



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Cinematic Rotterdam: the times and tides of a modern city

Paalman, F.J.J.W.

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Paalman, F. J. J. W. (2010). Cinematic Rotterdam: the times and tides of a modern city. Eigen Beheer.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

NEDERLANDSE SAMENVATTING

CINEMATISCH ROTTERDAM; DE GETIJDEN VAN EEN MODERNE STAD

inleiding

Media zijn niet meer weg te denken uit de moderne maatschappij, wat bovenal opgaat voor stedelijke omgevingen. Om die reden is er een groeiende interesse voor de 'cinematische stad'. Deze oriëntatie biedt nieuwe perspectieven voor filmstudies, in plaats van de paradigma's van 'de auteur', 'nationale cinema' en 'filmkunst', en voorbij tekstuele analyse. Vrijwel onbekende voorlopers van hedendaagse mediapraktijken worden herontdekt en historische mogelijkheden worden opnieuw beoordeeld. Daarmee worden ook de notie van lineaire geschiedenis en van het begrip tijd ter discussie gesteld. Een 'ruimtelijke kentering' binnen de geesteswetenschappen heeft bovendien ontologische vraagstukken op de voorgrond geplaatst. Het debat over de 'cinematische stad' kent echter weinig samenhang. Er zijn pogingen geweest om benaderingen uit verschillende disciplines met elkaar te verbinden, maar er is ook de kwestie van het relevante corpus, hetgeen tot nog toe veelal werd gevormd door speelfilms in de context van bekende metropolen.

Voor mijn onderzoek heb ik, bij wijze van casus, voor Rotterdam gekozen, als aanvulling op bestaande studies over Frankfurt (Elsaesser, 2005b) en Glasgow (Lebas, 2005 & 2007). De uitdaging bij dit onderzoek was het blikveld te vergroten en een completer en een meer samenhangend beeld te ontwikkelen ten aanzien van film en de stad, waarbij niet alleen gelet zou worden op fictie en de 'stadssymphonieën' van de avant-garde, maar ook op bijvoorbeeld nieuwsreportages, onderwijsfilms en opdrachtfilms. In de periode dat de moderniteit en het modernisme hoogtij vierden, van de jaren twintig tot en met de jaren zeventig van de twintigste eeuw, werden er alleen al met betrekking tot Rotterdam duizenden audiovisuele producties gerealiseerd. Waarom was dit zo, welke functie vervulden ze, en hoe namen ze deel aan, en intervenieerden in sociale en ruimtelijke processen? Het doel van dit onderzoek is tweevoudig geweest: enerzijds om de filmgeschiedenis van Rotterdam te schrijven, om zo te laten zien hoe films hebben bijgedragen aan haar ontwikkeling als moderne stad, en anderzijds om theoretische inzichten te bieden ten aanzien van de relatie tussen film en de gebouwde omgeving. Daartoe heb ik gebruik gemaakt van sociaalwetenschappelijke benaderingen gericht op netwerken, en in het bijzonder de theorie van culturele ecologie (Steward, 1955).

de opkomst van de cinematische stad

De eerste filmopnamen van Rotterdam werden gemaakt in 1898, door Stefan Hofbauer, voor Casino Variété, die beschouwd kunnen worden als vroege filmjournaals. Door een clustering van filmactiviteiten in de daaropvolgende decennia, maakten Tuschinski en Weisbard, die met name bekend zijn geworden vanwege hun theaters, ook lokale filmjournaals. Dit betekende concurrentie voor de landelijk opererende 'journaalfabrieken' van Polygoon en Profilti (jaren '20 en '30), maar door verdergaande specialisatie leidde het uiteindelijk tot samenwerking. Het resultaat hiervan was evenwel dat de stad niet langer als focus gold, al konden bedrijven wel bioscooptijd kopen, door opdrachtfilms te laten maken waarvan dikwijls ook gedeelten werden gebruikt voor journaals.

