

Met een rotonde als scharnier tussen ononderbroken vitrines had Horta's beknotten paleis ál wat nodig was om de gangmaker te worden van een grootstedelijke Ravensteinstraat. Zijn rotonde beantwoordde attent de hoektoren van de Société Générale en doemt op aan het eind van de later gebouwde Ravensteingalerij: een route die stamt uit Horta's niet uitgevoerde stedenbouwkundig plan voor de gesloopte heuvelflank.<sup>11</sup> Maar hoe oordeelkundig de eindpunten van het inwendige maaswerk ook zijn bedacht, toch blijft het Paleis voor Schone Kunsten als binnenweg tussen beneden- en bovenstad omstreken.<sup>12</sup> Dat looplijnen en tentoonstellingsruimten samenvallen ontmoedigt gebouwbeheerders. Het paleis als instituut hindert het paleis als stad. In zijn memoires verkneukelt Horta zich over de aangerichte complexiteit, maar of zulke tegenstellingen besproken werden tijdens het ontwerpproces blijkt voorslagnog nergens.<sup>13</sup>

Dat de ambiguïteit van de ruimten voor de naar vernieuwing snakkende kunstscène horizonten opende, bleek nochtans bij de opening van het paleis in 1928. De concertzaal was niet klaar, maar toch stond muziek en dans op het programma. Les Ballets Russes van Diaghilev traden op in de zaal voor monumentale kunst, boven en op de trappen van de sculpturenhal. Het publiek bevond zich onderaan de trappen, als was het getuige van een straatvoorstelling. Het bleef een zeldzaam moment. De daaropvolgende jaren nestelden zich nog meer kunst disciplines in het paleis – theater, lezingen, film – maar ze trokken zich terug achter eigen deuren, in eigen organisaties. De programmatische openheid van het paleis, en met name van de sculpturenhal, werd niet zozeer door de kunsten, dan wel door commerciële randinitiatieven gesmaakt: er waren veilingen, feesten, zelfs autoshow's. Het voor grensverkeer tussen de kunsten bedachte gebouw moest zijn tijd afwachten.

Dat afwachten wekte ongeduld. Een kortstondige bezetting van het paleis in 1968 leidde tot een ingreep, ontworpen door Lucien-Jacques Baucher. De sculpturenhal werd gevuld met een buizenstelsel met treden, om ontmoetingen te bevorderen. Het was een tautologie. De moeilijke missie die in de woekerende complexiteit van het paleis vervat zat, werd in simpele bewoordingen herhaald. Alle hoop leek gevestigd op de uitschakeling van de latente monumentaliteit van e hal, maar doorloop en verblijf bleven des te opzichtiger rd de tijdelijke structuur onverrichterzake weer weggehaald. De taak was te groot voor wat slechts een achtergebleven tribune op een plein was. Tegelijk met de monumentale waarden waren de stadachtige eigenschappen miskend. Alleen de gehele, in het paleis ingebouwde stad, beweeglijk geprogrammeerd, maakt een kans.

In zijn essay 'De mythe van de straat' verwierp Bart Verschaffel de stedelijke publieke ruimte als model voor institutionele gebouwen, omdat ze een oppervlakkige, op consumptie gerichte sociale interactie oplegt en de institutioneel bepaalde rollen – wetenschapper, kunstbeschuwer, politiek subject – verdoezelt.<sup>14</sup> Het wedervaren van de sculpturenhal wijst in die richting. Toch spreekt de dubbelhartige creatie van Horta hem tegen. Ze is stad en paleis tegelijk, bescheiden   n overrompend. Ze haalt monumentaliteit binnen als smokkelwaar. Ze roept conventies op, maar overtreedt de codes. Voor elk gebaar biedt ze een alternatief. Ze toont de institutie: niet bevestigend, maar in vraagvorm. De tijd waarop ze wachtte is een tijd die geen sluitende oplossingen wil, maar open vragen aan kan.

Veel dank aan Barbara Vanderwee en Francis Carpentier, voor bijstand en gedachtewisselingen.

