

Between City and Palace
The Palais des Beaux-Arts

Ronner, E.I.; Vermeulen, P.E.L.J.C.; Hachez, Aurélie

Publication date

2022

Document Version

Final published version

Published in

Oase: tijdschrift voor architectuur

Citation (APA)

Ronner, E. I., Vermeulen, P. E. L. J. C., & Hachez, A. (2022). Between City and Palace: The Palais des Beaux-Arts. *Oase: tijdschrift voor architectuur*, (111), 7-18.

Important note

To cite this publication, please use the final published version (if applicable).
Please check the document version above.

Copyright

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

Takedown policy

Please contact us and provide details if you believe this document breaches copyrights.
We will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Green Open Access added to TU Delft Institutional Repository

'You share, we take care!' - Taverne project

<https://www.openaccess.nl/en/you-share-we-take-care>

Otherwise as indicated in the copyright section: the publisher is the copyright holder of this work and the author uses the Dutch legislation to make this work public.

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 Warandepark 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

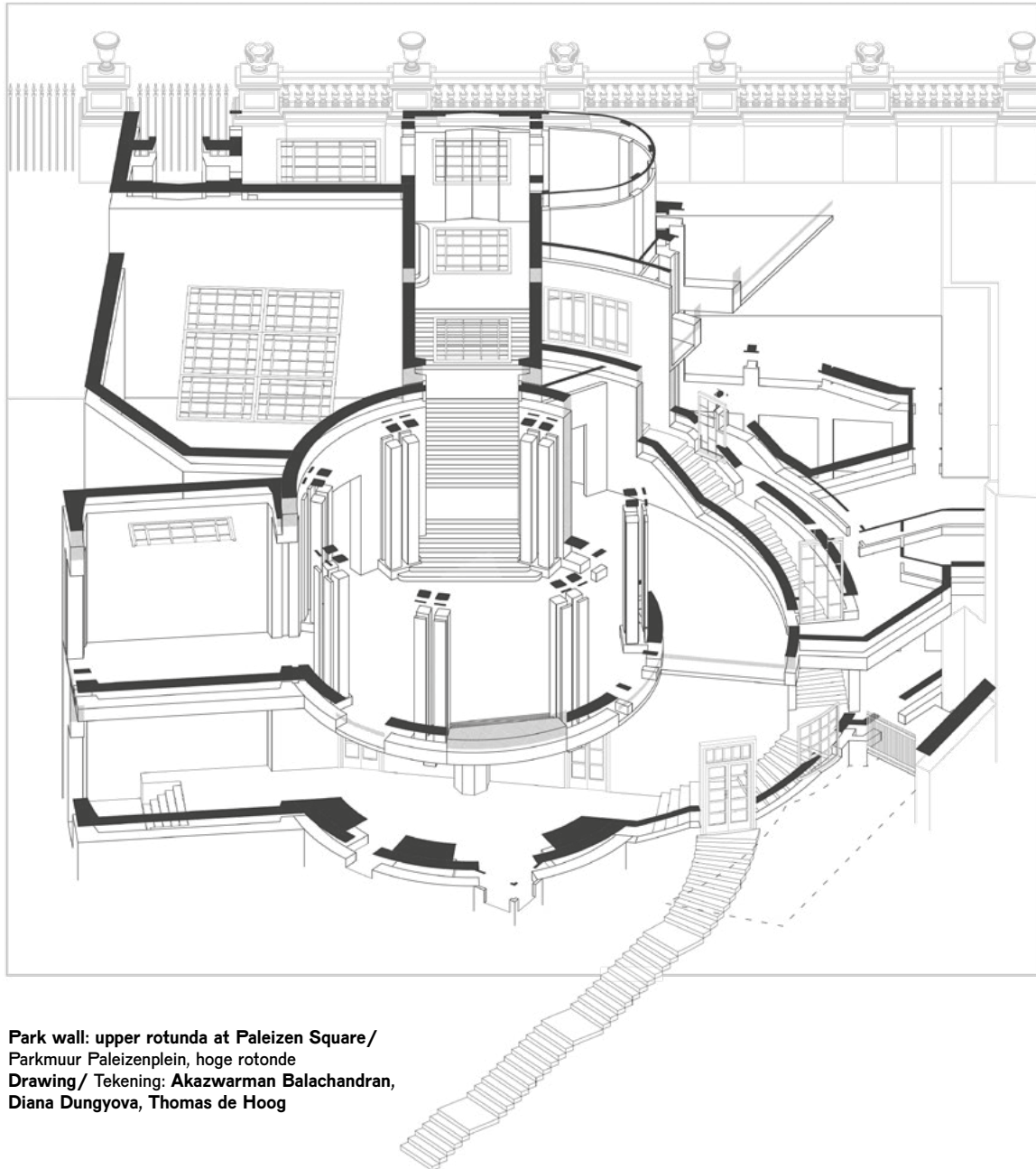
- 1 Palais des Beaux-Arts / Paleis voor Schone Kunsten (Bozar)
- 2 Hotel Ravenstein
- 3 Cathedral / Kathedraal
- 4 Royal Palace / Koninklijk Paleis
- 5 Palace of the Nation / Paleis der Natie
- 6 Palace of / Paleis van Charles de Lorraine
- 7 Royal Museum / Koninklijk Museum
- 8 Brussels Central Station, 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