Hoewel er verschillende filmbedrijven in Rotterdam kwamen werd toch een groot aantal films over de stad elders geproduceerd. Gebruikmakend van een concept van Elsaesser kan worden gezegd dat Rotterdam vooral *Tatort* werd, terwijl andere steden als *Standort* fungeerden. Rotterdam ontwikkelde zich als een 'poreus' systeem dat nauw verbonden raakte met andere steden. Algemeen voorkomend werden films die publiciteit maakten voor de haven en industriële productieprocessen in beeld brachten, die tezamen een audiovisuele kaart vormen van de

toenmalige stedelijke bestaansgronden. Ook van belang werden constructiefilms en films voor maatschappelijke organisaties, waaronder vakbonden.

Op basis van Elsaesser's 3xA model – het in kaart brengen en aan elkaar relateren van *Auftraggeber*, *Anlass* en *Anwendung* – ben ik opdrachtgevers nagegaan, evenals de reden van een filmproductie en de wijze waarop een film werd ingezet. Bepaalde films vertonen gelijkenissen, maar werden vervaardigd om verschillende redenen, terwijl andere films, die van elkaar verschillen, soms juist gelijke doelen dienden, als deel van strategieën om verschillend publiek te bereiken. Dit werd duidelijk door te kijken naar de plekken waar films vertoond werden, zoals in fabrieken, op conferenties, op scholen of als deel van tentoonstellingen. Talloze films gingen niet over moderniteit, maar waren gemaakt ter bevordering van moderniteit (cf. Lebas, 2000). Zo verschenen er onverwachte dwarsverbanden tussen verschillende domeinen, zoals die van kunst en industrie, of sociaal engagement en handel. Op een vergelijkbare manier deden zich relaties voor tussen film en fotografie, alsmede vormgeving en architectuur, in welk verband de Van Nelle fabriek een centrale rol speelde. Dit komt overeen met Elsaesser's concept van *Medienverbund*: verschillende media die een gezamenlijk doel dienen. Dit is ook van toepassing op evenementen, in het bijzonder de grootschalige nijverheidstentoonstelling Nenijs (1928). Ik heb vervolgens het concept opgerekt tot het idee van culturele ecologie, door de gedeelde agenda van verschillende media uit te vergroten en te identificeren als gedeelde 'attractor' van systeemontwikkeling, in het bijzonder de attractor van rationalisatie.

De netwerken en instituties die filmproducties mogelijk maakten heb ik gerelateerd aan Steward's (1955) 'niveaus van sociaal-culturele integratie', die aangeven wat de graad van cultureel-ecologische samenhang is. Het ene uiterste wordt gevormd door homemovies, waarbij gemeenschappelijke waarden en 'instituties' te vinden zijn binnen families, die het meest elementaire niveau van integratie belichamen. Het andere uiterste wordt gevormd door speelfilms als *LENTELIED* (1936, Simon Koster), die de moderne stad toonde, en *BOEFJE* (1939, Detlef Sierck), die de problemen van de achterbuurten liet zien; deze films ontstonden op basis van uitgebreide netwerken met sociaal-culturele integratie op internationaal niveau. De samenhang tussen verschillende culturele fenomenen is vervolgens verder onderzocht ten aanzien van sociale woningbouw en onderwijsfilm (*Schoolbioscoop*). In dit geval vond integratie plaats op het niveau van de gemeente en diens progressieve beleid.

Films over lokale onderwerpen, vertoond voor een plaatselijk publiek, zorgden voor een directe terugkoppeling naar de stad. Ik heb dit uitgelegd als gemeenschappelijk leren en communicatie via, en met betrekking tot de omgeving. De omgeving was tegelijkertijd onderwerp van verandering en maakte zo deel uit van toe-eigeningsprocessen en gemeenschappelijke ontwikkeling. Hoewel dit ook opgaat voor industrie- en promotiefilms werd een groot deel daarvan ook elders vertoond; het belang dat die films genereerden werd veelal indirect uitbetaald, door een wisselwerking tussen omgeving en 'historische factoren'. De stad gold als een *switchboard* (cf. Hannerz) waardoor ideeën die binnen een internationaal circuit opgang deden lokaal werden opgepikt en verwerkt tot nieuwe vormen die weer de wereld in werden gestuurd. Dit is onder meer van toepassing op de avant-garde en haar netwerken, in het bijzonder die van de Filmliga, die zich in de stad verankerde door een sterke betrokkenheid van met name architecten, de zakenwereld en de pers. Daarmee ontstonden ook verschillende 'stadssymphonieën', waaronder *DE BRUG* (1928, Joris Ivens) en *NUL UUR NUL* (1928, Simon Koster). Deze producties fungeerden als 'bemiddelaars' en vormden persoonlijke referenties, terwijl ze in bredere zin ook de functies vervulden van een (collectief) geheugen en van 'oscillatie' (cf. Luhmann). Dit bleek uit zowel de inhoud als de omstandigheden van de producties, alsmede de verbindingen daartussen, als deel van persoonlijke en meer uitgebreide netwerken.

