

Hogeschool Sint Lukas Brussel  
Academiejaar 2006-07

## **Cultuurtheorie**

1 BA

### **Moderniteit en stedelijkheid 1850-1950**

Docent: Dr. Steven Jacobs

### ***Ten geleide: Cultuurtheorie***

In het vak 'cultuurtheorie' worden cultuurhistorische, cultuurfilosofische of cultuur-sociologische concepten behandeld die belangrijk zijn voor een beter begrip van de moderne en hedendaagse kunst. Telkens gaat het hierbij om noties die voortdurend opduiken in discussies over zowel kunst als diverse vormen van populaire cultuur: 'het moderne', 'modernisme', 'vervreemding' (Marx, Brecht), 'disciplinering' (Foucault), 'fantasmagorie' (Benjamin), 'consumptiefetisjisme', 'zintuiglijke overstimulatie' (Simmel), 'avant-garde', 'utopie', 'decadentie', 'postmodernisme', 'simulacrum' (Baudrillard), 'multiculturalisme', etcetera.

Deze concepten worden niet alleen theoretisch geduid maar ook onmiddellijk aanschouwelijk gemaakt aan de hand van producten uit allerhande vormen van populaire (beeld)cultuur en diverse artistieke disciplines als beeldende kunst, film, fotografie en architectuur. In die zin heeft deze cursus een dubbele doelstelling. Enerzijds wordt beoogd om de student kennis te laten maken met cruciale thema's van de moderne cultuur. Anderzijds wordt de student een methodologie aangereikt die cultuurtheoretische concepten op een zinvolle wijze koppelt aan cultuurproducten.

Per studiejaar wordt deze interdisciplinair opgevatte cursus opgebouwd rond één specifiek thema dat een hele reeks van dergelijke cultuurtheoretische concepten in zich weet te verenigen. Zo wordt in IBA het thema *moderniteit en stedelijkheid 1850-1950* naar voren geschoven. Theoretische concepten worden toegelicht en aanschouwelijk gemaakt aan de hand van stadshistorische processen en allerhande artistieke representaties en evocaties van de grootstad.

### **Lessenplan** (onder voorbehoud)

1. Inleiding: stedelijkheid en moderniteit
2. Parijs en de Haussmannisering: stadsplanning, literatuur en schilderkunst
3. Parijs en de Haussmannisering: fotografie
4. Grootstad en expressionisme
5. Metropool en avant-garde: futurisme en constructivisme
6. Modernisme en stedenbouw
7. Stad en mysterie: Symbolisme, Atget en Surrealisme
8. Cinema en stadssymfonie: Strand/Sheeler, Ruttmann en Vertov
9. *Delirious New York*: Koolhaas, de musical en King Kong
10. *Asphalt Jungles*: stad en *film noir*
11. *Viaggio in Italia*: stadsbeelden in de films van Rossellini en De Sica
12. *Street Photography* en de blik van de flaneur: Parijs en New York 1930-1970

### ***Toelichtingen bij deze syllabus en bij het examen***

- In principe bestaat de leerstof uit wat in de *hoorcolleges* aan bod komt. Er wordt geen specifiek handboek gevolgd. Deze *syllabus* vormt daarbij slechts een hulpmiddel: zij bevat in eerste instantie een samenvattend en schematisch overzicht van de behandelde leerstof. In andere gevallen kan de neerslag in deze syllabus meer uitgebreid zijn dan wat in de les is behandeld. Daarnaast wordt ook een selectie van bibliografische referenties opgegeven die nuttig en zelfs noodzakelijk zijn voor verdere studie. Maak gebruik van deze referenties!

- Een elementair *historisch inzicht van de negentiende en twintigste eeuw* wordt verondersteld.

- Het examen is *schriftelijk* en bestaat uit een tweetal componenten:

(a) één essay-vraag (ca één tot anderhalve pagina) waarin je een in de cursus centraal staande stelling illustreert aan de hand van één concreet voorbeeld dat je uit een tweetal alternatieven kan kiezen. Bestudeer hierbij grondig de inhoud van de introducties en pas die toe op de case-studies van de andere sessies.

Voorbeeld:

- De metropool is zowel door theoretici als door kunstenaars vaak gepresenteerd als een podium van de moderniteit. Geef uitleg bij deze stelling en illustreer dit aan de hand van X (waarbij X een naam van een kunstenaar of een stroming kan zijn)

(b) Situeer (zowel historisch als in de context van de moderne stadsproblematiek) en bespreek beknopt (ongeveer 5 regels per term) de volgende fenomenen, begrippen of personen die in de cursus zijn behandeld.

Voorbeelden:

- de Haussmannisering van Parijs
- de flaneur
- het expressionistische stadsbeeld
- historische avant-gardes
- de Engelse tuinstadbeweging
- de Ville radieuse
- stadssymfonie
- het stadsbeeld in het Italiaans neo-realisme
- Jeremy Bentham
- Georg Simmel
- Henri Cartier-Bresson
- "Gemeinschaft" versus "Gesellschaft".
- Charles Baudelaire en moderniteit
- de toeristische blik in de stadsfotografie van de 19de eeuw
- montage en constructivistische stadsfotografie
- Rem Koolhaas en *Delirious New York*

## 1. Inleiding: grootstad en moderniteit

Steden zijn uiteraard geen producten die door de moderniteit zijn voortgebracht. Zij bestaan immers sinds de antieke oudheid. Reeds vroeg ontwikkelden zich twee mythes over de stad die in de moderne cultuur hun geldigheid nog niet hebben verloren. Enerzijds wordt de stad naar voren geschoven als een plek van vrijheid – *Stadtluft macht frei* – en emancipatie (tegenover de conservatieve bekrompenheid van het platteland). Anderzijds wordt de grootstad gepresenteerd als een oord van verderf, misdaad, decadentie en verstikkende controle (tegenover de vrijheid van de natuur).

Toch worden 'stad' en 'moderniteit' geregeld in één adem uitgesproken. Vaak wordt moderniteit ingeroepen om het stedelijke leven te verklaren en omgekeerd. De negentiende en twintigste eeuw worden natuurlijk gekenmerkt door een verstedelijkingsproces op zichzelf. Vanaf de late achttiende eeuw is er een duizelingwekkende toename van de stedelijke bevolking. In het tijdperk van het industriële kapitalisme zal de stad ingrijpend van vorm, structuur en uitzicht wijzigen en zal ook de (artistieke) stadsbeleving grondig van aard veranderen. De stad wordt dan ook vaak gezien als een podium van de moderniteit – precies in de metropool manifesteren zich een hele reeks met elkaar verbonden (maar ook soms tegenstrijdige) processen die de moderniteit kenmerken. Deze processen vormen de maatschappelijke context van de cultuurproductie die in volgende hoofdstukken aan bod komt. Het gaat om fenomenen als:

- *industrialisatie* (mechanisering van het productieproces) met een daarbij gepaard gaande economische en sociale reorganisatie.

- *kapitalisme* (steunend op het principe van de winstmaximalisatie; zie de uitspraak van Henry Ford die stelde dat hij niet zozeer auto's maar geld produceerde); de stad als substraat van een geldeconomie (cf. Georg Simmel), als een ruimte waarin alles inwisselbaar is; antistedelijke ideologieën (zowel van rechts als links) zijn ook vaak antikapitalistisch.

- de ontwikkeling van een sociale structuur gebaseerd op een scherpe tegenstelling tussen stedelijke burgerij en stadsproletariaat – een tegenstelling die felle reacties uitlokt in de vorm van allerhande hervormingsbewegingen en *revolutionaire* ideologieën (socialisme, communisme, Marxisme, anarchisme, etc.).

- een indrukwekkende *wetenschappelijke en technologische vooruitgang* die gepaard gaat met de ontwikkeling van allerhande nieuwe wetenschappelijke disciplines. Deze fenomenen stimuleren ongetwijfeld de vorming van een *positivistisch* wereldbeeld (cf. Auguste Comte), de *secularisatie* en een *materialistische* levenshouding (de zogenaamde onttovering van het wereldbeeld en de demystificatie van mens en wereld, onder meer in het kielzog van de ideeën van Darwin).

- *rationalisatie* (efficiëntie wordt een zeer belangrijk notie), *standaardisering*, Taylorisme, etc.

- *disciplineren* (cf. Michel Foucault) en de ontwikkeling van maatschappelijke controlemechanismen; de oprichting van gespecialiseerde instituten (met eigen vaardigheden, regels en vormen van gespecialiseerde kennis).

- *massaficatie*; het menselijke individu wordt geconfronteerd met de anonieme massa's in de grootsteden; kapitalisme is nauw verbonden met massaproductie.

- *massaconsumptie*; het leven in de moderne metropool is een voortdurende confrontatie met massaconsumptie, de moderne is als het ware een warenhuis. Karl Marx (*Das Kapital*) maakt gewag van het *fetisjkarakter* van de koopwaar: aan consumptieproducten wordt een betoverende werking toegedicht. Volgens Walter Benjamin (zie het *Passagen-Werk*) produceren de nieuwe consumptieproducten een *fantasmagorisch* effect. Het kapitalisme wordt gezien als een systeem dat bepaalde verlangens weet te kanaliseren;

goederen worden op de markt aangeboden en ervaren als in een roes. Dit gaat gepaard met de 'kick' van het nieuwe en het fenomeen 'mode'.

- *individualisering* (lijkt wel tegengesteld aan massificatie), die haar ideologische grondslag vindt in het gedachtegoed van de Verlichting en het liberalisme (notie van individuele vrijheid).

- maatschappelijke *fragmentatie* en de afbrokkeling van traditionele, organische sociale samenhangen (familiebanden, feodale relaties). De grootstad wordt gekenmerkt door een heterogene sociale structuur. Er is sprake van een maatschappelijke atomisering. Zie de tegenstelling tussen *Gemeinschaft* versus *Gesellschaft* (Ferdinand Tönnies) of tussen een traditionele, organische maatschappelijke samenhang versus een mechanische en abstracte solidariteit en coöperatie.

- *ontworteling* (zie Max Weber, *Die Stadt*, 1920); stedelingen zijn per definitie onthecht en ontworteld. Er is niet langer sprake van een organische, tellurische verbondenheid met een bepaalde plek. De stedeling is altijd een vreemdeling; leven in de stad bestaat uit een voortdurende confrontatie met vreemden (zie Georg Simmel). Het moderniseringsproces impliceert ook een grotere mobiliteit van mensen. Bovendien krijgen de steden een nieuwe plaats in nieuwe grotere gehelen zoals de nationale staten en koloniale imperia.

- *vervreemding* of aliënatie; een conditie die volgens Marx inherent aan het kapitalisme is verbonden. Het individu geraakt verloren tegenover de duizelingwekkende grootsheid van het controlerende apparaat (ontwikkeling van de bureaucratie, zie Franz Kafka). Louis Wirth stipte de paradox aan dat hoe groter een stad is, hoe groter het gevoel van sociale isolatie kan zijn. De stad wordt ook vaak gezien als een jungle of labyrint.

- *hyperstimulatie*; de stad is een plek van een cultuur van (over)stimulatie, een plek gedomineerd door een voortdurende stroom van zintuiglijke prikkels (zie Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, 1903). De stedelijke levenswijze kan worden geïnterpreteerd als een intensivering van zintuiglijke stimulatie. Deze overstimulatie wordt soms verstikkend en resulteert in een reeks nieuwe ziektebeelden (zoals stress). Ofwel resulteert ze in een afstandelijkheid die als een verdedigingsmechanisme tegen de overstimulatie functioneert – Simmel maakt gewag van de blasé-attitude van de stedeling. Walter Benjamin van zijn kant definieert het leven in de stad als een voortdurende confrontatie met *shock*-ervaringen. Volgens Benjamin is in de moderne grootstad de shock-ervaring de norm geworden.

- de stad is ook de plek waar de *ervaring* van *het moderne* zich voltrekt. De stad verschijnt als een plek van voortdurende veranderingen. Alles is er inwisselbaar (zoals geld) en vluchtig. De stad is de plek van de kortstondige modes en dus ook de omgeving van een cultuur van het prozaïsche, banale en alledaagse, die precies in de moderne kunst een grote rol spelen.

In vele gevallen kan de moderne kunst gezien worden als een negatie van deze fenomenen en als een vorm van escapisme. In andere gevallen weet de kunst deze processen zich toe te eigenen of te interioriseren. De moderne kunst is overigens zelf het product van deze moderne conditie.

**Literatuur** (Algemeen)

- Benevolo, Leonardo, *De Europese stad* (Agon, 1993).
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974).
- Berman, Marshall, *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (New York: Penguin Books, 1982).
- Buck-Morss, Susan, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge, MA: MIT Press, 1989).
- Dethier, Jean & Alain Guiheux (red), *La ville, art et architecture en Europe 1870-1993* (Parijs: Centre Georges Pompidou, 1994).
- Ghent Urban Studies Team (GUST) (ed), *The Urban Condition: Space, Community, and Self in the Contemporary Metropolis* (Rotterdam: 010 Publishers, 1999).
- Keunen, Bart, *De verbeelding van de grootstad: Stads- en wereldbeelden in het proza van de moderniteit* (Brussel: VUB Press, 2000).
- Lehan, Richard, *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History* (Berkeley: University of California Press, 1998).
- Sharpe, William & Leonard Wallock (red), *Visions of the Modern City: Essays in History, Art, and Literature* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987).
- Tester, Keith (ed), *The Flaneur* (London: Routledge, 1994).

Het spreekt voor zich dat bepaalde hoofdstukken of passages uit deze titels ook van nut kunnen zijn bij het bestuderen van één van de hiernavolgende volgende onderwerpen.

## 2. De beeldvorming van Parijs en de Haussmannisering

Parijs, volgens Walter Benjamin onomwonden de hoofdstad van de negentiende eeuw, vormt niet alleen het decor voor belangrijke revoluties (1789, 1830, 1848, de Commune, etcetera), de stad wordt ook op stedenbouwkundig vlak grondig getransformeerd. Deze transformaties zijn onlosmakelijk verbonden met de figuur van baron Eugène Haussmann, die in 1853 de eed aflegt van prefect van de Seine. Op dat ogenblik ziet de stad er nog in grote mate uit zoals ten tijde van het Ancien Régime: met smalle straten, hoge huizen en zonder riolering (en dus met alle nefaste gevolgen zoals een grote cholera-epidemie in 1852). Haussmanns ingreep is gigantisch en ongezien. Zij kadert onmiskenbaar in de politiek van Napoleon III hoewel na de val van het Keizerrijk in 1870 (en ook van Haussmann zelf) het programma onder de Derde Republiek onverminderd wordt voortgezet. Zoals het ontluikende agressieve nieuwe kapitalisme (met perspectief van snelle winsten) zijn de plannen van Haussmann bijzonder drastisch: het bestaande stedelijke weefsel wordt zo goed als volledig doorsneden door assen die niets met de oorspronkelijke topografie te maken hebben. Typisch voor de bonapartistische politiek kan hij buiten de gebruikelijke kanalen en dus zeer efficiënt te werk gaan. Zowel de sloop van bestaande stadswijken als de aanleg van nieuwe lanen voltrekt zich tegen een ongeziene snelheid. Naast een grondige moderniseringscampagne van de binnenstad omvatten Haussmanns plannen ook een annexatie van de huidige buitenarrondissementen. Dit gaat ook gepaard met het afbreken van de tolmuur uit 1786-88 die uiteraard ook een symbool vormde van het Ancien Régime. De opening van een nieuwe boulevard is daarbij telkens een grote plechtige gebeurtenis waaraan veel aandacht wordt besteed.

Aan Haussmanns plan zijn vele aspecten verbonden. We vermelden er een viertal (economisch, technisch, militair en esthetisch) expliciet.

(1) De Haussmannisering past ongetwijfeld binnen een *economische*, kapitalistische logica. De stad wordt beheerd als een kapitalistische onderneming waarbij de verrijking van de belastingbetaler wordt gestimuleerd. Bovendien bezitten de openbare werken ook een stimulerende functie voor de ontwikkeling en perfectionering van het kapitalistische productieapparaat – in het midden van de 19de eeuw werd Parijs tot een industriestad omgevormd, waarin een snelle circulatie van mensen en goederen noodzakelijk werd. Haussmann transformeert Parijs onomwonden tot een burgerlijke stad bij uitstek; de stedelijke ruimte wordt omgevormd op basis van de logica van de bourgeoisie, die de heersende klasse was geworden. (In Parijs eist de bourgeoisie het centrum op en wordt het proletariaat verbannen naar de periferie of de *banlieu*; dit in tegenstelling tot sommige Angelsaksische steden waar de rijkere middenklasse – althans residentieel – suburbia opzoekt.) Gezien de ongeziene schaal van de onderneming en gezien er complete verkeersaders, kant-en-klaar, geplaveid en met volledig ingerichte en beplante voetpaden worden aangelegd, is de impact van de werken op de stedelijke economie zelf ook ingrijpend. De stad wordt daarbij in zijn geheel gecontroleerd door een geperfectioneerd administratief apparaat. De eerste netwerken worden door de stad grotendeels in eigen beheer uitgevoerd en nieuwe aannemersmaatschappijen, die gesteund worden door grote financiële groepen, worden opgericht.

(2) Haussmanns plannen worden natuurlijk in eerste instantie gemotiveerd door *technische* argumenten. De modernisering wil de onhygiënische en ongezonde oude stad vervangen door een ruimte waarin een snelle distributie van personen en goederen mogelijk is. Bovendien worden water- en gasleidingen en rioleringsnetwerken aangelegd. Ook allerhande voorzieningen (gemeentehuizen, dienstgebouwen, ministeries, scholen, postkantoren, markten, slachthuizen, ziekenhuizen, gevangenissen, kazernes, stations, enzovoort) krijgen een plaats in Haussmanns schema. Ook nieuwe woontypologieën (het

Hausmanniaanse bouwblok als type voor grootstedelijk wonen) en nieuwe onderdelen van grootstedelijk leven (zoals het grootwarenhuis) komen in deze context tot ontwikkeling.

