

O A S E

JOURNAL FOR ARCHITECTURE
TIJDSCHRIFT VOOR ARCHITECTUUR

S T A G

- I N G

T H E

M U -

S E -

U M

M U -

S E -

U M

S C È -

N E S

Staging the Museum

Maarten Liefoghe, Asli Çiçek and Jantje Engels

Museums have always been more than just places of careful preservation and interpretation. They are also places of visual and spatial staging: of individual objects and entire collections, of visitors' encounters with those objects and the stories told around them. Museum buildings are therefore not simply 'containers' for 'content', but devices for the staging of a visit.

In 1995, art historian Carol Duncan published a study of the scripts of modern public art museums: of their architecture, the organisation of their collections, and of the entire playbook for visitors. She described museum visits as 'civilizing rituals' for the modern citizen.¹ The book also illustrates how the interdisciplinary field of museum studies flourished at the end of the last century and how the museum became the object of critique from within numerous disciplines. In the wake of the postmodern rediscovery of classical typologies, and reconversions of industrial heritage, however, critical discussions on museum architecture have regularly returned in recent decades to the museums' building typology. But today, museum buildings can hardly be understood typologically any more. Against the background of both art-theoretical conceptualisations of the false neutrality of the 'white cube' and the pragmatics of evolving exhibition practices, considerable attention has also been paid to the question of what a 'good' exhibition gallery entails. The issue of the visual value of museum buildings, and their importance in post-industrial urban development, has also been highlighted on numerous occasions.

This issue of *OASE* does not seek to discuss iconic exteriors or interiors, but rather to examine mechanisms and spaces of staging in the museum, but outside the exhibition galleries. The contributions in this issue examine museum architecture as a framework, not primarily for what is exhibited, but for museum visits and museum work. After all, there are several museological developments today that are not taking place in the museum galleries, but in the whole configuration of the spatial interface between city – or landscape – and gallery.

The transition from the city to the interior was already a theme in nineteenth-century monumental art museums. The dramatised crossing of the museum framework was intended to help visitors build up the contemplative gaze that was expected inside. When climbing the stairs of Schinkel's Altes Museum, or, later, crossing the pergola along the ponds at Berlage's Gemeentemuseum in The Hague, the visitor is guided away from the everyday world, to make a mental transition to a place 'outside the world', to a state of receptivity, aesthetic contemplation and introspection. Temple fronts and colonnades, monumental museum staircases, frescoes, murals and ceiling paintings with allegories of the arts or medallions of the greatest artists or scientists articulate the rich interstitial world of the monumental nineteenth-century museum. The post-war ideal of democratisation led to the development of the 'thresholdless' museum, with plazas and streets, both indoors and out, that seem to want to dissolve the boundary between museum and city, but in so doing gave rise to yet other spaces.

Museum buildings not only seek to extend their public interiors into the urban realm (or to simulate doing so), they are increasingly becoming places from which the city is offered as a metropolitan spectacle – in a tradition that extends via the escalators of the Centre Pompidou back to the nineteenth-century painted

1

Carol Duncan, *Civilising Rituals: Inside Public Art Museums* (London: Routledge, 1995).

Museum scènes

Maarten Liefoghe, Asli Çiçek en Jantje Engels

Musea zijn altijd al meer geweest dan alleen plekken van zorgvuldige bewaring en interpretatie. Het zijn ook plaatsen van visuele en ruimtelijke encensering: van individuele objecten en hele collecties, en van de ontmoeting van bezoekers met die objecten en de verhalen die er omheen worden verteld. Museumgebouwen zijn dan ook niet alleen 'containers' voor 'content', maar dispositieven voor de encensering van een bezoek.

In 1995 publiceerde kunsthistorica Carol Duncan een studie over de scripts van moderne openbare kunstmusea: hun architectuur, de organisatie van hun collecties en het draaiboek voor bezoekers. Ze omschreef museumbezoek als *civilizing rituals* voor de moderne burger.¹ Het boek illustreert ook hoe het interdisciplinaire veld van de museumstudies eind vorige eeuw een hoge vlucht nam en hoe het museum voorwerp werd van kritieken vanuit tal van disciplines. Naar aanleiding van de postmoderne herontdekking van klassieke typologieën en reconversies van industriegebouwen, refereerden kritische discussies over museumarchitectuur de afgelopen decennia geregeld aan de typologie van het museumgebouw. Maar musea laten zich vandaag nauwelijks nog typologisch begrijpen. Veel aandacht ging ook al naar het vraagstuk van de 'goede' tentoonstellingszaal, tegen de achtergrond van kunsttheoretische conceptualiseringen van de valse neutraliteit van de *white cube* en de pragmatiek van evoluerende tentoonstellingspraktijken. Ook de kwestie van de beeldwaarde van museumgebouwen, en hun belang in post-industriële stadsontwikkeling, werd al vaker belicht.

