

Ritmes van de stad ~ Stromen van mensen als lichaamsstelsels



1. Martin
Roemers,
Metropolis
(Bombay),
2007- (foto
uit serie)

2. Kimsooja,
A Needle
Woman
(London),
1999-2001
(video-still
uit serie
video's, elk 6
min. 33 sec.,
loop)

3. Can Altay,
"We're
Papermen",
he said, 2003
(detail

diashow uit
multimedia
installatie)

4. Chantal
Akerman,
D'Est: Au
bord de la
fiction, 1995
(video-still,
24
videofragme
nten, totaal
107 min.)

5. Els
Opsomer,
10th of
November,
9.05, 2007
(film-still uit
16mm film,
14 min.)

Het woord 'stad' roept al snel de associatie op met dichtbevolkte plaatsen, waarin de stad zich onderscheidt van het dunbevolkte platteland. Velen zullen zich de stad in het algemeen voorstellen als een combinatie van gebouwen en mensen. Voor dit essay zijn echter enkele foto's en video's geselecteerd die op verschillende wijzen laten zien dat de indruk van een stad opgeroepen kan worden door te focussen op concentraties van mensen die zich verplaatsen, waarbij de stedelijke bebouwing wordt genegeerd (afb. 1 t/m 5). Wat kunnen deze beelden van stromen van mensen ons duidelijk maken over de stad?

De socioloog/filosoof Henri Lefebvre schreef vanaf het midden van de jaren tachtig diverse essays over het belang van ritmeanalyse (*rythmanalyse*) bij het bestuderen van het dagelijkse leven in steden. In de door Tim Edensor geredigeerde bundel *Geographies of Rhythm* (2010) wordt Lefebvres visie op de stad door voornamelijk sociaal geografen toegepast in case studies. In zowel Lefebvres publicaties als Edensors bundel wordt nadruk gelegd op de rol van het

menselijk lichaam bij het creëren en ervaren van ritmes (Edensor: 4). De metafoor van aderen en bloedvaten voor de stad, die de socioloog Richard Sennett gebruikt in zijn boek *Flesh and Stone* (1994), voegt een interessant perspectief toe aan deze visies. **[i]**

Het fotograferen van mensen op straat om het stadsleven vast te leggen kent een lange traditie in het genre van straatfotografie. Deze foto's tonen echter veelal momentopnames van mensen die geïntegreerd zijn in het straatbeeld. De fotoserie van Martin Roemers, maar ook het bewegend beeld van Kimsooja, Chantal Akerman, Els Opsomer en de multimedia installatie van Can Altay, focussen op stromen mensen in de metropolis en zetten aan tot reflectie op de betekenissen die hieraan gegeven kunnen worden. Lefebvres concept van ritmeanalyse blijkt als een interessant hulpmiddel bij die reflectie te kunnen fungeren.

Lefebvres visie op de confrontaties van ritmes

De fotoserie *Metropolis* (2007-) van de Nederlandse fotograaf Martin Roemers en de serie video's *A Needle Woman* (1999-2001) van de Koreaanse kunstenaar Kimsooja tonen stromen mensen die zich door grote wereldsteden bewegen (afb. 1 en 2). In deze concentraties bewegen personen zich in verschillende tempo's door elkaar. Kunnen we hier alleen uit afleiden dat voetgangers voortdurend van tempo veranderen, dat sommigen een hoger tempo hebben dan anderen, en dat degenen die stil staan op dat moment geen deel uitmaken van de ritmes van de stad? Henri Lefebvre geeft in zijn (postuum verschenen) bundel essays *Éléments de rythmanalyse: Introduction à la connaissance des rythmes* (1992) een veel ruimere definitie van 'ritme van het dagelijkse leven' dan beweging door een ruimte. Hij integreert ook de rol van biologische, psychologische en sociale ritmes. Muziek wordt door hem als metafoor gebruikt voor de ritmes van het dagelijkse leven: ritme in de muziek roept vragen op over verandering en herhaling, identiteit en verschil, contrast en continuïteit. **[ii]**

Bovendien bestaan natuurlijke en mechanische ritmes zowel in de muziek als in het dagelijkse leven naast elkaar. De biologische klok van de mens ziet Lefebvre echter in het dagelijks leven in de stad steeds meer geconditioneerd worden door de sociale omgeving en ritmes van werk. Lefebvre pleit voor meer aandacht voor ritmeanalyse om het dagelijks leven te kunnen begrijpen (Lefebvre: 8-10). De term *rythmanalyse* nam hij over van Gaston Bachelard, maar de invulling die hij gaf aan dit concept werd beïnvloed door visies van Gilles Deleuze, Martin