(3) De Hausmannisering bezit ook enkele *militaire* aspecten en kadert in een regime van controle en disciplineren. Tegenover de arbeidersmassa, die vaak wordt naar voren geschoven als een grote dreiging, brengt de bourgeoisie al haar controlemechanismen in stelling en ook de stedenbouw zal hierin een rol spelen. Het proletariaat wordt in geografisch geïsoleerde *quartiers* opgedeeld of in grote mate naar de randgebieden verdreven. De bredere boulevards bemoeilijken bovendien het opwerpen van barricades en vergemakkelijken grote troepenbewegingen en het inzetten van kanonnen.

(4) Hausmann maakt gebruik van een vormelijke en *esthetische* strategie die onmiskenbaar teruggrijpt op de klassieke cultuur en stedenbouw. Zoals in het plan voor Rome van Sixtus V of in de barokke stadsplanning maakt Hausmann gebruik van een vocabularium van elkaar snijdende assen en derhalve ook van een grote variatie aan kruispunten, stervormen en drietanden (met ondermeer veel driehoekige bouwblokken als gevolg). De kruispunten worden gemarkeerd door pleinen die op hun beurt door monumenten worden gearticuleerd. Enerzijds worden hierbij restanten uit de oude stad tot ‘monument’ getransformeerd door ze te isoleren en visueel met elkaar te verbinden. Anderzijds worden belangrijke snijpunten van assen voorzien van grote nieuwe monumentale inplantingen (allerhande openbare gebouwen). Toch vertoont het plan van Hausmann ook enkele belangrijke nieuwe elementen. Zo zijn de assen veel langer en worden kilometerslange perspectieven gecreëerd, die het perceptievermogen van het menselijke individu overstijgen. Bovendien gaat het niet om de aanleg van een nieuw stadsdeel maar wordt de gehele stad gereorganiseerd. De stad wordt niet langer gezien als een hoeveelheid fragmenten. In plaats van de organische groei van een middeleeuwse stad is er sprake van een geordende en samenhangende indeling. In zekere zin verdonkeremanen zijn ingrepen zelfs de identiteit van de verschillende wijken. Hij maakt immers gebruik van een strikt formele gelijkvormigheid die op het monotone af is. Hierdoor wordt de blik niet langer gericht op de individuele bouwvolumes maar eerder op het geheel. De oude en nieuwe monumenten van de stad zijn niet langer stabiele objecten maar fungeren veeleer als vlietende tekens die vanuit een bewegend standpunt waargenomen worden. In plaats van het statische, klassieke decor creëert Hausmann een systeem van meervoudige en verschuivende perspectieven. In die zin ontpopt Hausmann zich daarbij als een scenograaf; hij tovert de stad om tot een kijktoestel met de nieuwe boulevards als perspectivische *vista's* en de historische monumenten als visuele accenten. Elke wandeling kan op een dramatische climax eindigen. Het nieuwe Parijs is niet alleen een ruimte die is gevormd naar de logica van de bourgeoisie maar ook een kijkstuk die een geheel nieuwe visuele ervaring genereert. In Hausmanns complexe en meerduidige scenografie wordt de stad gerationaliseerd, gestandaardiseerd en ook omgevormd tot een homogeen beeld. Ofschoon hij een beroep doet op het klassieke vormenarsenaal van de *Ecole des beaux arts*, wordt Parijs omgetoverd tot een kapitalistische kijkmachine die ten dienste staat van uiterlijk vertoon, consumptie en warenfetisjisme. De boulevards worden de vitrines voor koopwaar en ook een podium voor de slenterende of *flanerende* mensenmassa's.



## Het Parijs van Haussmann in literatuur en schilderkunst

Parijs als moderne stad zal in de negentiende eeuw ook een belangrijk motief worden in het werk van vele kunstenaars. Zo wordt in de realistische en naturalistische roman (Balzac, Zola) heel wat aandacht geschonken aan het leven in de industriële grootstad. Deze aandacht wordt ook vaak gekoppeld aan een aandacht voor de alledaagse, prozaïsche en banale kanten van het moderne leven.

Een cruciale figuur in de geschiedenis van de literaire stadsbeelden is Charles Baudelaire, die het thema van de moderne stad en dit van de moderne *stadsbeleving* als het ware in de poëzie introduceert. In *Les fleurs du mal* of in de prozagedichten uit *Le Spleen de Paris* komen vele stadsbeelden voor: de havenbuurt, de daken van de stad, het kerkhof, het park, de weg, de jaarmarkt, bedelaars, prostitutie, enzovoort. Bovendien duiken in het werk van Baudelaire ook motieven op die de stedelijke moderniteit moeten oproepen: de industrie, de handel in luxegoederen, asfalt, gaslicht, het uitgaansleven, de verkeersdrukte, het stedelijke lawaai, enzovoort. Baudelaires behandeling van de stad is in meerdere opzichten ambivalent. Enerzijds evoceert hij vaak verlaten plekken, de verstilde ruimten van de stad waar eenzame stedelingen terecht komen (en waarbij hij bijgevolg de moderne drukte negeert). Anderzijds zet hij de stad neer als een ruimte van overstimulatie waarin alles vluchtig is geworden. De stad vormt voor Baudelaire precies in deze betekenis de belichaming van de moderne ervaring. “La modernité,” schrijft Baudelaire in *Le peintre de la vie moderne* (1863), “c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable.” Het is precies de taak van de dichter om in de banaliteit en in de oneindige verzameling van contingenties het duurzame of eeuwige te ontdekken. Dit proces voltrekt zich volgens Baudelaire in een soort roes: de stad wordt ervaren in een extase – een roes die bovendien door de stad zelf wordt opgewekt.

Volgens Walter Benjamin (*Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*) vormt Baudelaire de perfecte illustratie van de moderne dichter in de moderne grootstad. Een belangrijk motief voor Baudelaire (en ook voor Benjamin zelf) is dit van de stedelijke wandelaar of de *flaneur*, die al in de loop van de vroege negentiende eeuw in het straatbeeld verschijnt: in de zogenaamde passages (zie ook Benjamins *Passagen-Werke*) en soms met de schilpad aan de leiband om het ritme aan te geven. Flanerie is voor Benjamin nauw verweven met het visuele genot die de fantasmagorie van het kapitalisme met zich meebrengt (de fascinatie voor consumptieproducten en technologische innovaties, het spektakel van panorama’s en wereldtentoonstellingen). De flaneur wentelt zich in dit consumptie-esthetisme en zijn manier van kijken duikt volgens Benjamin ook op in de populaire literatuur (feuilletons), die zich in die jaren voor de nieuwe middenklasse ontwikkelt. Bij Baudelaire (en ook voor Benjamin) is de flaneur evenwel niet zo maar een wandelaar maar een artistiek waarnemende wandelaar. Het is een esthetisch getrainde wandelaar die in staat is om de wereld (en dus de stedelijke omgeving) op een allegorische manier te lezen. De flaneur, die niet alleen een vaak opduikend motief is in Baudelaires teksten maar ook een beeld vormt die de lezer een kijkwijze op de stad aanbiedt, ontdekt correspondenties tussen de stedelijke beelden en zijn eigen gemoed. Zijn allegorische blik is in staat om de banale en troosteloze omgeving met een verzoenend waas te milderen. De flaneur is in staat om in de vluchtige verzameling van contingenties iets duurzaam en blijvends te ontwarren. Hij is onmiskenbaar gefascineerd door het consumptie-esthetisme maar kan het tezelfdertijd ook aan weerstaan door de stad vanop een esthetische afstand te aanschouwen.

Het moderne Parijs van Haussmann en het hoogkapitalisme groeit in de tweede helft van de negentiende eeuw ook uit tot een belangrijk motief in de schilderkunst. Dit is duidelijk het geval in sommige werken van impressionisten als Edouard Manet, Claude Monet, Camille Pissarro, Auguste Renoir, Gustave Caillebotte of Edgar Degas. Het Franse impressionisme, dat zijn bloeiperiode vanaf de late jaren 1860 tot ongeveer 1890 kende, is in meerdere opzichten het product van de moderniteit. Op de eerste plaats is het impressionisme een belangrijk sleutelmoment van het *modernisme* in de kunst. Zoals Clement Greenberg heeft aangetoond wordt vanaf het impressionisme duidelijk dat de moderne kunst zich in eerste instantie als een autoreflexieve activiteit ontplooit. De kunstenaar, in dit geval de schilder, richt zijn aandacht op de specifieke wetmatigheden van zijn medium zoals het gebruik van zuivere kleuren, de losse penseelslag en de tweedimensionaliteit van het schilderkunstige oppervlak. De kunstenaar beklemtoont met andere woorden de artificialiteit van de kunst. Zijn benadering is formalistisch: een goed schilderij is een werk waar de juiste kleur op de juiste plek is aangebracht. Dit vertaalt zich in de notie van de *kunst om de kunst* en wordt gekoppeld aan de idee van artistieke vrijheid, die reeds tijdens de Romantiek tot ontwikkeling was gekomen. Kunst, kortom, wordt gedefinieerd als een autonome activiteit – een autonomie die evenwel niet absoluut is maar bepaald wordt door historische condities; vooral deze van de moderne, burgerlijke, industriële en kapitalistische samenleving waarin de kunstenaar ‘vervreemdt’ van zijn publiek.

Daarnaast ontleent het impressionisme zijn moderne karakter ongetwijfeld ook aan zijn onderwerpen. Deze stroming wordt nochtans op de eerste plaats geassocieerd met het landschap. Toch valt het op dat het landschap op een specifieke manier wordt geïnterpreteerd. De impressionisten richten hun blik niet langer op de zuivere, onaangetaaste en sublieme natuur, die tijdens de romantiek werd gecelebreerd. Daarnaast verschijnt ook niet langer het landschap van de hardwerkende landbouwer, dat in de realistische schilderkunst van de School van Barbizon werd gekoesterd. Het impressionistische landschap is vooral een landschap van de recreatie (zwemmers, zeilers, roeiers, picknick). Het is het landschap van een zomerse zondagnamiddag en dit van de grootstedelijke burger die het omliggende platteland verstedelijkt. Bovendien is ook de stad zelf een niet onbelangrijk motief van de impressionistische schilderkunst. De nieuwe moderne stad van Haussmann en het moderne stadsleven worden het onderwerp van de kunst. De nieuwe boulevards, de treinen, de stations, de mensenmassa's en het verkeer op straat, het gaslicht en allerhande vormen van grootstedelijk vermaak in parken, cafés en bordelen duiken op in de kunst.

Bovendien zijn deze motieven nauw verweven met de stilistische vernieuwingen van het impressionisme. In zijn *Sociale Geschiedenis van de kunst* (p. 586) noemt Arnold Hauser het impressionisme een “stedse kunst” omdat in deze artistieke stroming de wereld wordt gezien met de ogen van de stedeling. De impressionist reageert volgens Hauser op de uitwendige indrukken met de overspannen zenuwen van de moderne technische mens. Zijn voorkeur voor het efemere en vluchtige grijpen terug op het zenuwachtige ritme en de plotselinge indrukken van het stadsleven. Het ritme van toetsen vormt een poging om het hectische ritme en de veelheid van optische stimuli van de grootstad picturaal te vertalen. De impressionist legt getuigenis af van de dynamisering van het zien die het leven in de stad van Haussmann kenmerkt.

Tenslotte wordt in bepaalde stadsscènes (van bijvoorbeeld Renoir en vooral Degas) een specifieke fysieke en psychologische relatie uitgewerkt die een sterke overeenkomst vertoont met de blik van de flaneur. De kijker wordt als het ware midden in het stedelijke leven ondergedompeld. De blik van de toeschouwer lijkt bijna toevallig en op een plotse en onverwachte manier een bepaald gebeuren te registreren. Een bepaalde scène wordt diagonaal benaderd en er wordt gebruik gemaakt van abrupte afsnijdingen – aspecten die al de vormkenmerken van het snapshot aankondigen. Het ‘moderne’ van deze beelden schuilt

onmiskenbaar in deze nieuwe blik op de wereld, die gezien wordt als iets hectisch, bewegend, efemer, voorbijgaand en vol toevalligheden – een blik die perfect is aangepast aan de stad van Haussmann.

### 3. Parijs in de fotografie van de 19de eeuw

Moderne stedelijkheid en fotografie zijn nauw met elkaar verbonden. Beide zijn ongeveer even oud en kwamen tot ontwikkeling in de eerste helft van de negentiende eeuw (ca 1840). Fotografische procédés maken natuurlijk deel uit van de moderne stedelijke cultuur. Ze zijn onmiskenbaar het product van de technologische vooruitgang en het mechaniseringproces (en dus ook verbonden met standaardisering, industriële productie en reproductie). De fotografie zal bovendien ook een belangrijke bijdrage leveren aan fenomenen als controle, bewaking en sanering (onder meer van de stad zelf), die de wereld begrijpbaar en beheersbaar moeten maken. Daarnaast speelt de fotografie ook een belangrijke rol in de cultuur van de consumptie; foto's zullen de consumptie bevorderen en de circulatie van goederen (waaronder uiteraard ook fotografische reproducties zelf) stimuleren. Kortom, de fotografie levert een zeer belangrijke bijdrage aan de fluctuerende visuele scène die de moderne grootstad vormt.

Omgekeerd is de stad van meet af aan ook belangrijk in de fotografie. Zij wordt al zeer vlug een geliefkoosd motief. Als gevolg van de trage fotosensitieve materialen (en dus bijzonder lange sluitertijden) vormt de soliditeit van de gebouwde omgeving in de open lucht een bijzonder geschikt motief voor de vroege fotografie. Zo wordt Parijs omstreeks 1840 al in beeld gebracht door de pioniers van het nieuwe medium: in de calotypieën van William Henry Fox Talbot en in de daguerreotypieën van Louis-Jacques Mandé Daguerre. Omdat de registratie van bewegende voorwerpen zo goed als onmogelijk is wordt de stad gepresenteerd als een mysterieuze, lege of verlaten ruimte – net terwijl schrijvers (cf. Baudelaire) de stad precies definiëren als een ruimte waarin alles vluchtig is en die wordt gedomineerd door een hoeveelheid aan contingenties. Deze bevreemdende leegte, die hier eenvoudigweg het gevolg is van technische beperkingen, zal later in de geschiedenis van de stadsfotografie regelmatig heropduiken als een artistiek effect. Desalniettemin verbluften deze beelden door hun ongeziene hoeveelheid aan details die de klassieke, compositorische regels ondermijnden.

De stadsfotografie van de negentiende eeuw is onmiskenbaar verbonden met diverse maatschappelijke processen die de ontwikkeling van het stedelijke landschap determineerden. Deze processen brachten ook verschillende kijkwijzen op de stad met zich mee. We doen hier een poging om de eindeloze verzameling van stadsfoto's (in het bijzonder van Parijs) uit de negentiende eeuw te catalogiseren aan de hand van een vijftal blikken op de stad. Elke blik kan naar voren worden geschoven als een product van de moderniteit.

(1) *De panoramische blik*. De stadsfotografie van de negentiende eeuw wil vaak een overzicht geven. Dit is reeds duidelijk in het werk van pioniers als Daguerre die hun beelden vaak op de bovenste verdieping van een gebouw vervaardigen. De stad wordt daarbij gepresenteerd als een totaliteit; er is duidelijk meer aandacht voor het algemene ritme dan voor de individuele grote monumenten. Deze benadering vormt een breuk in de geschiedenis van de visualisering van de stad. Vele oudere picturale en grafische topografische beelden richtten hun aandacht vooral op monumenten die daarbij als stedelijke herkenningspunten fungeren (in prenten uit de achttiende eeuw werden soms dezelfde 'stadslandschappen' voor de voorstelling van verschillende steden gebruikt; enkel de herkenbare monumenten werden vervangen). De poging om zo een breed mogelijk gezichtsveld te creëren kan als een typisch modern verschijnsel worden geïnterpreteerd – een gegeven dat ook blijkt uit de creatie van nieuwe 'kijkapparaten' uit de late achttiende eeuw zoals het *panorama* (Robert Barker) en het *panopticon* (Jeremy Bentham), die beide een allesomvattende blik willen bieden. Deze blik

vinden we ook terug in de panoramische foto's van onder meer Friedrich von Martens, die het stadslandschap van Parijs met behulp van een camera met roterende lens registreerde. Dergelijke panoramische foto's (soms ook naast elkaar gemonteerde individuele opnamen) van onder meer Von Martens, Baldus of de gebroeders Bisson beantwoorden ook aan de esthetiek die Haussmann met zijn verre doorkijken hanteert. Bovendien tekent zich soms een fragmentarisch stadslandschap af: een stad die bestaat uit schaalbreuken en abrupte contrasten tussen oude en nieuwe structuren. De panoramische blik impliceert bijna automatisch een hoog gezichtspunt gezien geen enkel obstakel mag het blikveld mag blokkeren – de Eiffeltoren kan gezien worden als een poging om *in situ* een panoramische kijk op stad tot stand te brengen. De consequentie van de logica van de panoramische blik is dan ook de luchtfotografie. Reeds in de jaren 1850 onderneemt Nadar pogingen om de stad vanuit een luchtballon te fotograferen.