Dit *OASE*-nummer wil het niet hebben over iconische exterieurs of zaalinterieurs, maar wil mechanismen en ruimten van encensering tegen het licht houden, in het museum, maar buiten de tentoonstellingszalen. De bijdragen in dit nummer onderzoeken museumarchitectuur als kader, niet in de eerste plaats voor wat wordt tentoongesteld, maar voor het bezoek en de werking van musea. Meerdere museologische ontwikkelingen doen zich vandaag immers niet voor in de museumzalen, maar in de hele configuratie van de ruimtelijke *interface* tussen stad/landschap en zaal.

Reeds bij negentiende-eeuwse monumentale kunstmusea was de overgang van stad naar interieur een thema. Het gedramatiseerde oversteken van de museumdrempel moest bezoekers helpen de contemplatieve blik op te bouwen die binnenin verwacht werd. Bij het bestijgen van de trappen van Schinkel's Altes Museum of, later, bij het doorkruisen van de pergola langs de vijvers in Berlage's Haags Gemeentemuseum wordt de bezoeker gewenkt de dagelijkse wereld achter zich te laten en een mentale overgang te maken naar een plek 'buiten de wereld', naar een staat van ontvankelijkheid, esthetische contemplatie en introspectie. Tempelfronten en colonnades, monumentale trappen, fresco's, wand- en plafondschilderingen met allegorieën van de kunsten of medaillons van de grootste kunstenaars of wetenschappers articuleren de rijke drempelwereld van het monumentale negentiende-eeuwse museum. Het naoorlogse democratiseringsideaal leidde tot het 'drempelloze' museum, met pleinen en straten, zowel binnen als buiten, die de grens tussen museum en stad lijken te willen opheffen, maar zo weer andere ruimten voortbrachten.

Museumgebouwen proberen hun openbare interieurs niet alleen in het verlengde van de stedelijke ruimte te projecteren (of dat te simuleren), ze blijken ook steeds meer plekken te zijn waar de stad als metropolitaan spektakel wordt aangeboden — in een traditie die via de roltrappen van het Centre Pompidou in Parijs terug reikt naar de negentiende-eeuwse geschilderde panorama's met hun onderdompelende vergezichten op een

1

Carol Duncan, *Civilising Rituals: Inside Public Art Museums* (Londen: Routledge, 1995).

panoramas with their immersive views of a historical or contemporary urban landscape. On the other hand, some museum buildings, through their sightlines and vistas, offer up the inner world of the museum and its (mass) audience as an urban spectacle. The exposure of the museum as an institution, its functioning, and the practices of its visitors and staff is valued both negatively and positively by museum critics — also in this issue of *OASE*. In the first case, the criticism holds that looking at the museum public or its machinery is no more than an easy, vulgarising distraction from the real content and tasks of the museum. In the second case, the self-exposure of the museum is appreciated as an extension of the tradition of institution-critical, site-specific conceptual works of art, which held up a mirror to the museum and its public by exposing relationships and operations and thus resisting illusions of aesthetic autonomy, timeless value or scientific disinterest. When the museum, in a spatial manner, exposes itself as a machine for storage, meaning and effect, it turns out that the line between the critical emancipation, on the one hand, and the dazzling, on the other, of the played spectator, is a precarious one.

This ambiguity also plays out today in making publicly accessible what used to be backstage sections and activities. In the renovations and new museums of the late-twentieth-century museum boom, there remained a notable programmatic emphasis on the expansion of reception facilities, restaurants and bars, and shops. Subsequently, the emphasis shifted to infrastructure for all kinds of public outreach. Today, internal boundaries are being revised between front- and backstage as storage depots become visible or are opened up, visitors can look inside restoration workshops, and residency studios join showrooms. Whether visible storages and other examples of exposing museum work constitute a disruption of the staged museum or an extension of it, is perhaps not even a relevant question. More interesting are questions concerning what is at stake here culturally and socially, and which aesthetic and semantic challenges designers are facing.

