

Warenhuis en architecturale ruis in hergebruik

Rotor's inrichting van Mu.Zee

Stefaan Vervoort en Camille Bladt

In juni 2021 ging Mu.ZEE, het museum voor moderne en hedendaagse kunst in Oostende, weer open.¹ Door interne herstructurering en de woedende pandemie was het museum ruim vier maanden gesloten geweest, een periode waarin Mu.ZEE zijn identiteit en positie in het lokale museumlandschap kon overdenken. Het museum, dat een verzameling Belgische beeldende kunst van 1880 tot heden beheert, betreft een groot, modernistisch pand, in 1948 ontworpen als een warenhuis voor de coöperatieve Spaarzaamheid Economie Oostende (S.E.O.) door de Belgische architect Gaston Eysselinck. Mu.ZEE wil zich gaan toeleggen op de eigen verzameling en het gebouw, na jaren van focus op tijdelijke exposities.²

Het Brusselse collectief Rotor zorgde voor de scenografie van de collectiepresentatie in het nieuw geopende Mu.ZEE. Binnen zijn veelzijdige praktijk vanuit de marge van de architectuur, waarbij hergebruik van bouwmaterialen en interieuronderdelen centraal staat, heeft Rotor de afgelopen jaren ook een hybride profiel als curator en scenograaf ontwikkeld. In een proces dat als een 'selectieve ontmanteling en herschikking' werd opgevat, wilde Rotor de gelaagdheid en het potentieel van het gebouw opnieuw blootleggen en het ontdoen van de ingrepen en toevoegingen als gevolg van de diverse scenografieën van de afgelopen 35 jaar.³ Wanden en kabinetten die het oorspronkelijke skelet van Eysselinck onklaar maakten, werden afgebroken en gerecupereerd. Markeringen op het vloertapijt maakten de sporen zichtbaar van de vele ingrepen op de architectuur die in het verleden waren uitgevoerd. Vaak onbenutte kwaliteiten en elementen van het gebouw – zoals de dichtgemetselde balkons of de lockers die achter een voorzetwand verborgen waren – kwamen weer tevoorschijn. Het vrijgekomen plaatmateriaal werd zorgvuldig bewaard en geordend, en deed dienst om sokkels, platforms en zitmeubilair van te maken. Met gerecupereerd MDF uit Mu.ZEE werd een kiosk gemaakt voor kunsthall Extra City in Antwerpen, dat op een nieuwe locatie heropende, ook met Rotor als scenograaf voor de openingstentoonstelling.

Centraal in het proces stond de doorgedreven openheid en transparantie die het voormalige warenhuis, maar ook het museum in zijn beginjaren kenmerkte. Als inspiratie hanteerde Rotor een interieurbeeld uit 1985, toen het Eysselinck-gebouw net was bestemd tot Provinciaal Museum voor Moderne Kunst (PMMK) en de verbouwingen nog gaande waren. De foto toont sculpturen, installaties en schilderijen in de dubbelhoge ruimte op de

eerste verdieping, destijds nog met de 'opengewerkte' trappen en vrij van voorzetwanden en donkere vaste vloerbedekking. Rotor wilde deze ruimtelijke kwaliteit herstellen door op de eerste verdieping witgeschilderde MDF-wanden weg te halen en doorkijken te herstellen, en door één van de trappen open te maken. Ook maakte Rotor een cirkelvormige

¹ Mu.ZEE kwam in 2008 tot stand door samenvoeging van het stedelijk Museum voor Schone Kunsten in Oostende (opgericht 1893) en het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst van de provincie West-Vlaanderen (opgericht 1986).

² Mu.ZEE deed hiervoor een beroep op een externe adviesraad van curatoren, academici en professionals, die de ontwikkeling van de nieuwe collectiepresentatie wetenschappelijk begeleidde. De auteurs zijn lid van de onderzoeksgroep 'KB45/Kunst in België sinds 1945' (Universiteit Gent), die zijdelings bij het proces werd betrokken.

