

## Wall Street

In 2009 fotografeerde Gerritsen in de metro van New York om en nabij Wall Street. Met deze onderwerpskeuze plaatste hij zich bewust in een traditie binnen de documentaire fotografie die teruggaat tot Bruce Davidson (jaren '80) en Walker Evans (jaren '30). Ook Evans en Davidson fotografeerden de mensen in de *subway* vanuit een fascinatie voor het alledaagse leven in de grote stad en een verwondering voor de manier waarop in de metro de grenzen tussen privé en publiek vervagen. Gerritsen koos zijn locatie - een van 's werelds grootste financiële centra - en het moment heel precies vanwege de mondiale financiële crisis die net was uitgebroken. Op de foto's van Gerritsen staan metroreizigers en masse in zichzelf gekeerd. Deze ongeposeerde 'groepsportretten' vormen een spiegel van het collectieve gemoed op een moment dat de wereld in shock is en vol onbegrip over hoe het zover heeft kunnen komen met het mondiale financiële systeem. De serie staat daarmee ook symbool voor een verlies en een mogelijk historisch keerpunt in de wereldeconomie.

### *Straatfotografie: het spektakel van de stad*

'They are members of every race and nation of the earth', schreef James Agee in het voorwoord van *Many Are Called*, het boek dat Walker Evans in 1966 publiceerde met de foto's die hij tussen 1938 en 1941 in de New Yorkse metro maakte. Agees opmerking over de grote variëteit van mensentypen geldt net zo sterk voor de situatie rond 1940 als voor die in 2009 – het jaar waarin Reinier Gerritsen dezelfde metrolijn (Lexington Line) koos om mensen te fotograferen. Nog steeds biedt New York de fameuze aanblik van de *melting pot*, de eindeloze mix van sociale, nationale en raciale achtergronden die de passant als een visueel spektakel ervaart.

Reeds halverwege de negentiende eeuw schreef de Franse dichter Charles Baudelaire over het moderne fenomeen van de 'flaneur': de individuele wandelaar die het dagelijkse leven en de gebeurtenissen in de straten van de grote stad (hier: Parijs) op zich liet inwerken. Deze 'doelloze wandelaar' was gefascineerd door de dynamiek van de nimmer aflatende stroom mensen en verkeer, de talloze activiteiten die op straat plaatsvonden, het continue proces van afbraak en opbouw, de hectiek, het lawaai en het gedrang – maar ook het verpozen en de ontspanning in bijvoorbeeld het park. Het spektakel van de grote stad biedt immers altijd wel vertier voor degene die er de tijd voor neemt en er oog voor heeft.

Die grootstedelijke ervaring heeft nog een andere belangrijke kant: de anonimiteit van het individu temidden van de massa. De individuele wandelaar kan zich in de openbare ruimte van de stad alleen wanen, terwijl hij zijn stadgenoten observeert. Ongeschreven sociale regels en codes geven er immers aan ieder individu een zekere ruimte en vrijheid - zolang hij of zij de anderen met rust laat: 'opgaan in de massa'. Binnen bepaalde grenzen is het toegestaan te kijken en te observeren. En te fotograferen - de flaneur bij uitstek is immers de fotograaf, zoals de Amerikaanse schrijfster Susan Sontag opmerkte in haar fameuze essaybundel *On Photography* uit 1977:

*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 flâneur finds the world 'picturesque.'*<sup>1</sup>

Inderdaad hebben persfotografen, paparazzi en fotojournalisten hun voornaamste werkterrein in de straten van de grote stad. De straatfotografie is ontsproten aan deze fascinatie voor wat ook wel het 'theater van de straat' wordt genoemd, een fascinatie die voortkomt uit een mengeling van voyeurisme en belangstelling voor het nieuwe, het onbekende, het moderne sociale leven. Hier mengen zich alle sociale klassen met elkaar. De rijke en de arme, de arbeider en de directeur, de filmster en de fan komen elkaar hier tegen. Dat theater heeft in de loop van de geschiedenis talloze fotografen naar de straten van New York getrokken. Belangrijke fotografische oeuvres hebben zich hier ontwikkeld. Denk aan de beroemde persfotograaf Weegee, die in de jaren '30 en '40 met zijn Speedgraphic camera *crime scenes* in nachtelijk New York vastlegde. Die canon van de straatfotografie is verder ontwikkeld door uiteenlopende fotografen als Robert Frank, Garry Winogrand, Joel Meyerowitz, William Klein, Bruce Gilden en Lee Friedlander. Straatfotografie is in de loop van de geschiedenis niet alleen een specialisme maar zelfs een 'autonoom' genre geworden.<sup>2</sup>