It seems that museums, with their range of urban venues *and* their collections, are both playing along with and resisting the event logic that currently dominates the cultural landscape. On the one hand, there is the paradigm shift that art museums in particular have undergone in recent decades and which art critic and essayist Boris Groys has called the ‘theatricalisation of the museum’: ‘More and more, contemporary museums are being transformed from spaces for permanent collections into stages for temporary curatorial projects.’² The staging of rapidly alternating projects is replacing the (slow) staging of individual works/collection pieces and of permanent collections. Exhibitions, guest interventions, lecture series, conferences, readings, screenings, concerts and educational workshops not only bring changing content or new narratives, they change the nature of the host institution and of museological staging. ‘Today the museum ceases to be a place of contemplation but rather becomes a place where things happen.’³ The logic of festivals, biennials, pop-up events, and digital dissemination and archiving of this programming is also penetrating the museum. The existing museum architecture provides sufficient frameworks for this, or supplementary ‘theaters’ are temporarily or structurally added.

On the other hand, in contrast to Groys’s theatricalisation, there is also a slowness with which museums can distinguish themselves within the cultural and scientific landscape: the

slowness of an institutional project, of museum buildings that often survive the changes of museological regimes, and

2
Boris Groys, *In the Flow* (London: Verso, 2016), 19; Jens Hoffmann, *Theater of Exhibitions* (Berlin: Sternberg, 2015).

3
Groys, *ibid.*, 18.

historisch of contemporain stadslandschap. Sommige museumgebouwen bieden andersom, met hun overzichten en doorzichten, ook de binnenwereld van het museum en zijn (massa-)publiek als een stedelijk spektakel aan. Het te kijk stellen van het museum als instituut, zijn werking, en de praktijken van bezoekers en medewerkers, wordt door museumcritici – ook in dit *OASE*-nummer – zowel negatief als positief gewaardeerd. In het eerste geval luidt de kritiek dat het bekijken van museumpubliek of de museale machinerie slechts een gemakkelijke en vervlakkende verstrooiing is die de aandacht van de èchte inhoud en taken van het museum wegkaapt. In het tweede geval wordt dit zichzelf tonen van het museum gewaardeerd als een verlengstuk van de traditie van institutioneel-kritische, locatiespecifieke conceptuele kunstwerken, die het museum en zijn publiek een spiegel voorhielden door relaties en operaties bloot te leggen en zo weerwerk boden aan illusies van esthetische autonomie, tijdloze waarde of wetenschappelijke belangeloosheid. Wanneer het museum, op een ruimtelijke manier, zichzelf blootgeeft als bewaar-, betekenis- en effect-machine, dan blijkt er slechts een wankele grens te liggen tussen het kritisch emanciperen enerzijds en het verbluffen van de bespeelde toeschouwer anderzijds.

Die ambiguïteit speelt vandaag ook bij het publiek toegankelijk maken van wat voorheen *backstage* programmaonderdelen waren. Bij de verbouwingen en nieuwe musea uit de laat-twintigste-eeuwse *museum boom* lag nog een opvallende programmatiese nadruk op de uitbreiding van onthaalfaciliteiten, zoals restaurants, bars en shops. Vervolgens lag de nadruk op de infrastructuur voor allerlei vormen van publieksbemiddeling. Vandaag de dag worden binnengrenzen tussen *front-* en *backstage* herzien, wanneer depots toegankelijke zichtdepots worden, bezoekers kunnen binnenkijken in restauratieateliers en *residency studios* zich naast de toonzalen voegen. Of zichtdepots en andere voorbeelden die de werking van een museum blootgeven, een disruptie van het geënceneerde museum dan wel een uitbreiding daarvan zijn, is misschien niet eens een relevante vraag. Interessanter zijn vragen wat hier cultureel en maatschappelijk op het spel staat, en welke esthetische en semantische uitdagingen hier verschijnen voor ontwerpers.

Het lijkt erop dat musea met hun aanbod aan stedelijke plekken, èn met hun collecties, zowel meespelen met, als zich verweren tegen de evenementenlogica, die het cultureel landschap momenteel domineert. Enerzijds is er de paradigmaverschuiving die vooral kunstmusea de afgelopen decennia hebben doorgemaakt en die de kunstcriticus en essayist Boris Groys de ‘theatralisering van het museum’ heeft genoemd: ‘Steeds meer worden hedendaagse musea omgevormd van ruimten voor vaste collecties in podia voor tijdelijke curatorische projecten.’² De opvoering van snel wisselende projecten komt in de plaats van de (trage) tentoonstelling van individuele werken/collectiestukken en van vaste collecties. Tentoonstellingen, gastinterventies, lezingenreeksen, conferenties, *readings*, *screenings*, concerten, educatieve workshops brengen niet alleen wisselende inhoud of nieuwe vertellingen, ze veranderen de aard van de gastinstelling en van de museale encenering. ‘Vandaag houdt het museum op een plek van contemplatie te zijn en wordt veeleer een plek waar dingen gebeuren.’³ De logica van festivals, biënnales, *pop-up* evenementen, en de digitale verspreiding en archivering van deze programmering dringt ook het museum binnen. De bestaande museumarchitectuur biedt hiervoor voldoende kaders, of supplementaire ‘theaters’ worden er tijdelijk of structureel aan toegevoegd.