(2) *De stedenbouwkundige blik.* De panoramische blik vertoont niet alleen overeenkomsten met de kijkwijze van Haussmann. De stedelijke transformaties worden ook zelf grondig fotografisch gedocumenteerd. Dit is reeds omstreeks 1850 het geval in het werk van Henri Le Secq, die de (nog beperkte) moderniseringswerken onder Jean-Jacques Berger, de voorganger van Haussmann, in beeld brengt. In deze beelden wordt de stad gepresenteerd als het resultaat van een serie destructies en constructies en als een door de moderniteit gefragmenteerd landschap dat onmiskenbaar een melancholische atmosfeer oproept. De Haussmannisering zelf wordt vooral in beeld gebracht door Charles Marville (1816-1879), die in 1865 van de *commission des travaux historiques* de opdracht krijgt om de transformatie van de stad te registreren. Marville, die tussen 1865 en 1878 de stedelijke overheid ongeveer 900 platen bezorgt, stelt zich onmiskenbaar ten dienste aan het Haussmanniseringsproject. Hij legt het oude stadsweefsel nog fotografisch vast vooraleer het wordt doorploegd en hij brengt later de heropbouw in beeld. In geen enkel opzicht koestert Marville de ambitie om het oude Parijs te esthetiseren of om op een of andere manier de 'ziel' van de oude stad te evoceren. Integendeel, zijn werk beantwoordt perfect aan de eisen van zijn opdrachtgever die precies aan de hand van de fotografische confrontatie tussen oud en nieuw Haussmanns onderneming wil valideren en verheerlijken. Bij het fotograferen van de oude stadskwartieren richt Marville bijgevolg geregeld zijn aandacht op de bouwvallige of krakkemikkige architectuur en vaak kiest hij een standpunt dat het bijna claustrofobische karakter van de middeleeuwse straatjes beklemtoont. Daarnaast richt hij zijn blik op het soms nog (gedeeltelijk) denkbeeldige traject van de nieuwe of toekomstige boulevard. Ofschoon sommige critici bij Marville een oprechte sympathie voor zijn oude straten menen te kunnen onderkennen, is zijn kijk op Parijs allesbehalve sentimenteel en streeft ze nooit naar pittoreske effecten. Marville levert pretentieloze foto's af, die door sommige tijdgenoten zelfs worden omschreven als "vues administratives."

De bureaucratische dimensie van het werk van Marville – hier laat de fotografie, net zoals de stedenbouw, zich duidelijk omvormen tot een instrument van controle en disciplineren – blijkt uit de systematische methode die hij hanteert. Marville legt niet alleen bijna elke te vernietigen straat en elke nieuwe boulevard vast, hij fotografeert die ook tijdens verschillende fasen van de werkzaamheden en vanuit verschillende standpunten. Bij het aanschouwen van het hele corpus valt op hoe de foto's een vrijwel identieke vormelijke structuur vertonen, net zoals Haussmanns boulevards ook allemaal op elkaar gelijken. Het statische karakter van de individuele beelden verkrijgt door de enorme hoeveelheid een nieuwe betekenis. Met zijn bijna obsessieve voorkeur voor repetitie en voor kleine variaties op eenzelfde thema kondigt het werk van Marville ook het werk aan van latere fotografen als Eugène Atget, August Sander, Edward Ruscha of Lewis Baltz.

Ondanks hun zogenaamde pretentieloze en administratieve karakter zijn de foto's van Marville meesterwerken die een mijlpaal vormen in de geschiedenis van de stadsfotografie. Marville legt bijvoorbeeld een uitgesproken sensibiliteit voor het licht aan de dag. Vele foto's worden genomen na een regenbui wanneer het licht nog door een grijze lucht wordt gefilterd en zachtjes de gebouwen en straatstenen streelt. Marville grijpt ook systematisch terug op een klassiek gebalanceerde vormgeving. Hij neemt duidelijk de *culte de l'axe* van Haussmann over: vaak plaatst hij zijn toestel in de as van de geplande nieuwe doorsnijding en wordt de geometrische orde van Haussmanns ambities geëvoceerd. In de nog intacte oude straten kiest hij een standpunt zodat de straat in de hele lengte zichtbaar wordt en waardoor de krommingen zich duidelijk aftekenen. De camera plaatst hij altijd op ooghoogte waardoor het reliëf van de straatstenen en de kronkelende straatgoot duidelijk zichtbaar zijn. Vaak wordt het perspectivische effect versterkt door een zware massa van muren op de voorgrond.

De gevels van de gebouwen, die voor Marville duidelijk op zich een interessant fotografisch motief zijn, definiëren ook de fotografische ruimte en hierdoor ontstaat de suggestie dat de kijker door de stedelijke ruimte wordt omgeven. Toch is er sprake van een zekere afstandelijkheid. Hoewel op ooghoogte genomen hebben de foto's van Marville niets gemeen met de zogenaamde *street level photography* die zich in deze jaren begint te ontwikkelen of met het werk van fotografen die het vluchtige straatleven pogen vast te leggen. Het statische karakter van Marvilles foto's is dan ook niet alleen het gevolg van de centrale cadrage maar ook van de afwezigheid van mensen. Veelal zijn de straten leeg, in sommige gevallen geeft een eenzame figuur niet alleen de schaal van de gebouwde omgeving aan maar beklemtoont hij ook de leegte. In tegenstelling tot Daguerre is de afwezigheid van mensen hier niet (uitsluitend) het gevolg van technische beperkingen maar is het een bewuste esthetische keuze. Marville hanteert immers lange sluitertijden op het ogenblik dat er reeds snellere processen beschikbaar zijn en die door fotografen als Adolphe Braun en de vervaardigers van de toen bijzonder populaire stereoscopieën in hun levendige stadsbeelden dankbaar worden gebruikt.

Ondanks de leegte van Marvilles stad zijn duizenden details zichtbaar – van affiches die vermelden welke stukken in de theaters worden opgevoerd tot de prijslijsten van restaurants en badhuizen. De foto's van Marville bevatten dan ook een schat aan historische informatie. Toch staat deze documentaire dimensie en de systematische, bijna klinische benadering van zijn onderwerp een poëtisch effect en een zeker mysterieuze dimensie niet in de weg.

(3) *De commemoratieve blik.* In de negentiende eeuw is de stad niet alleen een podium voor de moderniteit maar vormt ze ook een belichaming van de geschiedenis en van het collectieve geheugen. De stad wordt bekeken als een monument en via haar monumenten. Dit is duidelijk het geval in de *Mission héliographique*, die in 1851 op het getouw wordt gezet door de nationale Commission des monuments historiques en het vroegste voorbeeld vormt van een door de overheid gefinancierde inventaris van het nationale architectuurpatrimonium. Om dit fotografisch overzicht van belangrijke monumenten op te stellen worden vooraanstaande fotografen als Edouard-Denis Baldus, Hippolyte Bayard, Henri Le Secq, Gustave Le Gray en Mestral naar verschillende provincies uitgestuurd. Deze fotografen richten daarbij hun aandacht in eerste instantie op individuele bouwwerken of op hun sculpturale en ornamentale details. Soms wordt het gebouw echter in zijn stedelijke context getoond. In andere gevallen wordt een groot stadsdeel of zelfs een gehele stad als monument gepresenteerd. De vijf fotografen van de Mission héliographique zijn ook nauw verbonden met de fotogeschiedenis van Parijs. Ook hier registreren ze de bekende individuele monumenten en publieke sculpturen en vestigen ze hun aandacht op de fysieke vorm en de ornamentale details. De architecturale constructies worden frontaal weergeven en het

fotografische beeld neemt het klassieke evenwicht van deze gebouwen over. Bekende voorbeelden van deze aanpak zijn de weergave van het Louvre door Edouard Denis Baldus, die in 1857 een reportage over de renovatiewerken aan dit gebouw publiceert, of de gevel van de Notre-Dame die onder meer door Baldus en Henri Le Secq op de gevoelige plaat wordt vastgelegd. Door de iconische kwaliteit van de sculpturale gevels te beklemtonen verdwijnt de stedelijke omgeving letterlijk en figuurlijk naar de achtergrond. Deze foto's grijpen in die zin terug op het concept van de *dégagement* – de isolatie van belangrijke publieke monumenten – dat in het plan van Haussmann een belangrijke rol speelt.

Deze foto's leggen bovendien getuigenis af van de toenmalige grote debatten die in verschillende landen werden gevoerd over het belang van grote stedelijke monumenten. Zo sluiten de registraties van de Notre-Dame van onder meer Baldus, Henri Le Secq, Charles Nègre, de gebroeders Bisson, Claude Marie Ferrier of Charles Marville zich aan bij de grote controverses rond de restauratie van deze kathedraal door Eugène Viollet-le-Duc. De Notre-Dame vormt immers niet alleen een hoogtepunt van de Franse gotiek maar bezit als monument van stedelijke en nationale trots ook een sterke symbolische functie (cf Victor Hugo).

Voor Viollet-le-Duc, die de gotiek vooral waardeerde omwille van haar rationalistische principes, vormde de belangstelling en waardering voor het verleden en de geschiedenis een door en door modern fenomeen – een opvatting die in 1903 ook door Alois Riegl werd geëxpliciteerd in zijn beroemde essay over *Der moderne Denkmalkultus*. Gans het fenomeen van de monumentenzorg is immers inherent verbonden met de stedelijke moderniseringsoperaties die onvermijdelijk de destructie van historische gebouwen met zich meebrengen. Het medium fotografie legt van meet af aan deze spanning bloot. Als product van het vooruitgangsoptimisme van de moderne geïndustrialiseerde kapitalistische samenleving wordt het precies populair als een instrument dat als het ware de tijd vasthoudt. Van in den beginne meet de fotografie zich een commemoratieve functie aan. Dit weerspiegelt zich niet alleen in het onmiddellijke succes van de portretfotografie maar ook in de vroege journalistieke pogingen om belangrijke gebeurtenissen vast te leggen. Daarnaast blijkt de commemoratieve functie van de fotografie uit de snelle ontwikkeling van een marktsegment voor fotografische reproducties van de grote stedelijke monumenten.

(4) *De toeristische blik*. De steeds toenemende vraag aan foto's van monumenten moet ook worden bekeken in het kader van de ontwikkeling van het toerisme. Niet toevallig ontwikkelt de cultus van het monument zich ongeveer simultaan met het toerisme, dat volgens auteurs als Dean MacCannell of John Urry onlosmakelijk is verbonden met de moderne industriële en kapitalistische samenleving. In tegenstelling tot de individuele aristocratische reiziger die in de 18de eeuw de *Grand Tour* aflegde, is de toerist een product van een massamaatschappij die het reizen veeleer in termen van escapisme dan als onderdeel van een Bildungsideaal interpreteert. Precies de ontwikkeling van een industrie die de 'toeristische' ervaring definieert, organiseert en commercialiseert, vormt de loutere reiziger om tot een toerist. Het massatoerisme behelst meer dan de verplaatsing van grote aantallen mensen. Het impliceert ook tal van materiële faciliteiten en de consumptie van allerhande goederen waaronder fotografische reproducties.

Fotografie en massatoerisme zijn dan ook nauw met elkaar verbonden en kwamen beide omstreeks 1840 tot ontwikkeling. Vrijwel onmiddellijk na de bekendmaking van Daguerres uitvinding wordt de mogelijkheid van een reisfotografie geopperd en al omstreeks 1850 komt de figuur van de professionele reisfotograaf op het toneel die grote reeksen beelden publiceert en/of commercieel distribueert. Massatoerisme is gewoonweg ondenkbaar zonder de massale verspreiding van toeristische beelden. Enerzijds neemt de toerist al tijdens de eerste decennia

van de fotogeschiedenis een daguerreotype of foto mee als souvenir. Anderzijds bezoekt hij een bepaalde plek omdat er sprake is van een anticipatie – vaak een visuele anticipatie die onder meer tot stand komt met behulp van de fotografie, die de toeristische blik construeert en versterkt.

Later gaat de toerist ook zelf foto's nemen – een praktijk die, als gevolg van de voortdurende technische evolutie van het medium, zich schoorvoetend vanaf omstreeks 1870 manifesteert (na de lancering van droge collodionplaten) maar pas een grote doorbraak kent na 1890 (na de lancering van flexibele negatieffilms en de Kodak-camera). Waar aanvankelijk zeldzame foto's van verre contreien nog werden bekeken door een kleine kring van geleerden in Londen of Parijs, worden vanaf omstreeks 1870, wanneer de fotografie op grote schaal wordt geïndustrialiseerd en gecommmercialiseerd, topografische zichten even makkelijk verkrijgbaar als postkaarten vandaag.

Van zodra de toerist niet alleen meer door foto's naar een bepaalde plek wordt gelokt maar ook zelf die plek fotografeert geeft de fotografie volop vorm aan het toerisme. Een foto nemen vormt een reden om halt te houden. Het toerisme wordt een zoektocht naar het fotogenieke en reizen wordt een strategie voor de accumulatie van foto's. John Urry maakt gewag van een hermeneutische cirkel: op reis gaan impliceert het zoeken naar gelegenheden om fotografische beelden te vervaardigen, die al eerder (en meestal beter) zijn gemaakt en verspreid en zelfs de aanleiding vormden voor de reis.

Volgens Urry is de toeristische blik niet alleen nauw verstrengeld met de fotografie maar is ze ook onlosmakelijk verbonden met een nieuwe vorm van visuele perceptie die in 19de-eeuwse grootstad tot ontwikkeling komt. Urry verwijst daarbij in het bijzonder naar Parijs dat in diezelfde periode door Haussmann tot een geavanceerd kijkapparaat wordt omgevormd. Haussmann transformeert immers niet alleen wat gezien wordt maar ook en vooral hoe het bekeken kan worden. Parijs, de meest en best gefotografeerde stad van 19de eeuw, is tegen 1900 dan ook tot een belangrijke toeristische trekpleister uitgegroeid. Naast een obligate halte in de Grand Tour van Engelse aristocraten wordt ze een geliefkoosde bestemming voor de opkomende Britse en Amerikaanse middenklasse. Het is daarbij opmerkelijk dat de Franse hoofdstad niet alleen omwille van zijn pas geherwaardeerde historische monumenten tot een toeristische attractie uitgroeit – de nieuwe drukke boulevards vormen evenzeer het object van de toeristische blik. Dit blijkt duidelijk uit de talloze stereoscopische opnamen die vooral via de toeristische markt verspreid worden en die pas tegen de eeuwwisseling op grote schaal worden ingeruild voor ansichtkaarten. Stereoscopische stadsgezichten groeien vlug uit tot de geliefkoosde souvenirs van het nieuwe type middenklasse-reiziger of tot fel begeerde plaatjes voor de *armchair tourist* die met behulp van een stereoscoop een nooit gemaakte reis kan simuleren.

(5) *De blik van de flaneur*. In het kielzog van Charles Baudelaire of Georg Simmel wordt in vele theoretische beschouwingen de grootstad naar voren geschoven als een wereld van flux en fragmenten. De opdeling van de stad aan de hand van fragmenten ligt ook besloten in de stadsfotografie die segmenten uit het voorbijrazende stedelijke leven selecteert, bevriest en vasthoudt. Terwijl in de moderne stad alles beweegt, zet een individuele foto alles stil en deelt de multiplicatie van fotografische beelden de wereld op in fragmenten. In die zin vertoont de blik van de fotograaf overeenkomsten met deze van de flaneur. Ook de flaneur bekijkt de stad als een kleurrijke verzameling van voortdurend bewegende fragmenten. Volgens Susan Sontag treedt de figuur van de fotograaf op de voorgrond als “an extension of the eye of the middle-class flaneur... The photographer is an armed version of the solitary walker reconnoitering, stalking, cruising the urban inferno, the voyeuristic stroller who discovers the city as a landscape of voluptuous extremes. Adept of the joys of watching,



connoisseur of empathy, the flaneur finds the world *picturesque*.” Door de stad te vertalen in een reeks visuele impressies, vormen fotografie en flanerie beide componenten van de scopofilie en de fantasmagorische ervaring die de moderne en geïndustrialiseerde grootstad met zich meebracht. Fotografie en flanerie vormen dus methoden om de nieuwe stedelijke ruimte te benaderen, te begrijpen en om ermee in het reine te komen. Het zijn bovendien beide pogingen om het perceptuele apparaat van de moderne stedeling aan te scherpen. De opmerking van Wolfgang Schivelbusch dat de “intensieve ervaring van de zintuiglijke wereld, die met de industriële revolutie teloor ging, een heropleving kende in het nieuwe instituut van de fotografie” is uiteraard ook van toepassing op het fenomeen flanerie. In zijn Baudelaire-essay legt Walter Benjamin overigens zelf een expliciet verband tussen de fotografie en de grootstedelijke perceptie zoals deze door Baudelaire werd ingevuld. Volgens Benjamin wordt in het midden van de 19de eeuw een hele reeks technische apparaten uitgevonden waarbij telkens een abrupte beweging van de hand een geheel proces in gang zet. Van de talrijke bewegingen als duwen, schuiven of intikken heeft het maken van een foto de grootste consequenties, beweert Benjamin. De camera verleent aan het moment als het ware een postume shock en vlugge haptische ervaringen gaan gepaard met optische zoals deze die door de advertentiepagina’s van een krant of door het grootstedelijke verkeer worden geleverd. Zich doorheen dit verkeer voortbewegen brengt voor het individu een reeks shockervaringen met zich mee en Benjamin verwijst naar Baudelaire die een dergelijk individu omschrijft als een “caleidoscoop met een bewustzijn.”