Heidegger en Jean Baudrillard. Lefebvre begint zijn *Éléments de rythmanalyse* met de constatering dat ritmes vanuit twee verschillende richtingen bestudeerd kunnen worden. Men kan casussen bestuderen en vergelijken, wat dicht bij de praktijk blijft, en zo van het specifieke naar het algemene redeneren. De andere procedure begint met concepten en het definiëren van categorieën. Zo wordt vanuit het abstracte naar het concrete geredeneerd (5). Lefebvre kiest zelf voor de laatste methode, maar meent dat de twee benaderingen elkaar complementeren. In dit essay zal ik vanuit beide richtingen te werk gaan door aan de hand van Lefebvres concepten naar de kunstwerken te kijken en door op basis van analyses van de kunstwerken te constateren wat deze foto's duidelijk kunnen maken over de stad.

De theoretische reflectie van Lefebvre op ritmeanalyse begint met de constatering dat ritme niet gedefinieerd mag worden als slechts een opeenvolging van mechanische bewegingen door een ruimte (5, 6). Ritme is een gedifferentieerde beweging. Bovendien zijn eigenlijk altijd meerdere ritmes tegelijk actief, wat hij *polyrhythmia* noemt. Dat begint al in ons eigen lichaam waarin de unieke ritmes van hart, ademhaling, spieren, oogleden, etcetera, naast elkaar bestaan. De mens neemt bovendien deel aan externe ritmes zoals van de natuur, geschiedenis en sociale praktijken (16). Men is zich echter meestal niet bewust van *polyrhythmia* zolang er een harmonieus geheel bestaat, dat *eurhythmia* genoemd kan worden. Pas wanneer er een 'verstoring' optreedt (*arrhythmia*), wordt de mens zich gewaar van de voorheen onopgemerkte ritmes (67). Zoals later in dit essay duidelijk zal worden, kan de aandacht in een kunstwerk naar ritmes worden getrokken door een ingreep erin te forceren (bijvoorbeeld Kimsooja's *A Needle Woman*) of door op de verstoring te concentreren (bijvoorbeeld Opsomers *10th of November, 9.05*). Daarnaast maakt Lefebvre onderscheid tussen cyclische en lineaire ritmes. De cyclische ritmes betreffen niet alleen de natuurlijke ritmes zoals van de dagen en de seizoenen, maar ook de sociale organisatie. De lineaire ritmes zijn te vinden in de dagelijkse routine waarvan toeval en confrontaties deel uitmaken (8, 30).

Lefebvre wijst op de noodzaak om ritmes in relatie tot elkaar te bestuderen. Een ritme is namelijk alleen langzaam of snel, al of niet levendig, enzovoort, te noemen in vergelijking met andere ritmes (10). Bovendien moet de onderzoeker van ritmes, die Lefebvre een *rythmanalyste* noemt, deze niet alleen bestuderen in hun eenheid in diversiteit, maar zich ook bewust zijn van het eigen ritme (21). Als

auteur vervul ik de functie van een ritmeanalist, maar dit essay richt zich vooral op de rol van ritmeanalist die wordt gespeeld door de makers van de beelden en de toeschouwers ervan. In het geval van Kimsooja's *A Needle Woman* zal blijken dat er zelfs vier ritmeanalisten actief zijn: de kunstenaar, het model ofwel de hoofdpersoon, de toeschouwer en de auteur. Eerst zal echter aan de hand van een voorbeeld van Lefebvre van *polyrhythmia* op de diversiteit van stromen van mensen in de geselecteerde fotoserie en video's gereflecteerd worden.

Polyrhythmia in beeld

In verschillende essays vergelijkt Lefebvre de ritmes van het dagelijkse leven in de stad met golfbewegingen van de zee. In zijn essay "Vu de la fenêtre" merkt hij op dat het dagelijkse leven op het plein maritieme ritmes lijkt te bezitten: "Daar op het plein hebben de ritmes iets maritiems. Golven doorkruizen de massa. Stromen breken af en voeren nieuwe deelnemers af of aan. Sommigen gaan richting de bek van het monster dat hen opslokt en weer snel terugwerpt. Het getij overstroomt het immense plein en trekt zich weer terug: 'flux' en 'reflux'. De agitatie en het lawaai zijn zo overweldigend dat de aanwonenden hebben geklaagd." **[iii]** In het eerder verschenen essay "Le projet rythmanalytique", dat in 1985 werd gepubliceerd in *Communications*, ontvouwde hij al een groot deel van zijn visie op ritmes in het dagelijks leven en gaf als voorbeeld van *polyrhythmia* de verschillende ritmes die waargenomen kunnen worden in de golfslag van de zee. Een golf verandert voortdurend en bestaat uit ontelbare rimpels met verschillende frequenties; wanneer golven op elkaar botsen, bewegen de rimpelingen dwars door elkaar en absorberen elkaar (79).