Anderzijds staat er tegenover Groys’ theatralisering ook een traagheid waarmee musea zich binnen het cultureel en wetenschappelijk landschap kunnen onderscheiden: de traagheid van een institutioneel project, van museumgebouwen die vaak de wisselingen van museologische regimes overleven en zich bezighouden met collectie-opbouw conservering en onderzoek.

2

Boris Groys, *In the Flow* (Londen: Verso, 2016), 19; Jens Hoffmann, *Theater of Exhibitions* (Berlijn: Sternberg, 2015).

3

Groys, *ibid.*, 18.

of collection acquisition, conservation and research. As with the reinvestment in collection presentations, the rise of visible depositories can be understood as a revaluation of museum collections. In his recent museum apology, *The Return of Curiosity: What Museums are Good for in the 21st Century*, anthropologist and museum director Nicholas Thomas makes the recommendation that ‘museums should reveal the complexity of collections – that is of the masses of material from which particular exhibits are drawn. . . . it amounts to a realm of exploration that people ought to have the opportunity to enter and enjoy as well as understand.’⁴ Just as important as that matter of collections, is, according to Thomas, the museum as place: ‘Museums are more than the stories they tell – they are also places to be. They are places that implicitly foster and sustain civil society, and that prompt us to be curious.’⁵ The social promise of the museum is then, according to Thomas, ultimately that of a meeting place that can grow our sense of possibilities, risks and necessity of encounters with the unknown.⁶

The essays in this issue of *OASE* speculate on the importance of the architectonic staging of museum visits or activities, and generally highlight one dimension of this question within one building. The scenes of the museum are not examined on the typological level of the museum building, but in an exploration of meaningful places, building fragments or motifs. The issue thus takes a walk that starts in the (urban) landscape, then crosses the interior landscape of museums, over stairs, stands and other theater-like situations, before finally looking out over the city again from within the museum. Between the 11 contributions of our guest authors, we as editors inserted three short interludes. They are emblematic of the fragmentary reading of museum buildings that also occurs in most of the longer texts. Attention is paid to rhetorical aesthetics, to the evolving codes and conventions of both the dressed and the stripped-down public interior. The museum is structurally a place of contradiction – it screens and unpacks, it seeks to enchant and expose, to build and scatter attention. In individual museum buildings this exciting simultaneity is sometimes played out, sometimes covered up or smoothed over, but most of all it is distributed into sequences of moments, specific places, and images – into *staged scenes*.

Translation: Véronique Patteeuw

4	Nicholas Thomas, <i>The Return of Curiosity: What Museums are Good for in the 21st Century</i> (London: Reaktion Books, 2015), 141.	5	Ibid., 143.
		6	Ibid., 146.

Net als de herinvestering in collectiepresentaties kan de opkomst van zichtdepots dan ook begrepen worden als een herwaardering van museumcollecties. In zijn recente museum-apologie *The Return of Curiosity: What Museums are Good for in the 21st Century* doet antropoloog en museumdirecteur Nicholas Thomas de aanbeveling dat '(...) musea de complexiteit van collecties zouden moeten ontsluiten — dat wil zeggen van de massa's materiaal waaruit specifieke tentoonstellingsstukken tevorschijn gehaald worden. (...) dat staat gelijk met een verkenningswereld die mensen zouden moeten kunnen binnenstappen, begrijpen en genieten'.⁴ Even belangrijk als die materie van collecties, is volgens Thomas het museum als plek: '(...) musea zijn meer dan de verhalen die ze vertellen — het zijn ook plekken om naar toe te gaan. Het zijn plekken die impliciet de *civil society* voeden en schragen, en die onze nieuwsgierigheid opwekken'.⁵ De maatschappelijke belofte van het museum is volgens Thomas dan uiteindelijk die van een ontmoetingsplek die onze zin voor de mogelijkheden, risico's en noodzaak van ontmoetingen met het onbekende kan doen groeien.⁶