11  
Victor Horta, Municipal Development Project, 1928.

12  
Jos Vandenbreeden, 'Het Paleis voor Schone Kunsten. Naar een stedenbouwkundige architectuur', in: Aubry en Vandenbreeden, *Horta*, op. cit. (noot 8), 168.

13  
Dul  re, *Victor Horta Mémoires*, op. cit. (noot 6), 256–260.

14  
Bart Verschaffel, *Van Hermes en Hestia* (Gent: A&S/Books, 2010), 101–121.

# Fuglsang Kunstmuseum

## Facts and Interpretation in Staging a Museum

Tony Fretton

Fuglsang Kunstmuseum is located on the Danish island of Lolland in the Baltic Sea. Its collection of paintings, drawings and sculptures by Danish artists from the eighteenth to the twenty-first century was originally housed in the Storstr  m Museum in the nearby town of Maribo. Because only some of the works could be shown there at the same time, it was decided to commission a new, much larger building, dedicated entirely to the collection, by writing out an international architecture competition. Fuglsang as the chosen location was unconventional but courageous. A farming estate in the countryside, it is around two and a half hours south of Copenhagen and a taxi ride from the nearest town and railway station. Its qualities as a place, however, are compelling and they were formative for our winning scheme. They allowed the museum leadership to create a cultural destination that combines intellectual rigour, popular appeal and pure pleasure. There was also considerable synergy between the location and the collection, with its emphasis on local artists and motifs and works depicting Fuglsang itself. At another level, the museum has brought social and economic benefits to this economically disadvantaged region, and its national standing is a source of local pride.

The competition brief for the museum was exemplary in its clarity of requirements, originality of museological ideas and its rigorous testing by a local architectural practice before being issued. One of the requirements was an entrance containing a café and museum shop, and adjacent rooms for public art lessons and lectures. In unspecified locations, there were to be a library for visiting researchers, museum offices and areas for the museum's back of house. Three types of exhibition area were projected, a single subdivisible space for temporary exhibitions, another of similar size for the collection's works of modernism, and a suite of smaller rooms for historical paintings, works on paper and plaster casts. Within the sequence there were also to be small spaces, called 'pockets', in which one or two people can concentrate on a single work. Choices of route through the galleries were to be provided, so that, for example, single visitors could avoid groups being led by a gallery guide. Most striking was the brief's requirement for a sitting room within the gallery sequence where visitors could simply rest and look at the landscape.

These very clear requirements were incorporated into the planning of our scheme. To them we added a long central gallery that is open at one end to the foyer and at the other to the sitting room, and arranged the galleries around it as a series of interconnected rooms. Back of house areas and the loading bay were situated out of sight at the rear of the building and museum offices and the research library were located on the first floor above the foyer where they have views over the estate and a private outdoor space.

The design of the building itself came by framing questions about the nature of the project and its relationship to the locale. How should a museum, a building of significance, be placed in the location among existing buildings with very different styles and purposes, and how could it possess some of their familiarity while being itself? What could be the pleasure of visitors finding

# Fuglsang Kunstmuseum

## Feiten en interpretaties bij een museumopvoering

Tony Fretton

Het Fuglsang Kunstmuseum bevindt zich op het Deense eiland Lolland in de Oostzee. Het beschikt over een collectie schilderijen, tekeningen en sculpturen van Deense kunstenaars uit de achttiende tot eenentwintigste eeuw, die oorspronkelijk was ondergebracht in het Storstrøm-museum in de nabijgelegen stad Maribo. Omdat daar slechts een deel van de collectie tegelijk kon worden getoond, besloot men via een internationale prijsvraag een nieuw, veel groter, gebouw te laten ontwerpen, dat geheel aan de collectie zou zijn gewijd. De keuze voor de locatie Fuglsang was onconventioneel, maar moedig. Het landgoed Fuglsang ligt 2,5 uur ten zuiden van Kopenhagen en is een taxirit verwijderd van de dichtstbijzijnde stad en een treinstation. Het is echter een zeer aantrekkelijk landelijk gebied en dat was bepalend voor ons winnende ontwerp. Het stelde de leiding van het museum in staat een culturele bestemming te creëren die intellectuele rigueur, populariteit bij een groot publiek en puur plezier in zich combineert. Er bestond ook een grote mate van synergie tussen de locatie en de collectie, met de nadruk op plaatselijke kunstenaars en motieven, en werken waarop Fuglsang zelf is afgebeeld. Op een ander niveau levert het museum deze economisch achtergestelde regio maatschappelijke en economische voordelen op; de nationale bekendheid ervan is daarnaast een bron van plaatselijke trots.