Een netwerk binnenin een netwerk (cf. Hannerz), volgens de logica van 'relationaliteit' (cf. Urry, 2003), komt overeen met een bepaalde groep of *scene*, die grotendeels verantwoordelijk is voor de prestaties van diens individuele leden. De succesvolle vakbondsfilm *EN GIJ, KAMERAAD?* (1928, Joannes Ratté) vertegenwoordigt zo'n gemeenschappelijke inzet, niet van

een *auteur*, maar van een *scenius* (cf. Eno). Dit staat naast de casus van cameraman Andor von Bary. Zijn avant-garde film HOOGSTRAAT (1929) geniet de nodige bekendheid. Het schetsen van de netwerken waar hij deel van uitmaakte brengt evenwel zijn talloze betrekkingen naar voren wat betreft speelfilms, commercials en in het bijzonder opdrachtfilms, in welk verband zijn naam eerder soms in het geheel niet werd genoemd. Ik heb zijn werk beschreven in termen van ‘functionele cinematografie’, wat ook van toepassing is op zijn havenfilms, met inbegrip van DE STAD DIE NOOIT RUST (1928). Zoals de productiegeschiedenis hiervan heeft duidelijk gemaakt, kunnen toevallige gebeurtenissen bepalende gevolgen hebben. Binnen een omgeving zoals die van een stad, echter, vormt een veelheid aan toevallige gebeurtenissen desalniettemin een gemeenschappelijke beweging en richting.

de cinematografische wederopbouw van een stad

Het bombardement van mei 1940 versterkte de verbondenheid van de Rotterdammers met hun stad, zoals ook amateuropnamen laten zien, iets wat ik heb beschouwd in termen van *stigmery*. De wederopbouw die vervolgens plaatsvond moest de verworvenheden van zeven eeuwen in twee decennia overdoen. De haven en industrie kwamen hierbij naar voren als ‘cultuur-kern’, in het licht van de theorie van culturele ecologie. Terwijl de wederopbouw van de haven prioriteit kreeg, vereiste de verdere groei ervan uitbreiding van de infrastructuur, industriële voorzieningen, en huisvesting van de arbeiders. Opdrachtfilms ondersteunden deze ontwikkeling, door het kanaliseren van visies en oriëntaties. Er heeft in feite een dubbele beweging plaatsgevonden: terwijl scheepvaart en industrie de plaatselijke cultuur en de ontwikkeling van de stad voedden, werden ze ook deel van een mondiaal systeem van handel, emigratie en defensie. Er ontstonden hogere niveaus van sociaal-culturele integratie, waarbij media voor bemiddeling en verslaggeving zorgden en er tegelijkertijd onderhevig aan waren.

De verwoesting van de stad en de leegte die erop volgde riep de vraag op wat een stad is wanneer deze niet langer een materiële vorm heeft (cf. Crimson, 2002). Het is een zaak van stedelijke identiteit en van een gemeenschappelijk cognitief domein, waarbinnen media een rol spelen. Media werden ingezet voor het communiceren van de waarden en visies van de moderne stedenbouw, en de wederopbouwplannen in het bijzonder. De leegte werd een scherm waarop verleden en toekomst geprojecteerd werden. Plannen en films werden indicatoren van ruimte en tijd, wat een onderscheid mogelijk maakten tussen dat wat geweest is en dat wat komen gaat, en zodoende ook een temporele horizon trokken. Door de bouw kon men vooruitgang zien, waarvan de hoogtepunten werden gecommuniceerd door middel van film, wat voor positieve feedback zorgde. Films presenteerden een selectief beeld van wat er gebeurde, gericht op vernieuwing.

