

Met *Delirious New York* schreef Rem Koolhaas een boek over architectuur dat in geen tijd – en terecht – een mythische status kreeg. ‘Manhattan,’ zo schreef Koolhaas, ‘is the 20th century’s Rosetta Stone... occupied by architectural mutations (Central Park, the Skyscraper), utopian fragments (Rockefeller Center, the U.N. Building), and irrational phenomena (Radio City Music Hall).’

Het succes van het boek heeft veel te maken met Koolhaas’ opleiding als scenarioschrijver. Maar het is niet het minst ook te danken aan de ondertitel: *A Retroactive Manifesto for Manhattan*.

Kijken naar New York en op basis van bouwwerken een retroactief manifest afleiden, is een uitdagend procedé. Het gaat verder dan de architectuur onderwerpen aan een analyse. In de lezing van het gebouwde schuilt immers altijd een visie op wat de architectuur zou kunnen, of zou moeten zijn. Met andere woorden, in plaats van te bouwen aangevuurd door ideeën geformuleerd in een manifest, is het zaak om te kijken en te analyseren, en er achteraf een manifest uit te puren.

Die gedachte komt op wanneer je kijkt naar de foto’s van Karin Borghouts. In het bijzonder wanneer je haar recente fotoboek *PARIS IMPASSE* bekijkt.

Paris Impasse

Een kleine fenomenologie van de doodlopende straat



Karin Borghouts, *Villa Letellier*, 15e arr., Parijs, serie *Paris Impasse*

Karin Borghouts (°1959) fotografeert bij voorkeur architecturale omgevingen en interieurs. Haar werk beweegt zich tussen registrerende fotografie en vrije kunst. In haar foto's valt een uitgesproken aandacht voor licht en compositie op, wat ertoe bijdraagt dat ze verwijzen of neigen naar schilderkunst. Naast opdrachten van bouwheren en architecten, zet Borghouts geregeld eigen projecten op. En zo groeide het idee om in Parijs de zogenoemde 'impasses', of doodlopende straten, te fotograferen. Dat begon in 2011, maar de meeste legde ze vast tijdens een artist-in-residence in de Cité internationale des arts, een periode van drie maanden in de herfst van 2015. Parijs heeft zo'n zeshonderd impasses. Daarvan bracht Karin Borghouts er ongeveer vierhonderd in beeld. Uiteindelijk selecteerde ze er 225 voor een boek, dat de vanzelfsprekende titel *PARIS IMPASSE* kreeg.

Wat meteen opvalt aan de foto's is de leegte, in het bijzonder de afwezigheid van mensen. Tegen alle verwachtingen in werden die niet genomen tijdens de lockdown of de avondklok ten gevolge van de strenge covid-maatregelen in Parijs. Maar wel in de periode dat de stad ook erg leeg was als gevolg van de afgekondigde noodtoestand en drie dagen van nationale rouw na de zes terroristische aanslagen van 13 november 2015. Die leegte raakt meteen een eerste belangrijk aspect van het fenomeen impasse. Namelijk dat het hier om een publieke ruimte gaat waar de architectuur een zekere ijdele autonomie demonstreert, zoals we die kennen van renaissanceschilderijen zoals *De ideale stad* (ca. 1470) in de Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.¹

En toch kan je de impasses van Parijs bezwaarlijk toonbeelden van een ideale stad noemen. Daarvoor zie je te vaak dat die doodlopende straten letterlijk botsen op blinde muren. Muren die het gevolg waren van de modernisering van de stad, het trekken van lanen en boulevards, door de prefect (en militair) Haussmann, die ervoor zorgde dat sommige middeleeuwse straatjes afgesneden werden door nieuwe bouwwerken.

In het Nederlands heten ze niet voor niets 'doodlopende straat', zoals in het Frans ook de 'rue sans issue' gebruikelijk is voor een impasse. Maar geestig om te weten is dat 'impasse' een relatief jonge benaming is voor wat voordien 'cul-de-sac' werd genoemd. Een benaming die de Engelsen vandaag nog steeds gebruiken, terwijl het woord impasse in Frankrijk opgang maakte dankzij Voltaire. De filosoof, gechoqueerd door de ordinaire bijklank van cul-de-sac, zorgde er in 1761 met een brief voor dat 'impasse' dé definitie werd van 'une petite rue qui n'a pas d'issue'.