Het programma van eisen voor het museum was voorbeeldig vanwege de duidelijkheid, de originaliteit van de museale ideeën en de strenge toetsing door een plaatselijk architectenbureau, die aan de publicatie ervan voorafging. Er moest een foyer komen met een café en een museumwinkel met aangrenzende ruimten voor openbare kunstlessen en lezingen. Op niet nader gespecificeerde plekken moesten een bibliotheek voor bezoekende onderzoekers en kantoorruimte voor de staf en de administratie komen. Er werden drie soorten tentoonstellingsruimten voorzien: een naar wens in te delen ruimte voor tijdelijke tentoonstellingen, een andere van vergelijkbare grootte voor de collectie moderne kunst en een reeks kleinere zalen voor historische schilderijen, werken op papier en gipsafgietsels. Binnen deze reeks moest ook plaats zijn voor zogenaamde pockets of 'nissen', waarin één of twee mensen geconcentreerd naar een enkel werk kunnen kijken. Er werden verschillende routes door de zalen gevraagd, zodat individuele bezoekers bijvoorbeeld door zaalgidsen geleide groepen zouden kunnen ontlopen. De opvallendste programma-eis was een zitkamer, waar bezoekers tijdens hun wandeling door de zalen zouden kunnen uitrusten en naar het landschap kijken.

Met deze zeer duidelijke eisen hebben we bij de uitwerking van ons ontwerp rekening gehouden. We ontwierpen een langwerpige centrale zaal die aan de ene kant open is naar de foyer en aan de andere kant naar de zitkamer, en de zalen eromheen gerangschikt als een reeks met elkaar verbonden kamers. De administratieve afdeling en het laadperron zijn uit het zicht aan de achterzijde van het gebouw gesitueerd, terwijl de kantoren en bibliotheek op de eerste verdieping boven de foyer liggen, waar zij uitkijken over het landgoed en over een eigen buitenruimte beschikken.

Het ontwerp van het gebouw zelf kwam tot stand door vragen te stellen over de aard van het project en de relatie tot de omgeving. Hoe kan een museum, een gebouw van betekenis, worden neergezet tussen een aantal bestaande gebouwen die zeer verschillende stijlen en doelen hebben, iets van hun vertrouwdheid hebben en toch zichzelf zijn? Wat spreekt bezoekers aan die na een lange autorit richting museum middenin de



Tony Fretton Architects, Fuglsang Kunstmuseum (2005–2008). View of the museum seen from the manor house/ Zicht op het museum vanuit het landhuis

The museum, abstract like the barn/ Het museum, abstract zoals de schuur



natuur terechtkomen? Hoe kan een museum mensen met elkaar in contact brengen en tegelijkertijd de transcendente betekenis van menselijk contact en de natuurlijke wereld laten zien? Hoe kan een gebouw een omgeving intensiveren, wanneer die al zeer betekenisvol is?