Een uitgesproken belangstelling voor het vluchtige straatleven vinden we voor het eerst terug in de stereoscopie. De stereoscoop baseert zich op het principe van binoculaire visie waarbij gebruik wordt gemaakt van twee lichtjes verschillende foto’s die vanuit verschillende gezichtspunten zijn vervaardigd. Wanneer deze beide foto’s simultaan met behulp van een binoculair kijkinstrument worden bekeken wordt een sterkere illusie van diepte en tastbaarheid verkregen. In de jaren 1850 – zeker na de Wereldtentoonstelling van 1855 – komt het tot een ware massaproductie van stereoscopen die gedurende de tweede helft van de 19de eeuw in zowat elk burgerlijk interieur te vinden zijn. De commerciële verspreiding voltrekt zich ook op internationale schaal en integreert zich volledig in de ontwikkeling van de hierboven geschetste toeristische blik: van verre plaatsen worden door lokale amateurs of door reizigers stereoscopische opnamen gemaakt. Vooral de steden die een belangrijke rol spelen in toenmalige populaire toeristisch parcours vormen dan ook het onderwerp van de toeristische blik.

Gezien diepte-illusie de belangrijkste betrachtting vormt, voltrekt de meest intense ervaring van het stereoscopische beeld zich bij de representatie van een met voorwerpen gevulde ruimte of van een druk bevolkte straat. In de stereoscopie vinden we inderdaad een voor de fotografie vroege belangstelling voor het straatleven. In tegenstelling tot de lege steden van vele vooraanstaande fotografen wordt voor de stereoscopie het gewirwar op de straat een geliefkoosd motief. De bijzonder populaire en gecommmercialiseerde stereoscopie deelt deze belangstelling uiteraard met toenmalige literaire en artistieke stromingen zoals het impressionisme. Het medium van de stereoscopie levert dan ook een belangrijke bijdrage aan de ontwikkeling van een nieuwe foto-esthetica. Deze nieuwe esthetica wordt mogelijk door het feit dat met oog op een maximale ruimtelijke werking in de stereoscopische camera de brandpuntsafstand van de lenzen sterk wordt verkleind. Kortere belichtingstijden maken het bevriezen van actie zonder al te veel bewegingsonscherpte mogelijk. Vanaf ongeveer 1858 ontstaat een nieuw type stadsfotografie die straten en pleinen met mensen in ongeposeerde houdingen laat zien. Voor het eerst duikt een soort *snapshot*-kwaliteit op die de grootstedelijke jachtigheid treffend evoceert en de voorkeur voor momentane indrukken van de impressionistische stadsbeelden uit de daaropvolgende decennia aankondigt. In een

opvallend contrast met de beelden van Daguerre of Marville worden de straten van Parijs vrijwel voor het eerst in de fotografie gevuld met wandelaars en rijtuigen.

Het valt daarbij telkens op dat in het merendeel van de stereoscopische stadsfotografie de aandacht niet wordt toegespitst op de details van het straatleven of op individuele figuren. De straat, het plein en de gebouwen die de stedelijke ruimte definiëren blijven even belangrijk als de menselijke aanwezigheid. Tegenover het onderwerp wordt een zekere (letterlijke) afstand ingenomen. Wandelaars en rijtuigen moeten in de eerste plaats diepte verlenen aan de stereoscopische ruimtelijke illusie. Een ander opmerkelijke karakteristiek is dat deze wandelaars en rijtuigen zich op het middenplan bevinden en dat nooit gebruik wordt gemaakt van nadrukkelijke voorgrondfiguren. Dit is ongetwijfeld het gevolg van de betrachting om extreme distorsies te vermijden – precies het effect dat in de stadsbeelden van impressionistische schilders als Edgar Degas in de jaren 1870 en '80 wel wordt benut en ondanks het feit dat het principe van de stereoscopische visie duidelijke overeenkomsten vertoont met de optisch geconstrueerde ruimte van de modernistische schilderkunst. Om deze vervormingen te vermijden wordt het probleem op verschillende manieren omzeild. Ofwel wordt voldoende afstand tussen de camera en de figuren behouden; ofwel wordt de boulevard van op een hoger, als het ware panoramische standpunt aanschouwd. Ofschoon de stereoscopie het efemere en vlietende straatleven ontdekt, wordt er een ruimtelijke en psychologische afstand ten aanzien van het onderwerp ingenomen.

Dit laatste is minder het geval in de *street photography*. In tegenstelling tot het panoramische standpunt wordt hier resoluut geopteerd voor een *street level*-benadering. In plaats van de stad weer te geven als een architecturaal en stedenbouwkundig gedefinieerde ruimte wordt vooral aandacht geschonken aan het stadsleven. De stad wordt geëvoceerd door een weergave van zijn bewoners die in hun dagelijkse activiteiten worden geobserveerd. Om het straatleven te registreren werpt de beoefenaar van de *street photography* zich, zoals de flaneur, in het gewoel. De ambitie om een panoramisch overzicht te geven wordt ingeruild voor een benadering met behulp van ambigue fragmenten, distorsies, verschuivingen en reflecties.

De foto's die Charles Nègre (1820-1880) in de vroege jaren 1850 van passanten in de straten van Parijs neemt kunnen worden beschouwd als het startpunt van de *street photography* die vooral rond de eeuwwisseling tot volle ontwikkeling komt. Net zoals zoveel andere protagonisten van de vroege fotografie (Daguerre, Le Gray, Le Secq, Marville) is hij ook actief als schilder. Sommige foto's fungeren trouwens als directe inspiratiebron voor bepaalde schilderijen. Bij Nègre kan echter nog een duidelijke verwantschap met de picturale conventies van de Salonschilderkunst worden waargenomen. Zijn straatscènes zijn genretafereeltjes. Zo sluiten zijn foto's van schoorsteenvegers, straatmuzikanten, straatverkopers en marktkramers aan bij een oudere pittoreske belangstelling voor de kleurrijke kanten van het verpauperde stadsleven. Daartegenover kan worden opgemerkt dat Nègre ook breekt met deze traditie. Het realisme van de poses van zijn personages, dat sterk afwijkt van toenmalige artistieke conventies, wordt evenzeer geprezen. Bovendien worden Nègres personages niet volledig gereduceerd tot types en behouden ze hun persoonlijke identiteit. Veeleer dan aan te sluiten bij een oude belangstelling voor de exotische aspecten van het stadsproletariaat schuift hij zijn figuren naar voren als respectabele vertegenwoordigers van bepaalde beroepen die gezamenlijk de visuele variëteit en sociale stratificatie van de grootstad weten te evoceren – een benadering die later de stadsfotografie van onder meer Jacob Riis, Lewis Hine, Paul Strand of Eugène Atget zal mede bepalen.

Nègre voelt zich duidelijk aangetrokken door het spontane aspect van zijn straatscènes. Zijn uitgesproken interesse voor het fotografische probleem van het stopzetten van acties en bewegingen, dat voortdurend in de geschiedenis van de *street photography* zal opduiken, maakt hem tot een voorloper van Cartier-Bresson. Dit geldt in het bijzonder voor de foto's die

niet individuele personages weergeven maar eerder een bepaalde gebeurtenis trachten vast te leggen zoals een marktscène op de Pont de l'Hôtel-de-Ville (1852) of een gevallen paard op de Quai Bourbon (1855-60).

In tegenstelling tot zoveel andere stadsfotografen uit deze periode heeft Nègre weinig problemen om bewegingsonscherpte te aanvaarden. Ook dit gegeven zal in de geschiedenis van de street photography geregeld een rol spelen. Waar bij Nègre dit nog een gevolg is van technische beperkingen, zal het later, wanneer het in principe al vermeden kan worden, gehanteerd worden om het energieke karakter van het straatleven uit te drukken. Nègres werken bezitten een soort schetsmatige kwaliteit die perfect beantwoordt aan de bewoordingen waarmee Baudelaire (1863) de moderniteit omschrijft, met name als "le transitoire, le fugitive, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre est l'éternelle et l'immuable."

#### Literatuur

- Castex, Jean, Jean-Charles Depaule & Philippe Panerai, *Formes urbaines: de l'îlot à la barre* (Paris: Bordas, 1977). Nederlandse vertaling: *De rationele stad: van bouwblok tot wooneenheid* (Nijmegen: SUN, 1984).
- Clark, T.J., *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (Princeton: Princeton University Press, 1984).
- Frascina, Francis et al., *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century* (New Haven: Yale University Press, 1993).
- Friedrich, Otto, *Olympia: Parijs ten tijde van Manet* (Baarn: Anthos, 1992).
- Gautrand, Jean-Claude, *Photographers' Paris* (Paris: Booking International, 1989).
- Hannoosh, Michele, "Painters of Modern Life: Baudelaire and the Impressionists," in William Sharpe & Leonard Wallock (eds), *Visions of the Modern City* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987), 168-88.
- Luxembourg, Michel, *Paris: capitale de la photographie* (Paris: Hazan, 1998).
- Olsen, Donald, *The City as a Work of Art: London, Paris, Vienna* (New Haven: Yale University Press, 1986).
- Reff, Theodore, "Manet and the Paris of Haussmann and Baudelaire," in William Sharpe & Leonard Wallock (eds), *Visions of the Modern City* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987), 135-67.
- Reynaud, Françoise, "1839-1860: Daguerreotypen Paris," in *Paris et le daguerreotype* (Paris: Musée Carnavalet, 1989), 22-29.
- Rice, Shelley, *Parisian Views* (Cambridge, MA: MIT Press, 1997).
- Schlör, Joachim, *Nights and the Big City: Paris, Berlin, London 1840-1930* (London: Reaktion Books, 1998).
- Westerbeck, Colin & Joel Meyerowitz, *Bystander: A History of Street Photography* (Boston: Little, Brown & Company, 2001).

#### 4. Grootstad en expressionisme

Het expressionisme is een artistieke stroming die zich situeert tussen 1905 en 1930 maar onmiskenbaar zijn hoogtepunt kende in de periode voor de Eerste Wereldoorlog. Na de oorlog versmelt het expressionisme, dat zowat op elke artistieke discipline zijn stempel wist te drukken, met het fenomeen van de *neue Sachlichkeit* (Nieuwe Zakelijkheid, New Objectivity). Hoewel een internationaal verschijnsel is het vooral toonaangevend geweest in Duitsland.

De basisgedachte van deze stroming is dat kunst een vorm is van expressie (in plaats van representatie). Kunst wordt hierbij, bijna op een mythische manier, naar voren geschoven als het product van een innerlijke noodzaak of innerlijke drang. Bovendien meent de expressionist dat deze expressie tot stand kan worden gebracht met behulp van artistieke middelen. Voor de expressionist bezitten vormen, lijnen, kleuren, ruimten of klanken een expressieve kracht op zich of worden ze gekenmerkt door specifieke emotionele kwaliteiten. In het expressionisme wordt de wereld vervormd weergegeven. De kunstenaar keert zich af van de uiterlijke verschijnselen (zoals in het zintuiglijke materialisme van het impressionisme) en ziet kunst als een proces van verinnerlijking waardoor er bijna sprake is van een extatische vereenzelving met het onderwerp.

Ondanks zijn vitalistische en primitivistische connotaties richt het expressionisme ook vaak zijn aandacht op de grootstad. In de expressionistische literatuur, schilderkunst, grafiek of film wordt de stad vaak gepresenteerd als een plek van hyperstimulatie (cf. Georg Simmel), die bij de overgevoelige kunstenaar spanningen oproept. Het expressionistische stadsbeeld is enerzijds dreigend, bevreemdend, beklemmend, claustrofobisch en apocalyptisch. Ruimtelijke vervormingen geven daarbij uitdrukking aan de psychische ontredde van het subject in de vijandige omgeving van de metropool. Anderzijds wordt de stad ook ervaren in een roes.

Als voorbeelden van expressionistische stadsbeelden bekijken en analyseren we:

- de straatscenes van Ernst Ludwig Kirchner
- schilderijen van George Grosz
- *Die Stadt* (1925), een reeks van honderd houtsneden van Frans Masereel

Daarnaast bestuderen we enkele expressionistische stadsbeelden in de cinema. Het expressionisme was immers de eerste artistieke beweging die duidelijk een stempel wist te drukken op het medium film. De algemene vormkenmerken en thema's en motieven van het expressionisme zijn dan ook in de film terug te vinden. We bekijken en bespreken fragmenten uit een viertal toonaangevende voorbeelden.

- *Das Kabinet des Dr Caligari* (Robert Wiene, 1919)
- *Metropolis* (Fritz Lang, 1926)
- *Sunrise* (Murnau, 1927)
- *Asphalt* (Joe May, 1929)

#### Literatuur

- Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (Princeton: Princeton University Press, 1947).
- Dietrich Neumann (red), *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner* (München: Prestel, 1999). Zie in het bijzonder de essays van Anthony Vidler, Anton Kaes en Dietrich Neumann.

## 5. Metropool en avant-garde: stadsbeelden in futurisme en constructivisme

De grootstad vormt een belangrijk motief in de kunstproductie van de zogenaamde *historische avant-garde*. Met het begrip avant-garde, dat aan het militaire jargon (letterlijk: voorhoede) werd ontleend, wordt in het algemeen een vooruitstrevende, vernieuwende of revolutionaire kunst aangeduid. Dit vernieuwende karakter is uiteraard een gevolg van de maatschappelijke autonomie die de kunst in de moderne, industriële en kapitalistische samenleving kenmerkt. De moderne kunst meet zich dan ook de taak toe om zichzelf te onderzoeken en haar condities en conventies voortdurend te bevragen.

Deze autoreflexieve dimensie, die de kunst van het modernisme sedert de negentiende eeuw kenmerkt, speelt ook een belangrijke rol bij de zogenaamde *historische avant-gardes*, die in de periode 1910-1930 moeten worden gesitueerd: futurisme, dadaïsme, suprematisme, constructivisme, De Stijl, surrealisme, Bauhaus, etcetera. Ondanks hun onderlinge grote verschillen worden deze avant-gardebewegingen stuk voor stuk ook gekenmerkt door:

- een collectieve structuur: het gaat telkens om een min of meer georganiseerde beweging of groep, die bijvoorbeeld rond een tijdschrift is gestructureerd
- een belangrijke theoretische reflexie die onder meer resulteert in een grote tekstproductie (bijvoorbeeld in de vorm van manifesten)
- een interesse voor diverse artistieke disciplines (schilderkunst, grafiek, sculptuur, literatuur, fotografie, theater, architectuur, etcetera)
- een uitgesproken reactie tegen de traditionele burgerlijke cultuur; de historische avant-gardes poneren vaak de idee van een artistieke en culturele *tabula rasa*
- een uitgesproken reactie tegen de bestaande maatschappelijke orde. In tegenstelling tot vroegere avant-gardebewegingen verwerpen deze kunstenaars niet alleen de traditionele kunst en cultuur maar ook de maatschappelijke condities van de traditionele kunst. In de eerste plaats erkennen zij de breuk die tussen de traditionele kunst en de samenleving is ontstaan. Voor hen is kunst, zoals zij in de burgerlijke samenleving wordt opgevat, volstrekt nutteloos geworden en het heeft bijgevolg ook weinig zin om ze (louter vormelijk) te vernieuwen. De kunstenaars van de historische avant-gardes denken dan ook niet alleen een nieuwe kunst uit, zij pogen evenzeer een nieuwe maatschappelijke rol voor de kunst te formuleren.
- Bijgevolg zetten de historische avant-gardes een programma op het getouw dat de begrenzingen van de traditionele kunsten overstijgt. Kunstenaars houden zich bijvoorbeeld bezig met politiek of de massamedia *als kunstwerk*, de futuristen publiceren bijvoorbeeld een futuristisch kookboek, enzovoort. De historische avant-gardes bouwen een artistiek totaalprogramma op dat de creatie inhoudt van een nieuwe cultuur voor een nieuwe mens in een nieuwe samenleving. Gezien de avant-gardekunstenaar elk escapisme afwijst en resoluut de moderniteit erkent vormt de grootstad een belangrijk thema en motief voor de historische avant-gardes.

### Futurisme

Het futurisme, dat zijn hoogtepunt in de jaren 1909-1917 kende, zal de kunst en haar maatschappelijke functie op een revolutionaire wijze herdefiniëren. De kloof tussen de kunst en de samenleving, die in de 19de eeuw was tot stand gekomen (*l'art pour l'art*), moest worden overbrugd. De kunst diende zich aan te sluiten bij de nieuwe tijd van de industriële techniek, de grootstad en de snelheid. Traditionele onderwerpen als het naakt, het landschap of het maanlicht werden van tafel geveegd. Maar ook op vormelijk vlak diende de kunst zich te hervormen. In het tijdperk van de industriële snelheid vond men het statische gezichtspunt

van het renaissance-perspectief immers niet langer geschikt. Er moest een vormentaal worden ontwikkeld die gestalte kon geven aan het dynamisme van de nieuwe tijd.

Het futurisme, dat eerst in Italië tot ontwikkeling kwam maar zich later internationaal verspreidde, was voor alles een literair, theoretisch concept dat werd uitgewerkt door Filippo Tommaso Marinetti, die in 1909 het eerste futuristische manifest publiceerde in *Le Figaro*. In dit manifest worden de interesses, de fascinaties en meteen ook de stijl van het futurisme duidelijk. Marinetti bepleit niet alleen een revolutionaire maar ook een agressieve stijl en aanpak die onmiskenbaar van een antidemocratische inslag en van een zeker *machismo* getuigen. Uit het manifest spreekt ook een grote fascinatie voor (industriële) snelheid en een verheerlijking van de oorlog (“enige hygiëne van de wereld”). Ook de idee van een tabula rasa – de vernietiging van bibliotheken en musea – wordt gepropageerd.