³ Rotor, 'Selectief ontmantelen en herschikken', in: 'Mu.ZEE: Van Coö naar kunst: ooit een warenhuis, nu Mu.ZEE', *De Standaard*, bijlage, 28 mei 2021.

Department Store and Architectural Noise Reused

Rotor's Scenography in Mu.ZEE

Stefaan Vervoort and Camille Bladt

In June 2021, Mu.ZEE, Ostend's museum for modern and contemporary art, reopened its doors after an interior restructuring and a raging pandemic had kept the museum closed for over four months.¹ Mu.ZEE had used this period to reflect on its identity and position in the local museum landscape. The museum, which manages a collection of Belgian visual art from 1880 to the present, had moved to a big modernistic building that had been designed as a department store for the cooperative Spaarzaamheid Economie Oostende (S.E.O., Savings Economy Ostend) by Belgian architect Gaston Eysselinck in 1948. After years of focusing on temporary exhibitions, Mu.ZEE will now focus on its own collection and building.²

The Brussels-based Rotor collective staged the collection presentation at the newly-opening Mu.ZEE. In recent years this multifaceted practice, which operates on the margins of architecture and focuses on the reuse of building materials and interior components, has also developed a hybrid profile as curator and exhibition designer. In a process they conceived as 'selective dismantling and rearrangement', Rotor re-exposed the building's layering and potential, stripping it of the interventions and additions of various exhibition designs created in the past 35 years.³ They demolished and recycled walls and cabinets that ate away at Eysselinck's original skeleton. The many interventions the architecture underwent in the past have left their traces on the floor covering. The building's unused qualities and elements – including bricked-up balconies and lockers hidden behind a false wall – were re-established. The leftover board material was carefully stored, sorted and used to make bases, platforms and seating. Recycled MDF from Mu.ZEE was used to build a kiosk at Kunsthall Extra City in Antwerp, which reopened in a new location, its opening exhibition also designed by Rotor.

The process centred on the far-reaching openness and transparency that characterised both the former department store and the early museum. Rotor's inspiration was a picture of the interior from 1985, when the Eysselinck building had only just been designated the Provinciaal Museum voor Moderne Kunst or PMMK (Regional Museum for Modern Art) and renovations were still in progress. The photograph shows sculptures, installations and paintings mounted in the double-high space on the first

floor, which still had an open staircase and was free of prefabricated walls and dark carpeting at the time. Rotor wanted to restore the spatial quality of the building by removing the white-painted MDF walls on the first floor, restoring vistas and opening up one of the staircases. They also cut a circle from the wall between

¹ Mu.ZEE was established in 2008 through a merger of the municipal Museum voor Schone Kunsten (Museum of Fine Arts) in Ostend (founded in 1893) and the PMMK associated with the province of West Flanders (founded in 1986).

² To this end Mu.ZEE called upon an external advisory board including curators, academics and professionals to provide scientific support for the development of the new collection presentation. The authors are members of the research group 'KB45/Kunst in België sinds 1945' (Ghent University), which was indirectly involved in the process.

³ Rotor, 'Selectief ontmantelen en herschikken', in: 'Mu.ZEE: Van Coö naar kunst: ooit een warenhuis, nu Mu.ZEE', *De Standaard*, appendix, 28 May 2021.

uitsnijding in de wand tussen het hoofdblok en de zijvleugel, wat een zichtas dwars door het gebouw heen oplevert. Bovendien zijn haast alle raamopeningen in het Eysselinck-ontwerp die in de loop der jaren dichtgemaakt of aan het oog onttrokken waren, hersteld. Op de tweede verdieping werden de *white cubes* die eerder door architect en scenograaf Kris Kimpe waren ontworpen, ontdaan van hun plafond en verticaal in segmenten gezaagd. In overleg met de curatoren en met het oog op het tonen van werken, werden de wanden in veelal L-vormige configuraties geplaatst, waarbij oker geschilderde delen het 'snijvlak' aangeven. Dit veld van wanden en kamersegmenten, waarin en waartussen de bezoeker vrij kan bewegen, kan vanaf de opengewerkte balkons bekeken worden.