Waar het bombardement een interventie van buitenaf was, hetgeen onderstreept werd door de UFA-film ANGRIF AUF ROTTERDAM, daar werd het vraagstuk van de wederopbouw onmiddellijk beantwoord door rijksingenieur Ringers en vervolgens, als interventie van binnenuit en als een soort ‘complot’, door Van Nelle-directeur Van der Leeuw en stedenbouwkundige Van Traa, als deel van de ‘scenius’ van de Club Rotterdam (c.q. de zakenelite). Dit kwam tot uitdrukking in de eerste grote wederopbouwfilm, getiteld EN TOCH... ROTTERDAM (1950, Polygoon-Profilti). De film verhaalde van een geschiedenis die het wederopbouwplan op retorische wijze presenteerde als vanzelfsprekend. Andere wederopbouwfilms documenteerden de resultaten om zo input te geven aan nieuwe projecten. Film werd gebruikt om positieve feedback te geven, als een model om stedelijke plannen te communiceren en een kader te schetsen, of om redenen van analyse en evaluatie, educatie en informatie. Om verder de creatieve en sturende werking van film duidelijk te maken heb ik voorts gesproken van ‘projecterende reflexiviteit’. Het is een vorm van monitoring op basis van een idee van wat bereikt moet worden, zoals in HOUEN ZO! (1952, Herman van der Horst).

Hoewel veel films over Rotterdam elders werden geproduceerd waren de meeste films toch verbonden met de instituties, reflexiviteit en identiteit van de stad zelf. Polygoon is ook in dit opzicht van belang geweest, zowel qua opdrachtfilms als journaals, wat aantoont dat

Elsaessers 3A model zelfs van toepassing is als er geen directe opdrachtgever is. Individuen en groepen bewegen zich voort in een gemeenschappelijke richting door gemeenschappelijke structuren en hun attractoren, in het bijzonder die van maatschappelijk welzijn en sociale zekerheid, te bereiken via modernisatie. Rotterdam verbond dit met haar imago van 'werkstad'. Architectuur en film, temidden van andere vormen van moderne cultuur, droegen daar actief aan bij. Wat dat betreft was er een sleutelrol weggelegd voor het Bouwcentrum, in termen van documentatie, retoriek en rationalisatie (cf. Hediger & Vonderau).

Terwijl in de werkstad de bouwarbeider de havenarbeider kwam vergezellen, zoals in HOUEN ZO!, gold de ontwikkeling van de haven als voorwaarde voor stedelijke groei. Deze groei werd gekanaliseerd door plannen en media die zich lieten gelden als 'meervoudige extensies' van de cultuur-kern. Dit is ook aan de orde, en zelfs tamelijk letterlijk, ten aanzien van stedelijke uitbreidingen in de vorm van buitenwijken en de groei van naburige steden. Deels geïnspireerd door Mumford bepleitte een geëngageerde elite de *wijkgedachte*, om een nieuwe maatschappelijke orde te bewerkstelligen, in combinatie met industrieel bouwen om de woningnood tegen te gaan. Aangezien dit een kritische massa nodig had werden er films gemaakt zoals ALLE VOGELS HEBBEN NESTEN (1961, Louis van Gasteren). De film belichaamt de vereende krachten van avant-garde en industrie, sociaal engagement en business, en een convergentie van economie en cultuur.