Het elfde en laatste punt uit het manifest bevat als het ware een opsomming van de motieven die in de daaropvolgende jaren de futuristische schilderijen zullen sieren: “Wij zullen de grote menigte bezingen, in beweging gebracht door werk, genot of oproer; wij zullen de veelkleurige en veelstemmige vloedgolven bezingen van de revolutie in moderne hoofdsteden; wij zullen de nachtelijke trillende gloed bezingen van arsenalen en werkplaatsen, in vlam gezet door felle elektrische manen; onverzadigbare stations, verslinders van rokende slangen; rookslierten; bruggen als gigantische gymnasten die over de rivieren springen, glinsterend in de zon als blikkerende messen; avontuurlijke stoomschepen die de horizon aftasten, locomotieven met brede borst die op de rails stampen als met buizen bespannen paarden, en de glijdende vlucht der vliegtuigen waarvan de propeller als een vlag in de wind klappert, en lijkt te applaudisseren als een enthousiaste menigte.”

Uit deze beschrijving blijkt dat de moderne en industriële metropool voor de futuristen een evident motief is. In het futurisme, dat zich niet toevallig in de meer geïndustrialiseerde steden van Noord Italië ontwikkelde, wordt de moderne grootstad duidelijk in een roes ervaren – meer zelfs, de futuristen schuiven de grootstad onmiskenbaar naar voren als een totaliteit die zelf roeservaringen produceert. De cultuur van de hyperstimulatie (cf. Simmel) en van de shock-ervaringen (cf. Benjamin) wordt in het futurisme zelfs tot een artistiek principe verheven. De futuristen lijken ook aan te geven dat de stedelijke hyperstimulatie een traditionele visie bemoeilijkt en zelfs onmogelijk maakt. Hoewel er in het futurisme onmiskenbaar nog sprake is van een figuratieve kunst, wordt het picturale beeld gefragmenteerd en gedesintegreerd. Hiervoor wordt een beroep gedaan op diverse (door andere kunstenaars eerder uitgewerkte) picturale technieken zoals het divisionisme en cubisme.

Dit blijkt onder meer uit een analyse van de volgende voorbeelden:

- Umberto Boccioni: *La periferia – Officini a Porta Romana* (1909)
- Umberto Boccioni: *Rissa in Galleria* (1911)
- Umberto Boccioni: *La città che sale* (1911)
- Umberto Boccioni: *La strada entra nella casa* (1910)
- Umberto Boccioni: *Stati d'animo (Gli adii)* (1911)
- Carlo Carrà: *Begravenis van de anarchist Galli* (1911)
- Carlo Carrà: *Wat de tram mij vertelde* (1911)
- Carlo Carrà: *Interventionistische manifestatie* (1914)
- Giacomo Balla: *Dynamisme van een hond aan de leiband* (1912)
- Gino Severini: *De boulevard*
- Gino Severini: *Aankomst van een trein*
- Luigi Russolo: *Dynamisme van een auto*

Gelijkaardige fenomenen worden ook uitgewerkt in andere media, zoals in de fotografie:

- Filippo Masoero: *Piazza Santa Maria Maggiore, Roma* (1930)

Het grote belang van het futurisme situeert zich echter vooral op de ontwikkeling van een totaalprogramma. De grenzen tussen de verschillende artistieke disciplines werden doorbroken en, nog belangrijker, de grenzen van het domein van de schone kunsten in het algemeen werden vernietigd: er is immers niet alleen sprake van een futuristische schilderkunst, beeldhouwkunst, literatuur of muziek, maar ook van een futuristische politieke partij, een futuristisch kookboek etcetera. Via de kunst moest in het total(itair)e esthetische ideaal van het futurisme een greep worden verkregen op de wereld. De nieuwe industriële werkelijkheid wordt niet alleen afgebeeld en gecelebreerd, de futurist wil ook via de kunst greep krijgen op de wereld.

Dit blijkt onder meer uit:

- de *serata futurista*: een mengvorm van variété, performance, politieke meeting, cabaret, etcetera. De futurist doorbreekt de grenzen van de kunstgalerij en zoekt de stad op.
- op muzikaal vlak: de composities van Luigi Russolo voor nieuwe instrumenten zoals zijn *Intonarumori*, die de geluiden van de industriële stad in de muziek integreren. Zie ook het concert van fabriekssirenes dat door een groep Russische futuristen werd georganiseerd.
- op architecturaal vlak: de (toekomstige) futuristische stad wordt gevisualiseerd in de tekeningen van Antonio Sant'Elia (*Città nuova*).

### **Constructivisme**

Het constructivisme kwam tot ontwikkeling in verschillende Europese landen maar ontplooidde zich vooral in Rusland, dat zich op dat moment transformeerde tot de Sovjet-Unie. Na de Oktoberrevolutie (1917) kwam – tot op zekere hoogte – een alliantie tot stand tussen het revolutionaire regime en de artistieke avant-garde. Terwijl vooruitstrevende kunstenaars zich pogen in te zetten ten dienste van de opbouw van een nieuwe samenleving worden allerhande artistieke experimenten door de overheid gedoogd en in sommige gevallen zelfs gestimuleerd. Hieraan komt een eind wanneer vanaf de late jaren '20 Stalin de macht naar zich toetrekt en de Sovjet-Unie wordt omgevormd tot een dictatuur. Het zogenaamde 'socialistisch realisme' wordt bij decreet uitgeroepen tot de officiële kunst van het regime en avant-gardekunst wordt zo goed als verboden.

Voor het constructivisme was de geometrische abstracte schilderkunst (Malevich, Mondriaan) bijzonder belangrijk. Malevich beschouwde overigens zelf het constructivisme als een consequentie van zijn eigen suprematisme; *De Stijl*-organisator en propagandist Theo Van Doesburg vervulde een sleutelrol in de totstandkoming van een internationaal constructivistisch netwerk. De nieuwe vormentaal van de abstracte kunst werd evenwel niet zo maar klakkeloos overgenomen maar getransformeerd. In plaats van aan een hogere spirituele wereld te refereren, diende de nieuwe kunst volgens de constructivisten gericht te worden op de concrete, dagelijkse werkelijkheid. Via het constructivisme werd dan ook de zogenaamde toegepaste kunst de historische avant-gardes geïntroduceerd. Constructivistische kunstwerken, die we in vele gevallen kunnen interpreteren als experimentele prototypes voor eventuele utilitaire doeleinden, zijn op de eerste plaats ruimtelijke structuren die zijn vervaardigd uit 'echte' materialen (in plaats van de suggestie van een onstoffelijke en ruimtelijk ambivalente wereld). Deze materialistische kunstopvatting werd geruggensteund door het gebruik van industriële materialen en constructiemethodes (cf. *De Telefoonschilderijen* uit 1919 van de Hongaarse constructivist en Bauhaus-docent Laszlo Moholy-Nagy). Kunst eigent zich de principes van een industriële logica (standaardisering,

seriële productie, het principe van montage) toe. De kunstenaar schuift zich naar voren als een ‘constructor’ of een ingenieur.

In deze pogingen om de nieuwe vormentaal van de abstracte schilderkunst op de werkelijkheid te betrekken kunnen we de avant-garde-idee van de versmelting tussen kunst en leven herkennen. De nieuwe kunst is dus revolutionair niet omdat in rookpluimen gehulde barricades of revolutionaire leiders worden afgebeeld maar omdat een nieuwe vormentaal wordt geconstrueerd die kan worden ingezet voor de transformatie van de werkelijkheid. In het constructivisme is kunst niet langer een afbeelding (zoals in het futurisme nog vaak het geval was) maar een constructie. Constructivistische “stadsbeelden” moeten bijgevolg in een geheel ander perspectief worden bekeken.

Zo wordt in de – abstracte – constructivistische schilderkunst de stad niet langer gerepresenteerd maar hooguit geëvoceerd. Dit is duidelijk het geval in sommige PROUN-schilderijen van El Lissitzky. Deze werken zijn telkens opgebouwd uit dynamische composities van geometrische vormen. Hoewel er onmiskenbaar sprake is van een abstracte kunst kunnen we toch gewag maken van stedelijke en architecturale referenties: Lissitzky gebruikt het koloriet van de gebouwde omgeving en zijn axonometrische composities suggereren een vogelperspectief op architecturale constellaties.

Deze voorkeur voor zwevende standpunten, die een ontkoppeling van de zwaartekracht en de materie suggereert, is ook alomtegenwoordig in de constructivistische fotografie. Dit medium oefende op het constructivisme een evidente aantrekkingskracht uit: zelf een product van industrialisatie en standaardisatie, kon de fotografie ook de nieuwe esthetiek van diagonale krachtlijnen en zwevende standpunten op de werkelijkheid betrekken. De moderne en industriële grootstad vormde dan ook een evident motief voor de constructivistische fotografie. In de stadsfoto's van Alexander Rodchenko en Laszlo Moholy-Nagy lijkt elk onderdeel te dansen en lijkt alles in beweging gezet door het revolutionaire enthousiasme. De diagonale composities (de zogenaamde scheve blik) en het vogelperspectief worden expliciet naar voren geschoven als een bevrijding van de blik, die zich weet los te koppelen van de traditionele perspectivische beperkingen.

In de constructivistische fotografie wordt ook vaak gebruik gemaakt van de techniek van de *montage* – zelf al een industriële metafoor. In de montage wordt een moderne fragmentatie letterlijk toegepast. Elke suggestie van een organische eenheid van het kunstwerk wordt ondermijnd. De “geconstrueerdheid” of de artificialiteit van de constructie wordt beklemtoond. Montage fungeert in die zin als een vervreemdingseffect (cf. Bertolt Brecht), dat de kijker alert en bewust maakt – zie ook Walter Benjamin (in *De auteur als producent*) die het principe van de collage vergelijkt met de bloederige vingerafdruk van een moordenaar op een boekbladzijde. Hoe spannend een verhaal ook is – het verbleekt in het niets wanneer op een bladzijde “echte” bloedsporen aangetroffen worden.

Montagetechnieken worden vaak gebruikt in constructivistische grootstadevocaties. Het montageprincipe is immers perfect aangepast aan de fragmentarische structuur van de stad, die gekenmerkt wordt door sterke schaalbreuken en simultane percepties. Iconen van de stedelijke moderniteit als wolkenkrabbers worden onderdelen van een gefragmenteerde en denderende totaliteit, die de idee van een stedelijke hyperstimulatie en congestie oproept. De stad wordt hierbij niet langer gezien als een directe extensie van de mens maar eerder als iets dat de mens overstijgt en een eigen leven gaat leiden.

Voorbeelden hiervan zijn:

- *Dynamische stad* (1919, gebaseerd op een gelijknamig schilderij) van Gustav Klutsis
- *Metropolis* (1923) van Paul Citroen



- *Moderne stad: smeltkroes van leven* (1928) van Kazimierz Podzadecki
- *De oorlog van de toekomst* (1930) of de fotomontages bij gedichten van Mayakovski (1923) van Alexander Rodchenko
- *Hardlopers* (1930) van El Lissitzky
- *Paris* (1931), het fotoboek van Moi Ver
- *De eenzame grootstedeling* (1932) van Herbert Bayer, dat affiniteiten met het surrealisme vertoont
- diverse fotomontages van Laszlo Moholy-Nagy.

In het constructivisme worden fotomontages ook ingezet in (de presentatie van) utopische architectuurontwerpen; bijvoorbeeld in de *Wolkenbügel* (1924) van El Lissitzky. De montage stelt de kunstenaar in staat om bepaalde visionaire projecten tastbaar in een concrete stedelijke context voor te stellen. Bovendien wordt in diverse constructivistische architectuurontwerpen het montage-principe geïnterioriseerd. De architectuur eigent zich de stedelijke fragmentatie toe. Stedelijkheid wordt geïntensiveerd door gebruik te maken van allerhande stedelijke tekens. Dit is duidelijk het geval in bijvoorbeeld *Ontwerp voor een kiosk* van Rodchenko, de *Lenintribune* van Lissitzky, het *Ontwerp voor een Pravda-kantoor* (Leningradskaja Pravda) (1924) van Alexander & Viktor Vesnin.

Ook in het beroemde *Ontwerp voor een Monument voor de Derde Internationale* (1919) van Vladimir Tatlin wordt een stedelijke fragmentatie geëvoceerd. Tatlin verwerpt hier resoluut het traditionele figuratieve monument. Zijn pleidooi voor het gebruik van een nieuwe vormtaal voor een nieuwe inhoud roept het gedachtegoed op dat in het *Manifest Proletkunst* uit 1923 (Van Doesburg, Arp, Schwitters) wordt uiteengezet: “Een proletarische kunst bestaat niet, omdat wanneer de proletariër, wanneer hij kunst creëert, niet langer proletariër blijft, maar kunstenaar wordt. De kunstenaar is proletariër noch bourgeois en wat hij creëert behoort tot het proletariaat noch de burgerij, maar is van iedereen. (...) Als de kunst nu tendentiekus proletarische instincten zou moeten oproepen, dan bedient zij zich in feite van de zelfde middelen als de kerkelijke of nationalistische kunst. Zo banaal als het klinkt, is het in de grond hetzelfde als iemand het Rode Leger met Trotski aan het hoofd schildert, of een keizerlijk leger met Napoleon... De kunst moet enkel met haar eigen middelen de scheppende krachten in de mens oproepen, haar doel is de volle mens, niet de proletariër of de burger.” Het monument is een dynamische constructie die gestalte moet geven aan de dynamiek en het optimisme van de revolutie: nieuwe ideeën kunnen enkel worden uitgedrukt worden met behulp van nieuwe vormen. In het ontwerp wordt gebruik gemaakt van typische constructivistische vormkenmerken:

- diagonale assen die dynamiek oproepen: de spiraalvorm roept traditionele voorstellingen van de toren van Babel op. Het internationalisme van het revolutionaire en atheïstische socialisme zou overigens een einde maken aan de verdeeldheid der volkeren, die met Babel een aanvang had genomen.
- industriële materialen: staal en glas
- ook letterlijke dynamiek: de drie afzonderlijke volumes (de kubusvormige congreszaal, het piramidale administratieve centrum en het cilindrische pers- en communicatiecentrum) zouden ook letterlijk moeten om hun as draaien (respectievelijk in de periode van één jaar, maand en dag).

#### Literatuur

- Apollonio, Umbro (ed), *Futurist Manifestos* (London: Thames & Hudson, 1973).
- Calvesi, Maurizio, *Futurismus* (Köln: Taschen, 1987).

- Gray, Camilla, *The Russian Experiment in Art 1863-1922* (London: Thames & Hudson, 1986).
- Lodder, Christina, *Russian Constructivism* (New Haven: Yale University Press, 1983).
- Margolin, Victor, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy 1917-1946* (Chicago: The University of Chicago Press, 1997).
- Teitelbaum, Matthew (ed), *Montage and Modern Life: 1919-1942* (Cambridge, MA: MIT Press, 1992).
- Tisdall, Caroline & Angelo Bozzolla, *Futurism* (New York: Oxford University Press, 1978).

## 6. Modernisme en stedenbouw

De ontwikkeling van de moderne stad sinds de start van de industriële revolutie vormde uiteraard ook een grote uitdaging voor architecten en stedenbouwkundigen. In het kielzog van Haussmann worden diverse oplossingen bedacht voor de sanering van de nauwe, donkere en stinkende straten van de middeleeuwse steden, die vaak gepaard gingen met mensonwaardige levensomstandigheden. Voorts probeert de moderne stedenbouw de hectische en verstikkende densiteit, die fenomenen als hyperstimulatie en stress met zich meebracht, te neutraliseren.

Hier tekent zich een vreemde contradictie af. Hoewel de moderne architectuur en moderne stedenbouw nauw met de ontwikkeling van het modernisme in de beeldende kunst waren verbonden (het belang van de geometrische abstracte kunst bijvoorbeeld), verhouden zij zich principieel anders tegenover de stedelijke werkelijkheid. Terwijl schrijvers, schilders, fotografen en cineasten de chaos van de moderne stad fascinerend vonden en die zelfs wisten te celebreren, trachten de moderne architectuur en stedenbouw deze chaos op te heffen of te neutraliseren. In grote mate kan het verhaal van het modernisme in de architectuur en de stedenbouw dan ook begrepen worden als een negatie van de moderne stedelijke conditie.

Dit is bijvoorbeeld duidelijk in de ontwikkeling van het Engelse tuinstadmodel, dat dankzij de uitbouw van een spoorwegnet (en dus, ironisch genoeg, dankzij de modernisering en de industrialisatie) mogelijk werd. Belangrijk voor de Engelse tuinstadbeweging waren de ideeën van Ebenezer Howard, die in 1898 *Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform* publiceerde. Howard gaf een pleidooi om stad en platteland te verzoenen en de titel van zijn boek geeft duidelijk zijn voorkeur voor geleidelijke hervormingen aan. Op ideologisch vlak vertonen de ideeën van Howard een zekere ambivalentie: enerzijds is er een duidelijke invloed vast te stellen van progressieve sociale ideeën (utopisch socialisme, anarchisme); anderzijds is zijn stadsbeeld onmiskenbaar nostalgisch en lijkt het makkelijk te incorporeren in conservatieve en zelfs reactionaire denkbeelden over de samenleving. Howards ideeën kregen onder meer gestalte in de eerste tuinsteden die kort na 1900 door Raymond Unwin werden aangelegd (bijvoorbeeld de Hampstead Garden Suburb). Unwin (zie zijn invloedrijke boek *Townplanning in Practice* uit 1909) was met zijn pittoreske stadsplannen ook duidelijk beïnvloed door de ideeën van de Weense stedenbouwkundige Camillo Sitte, die in 1889 *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* had gepubliceerd. In dit fascinerende pleidooi voor een “pittoreske stadsplanning” spreekt Sitte zijn fascinatie uit voor de onregelmatige en grillige stratenpatronen van de middeleeuwse steden. Sitte uitte voorts zijn kritiek op de door het verkeer geteisterde open ruimten die de stadssaneringen à la Haussmann met zich meebrachten.