New York mag dan het centrum ervan zijn, de bakermat van de straatfotografie is Parijs. Zo fotografeerde Eugène Atget rond 1900 de lege straten van Parijs als het decor van een theaterstuk dat reeds was opgevoerd (hij fotografeerde 's ochtends vroeg en er heerst een ongemakkelijke leegte in zijn foto's). Brassai trad in zijn voetsporen en fotografeerde de Parijse straten 's avonds en 's nachts. Robert Doisneau en Henri Cartier-Bresson volgden met zoals bekend ieder hun eigen, humanistische benaderingen waarin de mens en zijn sociale en culturele context centraal stond. Cartier-Bresson heeft hierbij de toon gezet voor de volgende generaties 'straatfotografen' (waaronder de hierboven genoemde) door het belang van de momentopname te benadrukken in zijn theorie van het 'beslissende moment'. De donkere metaforen van Frank, de uitgebalanceerde composities van Meyerowitz, de close-ups van Klein, de scheve spontaniteit van Winogrand: hoe verschillend hun stijlen ook mogen zijn, al hun werk draait om het vastleggen van dat ene moment waarop zich iets wezenlijks in de realiteit aan de fotograaf openbaart (ik doel hier niet op de metafysica van het scheppingsproces maar op de kunst van het fotografische zien zelf).

Hoe 'gemanipuleerd' ook (standpunt, kader, opnamemoment, lens, sluitertijd, filmgevoeligheid), het resultaat vertegenwoordigt dat wat de maker van het beeld meemaakte, zag, herkende, wist, voelde, vond of wilde, en wel op dat ene moment. Dat wat zich voor de lens bevond is onaangeraakt gebleven, ongemanipuleerd en niet in scene gezet. Het beeld is als een ongeschonden fragment uit de realiteit – het is 'slechts' gezien, herkend, waargenomen en vastgelegd. De documentaire foto is, met andere woorden, als venster op de wereld steeds gebaseerd geweest op de klassieke eenheid van tijd, plaats en gebeurtenis, waarbij lange tijd een accent op het momentane karakter van het medium heeft gelegen – de relatie met tijd. Zoals de

---

<sup>1</sup> Susan Sontag. 1977. *On Photography*. New York: Farrar, Straus, Giroux. p. 55

<sup>2</sup> Joel Meyerowitz en Colin Westerbeck. 1994. *Bystander. A History of Street Photography*, New York: Bulfinch Press  
Clive Scott. 2007. *Street Photography. From Atget to Cartier-Bresson*. London & New York: I.B. Tauris

Britse fotograaf Paul Graham het onlangs verwoordde, ligt de essentie van de ‘creative act’ bij het fotograferen in het laten zien van ‘the measuring and unfolding of the cloth of time itself.’<sup>3</sup> Het werk van Gerritsen laat echter zien, dat de relatie die de foto met tijd heeft ook een hele andere kan zijn. *Wall Street* moege op het eerste gezicht verwant lijken met het werk van hedendaagse vernieuwers van het genre als Streuli en DiCorcia, de serie verschilt er ook wezenlijk van.

### *Individu in de massa*

In de werken van Beat Streuli en Philip Lorca DiCorcia, waar de grenzen van de klassieke straatfotografie worden verlegd, blijft die drie-eenheid van tijd, plaats en gebeurtenis onaangetast.