In tegenstelling tot een bezoek aan een stedelijk museum, dat men bereikt via de kamerachtige ruimten van een stad, vergt een bezoek aan het Fuglsang Kunstmuseum een lange reis door het open landschap, waarna men uiteindelijk aankomt op een binnenplaats te midden van een onsamenhangende verzameling gebouwen. Het belangrijkste gebouw is een landhuis, dat op enige afstand van de zuidkant van de binnenplaats ligt en waar een gracht voor ligt. De rode bakstenen gevel heeft drie hoge trapgevels en de mooiste interieurs hebben gedecoreerde plafonds en parketvloeren, die per kamer licht verschillen. Aan de overkant van de binnenplaats staat aan de noordkant een rentmeesterswoning, opgetrokken uit eenvoudig versierde lichtgele baksteen. De westkant wordt afgesloten door een schuur in witgeverfde baksteen en met een hoog leidendak. Aan de oostkant is de binnenplaats volledig open en biedt hij een prachtig uitzicht op de lucht, de akkers en de zee in de verte. In ons ontwerp is dit het eerste wat bezoekers zien als ze vanaf de snelweg aankomen, voordat ze uit het zicht parkeren en te voet verder gaan naar het museum. Het museum ligt aan de zijkant van het uitzicht, in het verlengde van de rentmeesterswoning, en strekt zich uit tot in de velden waar zijn vorm zich aftekent tegen de lucht; dit geeft het museum zijn kenmerkende positie.

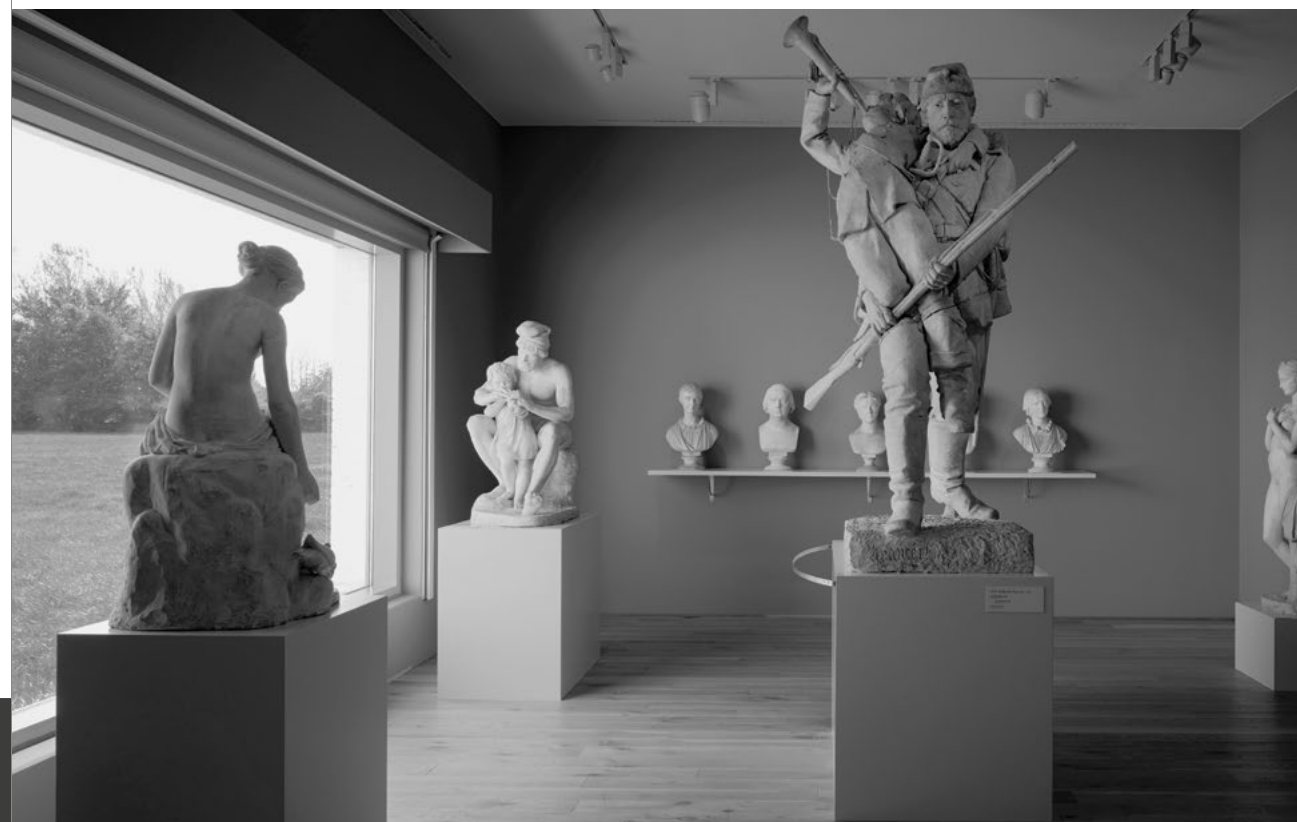
Net als de schuur is het museumgebouw abstract en het is net als de gebouwen eromheen en veel klassiekers van het Deense modernisme in baksteen opgetrokken. Het is wit geschilderd, net zoals de schuur, en het grijs van de bakstenen daklichten komt overeen met dat van de omringende leien daken. Het is ongeveer net zo hoog als de omringende gebouwen en de gevel die doorloopt in de velden is even lang als die van het landhuis.