De Engelse tuinstad en haar architecturale vormtaal, die de stad en de moderniteit in zekere zin ontkennen, bleken niet in staat te zijn om de nostalgie naar een pre-industrieel verleden te verzoenen met allerlei bureaucratische verordeningen inzake hygiëne en verkeerscirculatie. Na de Eerste Wereldoorlog worden in verschillende landen grote programma's voor volkshuisvesting op het getouw gezet waarbij een beroep wordt gedaan op een modernistische architecturale vormtaal. In de meest spraakmakende woonwijken wordt de moderniteit resoluut erkend: er wordt een vormtaal gehanteerd die overeenkomsten vertoont met de nieuwe abstracte geometrische kunst en er wordt gebruik gemaakt van een zakelijke en functionalistische benadering (industriële productie van gestandaardiseerde elementen, etcetera). Bekende voorbeelden zijn de Duitse *Siedlungen*, die vooral in opdracht van sociaal-democratische stedelijke overheden worden opgetrokken. Ondanks hun radicale modernisme blijven deze woningbouwprogramma's echter een vorm van stedenbouw die zich

tegen of naast de stad manifesteert. De Siedlungen zijn een soort geïsoleerde satellietsteden. In de modernistische stedenbouw wordt een stuk stad doorgaans vervangen door een verzameling objecten. De modernistische architectuur presenteert zich in grote mate als iets autonoom; de architectuur verwijst naar zichzelf of de gebouwen manifesteren zich als *Fremdkörper* die de stedelijke omgeving negeren.

Dit is ook het geval bij Le Corbusier. Zijn beroemde *Villa Savoye* (1929) in Poissy ontkoppelt zich zelfs letterlijk van de omgeving met behulp van elegante pijlers of *pilotis*. De villa manifesteert zich resoluut als een product van het machinetijdperk en als een gladgepolijst, zuiver object dat zich scherp aftekent tegen het landschap. Het gebouw, dat beantwoordt aan Le Corbusiers modernistische syntaxis van 5 punten (*pilotis*; *plan libre* met behulp van dragende kolommen en vrijstaande binnenwanden; vrije gevel; *fenêtre en longueur*; daktuin), is tevens een herinterpretatie van de klassieke, Palladiaanse villa.

Deze combinatie van moderniteit en traditie (of van een fascinatie voor de industriële, gestandaardiseerde productie en een classicisme) is ook aanwezig in de *puristische* schilderijen die Le Corbusier in de twintiger jaren vervaardigt en wordt ook geëxpliciteerd in diverse van zijn geschriften. Zo confronteert Le Corbusier in *Vers une architecture* (1923) – in een hoofdstuk met de veelzeggende titel ‘Des yeux qui ne voient pas’ – afbeeldingen van klassieke tempels met foto’s van nieuwe automodellen om tijdloze esthetische wetten gebaseerd op functionalistische principes zichtbaar te maken.

Hoewel Le Corbusier zoals de meeste modernisten bouwvolumes als autonome en geïsoleerde objecten presenteert, reflecteert hij reeds zeer vroeg over de mogelijke massaproductie (en dus ook over een mogelijke stedelijke schaal) van bepaalde moderne architecturale oplossingen. Dit is duidelijk het geval in zijn *Maison Dom-Ino* (1915), een eenvoudig en goedkoop gestandaardiseerd betonnen skelet dat de constructieve grondslag vormt voor zijn latere woonhuizen, en zijn *Maison Citrohan* (1920), die zich als een woonmachine – een *machine à habiter* – presenteert. Le Corbusier concipieert het gebouw als een abstract product van de technologie dat voor iedereen en voor overal kan worden gecreëerd. Hoewel Le Corbusier de mogelijkheid tot massaproductie (met Tayloriaanse productiemethodes) incalculeert blijven deze woontypes echter beperkt tot de ruimtelijke context van de voorsteden.

Le Corbusier gaat echter meer waarde hechten aan de stedelijke betekenis van de architectuur in een reeks gedurfde utopische projecten uit de jaren ‘20 en vroege jaren ‘30 – een turbulente periode die niet alleen door woningnood maar ook door sociale onrust werd gekenmerkt. Uit deze ontwerpen, die de stad in haar geheel als één bouwwerk concipiëren, spreekt een rotsvast geloof in de macht van de architectuur om de samenleving te veranderen. Zijn boek *Vers une architecture* eindigt zelfs met de vraag en antwoord: “Architectuur of Revolutie?” “Revolutie kan vermeden worden.”

- In de *Ville Contemporaine voor 3 miljoen inwoners* (1922) worden snelverkeer en voetgangers van elkaar gescheiden. Het centrum bestaat uit 24 vrijstaande kruisvormige kantoortorens van ongeveer 60 verdiepingen. Rond dit centrum strekt zich een kapitalistische elitestad uit voor bestuurs- en beheersfuncties die uit woonblokken van 10 tot 12 verdiepingen bestaat. Het geheel wordt omgeven door een pittoresk park. Aan de andere kant van deze groene gordel bevinden zich industriële zones en tuinsteden voor arbeiders. In dit technocratische visioen, dat duidelijk door het utopische socialisme van Saint-Simon was beïnvloed, tekent zich een open stad af waar zonlicht en groen de open ruimte bepalen. De wooneenheden (waarvan er één op ware grootte werd uitgewerkt als het *Pavillon de l’Esprit Nouveau* uit 1925) worden gestapeld tot de zogenaamde *Immeuble-Villa*, die eigenlijk een aanpassing is van de Citrohan-woning aan de hoogbouw en aan een grote stedelijke

woondichtheid. Deze gestapelde villa's met hun opmerkelijke tuinterrassen houden het midden tussen een burgerlijk appartementsgebouw en een socialistisch collectief woongebouw.

- Le Corbusier werkte zijn ideeën verder uit in het *Plan Voisin* voor het centrum van Parijs (1925) en in zijn ontwerp voor een *Ville radieuse* (1930), waarin doorlopende en zigzaggende bouwstroken met minimale wooneenheden op pilotis boven het groen werden getild. De *Ville radieuse*, die in tegenstelling tot de hiërarchisch georganiseerde *Ville contemporaine* volledig klasseloos was geconcipieerd, beantwoordde niet langer aan een gecentraliseerd stadsmodel maar gaf gestalte aan een theoretisch onbegrensde stadsvorm, die uit een reeks evenwijdige stroken bestond waarin bepaalde functies werden gezoneerd. Dit principe van functiescheiding bleek zeer invloedrijk en werd bijvoorbeeld overgenomen in de doctrine van de CIAM (Congrès international d'architecture moderne), de internationale associatie van modernistische architecten die in 1928 werd opgericht en die de volgende decennia de stedenbouw in grote mate zou bepalen.

- Het meest tot de verbeelding sprekende stadsontwerp van Le Corbusier is ongetwijfeld zijn *Plan Obus* voor Algiers (1930-33), dat de vorm van een lijnstad aanneemt. Een lange, lineaire megastructuur, die de baai van Algiers volgt, bestaat uit een autosnelweg met daarboven en onder een reeks bouwlagen waarin twee verdiepingen tellende wooneenheden opgetrokken kunnen worden. Deze indrukwekkende structuur, die zowel zijn gedurfde moderniteit etaleert als een lofzang op de natuurlijke bekoring van het Middellandse zeegebied is, vertoont onmiskenbaar de invloed van de lijnsteden van de sovjetavant-garde.

- In de 18 verdiepingen tellende *Unité d'habitation* in Marseille (1947-52) wist Le Corbusier zijn stedelijke en architecturale ideeën te verwezenlijken op een iets kleinere schaal. In deze betonnen constructie, die met zijn brutalistische karakter niet langer de lichtgewicht-machine-technologie uit zijn vroegere werk evoceert, zijn in elkaar vervlochten duplexwoningen samen met binnenstraten en collectieve voorzieningen (winkelgalerij, hotel, dakterras, sintelbaan, zwembad voor kinderen, kleuterschool, gymnastieklokaal) geïntegreerd. Het gebouw oogt als een stad op zich – Le Corbusier ontleende onder meer inspiratie aan het oceaanschip en aan de notie van het gebouw als een “sociale condensator” die vooral in de Sovjet-avant-garde bijzonder belangrijk was.

De invloed van de Sovjetavant-garde op Le Corbusier had overigens een bredere, meer algemene impact. Geconfronteerd met een immense woningnood experimenteerden vernieuwende architecten in de Sovjet-Unie tijdens de jaren '20 met allerhande nieuwe collectieve woonvormen en nieuwe stedelijke oplossingen. Veeleer dan de stad te wijzigen werd gepoogd het leven in de postrevolutionaire samenleving te veranderen: zie bijvoorbeeld collectieve woonvormen als de zogenaamde *domkommoena's*, die uit een maximale accumulatie van kleine eenheden bestaan (zoals de *stroikom*-eenheden die binnen de OSA-groep onder leiding van Ginzburg worden ontwikkeld). Daarnaast worden ook nieuwe vormen van regionale planning uitgedacht zoals de lijnsteden van Barsjtsj & Ginzburg (*Groene Stad Moskou*, 1930), Nicolja Miljutin (1930) of Leonidov (ontwerp voor Magnitogorsk, 1930).

Gelijkaardige ideeën werden ook in andere Europese landen uitgewerkt. Zo tekende in België Renaat Braem zijn *Lijnstad België* (1934).

## Literatuur

- Castex, Jean, Jean-Charles Depaule & Philippe Panerai, *Formes urbaines: de l'îlot à la barre* (Paris: Bordas, 1977). Nederlandse vertaling: *De rationele stad: van bouwblok tot wooneenheid* (Nijmegen: SUN, 1984).

- Choay, Françoise, *The Modern City: Planning in the 19th Century* (New York: George Braziller, 1969).
- Cohen, Jean-Louis, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS: Théories et projets pour Moscou 1928-1936* (Bruxelles: Mardaga, 1987).
- Le Corbusier, *Oeuvre complète* (Zürich: Artememis, 1991).
- Le Corbusier, *Vers une architecture* (1923) (Paris: Arthaud, 1977).
- Curtis, William J.R., *Le Corbusier: Ideas and Forms* (London: Phaidon, 1986).
- Fishman, Robert: *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, and Le Corbusier* (New York: Basic Books, 1977).
- Frampton, Kenneth, *Modern Architecture: A Critical History* (London: Thames & Hudson, 1992).
- Khan-Magomedov, Selim O., *Pioneers of Soviet Architecture: The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s* (New York: Rizzoli, 1983).
- Kopp, Anatole, *Ville et révolution: Architecture et urbanisme soviétiques des années vingt* (Paris: Editions anthropos, 1967).
- Strauven, Francis, *Renaat Braem: Architect* (Brussel: Archief voor Moderne Architectuur, 1983).

## **7. Stad en mysterie: Symbolisme, Atget en Surrealisme**

(nog uit te werken)

## 8. Cinema en stadssymfonie

In de cinema van de jaren 1920 is de grootstad een belangrijk motief (zie bijvoorbeeld het hoofdstuk over het expressionisme). In dit decennium komt er zelfs een specifiek genre tot ontwikkeling waarin de stad centraal staat: de zogenaamde *stadssymfonie*.

De belangrijkste voorbeelden van dit genre zijn:

- *Manhatta* (Paul Strand & Charles Sheeler, 1921)
- *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926)
- *Berlin: Die Symphonie einer Großstadt* (Walther Ruttmann, 1927)
- *De man met de camera* (Dziga Vertov, 1929)
- *Menschen am Sonntag* (Robert Siodmak & Edgar Ulmer, 1929)
- *A propos de Nice* (Jean Vigo, 1929)

Voorts werkte de Hongaarse constructivist Laszlo Moholy-Nagy een scenario uit met als titel *Dynamiek van een metropool*. Tenslotte zijn er nog een aantal andere films (bijvoorbeeld *Paris qui dort* van René Clair, *Lonesome* van Paul Fejos, *The Crowd* van King Vidor of *Asphalt* van Joe May) die enkele overeenkomsten met de stadssymfonie vertonen of waarin als het ware een mini-stadssymfonie is verwerkt.

Hoewel er onmiskenbaar grote verschillen zijn tussen deze diverse voorbeelden kunnen toch een aantal algemene kenmerken van het genre worden aangestipt:

- er wordt uitgebreid gebruik gemaakt van locatie-opnamen. De belangrijkste voorbeelden zijn zelfs uitsluitend met behulp van op locatie opgenomen beelden vervaardigd.
- de stad wordt resoluut gepresenteerd als de locus van de moderniteit. Zowat alle emblemen of iconen van de moderne metropool zijn ruimschoots aanwezig: wolkenkrabbers, (gemotoriseerd) verkeer, mensenmassa's, etalages, industrie, massa-entertainment, etcetera.
- in de meeste voorbeelden speelt de stad zelf (of de stedelijke massa) de hoofdrol.
- stadssymfonieën kunnen in een bepaald opzicht opgevat worden als 'documentaires' die handelen over het alledaagse leven in de stad.
- het ritme van de stad wordt vertaald in een ritme dat de film structureert. In sommige gevallen wordt de structuur van het verloop van één dag (ochtend, dag, avond, nachtleven) gehanteerd.
- stadssymfonieën appelleren aan een spontane registratie van het stadsleven; zij maken als het ware gebruik van de blik van de flaneur, die volgens Walter Benjamin de ultieme grootstedeling is. Flanerie kan met zijn combinatie van beweging en kijken in zekere zin worden geduid als een cinematografische activiteit.
- stadssymfonieën zijn voorbeelden van avant-gardecinema. Er zijn duidelijk vormelijke overeenkomsten met de kunst van de avant-garde (abstractie, kubisme, constructivisme, futurisme, surrealisme). Zo worden vaak de vogelperspectieven en de diagonale camerastandpunten van de constructivistische fotografie gebruikt. Ook allerlei experimentele cinematografische technieken worden in sommige stadssymfonieën gretig gebruikt: razendsnelle montages, *split screen*, *slow motion*, *fast motion*, *double exposure*, animatie-technieken, etc.
- met behulp van deze experimentele technieken wordt de stad niet alleen afgebeeld of gerepresenteerd maar wordt vooral het ritme van het grootstadsleven geëvoceerd. Het ritme van de stad wordt vertaald in de taal van de cinema en de stadssymfonie toont aan dat beide perfect op elkaar zijn afgesteld. De stadssymfonieën beklemtonen dat het kijken naar film beantwoordt aan een specifieke visuele modus die gekenmerkt wordt door stimulus-response mechanismen – mechanismen die ook het leven bepalen in de moderne metropool met haar gemotoriseerd verkeer en duizelingwekkende, caleidoscopische effecten. De stadssymfonie



laat niet alleen zien dat het leven in de stad kan begrepen worden als een cultuur van hyperstimulatie (Georg Simmel) of als een interiorisatie van shock-ervaringen (Walter Benjamin), zij eigent zich zelf ook deze principes toe en laat zien dat ook het medium film gebaseerd is op gelijkaardige visuele principes.

- stadssymfonieën bejubelen de dynamiek van de industriële snelheid en van het moderne grootstedelijke leven. Meteen wordt echter ook gesuggereerd dat deze enkel kunnen worden waargenomen door het mechanische oog van de filmcamera.

- de stadssymfonie suggereert dat de stad zelf (met zijn steeds wisselende perspectieven en afwisseling tussen vertraging en versnelling) wordt gekenmerkt door de dynamische en gefragmenteerde structuur van de filmtaal. Dziga Vertov gaat hierin het verst: zijn film handelt niet alleen over de stad maar eerst en vooral over de film over de stad. Voortdurend wordt niet alleen de hectische grootstad getoond maar ook de wijze waarop de film over de grootstad wordt gedraaid, gemonteerd en bekeken.

We bekijken:

- *Manhatta* (Paul Strand & Charles Sheeler, 1921)
- fragmenten uit *Berlin: Die Symphonie einer Großstadt* (Walther Ruttmann, 1927)
- fragmenten uit *De man met de camera* (Dziga Vertov, 1929)

Literatuur

- Colleyn, Jean-Paul, “La ville-rythme: les symphonies urbaines,” in François Niney (ed), *Visions Urbaines: Villes d’Europe à l’écran* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1994), 23-27.

- MacDonald, Scott, *The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place* (Berkeley: University of California Press, 2001).

- Schleier, Merrill, *The Skyscraper in American Art 1890-1931* (New York: Da Capo Press, 1986), 100-102.

- Weihsmann, Helmut, “The City in Twilight: Charting the Genre of the City-Film 1900-1930,” in François Penz & Maureen Thomas (eds), *Cinema & Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia* (London: BFI, 1997), 8-27.

## 9. Delirious New York: Koolhaas, de musical en King Kong

Manhattan vormt zonder twijfel de ultieme belichaming van de moderne grootstad. Zoals Walter Benjamin Parijs de hoofdstad van de negentiende eeuw heeft genoemd, zo kan New York als de hoofdstad van de eerste helft van de twintigste eeuw worden bestempeld. Deze stad speelt dan ook een ongeëvenaarde rol in de artistieke expressie van grootstedelijkheid in het algemeen: New York heeft belangrijke literaire stadsbeelden (bvb *Manhattan Transfer* van John Dos Passos) voortgebracht en ook in de populaire cultuur (bvb cinema) staat deze stad model voor stedelijkheid in het algemeen.