De mate van zichtbaarheid van de mensen op de foto's van de *Metropolis*-serie van Martin Roemers geeft een indicatie van hun mobiliteit (afb. 1). Wie zich langzamer bewoog is beter zichtbaar gebleven op de foto. Maar ook wie stil staat, zelfs de objecten en huizen die we zien, hebben volgens Lefebvre een eigen ritme, zoals levensduur. We kunnen de foto's echter ook analyseren op basis van ritmes van de sociale praktijk: de wijze waarop verkoop en aankoop plaatsvindt, de rollen van mannen en vrouwen in het dagelijkse leven, etcetera. Edensor's concept *time-geography* lijkt hier ook van toepassing te zijn. Hij verwijst hiermee naar het proces waarin individuen zich bij herhaling koppelen aan, en zich weer loskoppelen van, paden van anderen, instituties, technologieën en fysieke omgevingen (Edensor: 1-2).



Kimsooja - A Needle Woman

Ills.: kimsooja.com

Roemers fotografeerde mensenmassa's in steden van meer dan tien miljoen mensen, in verschillende werelddelen.**[iv]** Ook Kimsooja bezocht voor haar project *A Needle Woman* een groot aantal wereldsteden. De stilstaande vrouw (Kimsooja zelf) die centraal in het beeld van de video's op de rug is te zien, contrasteert sterk met de massa die in verschillende ritmes om haar heen beweegt (afb. 2). In sommige steden is dat contrast groter dan in andere steden, wat de vraag oproept of dit toeval is of dat de golfbewegingen in steden variëren zoals ook oceanen, in de woorden van Lefebvre, eigen ritmes hebben. Hoewel toeval zeker ook een rol speelt, bevestigt het hoge tempo van bijvoorbeeld de massa in Tokio verscheidene onderzoeken naar het jachtige leven van Japanse werknemers.**[v]** Soms lijken de massa's tot een enkele stroom te worden, zonder dat de mensen onderling enig blijk van interactie geven. Dat doet denken aan Lefebvres opmerking dat op een gegeven dag in de moderne wereld iedereen min of meer dezelfde dingen doet, maar dat ieder mens alleen is in het uitvoeren ervan (Lefebvre: 75).

Als onderdeel van de stromen mensen komen de individuen als levensgrote projecties op de toeschouwer af. Lefebvre wijst erop dat de ritmes van de activiteiten van een mens die op anderen zijn gericht, 'het ritme van de ander' ofwel 'het ritme van de representatie' genoemd kunnen worden, waar tegenover 'het ritme van het zelf' staat dat op eigen rituelen uit het privéleven is gebaseerd (95). Beide ritmes kunnen echter niet van elkaar worden gescheiden. Hoewel de stromen mensen in Kimsooja's video's zich op het eerste gezicht vaak als homogene massa's lijken te bewegen, getuigen gezichtsuitdrukkingen, gebaren en andere lichaamstaal van een uniek ritmepatroon.

De multimedia installatie "*We're Papermen*", *he said* (2003) van de Turkse kunstenaar Can Altay vestigt de aandacht op het feit dat zich in steden meer circuits van mensen bevinden dan de circuits die in de stad als eerste opvallen (afb. 3). De mensenmassa's die getoond worden in de series van Roemers en Kimsooja bestaan vooral uit burgers die zich waarschijnlijk verplaatsen van huis

naar werk of omgekeerd, of zich voor boodschappen of andere sociale activiteiten op straat begeven. Altay toont in zijn installatie niet alleen een diaserie en een video over (dakloze) afvalverzamelaars, maar ook een projectiescherm waarop de dagelijkse route van deze marginale groep gevolgd kan worden. Midden in de installatie staat een tafel waarop stapels documentatiemateriaal en kopieën van bladzijden uit Altay's dagboek over het project liggen. Uit de verschillende soorten geprojecteerde beelden en documentatie blijkt dat deze groepen mannen volgens bepaalde vaste patronen te werk gaan en zo een bepaald ritme aan de stad toevoegen. **[vi]**