De uitweiding over het begrip en de naam impasse is hiermee nog niet ten einde. Op de foto's van Borghouts kom je ook nog de begrippen Passage, Cité, Square en Villa tegen. Al die variaties voor een doodlopende straat zeggen iets over de verschillende identiteiten die de impasse kan aannemen, en die wordt – voorspelbaar – aangestuurd door de sociale stratificatie. Ook de impasse is standengevoelig. Terwijl de cité – zoals we die kennen van de arbeiderscités en -beluiken in een industriestad als Gent – volker, spontaner en organischer oogt, met ander woorden minder strak geregisseerd en gepland, is de hand van de architect veel voelbaarder in de 'Villas'. Die villa heeft niks vandoen met het losstaande landhuis, maar is vaak, zoals Villa Niel in het 17de arrondissement, een homogeen

ontworpen ensemble, waar de drie gevelvlakken van de doodlopende straat in één beweging werden ontworpen. Zonder veel moeite herken je hierin de Italiaanse Ideale Stad uit de renaissance, temeer omdat de gebouwen in een (neo)classicistische stijl werden opgetrokken. In zekere zin zou je ze ook kunnen lezen als een kleinere, burgerlijke versie van de Cours Royales zoals de Place des Vosges, Place des Victoires of de door Daniël Buren aangepakte Place du Palais Royal. Homogene stedenbouwkundige ensembles waar de entourage van de koningen indertijd werd gehuisvest.

Het fotoproject en -boek van Karin Borghouts is in wezen heel simpel van opzet. De camera centraal opstellen in de middenas van de verschillende impasses van Parijs, en afdrukken. Maar zoals het altijd gaat bij fotografie, stuurt de kadering de selectie van het beeld, de blik én de ideeën. Door deze act van fotograferen serieel te herhalen, komt automatisch het aspect van vergelijken naar boven. Wat delen de impasses? Wat maakt dat ze van elkaar verschillen?

Wat de impasses delen is een soort stilte. Een luwte die je niet associeert met een bruisende wereldstad. De straat komt als het ware tot stilstand, en precies door die figuurlijke stilstand merk je dat er zich een boeiende stedelijkheid aanbiedt, en dat ondanks die 'passiviteit' deze 'doodlopende' straten veel levenskracht uitstralen. Door het beperkte verkeer kunnen mensen zich de straat toe-eigenen. Er verschijnen bloempotten. En grappig ook is dat wanneer een auto in een impasse gestald staat, deze overkomt als een olifant in een porseleinwinkel. Wat je kan beschouwen als een eerste punt van het retroactieve manifesto van de impasse, namelijk dat dit een model is van de autoloze stad, de stad van het 'verblijven', veeleer dan de stad van de passage.

Het feit dat de Britse stedenbouwkundigen de impasse ofte de cul-de-sac hebben omarmd, heeft juist te maken met het weren van de passage uit de straat: '... the actual idea of producing low-crime residential areas by the artificial device of creating deliberately short, dead-end roads - to explicitly remove the excuse of through-traffic (which can lead to opportunistic crime) - was an idea created, in part, by French town planners. So their word for such road layouts got imported with the idea', volgens Daniel Walker op Quora. Speling van de geschiedenis, of lachwekkend chauvinisme? De Britten beschouwen ondertussen de impasse ofte cul-de-sac als 'uniek Brits': 'As it turns out, widespread, large-scale cul-de-sac-based estates have become an almost uniquely British phenomenon.'

Eigenlijk is de discussie of de impasses nu uniek Brits of Frans is weinig van tel, maar het geeft aan dat de impasse meer is dan collateral damage van een stedenbouwkundige planning, in het bijzonder de modernisering van Parijs door het trekken van avenues en boulevards door een middeleeuws weefsel.

In de inleiding van *PARIS IMPASSE* reflecteert Erik Min kort over de foto's van Borghouts. In zijn 'Ode aan de impasse' wijst hij er ons op dat 'deze onwerkelijke landschappen zwijgen: de drukte van de metro-pool dringt niet tot de foto's door, en er komt zo goed als geen taal in beeld. Wel ontwikkelt zich een typologie van de afsluiting: impasses lopen dood op blinde muren, trappen, hekken, deuren en poorten, als een inventaris van stedenbouwkundige categorieën.'