Beat Streuli heeft in de jaren negentig van de vorige eeuw de straatfotografie een nieuwe impuls gegeven door zijn telelens te richten op mensen die zich in de massa op straat bevinden. Van grote afstand fotografeerde en filmde hij voetgangers in de straten van een achttal grote steden in de Verenigde Staten, Europa en Azië, zonder dat zij het in de gaten hadden, bijvoorbeeld tijdens het wachten voor een stoplicht. Streuli maakte zo monumentale (groeps)portretten van mensen die niet wisten dat hun gezichtsuitdrukkingen werden vastgelegd. Hij wist zichtbaar te maken hoe zij als individuen ‘opgaan’ in de massa door ze er voor een klein moment uit te lichten. De geportretteerden op de foto’s van Philip Lorca DiCorcia waren zich evenmin bewust van het feit dat hun portret werd genomen, tot op het moment van de opname wanneer Lorca DiCorcia een sterkte flits liet afgaan. DiCorcia maakte zijn serie *Heads* (2000) in een drukke straat in New York. Hij verborg zijn camera’s en liet deze automatisch reageren op de bewegingen van de passanten. Ook hier hadden de geportretteerden geen invloed op hoe zij op de foto kwamen.

De werken van Streuli en DiCorcia verbeelden de moderne stedelijke ervaring, waarin de habitat van ieder stedelijk individu vrijwel aanhoudend de massa om hem heen is geworden. Minder nadrukkelijk wijzen Streuli en DiCorcia op de pseudo-gelijkschakeling die het opgaan in de massa impliceert. Immers, lang niet alle individuen die schijnbaar eensgezind de massa uitmaken, staan op dezelfde trede van de sociale en economische ladder.

### *Underground*

De metro (of de bus, trein) is niet de straat, maar een publieke ruimte die er deels een afgeleide van is. Zij heeft een aantal bijzondere eigenschappen die haar voor fotografen extra aantrekkelijk maakt. Weliswaar is de ruimte van het openbaar vervoer een ruimte van en voor het publiek, maar juridisch gezien is zij altijd niet openbaar. In de loop van de geschiedenis hebben relatief weinig fotografen in de metro gefotografeerd. Misschien komt dat door de vele praktische bezwaren: het moeilijke licht, de kleine ruimtes, het schudden van de wagons, het dicht op elkaar gepakt staan van de reizigers en het fotografieverbod dat op veel plaatsen van kracht is.<sup>4</sup> De Japanse fotograaf Daido Moriyama fotografeerde wachtende passagiers op de

---

<sup>3</sup> Tijdens het eerste Photography Forum in het MoMA, 16 februari 2010. Zie: [www.paulgrahamarchive.com/writings\\_by.html](http://www.paulgrahamarchive.com/writings_by.html)

<sup>4</sup> In de metro van New York is fotograferen echter toegestaan, zij het alleen zonder statief.

perrons in de metro van Tokio, in de jaren zeventig. Zijn landgenoot Nobuyoshi Araki richtte al eerder, in 1966, zijn voyeuristische camera op vrouwelijke metropassagiers die tegenover hem zaten (de werkwijze die Walker Evans eerder had gebruikt). In zijn voetsporen fotografeerde Martin Parr slapende metropassagiers in Tokio. De Duitse fotograaf Willy Spiller publiceerde in 1986 een fotoreportage over de New Yorkse metro (hij sprak van een 'hel op wielen'). Meer recent legde Michael Wolf in Tokyo Subway Dreams (2010) vast hoe reizigers in de metro van (alweer!) Tokio tegen de ramen staan geperst in overvolle metrowagons. Maar al met al laat het aantal series over dit onderwerp zich op twee handen tellen.

De metro begeeft zich letterlijk in de onderbuik van de stad (al rijdt zij zoals in New York vaak ook grote delen bovengronds). Dat geeft haar direct al een symbolische betekenis. Toen Bruce Davidson in de New Yorkse metro ging fotograferen, zocht hij inderdaad een stedelijke zone op waar de criminaliteit welig tierde. De metro wordt van oudsher als een uiterst efficiënt vervoermiddel gezien, maar niet als het meest veilige of comfortabele. Populaire (B-) films als *The Taking of Pelham 123* (1974/2009) en *Moebius* (1996) wakkeren de angst om met een metroritje voorgoed onder de grond te verdwijnen nog eens aan. De aanslagen in de metro van Londen, of meer recent Moskou, gefilmd door de overlevenden met hun mobiele telefoons, staan in ieders geheugen gegrift.