In tegenstelling tot Roemers en Kimsooja die ritmes van verschillende steden door middel van series naast elkaar plaatsen, weefde Altay het beeldmateriaal dat hij in Ankara en Istanbul had vastgelegd door elkaar in zijn installatie. De kwestie die getoond wordt overstijgt zo de lokale betekenis. De ritmes van verschillende steden stromen nog sterker in elkaar over in de video-installatie *D'est: Au bord de la fiction* (1995) van de Belgische filmmaker Chantal Akerman (afb. 4). Op acht triptieken van drie monitoren wordt een in vierentwintig fragmenten verdeeld verslag getoond van een reis langs steden in Oost-Europa. Op bijna alle beeldschermen zien we de camera door straten bewegen, soms vooruitblikkend op de weg, maar meestal opzij gericht op de voetgangers of ronddraaiend in een massa mensen. De videofragmenten tonen mensen in beweging die zich in verschillende richtingen over straat of in een stationshal verplaatsen, afgewisseld met wachtende mensen: stilstand en beweging lossen elkaar zo voortdurend af (Michael Tarantino in Halbreich: 48). **[vii]** De wachtenden staan in rijen bij een bushalte, hangen rond in stationswachtkamers, of zitten stil voor zich uit te staren in de enkele scènes die interieurs van woonkamers of keukens tonen. De fragmenten deden mij denken aan Deirdre Conlons "Fascinatin' Rhythm(s): Polyrhythmia and the Syncopated Echoes of the Everyday" waarin de metafoer van muziek die Lefebvre gebruikt voor de ritmes van de stad wordt uitgewerkt. Zij gebruikt daarbij termen zoals *downbeat* en *offbeat* (Conlon in Edensor: 74, 77). In relatie tot het werk *D'est* is het interessant dat zij de *offbeat* verbindt met de ritmes van het wachten. Door de camera afwisselend stil te zetten en langzaam langs rijen wachtenden te laten glijden, lijkt er door Akerman een 'symfonie van wachtende stedelingen' gecomponeerd te worden.



Els Opsomer - 10th of November

9.05

Ills.: basenow.net

Het contrast tussen stilstand en beweging speelt een duidelijke rol in de genoemde werken van Akerman, Kimsooja en Roemers, maar vormt in *10th of November, 9.05* (2007) van de Belgische kunstenaar Els Opsomer zelfs de kern van het werk. Deze veertien minuten durende film toont een gefixeerd camerabeeld van een oversteekplaats in Istanbul (afb. 5). De ritmes van het verkeer worden afgewisseld door de ritmes van de overstekende voetgangers, zowel in beeld als in geluid. Dit fragment doet denken aan Lefebvres verslag vanaf zijn balkon in Parijs waarin hij de ritmes van stoppen en voortbewegen van voetgangers en verkeer beschrijft als cycli die zich voortdurend in licht gewijzigde vorm herhalen (Lefebvre: 28; Edensor: 5). Hier en elders benadrukt Lefebvre dat ritme een ruimte-tijd aspect is. Ritme kan niet bestaan zonder een (gedifferentieerde) herhaling in tijd en ruimte (6). Alle ritmes bevatten een relatie van tijd tot ruimte, wat *un temps localisé* of *un lieu temporalisé* genoemd kan worden (89; 1992: 99). De vanzelfsprekendheid van de afwisseling van verkeer en voetgangers in het straatbeeld in Opsomers film (dat een *un lieu temporalisé* genoemd zou kunnen worden) verandert plotseling wanneer het verkeer en de voetgangers tegelijk stilstaan nadat een sirene is gaan loeien. Een sirene wijst meestal op een dreigend gevaar, maar daarvan is hier geen sprake. De voetgangers en verkeersdeelnemers geven zich in alle rust aan contemplatie over. Het beeld lijkt op een *freeze frame*, maar het reclamebord op het plein draait onverstoord in hetzelfde tempo reclames af. Na enkele minuten verstomt de sirene en gaat het dagelijkse leven verder alsof er geen onderbreking heeft plaatsgevonden. Deze opmerkelijke stilte in het straatbeeld en het contrasterende schrille geluid van de sirene vormen samen het jaarlijkse herdenkingsmoment van de dood van Atatürk in 1938. Opsomer lijkt vooral gefascineerd te zijn door hoe zo

een cultureel-maatschappelijk ritueel ingebed is in het schijnbaar onophoudelijke ritme van de stad. **[viii]** De individuele ritmes worden bovendien even in een collectieve stilstand omgezet.

De bewegende beelden van Opsomer, Akerman, Altay en Kimsooja, en de fotoserie van Roemers tonen niet alleen op diverse wijzen stromen mensen, maar zetten door hun specifieke focus ook aan tot reflectie op de gelaagdheid van dit verschijnsel waaraan wij in het dagelijkse leven geen aandacht besteden. Lefebvres toelichting bij zijn concept *polyrhythmia* blijkt een interessant hulpmiddel te vormen bij het doorgronden van de gelaagde ritmes die de kunstenaars ons tonen.

Metaforen voor het dagelijks leven

Niet alleen Opsomer laat zien hoe de diversiteiten aan ritmes in de stad toch een eenheid vormen; ook de werken van de andere kunstenaars laten zien hoe groepen en individuen door elkaar heen bewegen zonder op elkaar te botsen en zonder enige onderlinge uitwisseling een soort geheel vormen, ofwel een *eurhythmia* in de woorden van Lefebvre. Als voorbeeld van een goed functionerende *polyrhythmia* noemt Lefebvre de gelijktijdigheid van de verschillende ritmes in ons lichaam. Richard Sennett gaat in zijn boek *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization* (1994) een stap verder in de vergelijking van het menselijk lichaam met de stad. Het stromen van het bloed door aderen en bloedvaten verbindt hij aan het beeld van de stad als een netwerk van stromen.