Bij nader toezien blijkt die inventaris complexer dan

Wat de impasses delen is een soort stilte. Een luwte die je niet associeert met een bruisende wereldstad. De straat komt als het ware tot stilstand, en precies door die figuurlijke stilstand merk je dat er zich een boeiende stedelijkheid aanbiedt, en dat ondanks die ‘passiviteit’ deze ‘doodlopende’ straten veel levenskracht uitstralen.

gedacht. Zeg niet zomaar blinde muur. Die kan immers verschillende gedaantes aannemen. Dat komt mooi tot uiting op de pagina's 172-173. Op de linkerpagina is de blinde muur inderdaad niets anders dan een simpele witte muur. Eén enkele straatlamp gemonteerd tegen de muur en een elektrische kabel ernaartoe breekt het blinde vlak. De foto is zodanig gekadreerd dat de muur heel het beeldvlak vult. Geen blauwe lucht, geen schoorsteen, geen achterliggende gebouwen: deze impasse lijkt het einde van de wereld. Op de rechtse pagina bevindt zich misschien wel de meest intrigerend foto van het boek. Een kas-seistraat, met links en rechts een stoep, loopt zich te pletter tegen een witte muur. Links en rechts witte gevels, elk zes verdiepingen hoog. Elke verdieping is gemarkeerd door vensterbanken die doorlopen in lijsten. Alleen op de eerste, tweede en derde verdieping lopen die lijsten ook door in de blinde muur van de steeg. Die drie simpele lijnen vormen de uitdrukking van een soort ‘plaatsvervangende schaamte’ voor de leegte van de blinde muur. Maar wonderlijk is dat deze lijsten de twee tegenoverliggende gevels verbinden en zo ontstaat er een ‘scène’ die vorm geeft aan de existentiële leegte zoals in de schilderkunst van De Chirico. Achter deze blinde muur, opgetuigd met een paar schamele lijsten, duiken nog een stuk onbepleisterde bakstenen muur, een paar schouwen, een zinken regenpijp en daklijsten op. Zo houdt deze steeg toch contact met de werkelijkheid, en is ze meer dan een lege theaterscène, zoals Aldo Rossi graag architectuur omschreef als een scène die wacht om door de mensen en het leven te worden gespeeld.

Erik Min interpreteert de leegte als ‘een toneelvloer zonder spelers’. De leegte, de afwezigheid van bewoners en passanten, associeert hij met de eerste foto's van Parijs door de fotografiepionier Eugène Atget (1857-1927). Die leegte was geen bewuste keuze van Atget, maar het gevolg van de technische beperking, namelijk de lange belichtingstijden waardoor de passage van mensen en rijtuigen te kort was om een spoor achter te laten op de glasnegatieven.

Hetzelfde geldt voor de Parijse fotograaf Charles Marville (1813-1879), die bekend werd om zijn foto's van Parijs vóór de werken van Haussmann. De clichés van Charles Marville tonen ook een Paris ‘fantomatique et désert. Les rues étaient pourtant pleines de monde. La technique photographique de l'époque, dont le temps de pose était au minimum de 15 minutes, ne permettait pas encore de capturer les mouvements, qui n'ont donc pas été fixés par l'appareil.’

Deze historische referenties maken dat de foto's van

Borghouts niet zomaar uit de lucht vallen en dat ze – gewild of niet – de oudste fotografische beelden in herinnering brengen. *PARIS IMPASSE* is daarom niet alleen een reflectie over, of een manifest voor de stad, het is ook een bescheiden bespiegeling over de fotografie als medium.

Kleine dissonant. Grafisch vormgever Jean-Michel Meyers verzorgde de lay-out van *PARIS IMPASSE*. Het boek bestaat uit twintig ‘hoofdstukken’ waarin de impasses simpelweg geordend werden volgens de twintig arrondissementen van Parijs. Een schutblad met het betreffende nummer in een potige typografie doorbreekt spijtig genoeg de bezwerende seriële opeenvolging van foto's. Zijn de vermelding van arrondissementen echt relevant? Echt jammer is dat Jean-Michel Meyers er niet voor terugdeinsde om foto's te versnijden. In het geval van de iconische foto op pagina 173 is dat heel jammer, omdat de ruimtelijkheid van de impasse en de spanning van het beeld verloren gaan door de foto links en rechts af te korten. Ook al is het geen taboe meer dat een graficus een foto bijsnijdt, in dit geval voelt het als een amputatie.

Op de tentoonstelling in Charleroi krijgen we gelukkig afdrucken van de originele foto's te zien.

Paris Impasse, van 4 juni tot 18 september 2022, Musée de la Photographie, Charleroi, www.museephoto.be

1 Het schilderij werd lang toegeschreven aan Piero della Francesca aan de architect/ingenieur Luciano Laurana (ca. 1420-1479), vandaag veeleer aan de architect, beeldhouwer, kunstschilder en schrijver Francesco di Giorgio Martini (1439-1501) of aan kunstschilder Melozzo da Forlì (1438-1494). Maar het is nog altijd onzeker wie het intrigerende schilderij werkelijk heeft gemaakt.