De specificiteit van Rotor's 'ontbouwen' en 'strippen' kan begrepen worden in een vergelijking met het Palais de Tokyo in Parijs, dat een renovatie in twee fasen naar ontwerp van Lacaton & Vassal onderging. In de jaren 1990 werd het interieur van de westvleugel, dat eerder het Musée national d'art moderne huisvestte, gestript. De Franse staat wilde er een filmmuseum in onderbrengen, maar dat plan werd verlaten bij de regeringwissel van 1997. Bij de eerste verbouwing koos Lacaton & Vassal ervoor om het naakte, betonnen skelet en de ramen en koepels die daglicht binnenlaten, zoveel mogelijk intact te laten, onder meer door structurele versterking aan te brengen en de dakkoepels te repareren. In de tweede, meer grootschalige fase, werden de weidse, soms labyrintische ruimten en gangen over alle vier niveaus gerestaureerd en in gebruik genomen, met hernieuwde aandacht voor de *as found* kwaliteiten van de ruimte (bijvoorbeeld door het behouden van afgebladderde verf, oude wandmaterialen of bestaande trapleuningen). Het Palais de Tokyo werd door één criticus omschreven als een 'romantische ruïne', een 'visueel sublieme ervaring in de Burkeaanse of Piranesiaanse zin', maar het is de architecten niet te doen om een esthetiek van het ruwe en onafgewerkte.⁴ Eerder wil Lacaton & Vassal de 'extreme moderniteit' van het Parijse gebouw herwaarderen, die schuilt in de transparantie, doorwaadbaarheid en programmatische (on)bepaaldheid van de betonnen structuur.⁵ Het Palais de Tokyo is een 'uitgeklede' architectuur die – hoewel het skelet in de loop der jaren van een aantal witte voorzetwanden en *white cubes* werd voorzien – oproept tot improvisatie en een toe-eigening door zowel kunstenaar als publiek. Zo doende evoceerden de architecten het gebouw ook als markt en/of sociale ruimte, waar tal van activiteiten en gebruiken mogelijk is.

Ook Rotor's scenografie in Mu.ZEE gaat uit van de aangetroffen kwaliteiten van de architectuur en het gebouw als een niet-determinerende, moderne structuur. De ingreep kan gelezen worden als een reeks meer en minder bescheiden interventies op de bestaande architectuur, een kader dat open, goed beloopbaar en accommoderend wil zijn. De vrijstaande L-vormige wanden, de balkons, de wanduitsnijding tussen hoofd- en zijgebouw, het opnieuw openwerken van de ramen en maximaal toelaten van daglicht, de vloeiende overgang tussen de ruimten en de nieuwe perspectieven door het gebouw heen – al deze ingrepen zijn erop gericht om de oorspronkelijke 'transparantie' en openheid van de architectuur opnieuw in het zicht te brengen. Dat resulteert in een scenografie waarbij de kunst, het Eysselinck-gebouw én de toeschouwers in de

kijker worden gezet. Wie zich op een van de balkons bevindt, ziet andere bezoekers die zich een halve verdieping lager tussen de werken bewegen; en ook via een uitgesneden oculus kan men een blik werpen op het publiek dat zo bezien aan een opvoering lijkt mee te doen.⁶ In deze zin valt Rotor's interventie te

4
Andrew Ayers, 'Fun Palais', *Architectural Review* (juni 2012), 1.

5
Anne Lacaton, geciteerd in: David Cascaro, 'Comme un paysage sans limite/Like an endless landscape: Interviews Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal', *Palais de Tokyo Magazine* 15 (2012), 104.

6
Het spel van zien en gezien worden functioneert in Palais de Tokyo op een analoge wijze: 'As a public space, the Palais de Tokyo is like a place where one person observes another, who is looking at someone else, who is looking at an artist, who in turn is looking at a work of art. Five layers of looking are superimposed. If each person is isolated, it doesn't work.' Jean-Philippe Vassal, geciteerd in: Claire Staebler, 'The Script as Program', in: *ibid.*, 108.



