleurs de Juin./Sous la Commune, il flotte encore/A la tête des bataillons:/L'infâme drapeau tricolore/En fit de glorieux haillons./ Noble étendard du prolétaire./Des opprimés dois l'éclaireur:/A tous les peuples de la terre./Porte la paix et le bonheur./(Refrain) Le voilà, le voilà, regardez!/Il flotte et fièrement il bouge/Ses longs plis au combat préparé./ Osez le défier/Notre superbe drapeau rouge/Rouge du sang de l'ouvrier/ Rouge du sang de l'ouvrier /Des opprimés soit l'éclaireur:/A tous les peuples de la terre/Porte la Paix et le Bonheur.' Op 23 mei 1871 werd de opperbevelhebber van de Commune, de Pool Jaroslaw Dombrowski (1836–71), gewikkeld in een rode vlag begraven op het bekende Parijse kerkhof van Père-Lachaise. Van dan af breekt de rode vlag definitief door in de socialistische beweging. Ook internationaal. In Duitsland koos een van de allereerste sociaaldemocratische organisaties, het Allgemeiner Deutscher Arbeiterverein in 1863, dus al iets eerder, voor een rode vlag als partijembleem, met als opschrift '*Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit*' (Vrijheid, Gelijkheid en Broederlijkheid). Op haar congres van 1–2 juni 1873 besloot de Engelse afdeling van de Eerste Internationale al haar activiteiten te organiseren onder de rode vlag. In België dook hij geregeld op vanaf midden jaren 1870. In Spanje nog vroeger: tussen 1868 en 1873 bevond het land zich in een sociale, politieke en gezagscrisis, waarbij op 11 februari 1873 de republiek werd uitgeroepen. In juli 1870 werd de rode vlag meegedragen in een betoging te Madrid met als opschrift 'Het volk heeft honger'. In Scandinavië deed hij in de jaren 1880 zowat overal zijn intrede. In Nederland waren optochten met de rode vlag vanaf midden jaren 1880 gemeengoed.

De associatie met het socialisme maakte dat de rode vlag her en der verboden werd. Voor de burgerij waren de rode kleur en vlag symbolen van bloed, chaos, huivering en haat, enzovoort. In Duitsland verdween de rode vlag helemaal uit het straatbeeld. In België kwam hij pas met de oprichting van de Belgische Werkliedenpartij (BWP) in 1885 echt in het vizier van de autoriteiten. Op 1 mei 1890 werd de vlag verboden in de glasblazersgemeente Jumet. De arbeiders liepen dan maar achter een massa Franse – en drie



Vlag van de afdeling Brussel van de Union Nationale des Ouvriers et Ouvrières Travaillant la Chaussure de Belgique van 1885 (Amsab-ISG).



Vlag van de afdeling Ieper van de Algemeene Centrale van Bouw, Hout en Gemengde Vakken van België, 1921-1922 (Amsab-ISG).

eenzame Belgische – vlaggen aan en zongen de *Marseillaise*. De *Internationale* was toen nog niet gecomponeerd. De *Marseillaise* deed dan maar dienst als lijflied van de socialisten, ook in Gent en Luik. Later op het jaar zorgde de rode vlag opnieuw voor opschudding. In het Henegouwse Familleureux veroverden de socialisten ondanks een ongunstige kieswetgeving, die het grootste deel van de arbeiders het stemrecht ontzegde, toch alle zetels in de plaatselijke gemeenteraad. Twee jaar eerder hadden de socialisten al een meerderheid in de gemeenteraad veroverd na een tussentijdse verkiezing na het overlijden van het liberaal raadslid Lebaq, maar werd toch geen socialistische burgemeester benoemd. Nu kon de minister van Binnenlandse zaken haast niet anders dan er een aan te wijzen. De keuze viel op Florian Adam (1837–1902) – niet alleen de socialistische verkozenen van 1888, maar ook de tweede schepen en beenhouwer/herbergier in de gemeente – die op 29 mei 1891 werd benoemd als de eerste socialistische burgemeester in België. Op 19 juli 1891 werd, naar aanleiding van de installatie van het nieuwe college, een optocht georganiseerd door de inwoners van Familleureux. Bij die gelegenheid werd de rode vlag van de afdeling Besonrieux van de Eerste Internationale uitgehangen aan het gemeentehuis. De eerste schepen van de gemeente, Louis Drugmand (1859–1944), later nog bestendig afgevaardigde van de provincie Henegouwen, verkondigde toen dat het socialisme het stadhuis veroverd had. De zaak werd op 31 juli 1890 opgepikt door de katholieke volksvertegenwoordiger van Namen, Dohet, die eiste dat Adam berispt zou worden. Adam mocht het vervolgens gaan uitleggen bij de provinciegouverneur van Hengouwen en bij de katholieke minister van Binnenlandse Zaken, Deburlet. De heisa eindigde met diens besluit om nadien geen socialistische burgemeesters meer te benoemen. Dit verbod bleef feitelijk