Voorbij de retoriek van de arbeid werd de bouwactiviteit zelf een belevenis, als een werkelijkheid die het karakter kreeg van een film. Dit kwam tot uiting in diverse activiteiten, waaronder een reeks evenementen die de convergentie van economie en cultuur verder illustreren, met de Ahoy' (1950) als belangrijke mijlpaal. Deze tentoonstelling, ter viering van de wederopbouw van de haven, werd gekenmerkt door een samengaan van verschillende artistieke disciplines (c.q. *Medienverbund*). Ik heb hier een onderscheid gemaakt tussen drie soorten mediapraktijken: films die op de tentoonstelling vertoond werden en de 'intenties' ervan bevorderden; reportages die 'extensies' waren van het evenement; en amateuropnamen die dienst deden als 'retenties'. Het een en ander kwam ook tot uiting op de E55 met onder andere een experiment op het gebied van commerciële televisie. Verschillende manifestaties, waaronder in het buitenland, gaven vorm aan een gemeenschappelijke agenda, wat als *Medienverbund* gezien kan worden op weer een ander niveau.

de cinematische verbreiding van de stad

Tezamen met het proces van modernisatie, zagen de jaren '60 en '70 een vermeerdering van audiovisuele media, door splitsingen van film naar televisie, naar kabeltelevisie, naar video. Dit maakte nieuwe toepassingen mogelijk op het gebied van stedelijke ontwikkeling, terwijl het beeld van de stad diverser werd, zowel sociaal als ruimtelijk. Ik heb deze veranderingen gerelateerd aan de vijf elementen die Scott (2005) heeft aangeduid als factoren binnen creatieve processen (menselijke input, vaardigheden, productienetwerken, meervoudige stimuli op plaatsen van interactie, en institutionele infrastructuur). Aanvullend heb ik gesproken over de zelf-reflexiviteit van het stedelijke systeem (cf. Conti, 2005), hetgeen gecompliceerd wordt vanwege relaties tussen *Standort* en *Tatort*, maar waar zelfs over gesproken kan worden in het geval van bepaalde buitenlandse producties, vanwege internationale netwerken waar Rotterdam deel van uitmaakte. Aan de andere kant waren er binnen de stad zelf praktijken van lokale monitoring, waren er filmexperimenten en werden media ingezet ten behoeve van bewonersparticipatie. Het veranderende medialandschap leidde verder tot het ontstaan van 'ontwikkelcomposities', zoals ik het genoemd heb. Filmjournaals (m.n. Polygoon), waren gewoonlijk korte verhaaltjes, met een uitgesproken esthetische kwaliteit en met spitsvondige commentaren. Televisienieuws daarentegen werd een doorgaand verhaal. Veel televisiereportages werden alleen voor die dag gemaakt, en niet voor gebruik gedurende weken. Feedback cycli konden soms zo vlug zijn dat monitoring zelf een actieve factor werd in een bepaalde gebeurtenis. Belangrijk hierbij is het gegeven dat het NOS JOURNAAL met plaatselijke correspondenten begon te werken; in het geval

van Rotterdam was dat Pim Korver. Hij deed dit naast het maken van opdrachtfilms, met name voor bedrijven in de haven, waardoor dwarsverbanden onstonden. Uiteindelijk zou stedelijk nieuws een zaak worden van lokale televisie, waarmee de stad zelf weer van primair belang werd.

De opdrachtfilm was een blijvend fenomeen in Rotterdam, wat als audiovisuele *engineering* geworteld was in de stedelijke cultuur-kern. Dergelijke *corporate images* (b.v. voor Shell, Volker, Verolme, Wilton-Fijenoord) dienden publieke doeleinden en interne feedback. Sommige filmmakers, onder wie Joop Burcksen, die films maakte over de ontwikkeling van de Europoort, en Peter Alsemgeest, die 'episodenfilms' maakte voor Gemeentewerken, gingen te werk als ingenieurs, terwijl ze ook vertellers waren die productieprocessen als begrijpelijke verhalen presenteerden. Veel films toonden infrastructurele projecten als boegbeelden van de moderniteit, in het bijzonder de bouw van de metro, de ringweg, het vliegveld, en de haven. Sommige films toonden Rotterdams positie in de Randstad, of binnen grotere systemen van waterwegen, en haar rol in de Nederlandse economie.