Mu.Zee, Ostend/ Oostende. Exhibition architecture for the exhibition 'Valéry Proust Museum – White Cube Fever' (2011) is cut by Rotor into L-shaped segments/ Tentoonstellingsarchitectuur voor de tentoonstelling 'Valéry Proust Museum – White Cube Fever' (2011) wordt door Rotor versneden tot L-vormige segmenten (2021)

lezen als een herwaardering van de socio-historische dimensie van het S.E.O.-gebouw, een coöperatief warenhuis dat zich op de gemeenschap richt. Vooral in de ontmanteling en herschikking van wanden in de centrale, dubbelhoge ruimten op de eerste en tweede verdieping wordt de aanwezigheid van een groep museumgangers meer zichtbaar, net zoals vroeger de gemeenschap van consumenten in het warenhuis. In het hart van het gebouw én het museum, waar de kunst wordt getoond, *verschijnt* het publiek in de sociale, gedeelde activiteit van het kijken. Het Rotor-ontwerp scheidt ruimte voor een gemeenschappelijke kunstervaring, een kwaliteit die het museum reeds bezat, maar die tot hiertoe onder-, of zelfs onbenut bleef. Ook de kleine presentatie op een van de balkons op de tweede verdieping, waar naast de geschiedenis van het S.E.O.-gebouw ook tekeningen en interieurbeelden van het Rotor-ontwerp getoond worden, geeft deze ambitie weer. Terwijl het museum als een sociale ruimte vaak met perifere functies (balie, café, boekwinkel, enzovoort) wordt geassocieerd, zoekt Rotor zulke sociabiliteit in de inherente kwaliteiten en geschiedenis van het gebouw — en in een gelaagde kijkervaring.

Tegelijk is het verschil met het Palais de Tokyo tekenend. In tegenstelling tot de uitgekledde, minimalistische ruimten van Lacaton & Vassal heeft Rotor aandacht voor het potentieel dat schuilt in het hergebruik van architecturale 'ruis': voorzetwanden en tussenschotten, oude meubelen en vloertapijten, tijdelijke constructies. (Een analoog 'ontbouwen' deed Rotor in het Parijse Lafayette Anticipations, waar de muren en plafonds van een negentiende-eeuws gebouw versneden en ontmanteld werden.) Deze keuze is deels pragmatisch. De collectie van Mu.ZEE, die vooral uit schilderijen en tekeningen bestaat, heeft wandruimte nodig; bovendien was een volledig strippen van het interieur in het gegeven van tijdsbestek en budget niet alleen onmogelijk, maar ook onpraktisch. De ontmanteling en herschikking is op sommige plaatsen in het gebouw ook ingrijpender dan op andere: waar Rotor op de tweede

The Provincial Museum for Modern Art/ Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, view of the first floor/ zicht op de eerste verdieping, 1985