Eigenaardig genoeg is New York vrijwel geheel afwezig in de architectuurtheorie van de twintigste eeuw. Door de vooraanstaande modernisten werd New York ofwel over het hoofd gezien ofwel verketterd. Hoewel inherent verbonden met het stadsbeeld van New York, heeft de wolkenkrabber, zowel op technisch als stilistisch vlak, zich vooral in Chicago ontwikkeld. Daarnaast leek in de ogen van de modernisten de opmerkelijk stedenbouwkundige aanleg van Manhattan – ofschoon een voorbeeld van gerationaliseerde planning – niet echt een na te volgen voorbeeld. Le Corbusier vond bijvoorbeeld dat de wolkenkrabbers in New York niet hoog genoeg waren en dat ze veel te dicht bij elkaar stonden. In de ogen van de modernistische architecten en stedenbouwkundigen vormde Manhattan niet echt een breuk met de traditionele stad die zij veroordeelden. Manhattan was te compact, het vertoonde een te grote densiteit. Volgens Rem Koolhaas is Manhattan precies een plek van een “culture of congestion.” “Manhattan’s architecture is a paradigm for the exploitation of congestion,” merkt Koolhaas op.

Koolhaas publiceerde in 1978 eigenlijk de eerste lofzang op New York die door een architect werd geschreven: *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Dit boek, dat reeds vlug een cultstatus verwierf, is een lyrische en vaak grappige evocatie van de grootstad New York in de periode 1890-1940. Koolhaas is duidelijk gefascineerd door de grootstad en de grootstedelijke conditie – een aspect dat ook zijn ontwerpmethodiek als architect voor een groot stuk zal bepalen. Niet toevallig is hij de drijvende kracht achter het *Office for Metropolitan Architecture* (OMA).

Zoals de ondertitel van het boek aangeeft wil Koolhaas een manifest over Manhattan schrijven. Hij erkent evenwel meteen dat dit bijzonder problematisch is geworden aan het einde van de twintigste eeuw: “How to write a manifesto – on a form of urbanism for what remains of the twentieth century – in an age disgusted with them? The fatal weakness of manifestos is their inherent lack of evidence. Manhattan’s problem is the opposite: it is a mountain range of evidence without manifesto.”

Koolhaas schuift New York naar voren als een laboratorium of een mythisch eiland waar een unieke metropolitane levensstijl werd uitgevonden en uitgetest. Karakteristiek voor deze levenswijze is de koppeling van moderne techniek aan fantasie. Het (uiteraard ongeschreven, nooit eerder in manifesten uitgedrukte) programma van het *Manhattanisme* bestaat erin “to exist in a world totally fabricated by man, i.e. to live *inside* fantasy,” beweert Koolhaas. In zijn subversieve interpretatie wordt New York gepresenteerd als een plek waar wél dromen gerealiseerd zijn – dit in tegenstelling tot de utopische projecten van de Europese avant-garde. Koolhaas illustreert dit treffend met de *Story of the Pool* (1977), een tekening die een verhaal of parabel illustreert, die eigenlijk het gehele boek samenvat. In de jaren 1920 ontwerpen enkele Russische studenten een drijvend zwembad – een lange rechthoek, die perfect beantwoordt aan de esthetica van het constructivisme. Op een gegeven moment ontdekken de studenten dat, wanneer ze allemaal samen zwemmen, het zwembad zich in de tegengestelde

richting voortbeweegt. Wanneer de politieke situatie is gewijzigd, besluiten ze het zwembad te gebruiken om te ontsnappen en ermee de oceaan over te zwemmen. Ze moeten echter in de richting van Moskou zwemmen om in New York te arriveren. Wanneer ze in Amerika aankomen zijn ze bovendien verrast dat Manhattan hun zo vertrouwd lijkt. “Had communism reached America while they were crossing the Atlantic?” vroegen ze zich af. *The Story of the Pool* symboliseert de totaliteit van *Delirious New York*: Manhattan, dat eerder nooit het onderwerp vormde van een theoretisch programma, wordt gelezen als een geslaagd (want effectief gerealiseerd) experiment van een moderne stedelijke levenswijze, die door de avant-garde hoog in het vaandel werd gevoerd maar nooit geïmplementeerd kon worden.

Koolhaas bespreekt vervolgens diverse onderdelen of aspecten van New York die deze these illustreren. Zo merkt Koolhaas dat het rasterpatroon al in 1811 werd vastgelegd – dat wil zeggen op een ogenblik waarop enkel en alleen het meest zuidelijke punt van het eiland werd bewoond. Het raster vormt in die zin een indrukwekkende utopische onderneming. Koolhaas noemt het “the most courageous act of prediction in Western civilization: the land it divides, unoccupied; the population it describes, conjectural; the buildings it locates, phantoms; the activities it frames, nonexistent.” (p. 19) Door dit raster wordt het gehele eiland omgetoverd in een door de mens gevormde omgeving. Met zijn extreme neutraliteit en onverschilligheid tegenover de topografie bevestigt het raster de superioriteit van de mentale constructie boven de realiteit en de natuur. Bovendien worden alle vroegere stedenbouwkundige lessen irrelevant; ontwerpers worden immers gedwongen tot het ontwikkelen van een nieuw systeem van formele waarden. Zo worden allerhande strategieën uitgedacht om het ene blok van het andere te onderscheiden. In die zin creëert de strakke discipline van het tweedimensionale raster een ongeziene vrijheid voor een driedimensionale anarchie. Binnen één enkel blok wordt vervolgens een maximale stedelijke intensiteit ontwikkeld. Een blok wordt “a maximum unit of urbanistic Ego.” (p. 20)

Coney Island omschrijft Koolhaas als “the incubator for Manhattan’s incipient themes and infant mythology. The strategies and mechanisms that later shape Manhattan are tested in the laboratory of Coney Island before they finally leap toward the larger island. Coney Island is a fetal Manhattan.” (p. 30) In de late negentiende en vroege twintigste eeuw vormden het pretpark en de stranden van Coney Island op zomerse zondagen de meest dichtbevolkte plek ter wereld (zie de beroemde foto’s van Weegee uit de late jaren ’30). Coney Island wordt bovendien ontwikkeld als een artificiële super-natuur (met attracties als ‘Electric Bathing’ en een mechanische Steeplechase). ‘Fighting the Flames,’ een andere populaire attractie, is niet minder dan een artificiële, gecontroleerde brand. De gevaren van de grootstad worden hier omgebouwd tot vormen van massa-entertainment. In plaats van de stedelijke drukte op te heffen, intensifieert Coney Island het hectische karakter van de grootstad. Typische factoren van de moderne grootstad – snelheid, contrasten, elektriciteit, densiteit, artificialiteit, anonimiteit – worden niet genegeerd maar gecultiveerd. Het moderne pretpark is een soort grootstad in het kwadraat waar de cultuur van de hyperstimulatie (Simmel) en de interiorisering van shock-erevingen (Benjamin) verder worden ontplooid.

De parafernalia van Coney Island worden volgens Koolhaas later opnieuw geïntroduceerd in de metropool van New York zelf. Koolhaas illustreert dit aan de hand van diverse *case studies* – onder meer over de wolkenkrabber in een hoofdstuk getiteld *The Double Life of Utopia*. Met hun verticale opeenstapeling van horizontale platforms, waarop zich van elkaar onafhankelijke programma’s kunnen ontwikkelen, worden de wolkenkrabbers in New York omgebouwd tot steden op zichzelf, die de congestie stimuleren. Koolhaas illustreert dit uitvoerig met een bespreking van het werk van theoretici en kunstenaars die een belangrijke

rol hebben gespeeld in de ontwikkeling van de hoogbouw van New York. Vervolgens bespreekt hij uitvoerig enkele toonaangevende gebouwen zoals de Empire State Building met zijn ongeziene planningmethodes, het nieuwe Waldorf Astoria hotel (een residentieel hotel met een combinatie van individuele eenheden en allerhande moderne, grootstedelijke en collectieve diensten) en de *Downtown Athletic Club*, die hij omschrijft als een “incubator for adults” en als een constructivistische sociale condensator interpreteert.

Het delirische aspect van Manhattan dat Koolhaas aanstipt komt natuurlijk ook perfect tot uiting in de cinema. We illustreren dit aan de hand van fragmenten uit:

- *The Crowd* (King Vidor, 1927), in het bijzonder de scène waarin de protagonist aankomt in de grootstad. De stad wordt er zowel als een plek van roes als vervreemding gepresenteerd (cf. het beroemde *crane shot* over eindeloze rij met kantoortafels).

- *42nd Street* (Lloyd Bacon & Busby Berkeley, 1933), een ‘backstage musical,’ waarin de stad zelf ten tonele wordt gevoerd (met, in de epische finale, een dansende skyline).

- *On the Town* (Gene Kelly & Stanley Donen, 1949), een mijlpaal in de geschiedenis van de musical omwille van het gebruik van locatie-opnamen.

- *West Side Story* (Robert Wise, 1961).

- *King Kong* (Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedsack, 1933), waarin de delirische roes van de grootstad wordt gecombineerd met het beeld van de stad als plek vol gevaren. De film bevat een krachtige juxtapositie tussen de jungle en de metropool (of tussen natuurlijke, irrationele krachten en de moderne beschaving), gesymboliseerd door het monster versus de toen pas voltooide Empire State Building. Daarnaast lijkt de film te suggereren dat in de moderne wereld sterke primitieve krachten nog steeds actief zijn.

## Literatuur

- Albrecht, Donald, “New York, Old York: The Rise and Fall of a Celluloid City,” in Dietrich Neumann (ed), *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner* (München: Prestel, 1999), 39-43.

- Bender, Thomas & William R. Taylor, “Culture and Architecture: Some Aesthetic Tensions in the Shaping of Modern New York City,” in William Sharpe & Leonard Wallock (eds), *Visions of the Modern City* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987), 189-219.

- Koolhaas, Rem, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* (1978) (New York: The Monacelli Press, 1994).

- Sanders, James, *Celluloid Skyline: New York and the Movies* (New York: Alfred Knopf, 2001).

- Stern, Robert A.M., Gregory Gilmartin, & Thomas Mellins, *New York 1930: Architecture and Urbanism Between the Two World Wars* (New York: Rizzoli, 1994).

## 10. Asphalt Jungles: Stad en Film Noir

Met de term *film noir* wordt een specifiek soort Amerikaanse film aangeduid uit de periode 1940-1958. De term is een vrij complex en vaag begrip; er wordt immers niet echt een 'genre' of een welbepaalde 'stijl' mee aangeduid maar eerder een atmosfeer die diverse genres overstijgt: er zijn vooral noir-thriller en noir-misdaadfilms maar er zijn in die periode ook noir-elementen aan te treffen in andere genres als melodrama's of westerns.

De term werd geïntroduceerd door Franse critici (onder andere Raymond Borde & Etienne Chaumeton) naar analogie van de *roman noir*, een populaire soort pulp-misdaadliteratuur. Toen kort na de Tweede Wereldoorlog in Frankrijk opnieuw Amerikaanse films werden vertoond kon een radicale verandering van de stemming in de Amerikaanse cinema vastgesteld worden (precies de cesuur van de oorlogsjaren maakte deze verandering voor Europese critici duidelijk zichtbaar): een donkere, sombere, pessimistische en cynische stemming die een wereld vol angst, nachtmerries, corruptie en wreedheid opriep.

Als belangrijkste kenmerken van de film noir kunnen de volgende elementen worden aangestipt:

- belang van het thema van de misdaad en een corrupte samenleving; de gangsterfilm uit de vroege jaren '30 kan hier als een directe voorloper worden beschouwd.

- invloed van de zogenaamde *hard boiled*-literatuur: Ernest Hemmingway, Dashiell Hammett, James M. Cain en vooral Raymond Chandler.

- de protagonisten zijn vaak anti-helden; de politie en het staatsapparaat worden vaak even immoreel voorgesteld als de misdadigers.

- de protagonist is vaak een detective, een *private eye* die de verschillende sociale lagen van de stad doorkruist zonder daarmee een psychologische band te ontwikkelen. De samenleving in de film noir is een volledig gedesintegreerde maatschappij die enkel en alleen uit geïsoleerde en zelfzuchtige individuen lijkt te bestaan (er is enkel *Gesellschaft* en niet langer de organische verbondenheid van een *Gemeinschaft*).

- thema's als aliënering, eenzaamheid, de zinloosheid van het bestaan en paranoia zijn bijzonder belangrijk. Dit zijn thema's die in diezelfde jaren ook cruciaal zijn in de filosofie van het existentialisme (Sartre, Camus). Zoals in de existentialistische romans overheerst in de film noir een fatalistische stemming.

- de personages zijn vaak zwervende personages, zowel letterlijk als figuurlijk. Ze hebben geen thuis of kennen geen huiselijke geborgenheid en zijn ook psychologisch op de dool. Vaak zijn het personages die voortdurend op de vlucht zijn.

- de personages worden geconfronteerd met een vijandige, angstaanjagende omgeving. Ook dit kan in verband gebracht worden met het tijds klimaat: de verschrikkingen van de Tweede Wereldoorlog (holocaust, atoombom), de paranoia van de Koude Oorlog en het McCarthyisme dat een enorme impact had op Hollywood.

- de film noir schetst vaak verscheurde, neurotische of psychotische personages. Dit kan zonder twijfel in verband worden gebracht met de popularisering en vulgarisering van de psychoanalyse – een gevolg van de oorlog en het feit dat veel soldaten met trauma's en psychische verwondingen van het front terugkeerden. Cinema leverde een belangrijke bijdrage aan de verspreiding en popularisering van de psychoanalyse, die overigens vaak ook expliciet of impliciet in de films zelf aan bod komt. Ook dromen, hallucinaties en nachtmerries spelen een grote rol in de film noir.

- het belang van de figuur van de *femme fatale*, die ongetwijfeld in verband kan worden gebracht met de emancipatie van de vrouw tijdens de oorlogsjaren en het feit dat de terugkerende GI een sterk gewijzigde maatschappelijke orde aantreft. De *femme fatale*

gebruikt haar seksuele kracht om macht, luxe en rijkdom te verwerven die de Amerikaanse huisvrouw werd ontzegd.

- een complexe chronologische en narratieve structuur. *Flash backs* worden vaak gebruikt om de temporele structuur te desoriënteren. De verwarrende structuur geeft vaak ook het gevoel van verlorenheid van de personages weer. De verhaallijn is vaak ondergeschikt aan andere elementen.

- gebruik van een *voice-over*, die de kijker niet alleen wegwijs maakt in de complexe opeenvolging van gebeurtenissen maar ook perfect beantwoordt aan de psychologische interiorisatie van het verhaal.

- dissonante muziek, jazz.

- lichteffecten zijn prominent aanwezig: lichtbronnen in het beeld, slagschaduwen, Venetiaanse blinden, etcetera. De invloed van het Duits expressionisme is hier duidelijk merkbaar. Over het algemeen overheersen de donkere partijen (*low key*). Door de uitlichting krijgen de acteurs en de sets evenveel aandacht – een aspect dat de fatalistische stemming bekrachtigt.

- ruimtelijke vervormingen door ongebruikelijke camera-opstellingen (zoals kikkorsperspectief) of door ongebalanceerde beeldcomposities die een formele spanning oproepen.

Film noir gaat ook gepaard met een specifiek stadsbeeld. De grootstedelijke context wordt zelfs vaak geëvoceerd in de titels: *While the City Sleeps*, *Scarlet Street*, *Cry of the City*, *The Dark Corner*, *Where the Sidewalk Ends*, *The Naked City*, *Night and the City*, *Pickup on South Street*, *Side Street*, *Panic in the Streets*, *Nightmare Alley*, *The Asphalt Jungle*, etcetera.

De stad wordt in de eerste plaats als een symbolisch terrein naar voren geschoven. Hoewel er enerzijds een fascinatie is voor de verlokkingen en de opwindende aspecten van de stad, wordt het decor van de film noir anderzijds gevormd door een nachtelijke stedelijke jungle.

De stad wordt gepresenteerd als een oord van verderf en corruptie – een belangrijke traditie in de Amerikaanse cultuur. Steden zijn in film noir vaak claustrofobische en verstikkende ruimten of ze worden voorgesteld als een labyrint waarin de protagonist als een nomade voortdurend rondzwerft: de protagonist leeft in hotelkamers en komt voortdurend in onbekende en vreemde hoeken van de stad terecht. Ook het motief van een lege, verlaten stad vol schaduwen duikt vaak op. Diverse critici hebben het noir-beeld van een eenzame figuur in een lege stad geïnterpreteerd als een commentaar op de vervreemding van het individu in de generationaliseerde ruimten (kantoortorens, snelwegen, etcetera) van de moderne samenleving.

Diverse Amerikaanse grootsteden fungeren hierbij als model: New York, Los Angeles en San Francisco zijn ongetwijfeld de belangrijkste referenties. Zowel het beeld van weerspiegelende neonlichten op natte nachtelijke straatstenen als eindeloze autoritten in het scherpe zonlicht van LA zijn belangrijk.

We bestuderen het noir-stadsbeeld verder aan de hand van fragmenten uit:

- *Murder My Sweet* (Edward Dmytryk, 1944), gebaseerd op *Farewell My Lovely* van Raymond Chandler.

- *The Asphalt Jungle* (John Huston, 1950)

- *Where the Sidewalk Ends* (Otto Preminger, 1950)

- *Scarlet Street* (Fritz Lang, 1945)

- *He Walked by Night* (Alfred Werker/Anthony Mann, 1946)

- *The Naked City* (Jules Dassin, 1948)

**Literatuur**

- Borde, Raymond & Etienne Chaumeton, *Panorama du film noir américain 1941-1953* (1955) (Paris: Flammarion, 1993).
- Christopher, Nicholas, *Somewhere in the Night: Film Noir and the American City* (New York: Owl Books, 1998).
- Dimendberg, Edward, *Film Noir and the Spaces of Modernity* (Harvard University Press, 2004).
- Hirsch, Foster, *Film Noir: The Dark Side of the Screen* (New York: Da Capo, 1981).
- Krutnik, Frank, "Something More Than Night: Tales of the Noir City," in David B. Clarke (ed), *The Cinematic City* (London: Routledge, 1997), 83-109.
- Muller, Eddie, *Dark City: The Lost World of Film Noir* (New York: St Martin's Press, 1998).
- Palmer, R. Barton, *Hollywood's Dark Cinema: The American Film Noir* (New York: Twayne Publishers, 1994).
- Silver, Alain & James Ursini (eds), *Film Noir Reader* (New York: Limelight Editions, 1996).
- Silver, Alain & James Ursini (eds), *Film Noir Reader 2* (New York: Limelight Editions, 1999).