### *Unposed Portraits*

Walker Evans was de eerste fotograaf die stelselmatig in de metro van New York fotografeerde. Hij begon ermee in 1938 en stopte in 1941. De metro bestond toen al 35 jaar. Voor Evans was het een ontdekking. Toch fotografeerde hij er maar drie jaar, en met grote tussenpozen. Op een enkele publicatie in een tijdschrift na, kwam hij er pas in 1966 mee naar buiten, 25 jaar na dato. Hij publiceerde ze in het eerdergenoemde fotoboek met de Bijbelse titel *Many Are Called*, waarin een selectie van 89 foto's.<sup>5</sup> Die vertraging had zeer wel mogelijk te maken met de Tweede Wereldoorlog, maar ook met zijn succes als fotograaf na de solo-expositie in het Museum of Modern Art in 1938 met *American Photographs*.

'The simplest or the strongest of these beings has been so designed upon by his experience that he has a wound and nakedness to conceal, and guards and disguises by which he conceals it. Scarcely ever, in the whole of his living, are these guards down.', schreef Agee in het voorwoord, over de manier waarop mensen hun naakte ik beschermen tegen de blik van anderen. Slechts in zeldzame gevallen laten mensen hun beschermende maskers zakken, zoals op momenten waarop zij alleen met hun gedachten zijn. Bijvoorbeeld dus in de metro, waar de reizigers door het halfduister en de kadans van de rijdende trein op zichzelf teruggeworpen worden. Voor Evans was de metro daarom de ideale portretstudio. Hier geen pose, geen sentiment, geen namaak. 'My idea of what a portrait ought to be: anonymous and documentary and a straightforward picture of mankind', schreef hij later over *Many Are Called*. Zijn portretten tonen meestal individuen en af en toe stellen die met elkaar in gesprek zijn. De geportretteerde reizigers zitten op zijn foto's vaak alleen tegen de donkere achtergrond van de wagon, ze kijken voor zich uit of lezen de krant. Evans

---

<sup>5</sup> Walker Evans. 2004 (1966). *Many Are Called*. New Haven & London /New York: Yale University Press/The Metropolitan Museum of Art

fotografeerde soms reclameposters of informatieborden mee die tegen de wand hingen. Naast de vele gezichten zien we een bonte verzameling van kleding en uitdossingen voorbij komen: hoeden, petten, bontjassen, stropdassen, sjaals, regenjassen, pochetjes, opgespelde bloemen en sieraden. Evans had duidelijk oog voor dergelijke details maar wilde de geportretteerden aan de hand daarvan zeker niet typeren (hij was bekend met het werk van August Sander en de ambities die daaraan ten grondslag lagen). ‘Unposed portraits’ was een van de titels die hij ooit voor het boek had bedacht. Om zijn ‘document van de mensheid’ te verrijken, dacht hij er zelfs over om bij de foto’s fragmenten te publiceren van de gesprekken die hij in de metro had opgevangen. Ofschoon hij er hoogstwaarschijnlijk niet mee bekend was, sloot Evans’ fotoserie naadloos aan bij het Mass Observation Project dat drie jonge Britten in 1937 - dus in dezelfde periode - in Groot-Brittannië waren begonnen en waarbij het ging om de (semi)wetenschappelijke bestudering van de massa, het creëren van een ‘antropologie van onszelf’.<sup>6</sup>

Evans maakte de opnamen heimelijk, met een draadontspanner. Een aantal keren had hij iemand naast zich zitten om te assisteren of als afleiding (o.a. de fotograaf Helen Levitt). Evans hield er niet van om met de mensen te praten en prijsde de anonimiteit.