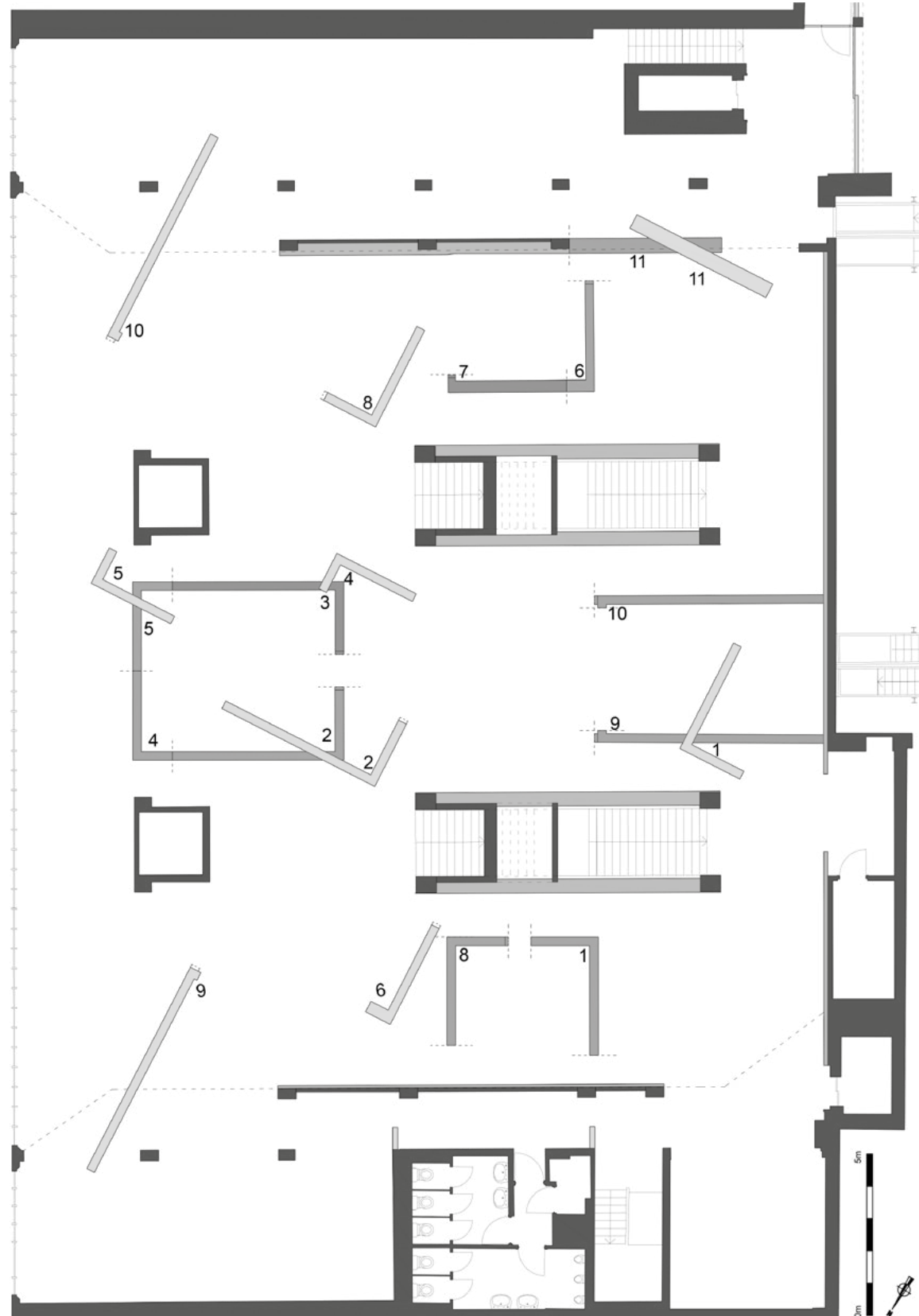
the main block and the side wing, creating a visual axis right through the building. In addition they restored almost all of the window openings that were part of the Eysselinck design and had been boarded up or hidden over the years. On the second floor, the white cubes architect and exhibition maker Kris Kimpe designed earlier were stripped of their ceilings and sawn into vertical segments. In consultation with the curators and with an eye to the exhibition of works, most walls were placed in L-shaped configurations, with ochre-painted sections indicating the 'cutting edge'. This field of walls and room segments, in and between which visitors can move about freely, is visible from the open balconies.