Sennett wordt door velen als een van de meest controversiële urbanisten in Noord-Amerika beschouwd. De relaties die hij legt tussen veranderingen in visies op de stad en in visies op het menselijk lichaam, gaan volgens sommige collega's te ver, maar Sennetts verrassende associaties blijken interessant vergelijkingsmateriaal te bieden om inzicht te geven in het beeld dat in de onderzoeksobjecten wordt gegeven van de metropolis. Sennett beschrijft in het genoemde boek een geschiedenis van de relatie tussen 'vlees' en 'steen'. Hij constateert dat het wetenschappelijke werk van William Harvey, in het bijzonder zijn *Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus* (anatomische oefening betreffende de beweging van het hart en bloed in levende wezens) uit 1628, invloed gehad zou hebben op het denken over circulatie in steden. Harvey had inzicht gegeven in de bloedcirculatie van levende wezens: bloed staat niet stil, maar is voortdurend in beweging. Volgens Sennett leidde de

nieuwe visie op het lichaam als circulerend systeem in de achttiende eeuw tot pogingen om lichamen/mensen vrij in de stad te laten circuleren (Sennett: 22).

In het deel "Arteries and Veins" van *Flesh and Stone* wordt deze hypothese uitgewerkt. Het zou Adam Smith zijn geweest die in zijn *Wealth of Nations* (1776) als eerste had ingeschat waartoe Harveys ontdekkingen zouden kunnen leiden. Smith stelde zich een vrije markt van arbeid en goederen voor die functioneert als circulerend bloed in het lichaam en die vergelijkbare levensbevorderende resultaten heeft (Sennett: 255-256). Sennett concludeert dat het opmerkelijk is dat Harveys nieuwe inzichten in het lichaam samen vielen met de geboorte van het moderne kapitalisme dat grote sociale veranderingen teweeg bracht. Het nieuwe individu werd vooral een mobiele mens (264).

De kunstwerken die centraal staan in dit essay bevestigen dat het moderne individu vooral een mobiel mens is en dat de stad wordt gekenmerkt door stromen van deze individuen. Bovendien lijken de in zichzelf gekeerde individuen Sennetts opmerking te onderstrepen dat het vrij bewegen door de stad de zintuiglijke gevoeligheid doet afnemen. Een te sterke relatie met de omgeving zou de individualiteit bedreigen (256). Maar zoals het blijven stromen van het bloed in het lichaam een essentiële voorwaarde voor voortbestaan is, geven ook deze kunstwerken de indruk dat de stromen mensen het leven van de stad continueren.

Categorieën en posities van de ritmeanalisten

Lefebvre beschouwt zichzelf en verwante theoretici die de ritmes van het dagelijkse leven bestuderen als ritmeanalisten. Ook zijn lezers lijkt hij in staat te achten deze rol tot op zekere hoogte te vervullen wanneer zij alert zijn op wat om hun heen gebeurt. De rol van de ritmeanalist is in mijn case study complexer. De kunstenaars komen het dichtst bij de ritmeanalist zoals gedefinieerd door Lefebvre: zij namen de ritmes in de stromen mensen waar en vertolkten hun analyses in beelden. De toeschouwers analyseren de ritmes zoals gepresenteerd door de kunstenaars. Als auteur reflecteer ik zowel op de kunstenaar-ritmeanalist als de toeschouwer-ritmeanalist (waar ook ik toe behoort). Via die posities worden indirect de ritmes van de stromen mensen geanalyseerd.

Naast de genoemde verschillen hebben al deze ritmeanalisten gemeen dat zij van buitenaf gadeslaan. Dat brengt de observerende ritmeanalist volgens Lefebvre in een complexe positie: om een ritme te kunnen analyseren moet men zich erbuiten begeven, maar om een ritme waar te nemen moet men er deel van uitmaken of

zich zelfs eraan over geven (Lefebvre: 88). Die dubbele rol wordt door Kimsooja gespeeld in haar serie video's *A Needle Woman*: zij selecteert een tijd en locatie waar stromen mensen in verschillende ritmes door elkaar bewegen. Vervolgens begeeft zij zich in die stroom waar zij enerzijds fysiek deel van uit gaat maken, maar zich anderzijds als observator van blijft distantiëren. Keiji Nakamura legt een relatie tussen het woord 'naald' in de titel en het eerdere textielwerk dat Kimsooja maakte. Zoals een naald zich in de stof boort en daar weer uit boven komt, zo zou het individu zich ook in en uit mensenmassa's bewegen. De video's laten als een draad een zichtbaar spoor van die actie achter (Nakamura: z.p.).