themselves at rest in nature after a long car journey to the museum? How could the museum be a place of social gathering that also showed the transcendent meanings of human contact and the natural world? How could the building intensify a setting that was already highly meaningful?

Unlike visiting an urban museum, reached through the room-like spaces of a city, visiting the Fuglsang Kunstmuseum entails a long journey through open countryside, arriving finally in a courtyard between a loose assembly of buildings. The principal of these is a manor house, located at some distance from the south side of the courtyard behind a moat. Its red brick façade is arranged with three tall gables and the finest of its interiors have decorated ceilings and parquet floors that change slightly from room to room. Facing it across the courtyard is a land steward's house to the north, built of simply ornamented pale yellow brick. Enclosing the west side is a barn in white-painted brick with a tall slate roof. The area to the east the courtyard is completely open, with magnificent views of the sky, agricultural fields and the distant sea. In our scheme, they are the first thing that visitors see as they enter from the highway before parking out of sight and continuing to the museum on foot. The museum is set to the side of the view in line with the land steward's house and extends out into the fields where its form is seen against the sky, lending it its distinctive status.

Like the barn, the museum building is abstract, and it is made of brick like the buildings around it and many classic works of Danish modernism. It is painted white like the barn and the grey brick of its roof lights matches the colour of the surrounding slate roofs. It is similar in height to the buildings around it and the façade that extends into the fields has the same length as the manor house.





Fuglsang Kunstmuseum (2005–2008). Galleries for historical art/ Zalen voor historische kunst

At the entrance to the museum, the façade steps back, and the view of the fields is taken away and then recovered at points in the sequence of the interior public spaces and galleries. The café where visitors arrive looks out onto the courtyard on one side and through the public art room to an orchard on the other. A line of sight extends from the café into the central gallery and through it to the sitting room and the landscape beyond.

Social activity, works of art and the landscape coexist in harmony in the central gallery; from there visitors can enter the enclosed and more reserved spaces of the galleries.

To the left of the central gallery is the temporary exhibition space, which is minimally detailed, abstract and reconfigurable. Daylight comes into this tall space through a ceiling of open metal grids. Further along on this side is a similarly scaled, plainly detailed space for the modernist collection, divided by removable partitions and with visible roof lights. Across the central gallery the spaces for historical paintings, works on paper and plaster casts are configured as a suite of decorated rooms arranged enfilade with pocket spaces concealed between them. In the first three rooms the diagonal roof lights seen above the façade allow changing daylight to hit the floor, while the paintings are artificially lit to conservation levels. The rooms that follow are also artificially lit for works on paper and they open to a gallery for plaster casts at the end of the sequence that is lit by a window looking out onto the fields.

Although designed specifically for the collection, the galleries are accepting of different configurations. The museum frequently rehanges the permanent collection and extends temporary exhibitions into its spaces and the central gallery, allowing significant travelling exhibitions to be accepted that attract a much wider audience. For curators and exhibiting artists, the immediacy of the central gallery and its connectedness to nature and life events have proven very stimulating. Each group of galleries has a subtly distinct character that is related in style to the others. Wide oak flooring extends through the galleries and is arranged linearly in the temporary exhibition and modernist spaces and in changing chevron patterns, like large parquet in the central gallery and rooms for historical art. The metal ceiling grid of the temporary exhibition space is used again in the central gallery, where it is rotated to form a diamond pattern that is repeated at a different scale in the decorated plaster ceilings of the rooms for historical art.