The specificity of Rotor's 'dismantling' and 'stripping' can be fathomed by looking at the Palais de Tokyo in Paris, which underwent a two-stage renovation designed by Lacaton & Vassal. In the 1990s they stripped the interior of the west wing, which previously housed the Musée national d'art moderne. The French state wanted to turn the space into a film museum, but this plan was abandoned after a change of government in 1997. During the first renovation, Lacaton & Vassal decided to leave the bare, concrete skeleton and the windows and domes that let in daylight as they were where possible, for instance by including structural reinforcement and repairing the roof domes. During the second, more extensive stage they restored and put to use the vast, sometimes labyrinthine spaces and corridors on all four levels, paying renewed attention to the 'as found' qualities of the space (by maintaining peeling paint, old wall materials or existing banisters, for example). One critic described the Palais de Tokyo as a 'romantic ruin', a 'visually sublime experience in the Burkean or Piranesian sense', but the architects never deliberately pursued a raw and unfinished aesthetic.⁴ Rather, Lacaton & Vassal wanted to add value to the Parisian building's 'extreme modernity', which lies in its transparency and accessibility

⁴ Andrew Ayers, 'Fun Palais', *Architectural Review* (June 2012), 1.

Interior during dismantling works/ Interieur tijdens de ontmanteling in Mu.ZEE by/ door Rotor (2021)





Rotor, plan for the dismantling and reconfiguration of the walls on the second floor of Mu.ZEE/
plan voor de ontmanteling en herschikking van de wanden op de tweede verdieping van Mu.ZEE (2021)

and in the programmatic (un)specificity of its concrete structure.⁵ The Palais de Tokyo is a stripped architecture that – although the skeleton has been fitted with a number of white false walls and white cubes over the years – calls for improvisation and appropriation by both artists and visitors. This allowed the architects to also present the building as a market and/or social space in which numerous activities can take place and multiple uses are possible.

Rotor's Mu.ZEE design also takes the qualities of the architecture and the building as a non-determinative, modern structure as a starting point. Their work can be read as a series of more or less modest interventions in the existing architecture, creating a framework that wants to be open, accessible and accommodating. The free-standing L-shaped walls, the balconies, the cut-out in the wall between the main building and the side wing, the reopening of the windows and maximum admission of daylight, the flowing transition between the spaces and the new perspectives through the building – all of these interventions are aimed at reviving and showing the original 'transparency' and openness of the architecture. They result in a design that spotlights the art, the Eyszelinck building and the visitors. Those who find themselves on one of the balconies can see other visitors moving among the works half a floor down; a cut-out oculus allows them to catch a glimpse of yet others who seem to be taking part in a performance.⁶ In this sense, Rotor's intervention can

⁵ Anne Lacaton, quoted in: David Cascaro, 'Comme un paysage sans limite/Like an Endless Landscape: Interviews Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal', *Palais de Tokyo Magazine* 15 (2012), 104.

⁶ The game of seeing and being seen functions similarly in the Palais de Tokyo: 'As a public space, the Palais de Tokyo is like a place where one person observes another, who is looking at someone else, who is looking at an artist, who in turn is looking at a work of art. Five layers of looking are superimposed. If each person is isolated, it doesn't work.' Jean-Philippe Vassal, quoted in: Claire Staebler, 'The Script as Program', in: *ibid.*, 108.



The new collection display in Mu.ZEE, exhibition design by Rotor/
De presentatie van de nieuwe collectie in Mu.ZEE met scenografie door Rotor (2021)

verdieping aan de hand van de L-vormige wanden een heldere programmatische hertekening van de scenografie presenteert, is de 'ontmanteling en herschikking' op de onderliggende verdieping minder radicaal. Ook is het tevoorschijn brengen van Eysselinck's 'open' architectuur niet vrij van compromissen. Het gebouw baadde in de eerste weken na de heropening van het museum in daglicht, maar de glaspui werd nadien voorzien van 'museale' licht werende gordijnen, ter bescherming van fragiele en gevoelige collectiestukken.