De essays in dit *OASE*-nummer speculeren over het belang van de architectonische enscenering van museumbezoek of museumactiviteit, en belichten daar meestal één dimensie bij één gebouw van. De scènes van het museum worden niet op het typologische niveau van het museumgebouw onderzocht, maar in een verkenning van betekenisvolle plekken, gebouwfragmenten of motieven. Het nummer maakt zo een wandeling die in het (stedelijk) landschap begint, vervolgens het binnenlandschap van musea doorloopt, over trappen, tribunes en andere theaterachtige situaties, om ten slotte vanuit het museum weer over de stad uit te kijken. Tussen de 11 bijdragen van onze gastauteurs voegden we als redactie drie korte intermezzo's in. Ze zijn emblematisch voor de fragmentarische lectuur van museumgebouwen die ook in de meeste langere teksten verschijnt. Daar is aandacht voor retorische esthetiek, voor de evoluerende codes en conventies van zowel het aangeklede als het gestripte publieke interieur. Het museum is structureel een plek van tegenspraak — het schermt af en pakt uit, het wil betoveren en blootleggen, aandacht opbouwen en verstrooien. In individuele museumgebouwen wordt deze spannende gelijktijdigheid soms uitgespeeld, soms toegedekt of uitgevlakt, maar vooral wordt ze er uiteengelegd in opeenvolgende momenten, specifieke plekken, en beelden — in scènes.

4

Nicholas Thomas, *The Return of Curiosity. What Museums are Good for in the 21st Century* (Londen: Reaktion Books, 2015), 141.

5

Ibid., 143.

6

Ibid., 146.

Between City and Palace

The Palais des Beaux-Arts

Paul Vermeulen, Elsbeth Ronner and Aurélie Hachez

Any art institution that struggles with iconic expectations, that is worried about deterring thresholds or doubtful about its potential to draw the city inside, can find an early forerunner in Brussels' Palais des Beaux-Arts. Having shed the ill-fitting title of 'palace', it now refers to itself by a phonetic acronym – Bozar – that fuses spellings and vocabularies of various origins.¹ Ambiguity and multifacetedness characterise its history and arm it against conflicting criticisms.

In Brussels, palaces are located in the upper city. The first was the ducal place on Coudenberg, between the first and second city walls. At its foot settled not only members of the Jewish community looking for protection, but also those of noble families connected to the court. One example of their accommodations is Hôtel Ravenstein, built around 1500 on the corner of rue Terarken. Leaning against the first city wall, rue Infante Isabella (1625) connected the city palace to the cathedral located a little further down the slope. It completed an organic urban tissue that ran all the way to the palace courtyard.

At the end of the eighteenth century, architect Barnabé Guimard gave the core of the palace city its definitive form, stretching Parc de Bruxelles between a new royal palace and what was to become the Palais de la Nation, the neoclassicist Place Royale and, beyond, older and more frivolous, the palace of Charles de Lorraine. The corner of Place Royale was built on top of rue Infante Isabella: a cut in the ribbon connecting the upper town with the hillside, it increased the distance between them. In the nineteenth century rue de la Régence, flanked by yet more city palaces, sprung from the Place Royale. But the tone changed. Residential elegance and discretion gave way to institutional pomp. Alphonse Balat's Palais des Beaux-Arts (1875–1880), soon to be renamed the Royal Museum, or – to a grotesque degree – Joseph Poelaert's Palais de Justice (1866–1883) presented unhesitatingly monumental.

In need of renovation, the hillside district fell under the spell of the large-scale infrastructure projects. First, the plan was to build an easily passable road between the upper and lower cities. On maps, their curves began to cover the urban tissue. Next, in 1890, the plan was to connect the northern and southern train stations underground. Unlike the demolition, the realisation of this plan was long in coming. The palace city's eagerness and metropolitan aspirations tore the upper and lower cities apart. A 'lively district,' in the horrified words of Mayor Karel Buls, 'has been replaced by a veritable necropolis.'²

While the future of the railway tunnel area and of the Coudenberg – which has also been known as the Montagne de la Cour and the Mont des Arts – remained uncertain, the newly

constructed rue Ravenstein invited prestigious development. The Société Générale de Belgique, Belgium's leading financial institution, occupied the entire area between Montagne du Parc and rue de

1 The building is still called the Palais des Beaux-Arts, but the organisation that runs it has been calling itself Bozar since 2002.

2 Buls's passed-down words referred to Maquet and Balat's plans for a traffic route and museum extension on Montagne de la Cour. The museum did not materialise, but the demolition work continued. Quoted in: Marcel Smets, *Charles Buls: Les principes de l'art urbain* (Liège: Pierre Mardaga, 1995), 121.