Schilderij van Jan-Frans Cantré ter herdenking van de oprichting van de Belgische Werkliedenpartij in 1885, 1931 (Amsab-ISG).

van kracht tot kort na de Eerste Wereldoorlog. Op tal van plaatsen werden in deze periode evengoed politiereglementen gestemd om het gebruik van de rode vlag te verbieden of te beteugelen. De vlag boezemde duidelijk angst in. Draggers van rode vlaggen werden gebroodroofd of met gevangenisstraffen bedreigd. Arbeidersvrouwen in Gent mochten zelfs geen rode halsdoeken of schorten dragen in de fabriek.

Doorbraak van de rode vlag

Een en ander belette niet dat België uitgroeide tot een bastion van de rode vlag. Bijna elke partijafdeling of -federatie, coöperatie, mutualiteit, vakbond, koor, studiekering, harmonie, turnvereniging enzovoort, had zijn eigen vlag. Vaak legden de leden geld samen om zo'n vlag te kopen. Sommige zijn heuse kunstwerken, soms met gouden borduurwerk, die al eens herinneren aan de banieren van de katholieke kerk. Dit overnemen van religieuze symbolen was eigen aan de socialistische arbeidersbeweging in die tijd. Sinds de Franse Revolutie ontwikkelden zowat alle politieke bewegingen, dus ook de arbeidersbeweging, eigen sacraal geladen vormen en geloofs-



Prentbriefkaart van een arbeider die de hand drukt van een Mariannefiguur met rode frygische muts en vlag, met bovenaan de portretten van Viktor Adler, August Bebel en Heinrich Dietz, 1907 (Amsab-ISG).

inhouden. Zo werd de rode vlag een alternatief voor het kruisbeeld. De Gentse socialisten gingen daarbij nog verder. Christelijke feestdagen kregen een eigentijdse socialistische invulling: op kerstdag werd niet de geboorte van Christus herdacht, maar wel die van de nieuwe Messias, het socialisme. Ook Pasen, Pinksteren enzovoort kregen nieuwe invullingen en niet zelden werden belangrijke congressen of partijgebeurtenissen op katholieke hoogdagen georganiseerd. De Syndikale Kommissie bijvoorbeeld organiseerde tot de Eerste Wereldoorlog haar eerste meerdaagse congressen steevast tijdens het kerstweekend, de BWP haar jaarlijkse congressen met Pasen. Militanten die in het verleden vielen voor de goede zaak – zoals bijvoorbeeld de gesneuvelden van de Parijse Commune of slachtoffers van stakingen voor het algemeen stemrecht, en leiders van de socialistische beweging – werden herdacht of gevierd alsof het martelaren, soms zelfs heiligen waren. Ook hier had de kleur rood zijn plaats. De kleur refereerde immers aan het bloed van wie viel voor de goede zaak. De rode vlag fungeerde ook meer dan eens als lijkwade. Bij vakbondsvlaggen werd dan weer gerefereerd naar het materieel van de vakbondsleden in hun dagelijks beroepsleven. Je kan in de jaren 1880–90 de socialistische pers in België niet nalezen zonder sporen te vinden naar de fondsenwerving voor een nieuwe vlag of de inhuldiging ervan. Tijdens de grote betoging te Luik tegen de klerikale schoolwet van 28 juli 1893 werden tweehonderd vlaggen meegedragen. Vijf jaar later werden op 29 april in dezelfde stad zelfs zevenhonderd vlaggen meegetroond in een betoging voor ouderdomspensioenen. Aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog had zelfs het kleinste gehucht zijn eigen rode vlag en keken plaatselijke gezagsdragers vaak machteloos en misnoegd toe hoe deze wapperde aan de gevels van het schier oneindig aantal volkshuizen in België. Ook in Frankrijk, het thuisland van de rode vlag, werd het rode vaandel – na de Parijse Commune – verboden. Maar dat besluit werd op veel manieren omzeild. Tijdens massamanifestaties was het haast onmogelijk om de maatregel af te dwingen. Het verbod verwaterde gaandeweg dan ook. In Nederland werd het dragen van de rode vlag verboden na een grote kiesrechtmanifestatie in 1885. De officiële erkenning van de rode vlag als symbool van de socialistische beweging door de Tweede Internationale op haar stichtingscongres

Aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog had zelfs het kleinste gehucht zijn eigen rode vlag en keken plaatselijke gezagsdragers vaak machteloos en misnoegd toe hoe deze wapperde aan de gevels van het schier oneindig aantal volkshuizen in België

te Parijs, precies een eeuw na de Franse Revolutie, speelde in dit alles uiteraard een rol, net zoals de politieke doorbraak van het socialisme in de meeste West-Europese staten in de jaren 1890.

Als communistisch symbool

Maar ook buiten West-Europa is de rode vlag vanaf begin twintigste eeuw alomtegenwoordig. Hij is niet weg te denken uit het straatbeeld tijdens de Russische revolutie van 1905. Hij wapperde dan ook op de pantserkruiser *Potemkin* en het stadhuis van Odessa. De aanleiding voor de opstand van de matrozen van de *Potemkin* was hun weigering op 14 juni 1905 om verrot vlees te eten. De officieren van de *Potemkin* bevelen daarop enkele mariniers om de onruststokers te executeren. Zij weigerden evenwel en sloten zich aan bij de muiters. Vervolgens werden een aantal officieren gedood en zette het schip koers naar de thuishaven in Odessa met de rode vlag gehesen in de mast. Toen de regering enkele schepen uitstuurde om de *Potemkin* te heroveren, sloten ook deze schepen zich aan bij de opstand. De *Potemkin* vluchtte uiteindelijk naar Roemenië, waar het schip overgedragen werd aan de autoriteiten. De bemanning keerde pas in 1917 terug naar Rusland. Tijdens de Mexicaanse Revolutie vanaf 1910 erkende de staat Coahuila, grenzend aan Texas, de rode vlag als zijn officieel embleem. Aan het eind van en meteen na de Eerste Wereldoorlog werd hij het symbool bij uitstak van de revolutionairen die niet zelden sympathiseerden met de revolutie in Rusland: begin 1917 schaalden Franse muiters zich achter de rode vlag bij Cœuvres-et-Valsery, begin november 1918 wapperde hij op de kathedraal van Straatsburg en op 22 februari 1919 koos de radenrepubliek Beieren de rode vlag als haar embleem. Van dan af was de rode vlag – zeker nadat de anarchisten na de Commune van Parijs de zwarte boven de rode vlag verkozen – niet langer meer het monopolie van de socialistische beweging. Ook de revolutionaire variant van het socialisme, het communisme, maakte zich de vlag eigen. Op 8 april 1918 besliste het Panrussisch Uitvoerend Centraal Comité dat de rode vlag van dan af de officiële vlag van de Sovjet-Unie zou zijn. Andere communistische landen zoals China en Vietnam volgden dit voorbeeld later waarbij elk land zijn eigen symbolen aan de vlag toevoegde. Deze communistische toe-eigening zorgde er andermaal voor dat de rode vlag door diverse overheden geviseerd werd. In Australië werd het openbaar vertonen van de rode vlag verboden middels de *War Precautions Act* van 1918. Ook in de Verenigde Staten zorgde de zogenaamde *Red Scare*⁵ er na de Eerste Wereldoorlog voor dat de rode vlag verboden werd in verschillende (deel)staten (Minnesota, Zuid Dakota, Oklahoma, Californië, Idaho, West-Virginia, enzovoort). Dit vlaggenverbod trof niet alleen de communistische, maar evengoed de socialistische beweging. Veel van deze verboden gelden nog steeds, maar worden niet meer afgedwongen.