Niettemin schuilt in Rotor's project en zijn aandacht voor architecturale 'ruis' een kritisch en radicaal statement over (museaal) erfgoed: ook de wijzigingen en toevoegingen aan een gebouw kunnen een instituut mede vormgeven; ze zijn onderdeel van zijn geschiedenis. Het kaderend aanwijzen van verkleuringen op het vloertapijt, een resultaat van eerdere scenografieën, onderschrijft deze ambitie om de geschiedenis en het gebruik van het gebouw zichtbaar te maken, en deze te verknopen met huidige en toekomstige invullingen. Kaderen werkt hier als een principe, dat onthult wat aanwezig is, maar vaak over het hoofd wordt gezien. Het genereert een archeologisch tracé, dat de gelaagdheid van het tapijt toont en tevens het instituut leesbaar maakt.⁷ Rotor beoogt een transparant museum, maar die 'ontmantelde' ruimte is tegelijk een historisch palimpsest.

7

Voor Rotor's meervoudige strategie van (re)framing, zie: Maarten Liefoghe, 'On the Art/Architecture of Reframing an Industrial Site: Rotor's "Grindbakken" Exhibition', in: Wouter Davidts, Susan Holden en Ashley Paine (red.), *Trading between Architecture and Art: Strategies and Practices of Exchange* (Amsterdam: Valiz, 2019), 207–219.

be read as a re-evaluation of the sociohistorical dimension of the S.E.O. building, a cooperative department store oriented towards the community. Especially the dismantling and rearrangement of walls in the central, double-high spaces on the first and second floor makes the presence of the groups of museum visitors more visible: as visible as the groups of consumers in the department store once were. In the heart of the building and the museum, where the art is displayed, visitors become *visible* as they partake in the social, shared activity of watching. The Rotor design makes room for a shared experience of art, something that the museum could have offered previously, but hardly ever, if at all, did. The small presentation on one of the balconies on the second floor, at which drawings and interior images of the Rotor design are presented next to items regarding the history of the S.E.O. building, also reflects this ambition. While the museum as a social space is often associated with peripheral functions (counter, café, bookshop and so on), Rotor seeks this sociability in the inherent qualities and history of the building – and in a layered visitor experience.

At the same time, the difference with the Palais de Tokyo is marked. In contrast to the stripped, minimalist spaces by Lacaton & Vassal, those by Rotor pay attention to the potential of the reuse of architectural 'noise': false walls and dividers, old furniture and floor coverings and temporary constructions. (Rotor did an analogous 'dismantling' job at the Parisian Lafayette Anticipations, where they cut up and dismantled the walls and ceilings of the nineteenth-century building.) This was a pragmatic choice, to a certain extent. Mu.ZEE's collection, which consists mainly of paintings and drawings, needs wall space; moreover, given the time and budget, stripping the entire interior was not only impossible but also impractical. In addition, the dismantling and rearrangement is more radical in some places in the building than in others: whereas Rotor uses the L-shaped walls to present a clear, programmatic rearrangement of the staging on the second floor, their 'dismantling and rearrangement' of the floor below is less radical. Nor has the reviving of Eysselinck's 'open' architecture materialised free of compromises. In the first weeks after the museum's re-opening, the building bathed in daylight, but the glass façade was subsequently fitted with 'museological' light-reflecting curtains, to protect fragile and sensitive collection pieces.

Nevertheless, Rotor's project and their attention to architectural 'noise' hides a critical and radical statement about (museological) heritage: changes and additions to a building can contribute to the design of an institution and are part of its history. The framing of the discolourations on the carpeting, the results of earlier designs, underlines this ambition to make the history and use of the building visible and to connect them to current and future uses. Here, framing manifests as a principle that reveals what is present, but often overlooked. It generates an archaeological trajectory that reveals the floor covering's layers and makes the institution readable.⁷ Rotor aims to create a transparent museum, but the 'dismantled' space is simultaneously a historical palimpsest.

Translation: InOtherWords, Maria van Tol

7

For Rotor's multiple (re)framing strategy, see Maarten Liefoghe, 'On the Art/Architecture of Reframing an Industrial Site: Rotor's "Grindbakken" Exhibition', in: Wouter Davidts, Susan Holden and Ashley Paine (eds.), *Trading between Architecture and Art: Strategies and Practices of Exchange* (Amsterdam: Valiz, 2019), 207–219.