Our intentions were for changes of daylight, detail and form to act at the periphery of a viewer's attention and provide stimulating backgrounds for art, and for the architecture of the building and its interiors to have an undefined familiarity and openness of meaning that let them be the imaginative property of curators, artists and visitors. At a broader scale the loss and recovery of the landscape, sky and sea brings underlying qualities of the locale into the quiet, top-lit exhibition space, pointing to humankind's interdependence with other life forms and the validity of the agricultural fields, made by centuries of labour, as much a cultural artefact as the art in the museum.

*I would like to thank the founding director of Fuglsang Kunstmuseum, Anne Højer Petersen, for her role in the development of our architectural design and her invaluable contributions to this article.*

Bij de ingang van het museum wijkt de gevel terug en verliest de bezoeker het landschap uit het oog, om het vervolgens te terug te vinden in de opeenvolging van openbare binnenruimten en zalen. Het café, waar de bezoekers aankomen, kijkt aan de ene kant uit op de binnenplaats en aan de andere kant — via de openbare kunstzaal — op een boomgaard. Er loopt een zichtlijn van het café naar de centrale zaal en door deze zaal naar de zitkamer en het landschap daarachter.

In de centrale zaal zijn sociale activiteiten, de kunstwerken en het landschap in onderlinge harmonie; van daaruit kunnen de bezoekers de besloten en minder openbare zalen betreden.

Links van de centrale zaal bevindt zich een tijdelijke tentoonstellingsruimte die weinig gedetailleerd, abstract en naar wens in te delen is. Het daglicht valt deze hoge zaal binnen via een plafond van open metalen roosters. Verderop aan deze kant is de ongeveer even grote en sobere ruimte voor de moderne werken; deze is ingedeeld met behulp van verwijderbare scheidingswanden en heeft zichtbare daklichten. Aan de andere kant van de centrale zaal liggen de ruimten voor historische schilderijen, werken op papier en gipsen afgietsels. Het is een reeks gedecoreerde zalen, een enfilade met verborgen 'nissen' tussen de afzonderlijke zalen. In de eerste drie zalen zorgen de diagonale daklichten die boven de gevel uitsteken voor veranderlijk daglicht dat op de vloer valt, terwijl de schilderijen kunstmatig verlicht worden tot conserveringsniveau. De werken op papier in de daaropvolgende zalen worden ook kunstmatig verlicht. Deze zalen komen uit op de zaal voor gipsafgietsels aan het eind van de reeks, die met een raam opnieuw uitzicht biedt over de velden.

Hoewel de zalen speciaal voor de collectie zijn ontworpen, kunnen ze op verschillende manieren worden ingedeeld. Het museum herschikt de permanente collectie regelmatig en breidt tijdelijke tentoonstellingen soms uit naar de andere ruimten en de centrale zaal, zodat er ook belangrijke reizende tentoonstellingen kunnen worden getoond, die een breder publiek trekken. De nabijheid van de centrale zaal en de verbondenheid met de natuur en het leven zelf worden door curatoren en tentoonstellende kunstenaars als zeer stimulerend ervaren. Elke groep zalen heeft een subtiel, eigen karakter dat qua stijl verwant is aan dat van de andere. In alle zalen liggen brede eiken vloeren, lineair gerangschikt in de tijdelijke tentoonstellingsruimten en de afdeling voor moderne kunst, en in verschillende chevronpatronen, als een grote parketvloer, in de centrale zaal en de ruimten voor historische kunst. Het metalen plafondraaster van de tijdelijke tentoonstellingsruimte is ook toegepast in de centrale zaal, maar dan gedraaid om een ruitpatroon te creëren dat op een andere schaal wordt herhaald in de gedecoreerde gipsplafonds van de zalen voor historische kunst.