### *War zone*

Hoe anders was het voor Bruce Davidson. Veertig jaar later was de metro een minder neutrale publieke ruimte geworden. ‘The subway seemed to me like a train carrying cattle. The people seemed weighed down by their fate. I wanted to photograph these closed, hurt, haggard or indifferent faces.’, schreef hij later.<sup>7</sup> Toen Davidson aan zijn fotoserie begon, in het voorjaar van 1980, was de metro van New York niet de meest voor de hand liggende plek om te gaan fotograferen. Gewapende overvallen en berovingen waren er aan de orde van de dag. De metroreizigers maakten in deze tijd kennis met de roemruchte fenomeen van de Guardian Angels, die op eigen initiatief begonnen met het patrouilleren van de metro om criminelen te verjagen. De Newyorkse samenleving was sterk verdeeld langs raciale lijnen: iedere donkere medemens werd door de blanke bevolking als een potentiële aanvaller gezien en de spanning die dat opleverde was in de metro het sterkst voelbaar. In de inleiding van zijn boek schrijft Davidson hoe hij nerveus aan zijn eerste keer begon. Het Zwitserse zakmes in zijn jas moest hem de nodige moed geven, het fluitje wilde hij gebruiken om alarm te slaan wanneer hij zou worden aangevallen. Davidson vroeg metroreizigers of hij hen mocht fotograferen. Slechts af en toe maakte hij spontaan een opname. Door snel van rijtuig en lijn te wisselen, wist hij lastige vragen en eventuele problemen te voorkomen. Hij had een klein fotoalbum op zak met foto’s die hij eerder in de metro maakte. Om toestemming te krijgen liet hij de foto’s aan aarzelende reizigers zien, en wist op die manier vaak alsnog hun permissie te krijgen. Davidson fotografeerde op de perrons en in de treinen. Soms nam hij de uitzichten vanuit de rijdende trein op de stad bewust mee, wanneer de metro bovengronds

---

<sup>6</sup> Dit ambitieuze project loopt nog altijd. Zie <http://www.massobs.org.uk>

<sup>7</sup> Zie Bruce Davidson. (2003 (1986). *Subway*. Los Angeles: St. Ann’s Press, en *PhotoFile*: Bruce Davidson. 1986. London: Thames and Hudson (no page)

kwam. Na korte tijd met zwart-witfilm gewerkt te hebben, schakelde hij over naar kleur. Hij verwachtte dat het fotograferen van de metro in kleur visueel beter zou werken. Davidson sloot met zijn omschakeling aan bij een kleine maar groeiende groep documentaire fotografen die in die periode op dit gebied pionierden. Hij zat zijn onderwerp dicht op de huid. Hij fotografeerde groepjes mensen die dicht op elkaar stonden, zoomde af en toe in op een gezicht of een detail, zoals handen die een stang of handvatten omklemmen. Close ups van gezichten wisselde hij in het boek af met interieuroptnames zonder reizigers. Af en toe fotografeerde hij op de trappen en de perrons. Davidsons stijl oogt dynamisch, onrustig; hij hanteerde geen vaste opnamehoek of afstand, veel mensen kijken terug in de lens, sommigen poseren duidelijk voor de fotograaf. Grote licht-donkercontrasten creëren een unheimische sfeer. Overall in, op en rond de rijtuigen hadden talloze graffiti-sputters hun *piece* achtergelaten. De brij van woorden en tekens op de wanden en zelfs de ruiten van de treinen geven de gefotografeerde ruimtes het karakter van een *war zone*. Davidson gebruikte deze agressief ogende beeldtaal als achtergrond van zijn portretten, waardoor deze een extra psychologische lading kregen.

#### *Post documentary*

Reinier Gerritsen maakte zijn opnamen op of vanaf het perron. Hij wachtte telkens totdat de passagiers waren ingestapt en vlak voordat de deuren sloten – op het moment dat het alarmsignaal klinkt - fotografeerde hij een paar keer snel achter elkaar terwijl hij met zijn camera een soort *tracking shot* maakte, een horizontale beweging als bij het maken van een film. De ruimte die hij telkens vastlegde was klein, zodat de verschillende opnamen overlappen. Deze vier tot vijf opnamen monteerde hij later in zijn studio met behulp van beeldbewerkingssoftware tot één beeld.

Gerritsen koos steeds een moment waarop de passagiers wachten op het vertrek van de metro. Zij staan rustig – de trein is nog niet in beweging – en besteden geen aandacht aan elkaar. Het lijkt erop dat de fotograaf slechts door een enkeling wordt opgemerkt; althans slechts heel af en toe kijkt er iemand halfbewust in de cameralens. De meeste reizigers staren voor zich uit of kijken omlaag. Sommigen hebben een iPod of andere muziekapparaat op (een teken dat zich zich nog meer van de anderen hebben geïsoleerd). De interieurs van de wagons zijn, voorzover zichtbaar, glanzend wit en schoon, haast klinisch – een groot contrast met wat Davidson zo'n vijftientig jaar eerder in zijn foto's liet zien.