Tussen stad en paleis

Het Paleis voor Schone Kunsten

Paul Vermeulen, Elsbeth Ronner en Aurélie Hachez

Elk kunstinstituut dat worstelt met iconische verwachtingen, dubt over de hoogte van zijn drempels of kansen om de stad binnen te halen, vindt een vroege voorloper in Brussel, in het Paleis voor Schone Kunsten. Het heeft intussen de slecht passende titel 'paleis' afgeschud en laat zich benoemen met een fonetisch acroniem dat spelling en vocabulaire van diverse origines versmelt: Bozar.¹ Ambigüiteit en gelaagdheid kenmerken zijn geschiedenis en wapenen het tegen kritiek uit tegengestelde hoeken.

Paleizen staan in Brussel in de bovenstad. Het begon met het hertogelijk paleis op de Coudenberg, tussen de eerste en de tweede stadsomwalling. Aan de voet ervan vestigden zich de joodse gemeenschap, op zoek naar bescherming, maar ook adellijke, met het hof verbonden families. Een voorbeeld daarvan is het Hôtel Ravenstein, omstreeks 1500 opgetrokken op de hoek van de Terarkenstraat. De tegen de eerste stadswal aanleunende Isabellastraat (1625) verbond het stadspaleis met de kathedraal, wat lager op de helling. Ze voltooide een organisch stadswefsel dat oplom tot aan de voorhof van het paleis.

Eind achttiende eeuw gaf architect Barnabé Guimard de kern van de paleizenstad zijn definitieve beslag: het Warandepark, opgespannen tussen een nieuw koninklijk paleis en wat het Paleis der Natie zou worden, het neoclassicistische Koningsplein en daarachter, ouder en frivoler, het paleis van Charles de Lorraine. De hoek van het Koningsplein werd bovenop de Isabellastraat gebouwd: een barst in de band tussen bovenstad en heuvelflank; de distantie werd groter. In de negentiende eeuw werd vanuit het Koningsplein de Regentschapsstraat getrokken, met nog meer stadspaleizen. Maar de toon veranderde. Residentiële elegantie of discretie ruimde plaats voor institutioneel vertoon. Alphonse Balat's Paleis voor Schone Kunsten (1875–1880), spoedig omgedoopt tot Koninklijk Museum of, tot op groteske hoogten, Joseph Poelaert's Justitiepaleis (1866–1883) zochten rücksichtslos de monumentaliteit.

De wijk op de heuvelflank, die aan sanering toe was, kwam in de ban van grootschalige infrastructuurprojecten. Eerst ontstond de wens om een goed berijdbare weg tussen boven- en benedenstad aan te leggen. Op kaarten verschenen over het stadswefsel heen getekende curves. Dan, in 1890, kwam het plan om de Noord- en Zuidtreinstations ondergronds te verbinden. Uitvoering van dat plan zou nog lang op zich laten wachten, maar de kaalslag niet. De gretigheid van de paleizenstad en grootstedelijke aspiraties scheurden hoog- en laagstad van elkaar los. 'Een levendige wijk' was, in de ontzette woorden van burgemeester Karel Buls, 'vervangen door een ware necropool'.²

Waar de toekomst van de spoortunnelomgeving en van de Coudenberg, die ook Hofberg en Kunstberg ging heten, ongewis bleef, nodigde de nieuw

aangelegde Ravensteinstraat uit tot prestigieuze ontwikkeling. De Société Générale de Belgique, België's voornaamste financiële instelling, nam vanaf 1911 het hele stuk in tussen Warandeborg en

1

Het gebouw heet nog steeds Paleis voor Schone Kunsten, maar de organisatie die het runt noemt zich sinds 2002 Bozar.

2

Buls' overgeleverde woorden sloegen op de plannen van Maquet en Balat voor een verkeersweg en een museumuitbreiding op de Hofberg. Dat museum kwam er niet, wel almaar verdergaande sloopwerken. Geciteerd in: Marcel Smets, *Charles Buls: Les principes de l'art urbain* (Luik: Pierre Mardaga, 1995), 121.



Palais des Beaux-Arts at the foot of upper Brussels/
Paleis voor Schone Kunsten aan de voet van de Brusselse bovenstad.
Drawing/ Tekening by Georgia Xypolia