Het was onze bedoeling dat de veranderingen in daglicht, detail en vorm hun invloed in de periferie van de aandacht van de bezoeker zouden uitoefenen, en een stimulerende achtergrond voor de kunst zouden bieden. In de architectuur van het gebouw en het interieur streefden we een ondefinieerbare vertrouwdheid en interpretatievrijheid na die curatoren, kunstenaars en bezoekers in staat zouden stellen zich de ruimte verbeeldingsvol toe te eigenen. Op een ruimere schaal brengt het uit het oog verliezen en dan weer hervinden van het landschap, de lucht en de zee onderliggende kwaliteiten van de plek binnen in de stille, van boven verlichte tentoonstellingsruimte. Het maakt de wederzijdse afhankelijkheid van de mensheid en andere levensvormen voelbaar, en wijst op de blijvende waarde van de akkers die tot stand kwamen door eeuwen arbeid, als net zo'n cultureel artefact als de kunst in het museum.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

*Mijn dank gaat uit naar de oprichter en directeur van het Fuglsang Kunstmuseum, Anne Højer Petersen, voor haar rol in de ontwikkeling van ons architectonische ontwerp en haar onschatbare bijdrage aan dit artikel.*

# An Entrance, a Dialogue Revisiting the Clore Gallery

Chiara Velicogna

James Stirling's and Michael Wilford's Clore Gallery, an extension to the Tate Gallery in London today known as Tate Britain, opened in April 1987 to house the Turner Museum. It features one of the most iconic museum entrances of postmodern museum architecture. Situated in the shorter of the two façades of the L-shaped extension, and referencing and varying on monumental motifs from classical and modern architecture, the Clore entrance and staircase also engage in a complex dialogue with Tate Britain's existing late-Victorian entrance on Millbank and the Thames. Visual and performance artist Pablo Bronstein seems to have alluded to this dialogue in his installation and performance piece *Historical Dances in an Antique Setting* in 2016. This was two years before the Clore entrance was finally closed in 2018; both manning the additional entrance and realising the necessary security measures had already proven challenging during the start-up phase of the Clore Gallery.

Inside Tate Britain's Duveen Galleries, Bronstein created a scene that heightened 'the sense of the museum as a platform for social interaction and display by the addition of dramatic elements': floor markings, dancers in costume, but also large-scale false walls covered with prints of (digitally-manipulated) photographs of precisely the Millbank and the Clore entrances.<sup>1</sup> Looking at each other from opposite ends of the gallery interior, the displaced and rescaled exterior elements were given equal weight in Bronstein's montage. In reality, the Clore Gallery and its entrance were explicitly requested to defer, visually and functionally, to the Tate's existing architecture. Despite Stirling's claim that there was no conflict between the two entrances, the hierarchy of importance between the two remained implicit. In the Clore's entrance sequence, the demand for deference seems to be counterbalanced by a strong expressiveness, whereby the deliberate subversion of archetypal elements (the gabled temple, the monumental staircase) stands out the most. An ambiguous 'overstaging' of a *promenade architecturale* can also be found in the Clore design. Retracing the design process and the exchanges between the architects and the Tate trustees shows how this most iconic promenade was both contingent upon and key to the Clore Gallery project's unfolding.

Being the extension of an existing, strongly symmetrical building, the Clore Gallery necessitated a careful study of its access. The gradual development of the entrance hall from an ancillary access to a space with its own public character and well-defined function was in part the product of the abandonment of a much larger scheme, also commissioned to Stirling, of which the Clore would have been only the first phase. Once it became highly unlikely that such a project (which featured, in turn, its own entrance, marked by a structure similar to that of the Neue Staatsgalerie in Stuttgart, 1979–1984) would ever see the light of day, the Clore entrance acquired an entirely different significance. The function and appearance of it are, on the other hand, also the product of an internal debate in the institution on the identity and scope of a museum dedicated to the artist William Turner, involving both the proposed functions of the new wing and the role it was to have within the Tate Gallery.

The new museum wing, ultimately completed in 1987, was to pay tribute to 'Britain's greatest painter, [whose] position

<sup>1</sup> Tate Britain, caption to Pablo Bronstein, *Historical Dances in an Antique Setting*, 2016.