Met betrekking tot de toeschouwer als observerende en participerende ritmeanalist werd bij het vergelijken van de kunstwerken duidelijk dat al deze werken de toeschouwer dwingen om afwisselend stil te staan en te bewegen. Om een foto of video goed waar te nemen dient de toeschouwer enige tijd stil te staan, maar de presentatie van foto's en video's in de vorm van series zetten de toeschouwers in beweging, waardoor zij tot een stroom van mensen worden die zich in verschillende ritmes voortbeweegt. Door vier van Kimsooja's video's, die in verschillende steden waren opgenomen, in een carré te plaatsen - zoals in de tentoonstelling *Kimsooja: Journey into the World* in Athene in 2005 - werd de toeschouwer enerzijds tot een nieuw stilstaand middelpunt (van het carré) gemaakt en anderzijds tot een flanerend element in de massa bij het voortbewegen langs de schermen.

In dit videowerk van Kimsooja staat de camera stil, net zoals de kunstenaar zelf in het beeld. De beweging in het beeld wordt geheel door de voortbewegende menigte gecreëerd. In de installatie van Akerman ervaart de toeschouwer direct het ritme van de camera ofwel van de filmer die zich langs groepen mensen beweegt. Wanneer de camera langs lange rijen van wachtende burgers glijdt ontstaat soms het vervreemdende effect dat de rij mensen op een lopende band lijkt te staan en aan een stilstaande camera voorbij schuift. Akerman is dus niet zoals Kimsooja zichtbaar in beeld, maar haar aanwezigheid als ritmeanalist wordt duidelijk opgemerkt door haar regie over de ritmische bewegingen van de camera die soms samen vallen met het ritme van de voortbewegende of stilstaande personen en daar soms mee contrasteren. Bovendien is Akerman aanwezig als analist op een extra toegevoegde monitor die iets buiten de installatie staat en waarop geen beeld is te zien, maar waar alleen haar toelichting is te horen en zij ook een passage uit Exodus voorleest (zie Catherine David in Halbreich: 62). Door de opstelling van de monitoren in de installatie als rijen van drie in de ruimte

worden de toeschouwers als stromen in verschillende richtingen en in zelf gekozen ritmes door de opstelling geleid. In de afwisseling van stilstaan, staren en weer verder slenteren wordt hun ritme verwant aan dat van de mensen naar wie zij kijken.



Can Altay - "We're Papermen", he said
Ills.: lightsgoingon.com

In de installatie van Altay krijgen de bezoekers een andere rol als ritmeanalist toebedeeld. Bij het kijken naar de video en diashow analyseren zij als buitenstaanders de ritmes van de papier- en ander afval verzamelende daklozen. Door uitgenodigd te worden om kopieën van bladzijden uit Altays dagboek over het project van de stapels te pakken en aan elkaar te nieten, worden de toeschouwers papierverzamelaars met een eigen ritme (Evren: 12, 28).

Doordat in foto's de ritmes van de geregistreerde personen samengebald worden in een enkel beeld, worden de toeschouwers van Roemers' foto's uitgenodigd om de ritmes van de personen die hij fotografeerde te 'reconstrueren'. De representaties van de verschillende ritmes geven echter ook optische ritmes aan de compositie van het beeld. De bijzondere slierten die de voorbijgangers gedurende de tijdopname creëerden, trekken de aandacht van de toeschouwer direct naar deze ritmische banen. Dat is een groot verschil met de juist zo vertrouwd ogende afwisselende stromen van overstekende voetgangers en passerend verkeer in de video van Opsomer. Zoals al eerder werd opgemerkt, stelt Lefebvre dat wij ons pas bewust worden van combinaties van ritmes wanneer een ritme wordt verstoord. Een ritmeanalist heeft echter niet de taak ritmes te verstoren. De verstoring die Opsomer toont is een cultureel ritueel dat zich jaarlijks op hetzelfde moment herhaalt. Door de voetgangers en bestuurders zal de onderbreking van enkele minuten dan ook niet als verstoring ervaren

worden, maar wel door de toeschouwers van Opsomers werk die veelal niet vertrouwd zijn met dit herdenkingsritueel.

Door vanuit Lefebvres beschrijving van de taak van de ritmeanalist de geselecteerde kunstwerken te bestuderen werd duidelijk dat we niet alleen met meerdere ritmes (*polyrhythmia*) te maken hebben, maar ook met meerdere ritmeanalisten die in de meeste gevallen eveneens verschillende posities innemen.