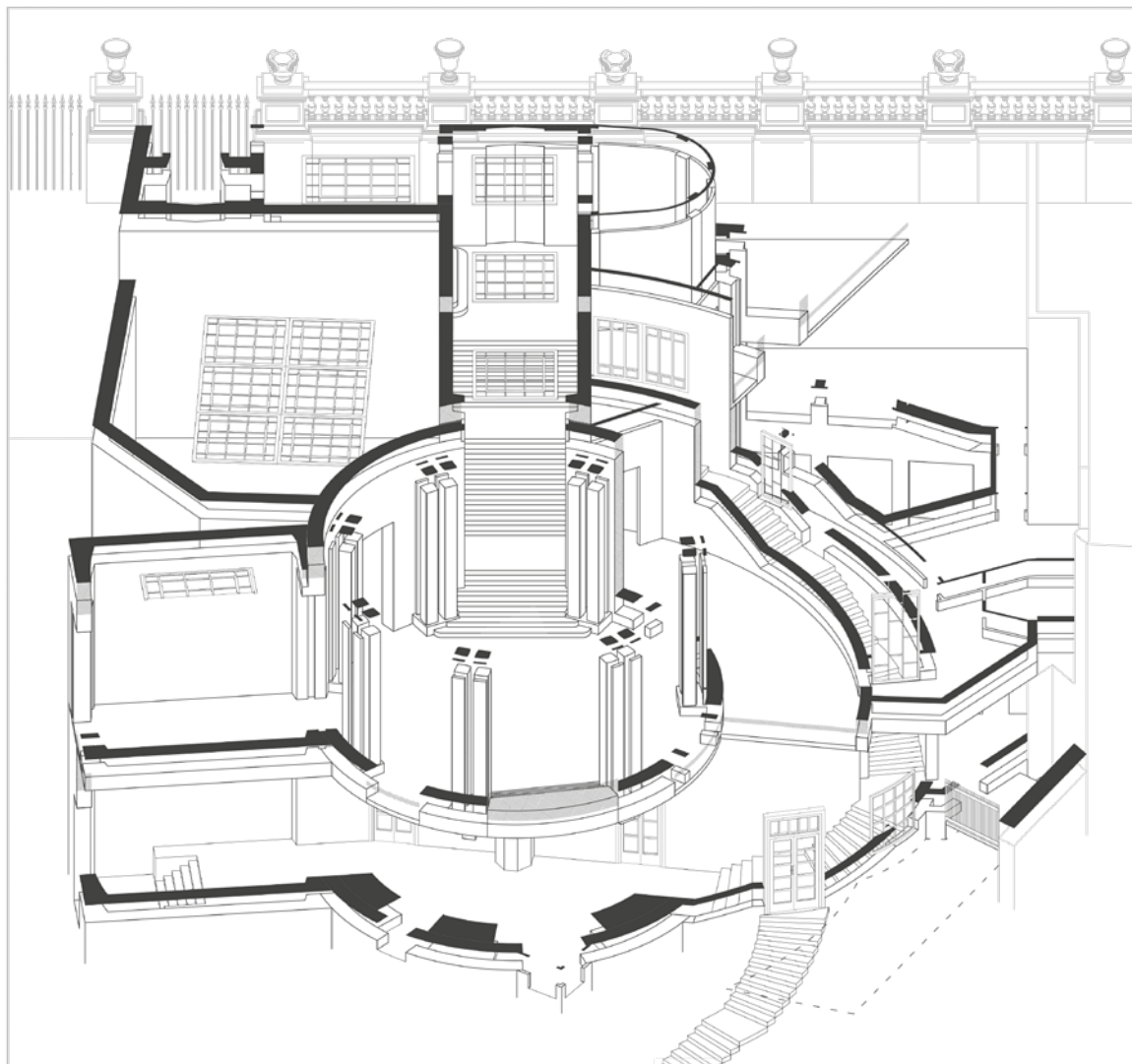
Buildings/ Gebouwen
1 Palais des Beaux-Arts/ Paleis voor Schone Kunsten (Bozar)
2 Hotel Ravenstein
3 Cathedral/ Kathedraal
4 Royal Palace/ Koninklijk Paleis
5 Palace of the Nation/ Paleis der Natie
6 Palace of/ Paleis van Charles de Lorraine
7 Royal Museum/ Koninklijk Museum
8 Brussels Central Station, on the North-South train line/
Station Brussel Centraal, op de Noord-Zuidspoorverbinding
9 Société Générale
10 Ravenstein Gallery/ Ravensteingalerij

Streets and squares/ Straten en pleinen
a Parc de Bruxelles/ Warandepark
b Place des Palais/ Paleizenplein
c rue Royale/ Koningsstraat
d Place Royale/ Koningsplein
e rue de la Régence/ Regentschapsstraat
f rue Ravenstein/ Ravensteinstraat
g rue Baron Horta/ Baron Hortastraat
h rue Terarken/ Terarkenstraat