Metro's, bussen en trams zijn – anders dan treinen – plaatsen waar mensen stilzwijgend verblijven. De metro maakt meestal te veel lawaai om met elkaar te kunnen praten. Wanneer je om je heen kijkt naar andere mensen doe je dat zonder degene naar wie je kijkt het merkt. Op deze manier laten de passagiers elkaar een zekere privacy. Men laat elkaar met rust. Aanrakingen zijn taboe en je verontschuldigt je direct als het per ongeluk zover komt. Ook als het druk is en de wagon bomvol. Duwen mag alleen als het onvermijdelijk is, wanneer je duidelijk laat merken dat je er niets aan kan doen. Die relatieve stilte tijdens de reis naar het volgende metrostation heerst wordt alleen onderbroken door een bedelaar of muzikant: mensen die in het algemeen tot de sociale marge worden gerekend.

De stilte en de gelatenheid die Gerritsen in zijn beelden vastlegt, komen dichterbij in de buurt bij het *Many are Called* van Walker Evans dan het *Subway* van Bruce Davidson.

We kunnen ons afvragen, of in de tegenwoordige gemedialiseerde samenleving de meeste mensen zich niet voortdurend bewust zijn van de aanwezigheid van camera's - en of het 'ongeposeerde' waar Evans zo naar op zoek was, nog wel bestaat. Vanuit dat bewustzijn is ons zelfbeeld op zich al een constructie, die voortdurend wordt getoetst aan de beelden van de alomtegenwoordige reclamecampagnes die zich ook in metrostations manifesteren.

Maar Gerritsen voegde nog een andere laag aan het werk toe die meer te maken heeft met zijn werkwijze dan met het onderwerp. De band met de traditie van de straatfotografie is duidelijk aanwezig, maar hij breekt er ook mee: Gerritsen stelde zijn beelden immers samen uit verschillende, vlak achter elkaar gemaakte opnamen. Ofschoon zij op het eerste gezicht de indruk wekken momentopnamen te zijn, gaat het hier dus om geconstrueerde scènes die met behulp van Photoshop tot stand zijn gekomen. Door zijn documentaire serie nadrukkelijk als constructie te presenteren (of de beeldconstructie nadrukkelijk als documentaire), begeeft Gerritsen zich met zijn werk in het middelpunt van de discussie over de betekenis van de documentaire anno 2010. Dat debat spitst zich toe op niet alleen de legitimiteit van beeldbewerking binnen de documentaire maar ook op de (on)mogelijkheid überhaupt om met het medium te kunnen bijdragen aan het maatschappelijk debat – zoals over de openbare ruimte, kwesties van privacy en de hegemonie van ons huidige economische model die in dit werk centraal staan.

Anno 2010 is de straat niet langer de vrijplaats die zij in de jaren tachtig van de vorige eeuw nog leek te zijn. Lange tijd was de straat voor fotografen in zekere zin een utopische plek, dé plek waar het echte leven zich afspeelt. Misschien was dat democratische idee van de straat altijd al een mythe: feit is dat zij nu in de grote, Westerse steden geheel gecontroleerde omgevingen zijn geworden, waar CCTV-camera's voortdurend scherpstellen op voorbijgangers, wier privacy op deze plekken definitief is verdwenen. De straatfotografie is daarmee de adem afgesneden. Maar de foto's van Gerritsen breken de mythe voorzichtig open door zelf al op een subtiele manier constructies te zijn, en niet te willen verwijzen naar de vermeende authenticiteit van het klassieke 'beslissende moment'. Zij laten ons daardoor nadenken over de plaats en de betekenis van het individu in de massa, over macht en controle, en over wat het documentaire beeld in het tijdperk van de *post documentary* nog zou kunnen betekenen.

Frits Gierstberg

Bijzonder hoogleraar Fotografie, Erasmus Universiteit Rotterdam

Hoofd tentoonstellingen, Nederlands Fotomuseum