Het symbool van de rode vlag ging al gauw veel verder dan het object zelf. Zo werd het lied *The Red Flag*, in 1889 geschreven door de Ier Jim Connell op de melodie van *O Tannenbaum* (*O Denneboom*), het lijflied van de Britse Labour Party, de Ierse *Nationalist Social Democratic and Labour Party* en de Ierse *Labour Party*. Elk congres van de Britse *Labour Party* eindigde met het lied. Aangepaste versies werden ook gezongen op activiteiten van de Japanse communistische partij en het Noord-Koreaanse volksleger.

Ook verschillende partijkranten werden naar de vlag vernoemd. In België was dat het geval met de Vlaamse en Franstalige partijkranten van de Communistische Partij van België: *De Ro(o)de Vaan/Le Drapeau Rouge*. In Duitsland werd het blad *Die Rote Fahne* in 1876 opgericht door de sociaal-democraat Wilhelm Hasselmann. In 1918 werd *Die Rote Fahne* uitgegeven door de Spartacusbond van Wilhelm Liebknecht en Rosa Luxemburg om nadien het orgaan te worden van de Duitse communistische partij. In 1933 ging het blad onder de dreiging van de nazi's opnieuw ondergronds. Ook

5 De naam *Red Scare* wordt gebruikt voor twee perioden in de geschiedenis van de Verenigde Staten, gekenmerkt door een sterk anticommunisme: de periode 1917–1920 en deze vanaf de late jaren van 1940 tot het midden van de jaren 1950. In de eerste periode stonden ook anarchisten, socialisten en syndicalisten op de verdachtenlijst van de overheid en maakte de Opruiingswet van 1918 uitlatingen tegen het regeringsbeleid onwettelijk. De laatste wet maakte het illegaal om uitlatingen tegen het regeringsbeleid te doen. Amerikaanse postbedrijven mochten post weigeren van 'verdachte' burgers.

de Japanse en Chinese partijkranten werden vernoemd naar de rode vlag, net als de aanvankelijk Chineesgezinde communistische partijen van Venezuela (*Partido Bandera Roja*) en Peru (*Partido Comunista Peruano – Bandera Roja*). In China was *Hongqi* of rode vlag vanaf eind jaren 1950 ook de naam van een luxewagen geproduceerd door de *FAW Car Company* en van een uitgevershuis. Maar dat zijn maar enkele van de zovele voorbeelden van het gebruik van de naam rode vlag in de communistische wereld.



TRAVAILLEURS,
célébrez le **PREMIER MAI!**

Et que la glorification du Travail
soit en même temps la manifestation,
de votre ferme volonté d'écarter
les menaces que suscitent partout,
le militarisme et la réaction!

Le Conseil Général du P. O. B.

Besluit

De kleur rood en de rode vlag zijn altijd ijzersterke symbolen geweest. Rood is hoe dan ook de oudste en bekendste politieke kleur. De rode vlag kan zelfs beschouwd worden als het meest geslaagde politieke symbool ooit. Rood is de kleur van het bloed, vuur, gevaar, liefde, passie maar ook van de strijd, strijdlust, oorlog, temperament, leiderschap, dominantie en macht. Zowel de mantels van koningen als de gewaden van kerkelijke gezagsdragers zijn/waren vaak rood. En tijdens de Franse Revolutie was het aanvankelijk de repressieve kleur van het burgerlijk gezag. De gebeurtenissen op het Marsveld in 1791 maakten dat het gepeupel van Parijs zich meester maakte van de kleur en de vlag. Sedertdien staat de kleur rood voor het verzet en de strijdvastheid van de arbeidersklasse in de strijd tegen haar verdrukkers. Van dan af verwees de kleur rood vooral naar het bloed van de arbeiders dat vloede en staat het symbool voor de ellende, het protest en de revolutie.