De rol van de gebruikte media

Een tekst of een film toont ritmes in een bepaald verloop van tijd. Foto's, daarentegen, geven toeschouwers de gelegenheid om in een zelf gekozen tempo en duur de bevroren ritmes te bestuderen. Bij het kijken naar een foto of video wordt in een bepaalde mate ook het maakproces meegenomen in de visuele beleving. Zo zijn de toeschouwers zich ervan bewust dat de fotocamera of videocamera aanwezig was op de locatie waar de stroom mensen zich verplaatste. **[ix]** Camera's die op drukbezochte plaatsen mensenmassa's registreren, roepen de associatie op met observatiecamerasystemen. Dat geldt vooral voor opnames die vanaf een hoog standpunt zijn gemaakt, zoals de beelden van Roemers en Opsomer. De associatie met een observatiecamera kan de kijker het ongemakkelijke gevoel geven een voyeur te worden. Dat gevoel wordt versterkt door het feit dat in vrijwel geen van de geselecteerde werken de gefotografeerde/gefilmde personen zich bewust lijken te zijn van de opnames.

Geluid speelt in de geselecteerde werken amper of geen rol. Een uitzondering hierop wordt gevormd door de film van Opsomer. De vertrouwde geluiden van verkeer in een stad, die corresponderen met de beelden, worden abrupt afgewisseld door een luide sirene. De herrie van de sirene contrasteert scherp met de serene rust van de stilgevallen voetgangers en voertuigen. Het lichaam van de stad lijkt door de sirene tijdelijk verdoofd te worden; na de uitwerking ervan wordt de routine weer voortgezet. Het vervreemdende effect dat ontstaat wanneer beeld en geluid afwisselend met elkaar corresponderen en contrasteren, wordt ook door Akerman toegepast, maar in dit werk is dit effect veel subtieler.

De combinatie van geluid en beeld, de presentatie van beelden in series, en vooral het samenspel van diverse media in de multimedia installatie van Altay, doen denken aan Lefebvres beschrijving van de simultane unieke ritmes in het menselijk lichaam. Een diaserie heeft een eigen ritme dat duidelijk anders is dan dat van video, maar ook anders dan dat van een fotoserie waar de diverse beelden naast elkaar worden getoond in plaats van om de beurt in de diaserie.

De media fotografie en video hebben vanaf de eerste jaren na hun uitvinding een toepassing gekend die gerelateerd kan worden aan het thema van dit artikel. Al kort na het officiële geboortjaar van de fotografie, 1839, werd dit medium toegepast om beelden van straten in steden vast te leggen. Op deze foto's zijn vooral gebouwen te zien. Door de lange sluitertijden zijn alleen de personen die stil staan op straat duidelijk te zien. Met het oog op de fotoserie *Metropolis* van Roemers is het interessant om te constateren dat op de vroegste foto's voetgangers en voertuigen waziger zijn naarmate zij sneller bewogen. De wazige grijze sluiers die door snelle bewegingen op de oude zwart-wit foto's zijn ontstaan zijn vergelijkbaar met de sluibewegingen in Roemers' foto's, die eveneens een resultaat zijn van het fotograferen met lange sluitertijden van de camera, maar Roemers slaagde er in om de bewegende personen als een kleurrijk wazig lint te tonen.

Het medium video werd in de jaren zestig van de twintigste eeuw ontwikkeld en vanaf circa 1965 voor het eerst door kunstenaars zoals Andy Warhol en Nam June Paik toegepast als artistiek medium. Volgens de overlevering zou Paik van Sony zijn eerste portable videorecorder hebben gekregen en daarmee in oktober 1965 naar New York zijn gereisd. Doordat hij bij aankomst vast kwam te zitten in het verkeer was hij getuige van het bezoek van de Paus. Hij registreerde dat en liet die video nog dezelfde avond zien aan collega's (Meigh-Andrews: 16). Video werd echter in de jaren zestig en zeventig zelden door kunstenaars gebruikt voor registraties van het dagelijkse leven in de stad. Dit medium werd vooral omarmd door kunstenaars die performances opvoerden voor publiek en deze gebeurtenissen met behulp van video documenteerden. Vrijwel tegelijkertijd gebruikten sommige kunstenaars de videocamera als vervanger van het publiek of zelfs als spiegel om bewegingen in de ruimte van het eigen lichaam te bestuderen. (Leighton: part 1). Video en performance werden zo bijna onlosmakelijke partners. De videoserie *A Needle Woman* is duidelijk verwant aan deze wortels van de videokunst.

Een ander belangrijk kenmerk van zowel deze als de andere videowerken en Roemers' fotoserie is dat stromen mensen worden getoond zonder dat er sprake is van een duidelijke narrativiteit, zeker geen narratief met een begin en eind. Het is het procesmatige van de diverse ritmes van het dagelijkse leven in de stad dat wordt getoond. De toeschouwer lijkt naar een eindeloze herhaling van verplaatsingen te kijken, maar geen moment is identiek.