Dergelijke films werden gemaakt als getuigenissen van de vooruitgang, maar weerstand groeide. Televisie op haar beurt bood een podium voor alternatieve visies en voor debat, wat de publieke opinie beïnvloedde. Filmmakers werkten gewoonlijk op beide terreinen, waardoor verschillende praktijken vervlochten waren. Belangrijk als zodanig voor Rotterdam was Jan Schaper en diens Open Studio. Daarnaast geldt Ivens' ROTTERDAM-EUROPOORT (1966) als een sleutelproductie. Zijn kritische blik werd deel van een marketing strategie die door de autoriteiten werd ingezet. Het vragen van Ivens was ook een kwestie van *path-dependency*, vanwege de internationale faam van DE BRUG (1928). De geheugenfunctie van cultuur manifesteerde zich als een vorm van 'oscillatie' voorbij rationalisatie. Competitie en samenwerking gingen gepaard in een voortgaand proces van modernisatie.

Zo'n dynamiek werd versterkt na 1967, toen de Europe Container Terminus in Rotterdam werd gevestigd. Het liet verschillende films vervaardigen, weg van het publieke debat, sinds media verslag deden van stakingen die voor negatieve feedback zorgde. Uiteindelijk was de haven genoodzaakt zich te vernieuwen en aan te passen aan het regime van de container. Media maakten deel uit van dit proces, wat de dubbele dialectiek van modernisatie onderstreept. Met name televisie vergrootte de bemiddelende rol van de publieke ruimte, wat mogelijkheden bood voor evenementen om plaats te vinden, waaronder de Floriade en diverse andere manifestaties die werden georganiseerd in de Ahoy'hal. Uiteindelijk werd er een nieuw Ahoy'complex gebouwd, wat ook de ontwikkeling van een media-infrastructuur bevorderde. Geleidelijkaan vond er een verandering plaats in de wijze waarop de wederopbouw werd gecommuniceerd – van het uitleggen van redenen tot het benadrukken van wat bereikt was. De C'70, gewijd aan het thema communicatie, veranderde de gehele stad in een communicatiemedium. Vervolgens vonden er steeds meer evenementen in de stad plaats, waaronder het Internationaal Film festival, als deel van een planningstrategie om de stad nieuw leven in te blazen.

De betrokkenheid bij mediapraktijken werd versterkt met de komst van Van der Louw als burgemeester, in 1974, nadat hij zelf voor radio en televisie had gewerkt. De gemeente ondersteunde de videoproducties van het Lijnbaancentrum en het Videocentrum, respectievelijk ter bevordering van de kunsten en ten behoeve van bewonersparticipatie en stadsvernieuwing, en voorlichtingsfilms over gemeentelijke diensten, terwijl de gemeente ook meewerkte aan televisiereportages en speelfilms. Daarbij kwam nog dat de gemeente ook subsidie gaf aan kunstzinnige films die als 'oscillatoren' bepaalde visies of ontwikkelingen tot uitdrukking brachten, verbeeldden of voorspelden. Deze praktijken zijn exemplarisch voor de theorie van *stigmery*, als kader voor het begrijpen van collectief leren via, en toe-eigenen van de omgeving, als communicatieproces. Naast sociaal-gemotiveerde televisiereportages en (provocatieve) speelfilms, heb ik deze mediaproducties gezien in Nowotny's (2005) concept van een *emergent interface* die *interface turbulence* reguleert. Collectieve uitdrukkingsvormen (b.v. door het Mediafront) en een politiek engagement hebben verder activiteiten uit de jaren 1920 en '30 doen herleven. Het een en ander zorgde voor een herijking van de ontwikkeling van de moderne stad.

conclusie

De filmgeschiedenis van Rotterdam kent enkele hoofdlijnen. Naast avant-garde experimenten en speelfilms, en talloze amateurfilms, gaat het hierbij vooral om journalistieke producties en opdrachtfilms, niet zelden in relatie tot elkaar, die behalve als documenten van, ook hebben bijgedragen aan, en geïntervenieerd hebben in de ontwikkeling van de haven, de industrie, de bouw, sociaal engagement (en volkshuisvesting), en evenementen. Terwijl het werk van onder andere Von Bary, Schaper en Korver verweven was met de stad, werden talloze andere films niet in Rotterdam geproduceerd. Ze maakten echter wel deel uit van netwerken die in Rotterdam verankerd waren, waarin verschillende personen optraden als een soort spinnen, onder wie Van Nelle directeur Van der Leeuw.