Bibliotheekstraat (nu Baron Hortastraat). Het terrein daarnaast, tussen de Bibliotheekstraat en de Terarkenstraat, moet burgemeester Adolphe Max best wel een interessante locatie geleden hebben. Ze lag vlakbij het Koningsplein en het museum; door alle sloopwerk viel dat op. Hij maakte er Koning Albert en zijn kunstminnende eega Elisabeth op attent, toen die in 1913 bij hem pleitten voor 'een tempel gewijd aan de muziek en de beeldende kunsten'.³ Na de Eerste Wereldoorlog werd de draad weer opgepakt, en een commissie van experts, waarin Victor Horta zitting had, zag het terrein voor wat het werkelijk was: krap, vormeloos, ingegraven, waterziek, ingesloten door restanten van het oude Brussel, de kelders onder de Ravensteinstraat en keermuren met daarop hoog oprijzende gebouwen. Het was bovendien bezwaard door twee erfdiensbaarheden. De eerste voerde terug op Guimard, die bepaald had dat het koninklijk paleis vrij zicht moest hebben op

3

Max meldde dit in zijn toespraak bij de opening van het Paleis voor Schone Kunsten in 1928. Geciteerd in: Valerie Montens, *Le Palais des Beaux-Arts : La création d'un haut lieu de culture à Bruxelles (1928-1945)* (Brussel: Éditions de l'Université de Bruxelles, 2000), 112.



**Park wall: upper rotunda at Paleizen Square/
Parkmuur Paleizenplein, hoge rotonde
Drawing/ Tekening: Akazwarman Balachandran,
Diana Dungyova, Thomas de Hoog**

Maarten Liefoghe, Asli Çiçek, Jantje Engels	
Staging the Museum	1
Museum scènes	2
<hr/>	
Paul Vermeulen, Elsbeth Ronner, Aurélie Hachez	
Between City and Palace/ The Palais des Beaux-Arts	7
Tussen stad en paleis/ Het Paleis voor Schone Kunsten	8
<hr/>	
Tony Fretton	
Fuglsang Kunstmuseum/ Facts and Interpretation in Staging a Museum	19
Fuglsang Kunstmuseum/ Feiten en interpretaties bij een museumopvoering	20
<hr/>	
Chiara Velicogna	
An Entrance, a Dialogue/ Revisiting the Clore Gallery	27
Een entree, een dialoog/ Een terugblik op de Clore Gallery	28
<hr/>	
Aslı Çiçek, Maarten Liefoghe	
Beneath and above the Slanting Surfaces/ Staircase Landesmuseum Zürich	39
Onder en boven de schuine vlakken/ Trappenhuis Landesmuseum Zürich	38
<hr/>	
Adria Daraban	
The Abteiberg Museum/ An Arabesque of Spatial Lust	43
Museum Abteiberg/ Een arabesk van ruimtelijke wellust	44
<hr/>	
Elena Montanari, Gennaro Postiglione	
Pervasive Exhibitions	53
Overall tentoonstellen	54
<hr/>	
Sandra Kisters	
Paradoxical Starting Points/ Depot Boijmans Van Beuningen	67
Paradoxe uitgangspunten/ Depot Boijmans Van Beuningen	66
<hr/>	
Maarten Liefoghe, Asli Çiçek	
'Museumised' Façades/ Museum De Lakenhal, Leiden	77
'Gemusealiseerde' façades/ Museum De Lakenhal, Leiden	78
<hr/>	
Michele Porcelluzi	
Two staircases in the Triennale Palace	83
De twee trappen van het triënnalepaleis	82
<hr/>	
Matteo Ghidoni	
Staging the Spoken Word	93
Enscenering van het gesproken woord	92
<hr/>	
Aslı Çiçek, Maarten Liefoghe	
A Tent without a Landscape/ Auditorium Victoria & Albert Museum, London	103
Tent zonder landschap/ Auditorium Victoria & Albert Museum, Londen	104
<hr/>	
Stefaan Vervoort, Camille Blatt	
Department Store and Architectural Noise Reused/ Rotor's Scenography in Mu.ZEE	109
Warenhuis en architecturale ruis in hergebruik/ Rotor's inrichting van Mu.Zee	108
<hr/>	
Mark Pimlott	
Museum, Image and Agency/ Tate Modern and the Problem of the Public Interior	119
Museum, beeldvorming en betrokkenheid/ Tate Modern en het probleem van de openbare binnenruimte	118
<hr/>	
Maria Alvarez Garcia, Georgios Eftaxiopoulos	
A View from Paradise/ Olafur Eliasson's Your Rainbow Panorama	131
Uitzicht uit het paradijs/ Olafur Eliasson's Your Rainbow Panorama	132
<hr/>	
Abstracts/ Samenvattingen	142
Authors/ Auteurs	