Bibliografie:

- H. Bauwens, *Familleureux en rouge et noir*, S.I., PAC, s.d.
- J. De Hart, 'Wijnrood, purperrood, gladiolenrood...' in *Kleur*, SCP-Nieuwjaarsuitgave 2011 (Den Haag 2011) 11–16.
- B. De Mulder, Rood of geen brood. in *Socialistische Standpunten*, 39(1992)4, p. 57–61.
- J. Den Ridder, Het politieke strijdtoneel in kleuren, in *Kleur*, SCP-Nieuwjaarsuitgave 2011 (Den Haag 2011) 128–131.
- M. De Smet, *Het gebruik van de kleuren zwart, wit en rood in een politiek-historische context* (Gent (Onuitgegeven Eindwerk Hogeschool voor Economisch en Grafisch Onderwijs) 1999).
- M. Dommanget, *Histoire du drapeau rouge des origines à la guerre de 1939* (Paris 1967).
- J. Teerlinck, *Rode cultuurbeleving in het feestlokaal van Vooruit tijdens het Interbellum (1919-1939): focus op de podiumkunsten* (Gent (Onuitgegeven Masterproef Universiteit Gent) 2010).
- B. Unfried & C. Schindler, *Riten, Mythen und Symbole – Die Arbeiterbewegung zwischen 'Zivilreligion' und Volkskultur* (Wien 1999).
- M. Sawyer, Wearing your Politics on your Sleeve: The Role of Political Colours in Social Movements, in *Social Movement Studies* (2017).
- L. Vints, Kleuren en politiek, in *Kadoc-Nieuwsbrief*, juli-augustus 2003 (4), p. 6–7.
- P. Verbruggen, *Deelalternatieven voor de traditionele godsdienstbeleving in het Gentse socialisme (1870-1914)* (Gent (Onuitgegeven Licentiaatverhandeling Universiteit Gent) 1982).
- <http://www.larevuetoudi.org/fr/story/1848-le-drapeau-rouge-r%C3%A9publicain-%C3%A0-virton>
- https://www.herodote.net/17_juillet_1791-evenement-17910717.php
- <http://www.gauchemip.org/spip.php?article1985>
- https://en.wikipedia.org/wiki/Die_Rote_Fahne
- https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Rote_Fahne
- [https://de.wikipedia.org/wiki/Rote_Fahne_\(Symbol\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Rote_Fahne_(Symbol))
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Red_flag_\(politics\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Red_flag_(politics))
- <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/lamartine-repoussant-le-drapeau-rouge-a-l-hotel-de-ville-le-25-fevrier-1848#infos-principales>
- http://classes.bnf.fr/rendezvous/pdf/Revol4_Rouge.pdf
- <http://www.farbimpulse.de/Die-Farbe-der-Arbeiter.687.0.html>
- <https://www.doorbraak.eu/stakingen-en-de-oorsprong-van-de-rode-vlag/>
- [https://fr.wikipedia.org/wiki/Drapeau_rouge_\(1877\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Drapeau_rouge_(1877))

Bibliografie:

Luc Peiren is sinds 1990 projectmedewerker van Amsab-Instituut voor Sociale Geschiedenis. Hij promoveerde in 2004 tot doctor in de geschiedenis aan de Vrije Universiteit Brussel. Het boek *Kinderen van Gutenberg* is een herwerkte versie van zijn proefschrift over de grafische vakbeweging in België gedurende het grootste deel van de voorbije twee eeuwen. Hij publiceerde eerder enkele studies betreffende de Belgische arbeiders- en vakbeweging, waaronder een biografie van César De Paepe, leven en werken van de kunstenaar Wilchar, en een overzicht van 50 jaar Sociale Zekerheid. Hij was redacteur van de publicatie 100 jaar ABVV.

Kleur