Met het karakter van een 'poreus' systeem binnenin een netwerk-landschap, vanwege haar haven en sociaal-economische infrastructuur, kende Rotterdam een veelvoud aan 'paden'. Bij het volgen van paden laten actoren sporen en markeringen achter, die informatie geven aan anderen. Deze informatie wordt gebruikt om de omgeving aan te passen en toe te eigenen, wat vervolgens weer voor nieuwe informatie zorgt, etcetera. In de moderne, stedelijke samenleving zijn zulke sporen en markeringen uitgegroeid tot complexe systemen van ruimtelijke vormgeving, informatie en communicatie. Binnen deze vorm van *stigmergy* impliceert onderzoek naar audiovisuele media een historiografie gebaseerd op complexe netwerkdynamica, zijnde ruimtelijke configuraties waarbinnen tijd manifest wordt.

De rol van film in de ontwikkeling van Rotterdam kan niet worden gevat in termen van een directe oorzaak-gevolg relatie. Niet ieder sociaal of ruimtelijk project heeft een film nodig, maar film in het algemeen is een niet te verwaarlozen factor in de stad als culturele ecologie. Audiovisuele media appelleren aan, en zijn deel van de cognitieve dimensie van de moderne stad. Volgens Urry (2003) wordt de hedendaagse samenleving gekenmerkt door 'reflexieve modernisatie' en monitoring door middel van esthetisch-expressieve systemen. Voorbij monitoring gaat het echter om de manier waarop informatie teruggekoppeld wordt naar de omgeving. Dit is een zaak van feedback die mogelijk wordt gemaakt door cultuur, wat de functie vervult van collectief geheugen. Daarnaast is er, met verwijzing naar Luhmann, 'oscillatie': het slechten van barrières om een nieuwe staat van ontwikkeling te kunnen bereiken, zoals Rotterdam heeft laten zien, ter versterking van, maar ook voorbij de attractoren van rationalisatie en industrialisatie. Zo is cultuur datgene wat het verschil maakt tussen verleden en toekomst.

De stelling dat feedback een zaak is van cultuur betekent niet dat Rotterdam moet worden gezien als 'cultuurstad', evenmin als 'werkstad'. Het is een stad met een cultuur die wordt gekenmerkt door artefacten zoals industriële architectuur en sociale woningbouw, evenals films die de reflexiviteit van het systeem articuleren, met een cultuur-kern die wordt gevormd door de haven. Zowel commerciële als gemeentelijke bedrijven waren betrokken bij mediapraktijken. De meeste mediapraktijken zijn echter onzichtbaar gebleven. Zo bleef film een verborgen dimensie in de geschiedenis van het twintigste eeuwse Rotterdam. Hoewel de media-industrie in Rotterdam nu zelf een economische factor is geworden, kunnen de getijden van de moderne stad ervoor zorgen dat op den duur media weer deel worden van meer reguliere zakelijke praktijken.

Ik heb een poging gewaagd om bij te dragen aan een filmtheorie en methodologie die de inhoud (*content*) en omstandigheden (*conditions*) van films koppelt, met speciale aandacht voor de verbindingen (*connections*) tussen mensen en artefacten, over de grenzen van verschillende sociaal-culturele domeinen. Door deze drie C's in ogenschouw te nemen heb ik Stewards theorie van culturele ecologie aangevuld met de intrinsieke waarden, ideeën en visies van culturele expressievormen, films in het bijzonder, en daarmee heb ik de zelf-reflexiviteit geschetst van het stedelijke systeem. Zoals mijn onderzoek heeft laten zien biedt deze benadering een alternatief voor de paradigma's van de kunstfilm, de *auteur*, en nationale cinema. Meer dan dat het gaat om reflecties op of om representaties van een beleefde of verbeelde realiteit, maken films deel uit van stedelijke netwerken en een concrete omgeving. Dit impliceert een andere ontologie van film, wat een nieuw vergezicht biedt aan mediastudies, maar ook aan de ruimtelijke disciplines.