NOTEN

[i] Ook Sennett heeft zich laten inspireren door Lefebvres visie op de stad. Bo Grönlund constateert dat Sennett in een lezing in Kopenhagen in 1994 zeker tien keer expliciet naar Lefebvre verwees, terwijl hij dat in zijn publicaties slechts impliciet doet.

http://homepage.mac.com/bogronlund/get2net/Sennett_ny_tekst_97kort.html. geraadpleegd op 15-04-2012.

[ii] Stuart Elden in zijn inleiding van de Engelse vertaling (Lefebvre: xii).

[iii] “Là sur le parvis, les rythmes ont quelque chose de maritime. Des courants traversent des masses. Il se détache des ruisseaux, qui apportent de nouveaux assistants ou les emportent; certains vont vers la gueule du monstre qui les engloutit pour les vomir assez vite. La marée envahit l’immense place, puis se retire: flux et reflux. L’agitation et le bruit sont tels que les riverains ont porté plainte” (Lefebvre 1992: 51). Het citaat is door de auteur in het Nederlands vertaald.

[iv] Zie voor meer werken uit deze serie: www.martinroemers.com.

[v] Filipa Matos Wunderlich gebruikt in haar onderzoek de term *place-temporality*: “a sense of time that is place-specific, unique to specific locations” (Wunderlich in Edensor: 46 en 45-56). De serie video’s van Kimsooja toont verwantschap met dit onderzoek.

[vi] Zie voor een uitvoerigere reflectie op deze installatie: Westgeest, 2009, 20-25. Het is opmerkelijk dat Lefebvre in “Vu de la fenêtre” uitsluitend groepen zoals verkeersdeelnemers, groepen toeristen, winkelende burgers, haastige werknemers, slenterende geliefden en schoolkinderen beschrijft. Ook de sociologen en geografen die in de bundel *Geographies of Rhythm* concepten van Lefebvre uitwerken op basis van praktijkstudies, bestuderen vooral de meer opvallende groepen voetgangers in steden of volgen sociaal werkers door de stad langs daklozen.

[vii] Het treinstation wordt door Tim Edensor als een interessant voorbeeld van Lefebvres concept *polyrhythmia* genoemd (Edensor: 4).

[viii] In de projecten van Opsomer die de Palestijnse gebieden betreffen, spelen de maatschappelijke kwesties in het straatleven een grotere rol. Zie bijv. Westgeest, 2008, 3-16.

[ix] De beelden roepen zeker niet de indruk op dat zij grotendeels zijn samengesteld op computers uit series foto’s of bewegend beeld. Alleen de fotoserie van Roemers kan een vermoeden van manipulatie oproepen als men niet weet dat het om lange tijdopnames gaat.

BIBLIOGRAFIE

Edensor, Tim (red.), *Geographies of Rhythm: Nature, Place, Mobilities and Bodies*, Farnham, Ashgate Publishing, 2010.

Evren, Süreyyam, et al, *Can Altay*, Istanbul, Art-ist, 2010.

Halbreich, Kathy et al, *Bordering on Fiction: Chantal Akerman's D'Est*, Minneapolis, Walker Art Center, 1995.

Kimsooja: Journey into the World, tentoonstellingscatalogus, Athene, The National Museum of Contemporary Art, 2005. zie ook: www.kimsooja.com

Lefebvre, Henri, *Rhythmanalysis: Space, Time and the Everyday Life*, London/New York, Continuum International Publishing [vertaler Stuart Elden en Gerald Moore], 2004 (1992, originele titel: *Éléments de rythmanalyse: Introduction à la connaissance des rythmes*).

Leighton, Tanya (red.), *Art and the Moving Image. A Critical Reader*. Londen, Tate/Afterall, 2008.

Meigh-Andrews, Chris, *A History of Video Art. The Development of Form and Function*, Oxford/New York, Berg, 2006.

Nakamura, Keiji, "Kim Sooja's *A Needle Woman*", in: tent.cat. *A Needle Woman*, Tokio, ICC, 2000, z.p.

Sennett, Richard, *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*, New York/Londen, W.W. Norton & Company, 1996 (1994).

Westgeest, Helen, "The Mutability of Photography in Multi-Media Artworks", in: H. Van Gelder, H. Westgeest (red.), *Photography between Poetry and Politics*, Leuven, Leuven University Press, 2008, 3-16.

Westgeest, Helen, "Place and Rhythm. The Multimedial Experience of the Place and Rhythm of Papermen", in: C. Altay, *'We're Papermen' he said, 2003*, Istanbul, Linomat, 2009, 20-25.