## 11. Viaggio in Italia: het stadsbeeld in het Italiaans Neo-realisme

Het Italiaans neo-realisme is een stroming uit de filmgeschiedenis die zich tijdens de oorlogsjaren ontwikkelt. Haar hoogtepunt kent deze stroming onmiddellijk na de Tweede Wereldoorlog.

De belangrijkste kenmerken van de neo-realistische stijl:

- een voorkeur voor actuele onderwerpen: de oorlog of de onmiddellijke nasleep ervan (iets dat sterk contrasteert met de voorkeur voor het historische epos, die in de Italiaanse traditie bijzonder belangrijk was)
- aandacht voor gewone mensen in hun dagelijkse omgeving en in banale situaties. Er worden geen stereotypische helden ten tonele gevoerd wel individuen die de sympathie van de kijker ontlokken
- er is sprake van een zekere naïviteit en sentimentaliteit in de scenario's (vooral bij De Sica)
- gebruik van niet-professionele acteurs
- authentiek taalgebruik
- het neo-realisme is een cinema van de tijdsduur. Dit versterkt het 'realisme' en verleent aan het geheel een objectiverende dimensie: er is aandacht voor dagelijkse en banale handelingen (in tegenstelling tot de gebruikelijke Hollywood-ellips)
- beweeglijke camera; onder meer mogelijk door post-synchroon geluid
- voorkeur voor *mise-en-scène* in plaats van montage
- voorkeur voor het filmen op ooghoogte
- voorkeur voor het filmen op locatie
- een uitgesproken aandacht voor de relatie tussen de personages en hun (stedelijke of landschappelijke) omgeving. Deze relatie wordt zelfs aan de orde gesteld in het verhaal, de thema's en de motieven. Het belang van deze relatie wordt ook bevestigd in de cinematografische stijl van het neo-realisme: door het gebruik van *long shots* en *long takes* die de figuren in hun omgeving tonen, door af te stappen van conventionele *establishing shots*, door aandacht te schenken aan de wijze waarop een personage op de omgeving reageert, etcetera.

We bestuderen het neo-realistische stadsbeeld aan de hand van enkele voorbeelden:

- *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945)
- *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948)
- *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946)
- *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1953)

### Literatuur

- Bondanella, Peter, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present* (New York: Continuum, 1991).
- Bondanella, Peter, *The Films of Roberto Rossellini* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).
- Curle, Howard & Stephen Snyder (eds), *Vittorio De Sica: Contemporary Perspectives* (Toronto: University of Toronto Press, 2000).
- Forgacs, David, Sarah Lutton & Geoffrey Nowell-Smith (eds), *Roberto Rossellini: Magician of the Real* (London: BFI, 2000).



- Liehm, Mira, *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present* (Berkeley: University of California Press, 1984).
- Marcus, Millicent, *Italian Film in the Light of Neorealism* (Princeton: Princeton University Press, 1986).

## 12. Street Photography en de blik van de flaneur: Parijs en New York 1930-1970

Sterk veralgemenend kunnen we in de stadsfotografie twee tendensen onderscheiden. Enerzijds is er sprake van een topografische benadering, die zeer belangrijk was in de negentiende eeuw (zie bijvoorbeeld Marville, Baldus, etcetera). In deze traditie, die in de late twintigste eeuw opnieuw dominant wordt met de nieuwe Duitse fotografie (Bernd & Hilla Becher, Andreas Gursky, Thomas Struth, Thomas Ruff), ligt de klemtoon op een panoramische weergave van de stedelijke ruimte en haar architecturale organisatie. Anderzijds ontwikkelt zich de zogenaamde *street photography*, die een voorkeur voor de benadering op ooghoogte aan de dag legt (de zogenaamde *street level view*) en vooral focust op het straatleven. In de negentiende eeuw was deze benadering, onder meer als gevolg van een reeks technische beperkingen, eerder uitzonderlijk (zie bijvoorbeeld Charles Nègre).

Street photography maakt in zekere zin gebruik van de blik van de *flaneur*, die volgens Walter Benjamin de ultieme grootstedeling is en die de dynamische stad weet te vertalen in een reeks visuele impressies – flanerie is dan ook een vaak gehanteerde metafoor voor *street photography*. Hierbij kunnen sterk verschillende strategieën gebruikt worden. Ofwel wordt de rusteloze metropool omgezet in reeks stille en lege droombeelden (bijvoorbeeld bij Atget of Brassai) ofwel wordt gepoogd om vorm te geven aan de kleurrijke en caleidoscopische effecten en hectische ritmes van de grootstad.

Street photography weet min of meer een eigen en specifieke esthetiek te ontwikkelen in de loop van de jaren 1890 (na de lancering van de Kodak-camera). Street photography is dan ook nauw verbonden met de ontwikkeling van een *snapshot*-esthetiek, die een voorkeur voor het spontane aan de dag legt en de ritmes van de grootstad probeert te capteren. De fotograaf zwerft door de straten van de stad en speelt in op de grote hoeveelheid van toevalligheden, contingenties en willekeurige gebeurtenissen, die volgens Baudelaire precies karakteristiek zijn voor het moderne urbane leven. Het moderne leven in de metropool kan bij wijze van spreken enkel gecapteerd worden door de *instantané* van de snapshot. De street photographer ontloopt zich als een “voyeuristic stroller” (Susan Sontag) en aanvaardt onklassieke kadragens en een zekere bewegingsonscherpte. Omstreeks 1900 is het straatleven een bijzonder belangrijk motief in de stadsfotografie, die door kunstenaars (George Breitner, Paul Martin, Arnold Genthe, Heinrich Zille), rijke amateurs (Alice Austen, Jacques-Henri Lartigue) of professionele firma's (Byron Company) wordt beoefend.

Deze esthetische principes worden rond 1930 verder geperfectioneerd (na de introductie van de Leica). Naast Kertész en Brassai is het vooral Henri Cartier-Bresson, die zich als een cruciale figuur in de geschiedenis van de stadsfotografie weet te ontpoppen. Actief in de fotojournalistiek, schuift Cartier-Bresson de camera naar voren als een extensie van het oog. Belangrijk voor Cartier-Bresson is de notie van ‘le moment décisif’ – de foto capteert een uniek moment, een unieke gebeurtenis en ook een uniek vormenspel, dat soms de surrealistische aspecten van het alledaagse weet bloot te leggen. Het belang voor de stadsrepresentatie is evident; deze notie beantwoordt immers aan een essentieel moderne stedelijke conditie: enkel de grootstad omvat een groot aantal toevallige ontmoetingen en enkel de moderne grootstedeling, die de shock-ervaringen heeft geïnterioriseerd (Benjamin), is in staat om de noodzakelijke vlugge en onmiddellijke reacties te maken.

Cartier-Bresson weet echter de vlugge reflexen steeds te combineren met een gratievolle elegantie. Zijn beelden zijn daardoor telkens gebalanceerde composities die de contingentie overstijgen. Bovendien wordt zijn werk gekenmerkt door een relativerende en soms

humoristische noot. Zijn zogenaamde humanistische inslag vertoont een sterke verwantschap met het poëtisch realisme van de Franse cinema uit de jaren '30.

Het werk van Cartier-Bresson zet ook na de Tweede Wereldoorlog de toon voor de ontwikkeling van de street photography – zowel in Europa als in de Verenigde Staten. Tussen ongeveer 1930 en 1970 is de topografische benadering overigens nagenoeg geheel verbannen naar de enclave van de professionele architectuurfotografie – in de kunstfotografie wordt het stadsbeeld duidelijk gedomineerd door de esthetica van de *street photography*.

Vooraf in de jaren '50 wordt de humanistische benadering van Cartier-Bresson (en van Kertesz en Brassai) toonaangevend – de aandacht voor gewone mensen in hun alledaagse omgeving treffen we in deze periode ook aan in de cinema van het Italiaans neo-realisme. Dit humanistisch universalisme, dat in zekere zin ook de idealen van de UNESCO weerspiegelt, culmineert in 1955 in de tentoonstelling *Family of Man*, die door Edward Steichen in het Museum of Modern Art te New York wordt georganiseerd.

In deze periode tekenen zich twee belangrijke centra (en dus ook motieven) af in het genre van de street photography: Parijs en New York. Parijs wordt vooral vastgelegd door een hele reeks Franse (Robert Doisneau, Izis, Willy Ronis) en Nederlandse (Cas Oorthuys, Johan Van der Keuken, Ed van der Elsken) fotografen. Beïnvloed door het poëtisch-realisme gaat hun voorkeur vooral uit naar de pittoreske arbeidersbuurten van de stad. Hun kijk, die vooral een neerslag vindt in een ware stroom aan fotoboeken, is vrijwel altijd vertederend en optimistisch. Soms is er sprake van een licht ironische benadering. In hun humanistische exploratie van de pittoreske buurten van Parijs worden meestal enkele individuen uit de anonimiteit van de stedelijke massa gelicht. De stad wordt resoluut naar voren geschoven als een forum voor de ontmoeting met de ander. Meer zelfs, het stedelijke decor verkrijgt pas betekenis door de spontane interactie. De ontmoeting, waarvan het unieke karakter wordt geopenbaard door het juist gekozen ogenblik waarop de fotograaf afdrukt, markeert de plek. Hoewel emblemen van de metropool – tjokvolle en rokerige kroegen, de ondergrondse, grote parken, winkels en koopwaar, marktkramers, bedelaars – rijkelijk aanwezig zijn, verschijnt de stad eigenlijk als een dorp, waarin persoonlijke banden het dagelijkse leven in goede banen leiden. De ruimte is nog deze van een *Gemeinschaft* waarin organische gemeenschapsverbanden nog niet geheel zijn verdrongen door de logica van de *Gesellschaft*, die enkel op een mechanische solidariteit berust. Een fotograaf als Doisneau is duidelijk op intieme wijze vertrouwd met deze stedelijke ruimte en haar bewoners; hij is onmiskenbaar zelf een *man of the crowd*. Zelfs compositorisch drukken zijn beelden dit gemeenschapsgevoel uit. Het oog glijdt als het ware zachtjes van de ene figuur over de andere. De foto van de stedelijke ontmoeting genereert niet alleen een openbaring van de verrassende en soms surreële dimensies van het dagelijkse leven maar vormt ook een illustratie van de sociale cohesie van de stedelijke samenleving. De visuele symmetrie in zijn beelden strookt met het sociale evenwicht dat het leven in de naoorlogse stad kenmerkt.

In New York tekent zich een ander stadsbeeld af in het werk van de fotografen die Janet Livingston onder de noemer van de *New York School* (1936-1963) samenbracht. De associaties zijn minder pittoresk en meer grootstedelijk van karakter. Naast het buurtleven in Harlem en de Lower East Side, richten deze fotografen hun blik op de drukke mensenmassa's op de trottoirs en op de stranden van Coney Island en op de glimmende neons rond Times Square. Hun stadsbeeld beantwoordt perfect aan de "culture of congestion" die Rem Koolhaas typisch achtte voor het New York van de vroege twintigste eeuw.

In de specifieke fotografische stijl van de New York School kunnen we, ongeacht de onmiskenbare onderlinge verschillen tussen de individuele oeuvres, de volgende algemene kenmerken aanstippen:

- sterke invloed van de conventies van de fotojournalistiek: kleinbeeld, gebruik van gegeven lichtomstandigheden
- een voorkeur voor een gevoel van het vlietende en het verborgene; de hectische flux van het metropolitane leven wordt gecaptureerd
- toevallige gebeurtenissen op straat worden geregistreerd
- elke foto wordt naar voren geschoven als het product van een unieke ontmoeting of confrontatie
- het fototoestel wordt als het ware een lichamelijk extensie van de fotograaf
- spontaneïteit is een sleutelwoord: spontaneïteit van de fotograaf, die inspeelt op de gebeurtenissen, en spontaneïteit van de geportretteerde stedelingen die zich vaak niet bewust zijn van de aanwezigheid van de fotograaf
- een stijl die beantwoordt aan een cultureel klimaat gedomineerd door existentialisme, action painting, jazz, film noir, neorealistische cinema en *nouvelle vague*
- hoewel duidelijk schatplichtig aan Cartier-Bresson worden diens gracieuze lijnen en elegante composities ingeruild voor een meer expressionistisch gebruik van dynamische en asymmetrische composities, gekantelde beelden, vervormingen en gefragmenteerde beelden
- de humanistische waarden liggen ook aan de fotografie van de New York School ten grondslag: het stadsleven en mensen in hun dagelijkse omgeving vormen het belangrijkste onderwerp. Geleidelijk verandert echter de toon. De sfeer wordt steeds grimmiger en er wordt vooral een beeld geschetst van de vervreemding en de hardheid van de stedelijke samenleving

We bestuderen de street photography van de New York School verder aan de hand van enkele voorbeelden van de belangrijkste vertegenwoordigers:

- Helen Levitt, die haar camera vaak richt op straatkinderen
- David Vestal, die het tempo van de grootstad weet te capteren in atmosferische beelden
- Weegee, een fotojournalist die met een perscamera met flitslampen het grauwe, nachtelijke grootstadsleven als een voyeur captureert
- Lisette Model, die eveneens het ruige karakter van de stad evoceert. Met behulp van extreem lage camerapositionering weet ze het standpunt te evoceren van iemand die door de jachtige massa's wordt vertrapt
- Robert Frank, die in 1958 *The Americans* publiceerde en daarin volledig afstapt van de vooroorlogse sentimentaliteit. Zijn ietwat tragische kijk op de grootstad en het vernaculaire, verstedelijkte landschap brengt een verborgen gevoel van vervreemding en wanhoop aan de oppervlakte.
- William Klein, die een stadsbeeld perfect vertaalt in een belangstelling voor de toevalligheden eigen aan het medium fotografie (onscherpte, onrustig gekadreeerde beelden, slordige drukkwaliteit, etcetera). In plaats van de onzichtbare fotograaf van Cartier-Bresson, zoekt Klein de confrontatie op met de stedelingen. Zijn stijl is voyeuristisch en vooral actiegericht en diverse beelden evoceren de claustrofobie en agressie van de grootstad.

Over het algemeen kan worden gesteld dat de street photography van de New York School jachtiger, hoekiger, agressiever en grootstedelijker is dan deze die in dezelfde periode in Parijs tot ontwikkeling komt. Voor de Amerikaanse fotografen (in het bijzonder Model, Weegee, Frank en Klein) is de straat niet langer een plek van vriendschappelijke interactie maar eerder een plek van ruigheid en aliënering.

Deze ruwheid en deze expressionistische elementen worden in de late jaren '60 verder uitgewerkt in het oeuvre van Garry Winogrand en Diane Arbus. Hun werk kan enerzijds als een culminatie van de street photography worden beschouwd. Anderzijds vormt het een indicatie van het feit dat deze traditie over zijn hoogtepunt heen was.

Het verdwijnen van de street photography is ongetwijfeld een gevolg van allerhande ruimtelijke en sociale transformaties van de stad *in situ*. In de late twintigste eeuw begon de suburbanisatie het onderscheid tussen centrum en periferie uit te hollen. Gettovorming en diverse vormen van stadsvernieuwing vernietigden in grote mate de publieke ruimte – het jachtterrein van de street photographer. Vanaf de late jaren '50 verdween geleidelijk het genre van de straatfotografie omdat de 'straat' in zekere zin verdween. Straten werden omgebouwd tot verkeerscorridors. In Parijs werden de lagere klassen bijvoorbeeld verbannen naar de suburbane woningprojecten in de *banlieue*.

Daarnaast verloren noties als 'gemeenschap' en *civitas* hun symbolische pregnantie. Street photography, zeker in de humanistische fase kort na de Tweede Wereldoorlog, was echter nauw verbonden met een gemeenschapsgevoel. Zij schoof de grootstad naar voren als een ruimte die de kleurrijke interactie en de democratische eenheid van alle componenten belichaamt. De stad in de late twintigste eeuw werd evenwel gekenmerkt door een privatisering van de publieke ruimte en door een toegenomen etnische en subculturele diversificatie van haar bevolking.

#### Literatuur

- Brougher, Kerry & Russell Ferguson, *Open City: Street Photography Since 1950* (Oxford: Museum of Modern Art, 2001).

- Jacobs, Steven, "Caleidoscopen met een bewustzijn: over de opkomst, ondergang en simulatie van de street photography," *De Witte Raaf* 115 (mei 2005), 17-19. Deze tekst kan men ook vinden op [www.dewitteraaf.be](http://www.dewitteraaf.be)

- Kozloff, Max, *New York: Capital of Photography* (New Haven: Yale University Press, 2002).

- Lauwaert, Dirk, "Twee scripts voor de camera: fotoreporters in de stad," in Hilde Heynen (ed), *Wonen tussen gemeenplaats en poëzie: opstellen over stad en architectuur* (Rotterdam: 010 Publishers, 1993), 113-30.

- Livingston, Jane, *The New York School Photographs 1936-1963* (New York: Stewart, Tabori & Chang, 1992).

- Luxembourg, Michel, *Paris: capitale de la photographie* (Paris: Hazan, 1998).

- Stallabrass, Julian, *Paris Pictured* (London: Royal Academy Publications, 2002).

- Westerbeck, Colin & Joel Meyerowitz, *Bystander: A History of Street Photography* (Boston: Little, Brown & Company, 2001).