la Bibliothèque (now rue Baron Horta). The adjacent plot, between rue de la Bibliothèque and rue Terarken, likely struck Mayor Adolphe Max as an interesting location. Its closeness to the Place Royale and the museum stood out because of all of the demolition work. The mayor pointed it out to King Albert and his art-loving spouse Elisabeth when they, in 1913, pleaded with him for 'a temple dedicated to music and the visual arts'.³ When work was resumed after the First World War, a commission of experts including Victor Horta recognised the site for what it really was – cramped, shapeless, dug in, waterlogged and hemmed in by remnants of the old Brussels, cellars under rue Ravenstein and retaining walls topped with high-rise buildings. It was also encumbered by two charges. The first of these went back to Guimard, who had stipulated that the royal palace had to have a clear view of the lower city. The sightlines pierced the buildings at the edge of the park and skimmed over the construction site, which consequently could not include any buildings higher than the park wall. The second reflected the city council's fear that more bank buildings would make the street funereal.⁴ That which it had been unable to enforce on the bank, it demanded of the future art temple: to include shops on rue Ravenstein.

All Arts Together

The idea of housing visual arts and music in a single building had been around for some time. A programme formulated in a royal decree of 1870 became the guiding principle for Balat's Palais des Beaux-Arts on rue de la Régence.⁵ Horta reminisces about concerts held at the sculpture gallery, before the Palace became the Musée d'Art Ancien.⁶ The idea was also in line with the views prevailing in the progressive artistic circles within which Horta moved. But things may not have been as clear-cut as Adolphe Max's account of his interview with the royal couple suggests. A pre-war design exercise by city architect François Malfait was a proposal for a museum, nothing more, and the first project considered by the post-war commission only consisted of exhibition rooms and a laborious search for symmetry.⁷

It was only Horta's counterproposal, entitled 'Palace for Receptions and Exhibitions', that presented a 'reception hall' surrounded by exhibition spaces – although it only included a detailed programme for the latter.⁸ This mixed proposal won Horta a contract and the support of a powerful network comprising minister Edward Anseele, mayor Adolphe Max and one of Horta's former clients, senator Emile Vinck who, when the senate refused financing, called in banker and megalomaniac Henri Leboeuf. Leboeuf had been pleading for a proper concert hall in Brussels for a long time and saw his opportunity when Horta's palace drew his attention. He set up a state-guaranteed finance company, raised private capital, supplemented it with contributions from various authorities and appointed himself commissioner.

Royal favour, the political support of state and city, cultural connections in art-loving circles, private capital, private-public collaborations and unyielding licensing officials: this was a much more complex forcefield than the one to which court architect Balat had previously been accustomed.

³ Max mentioned this in his speech at the opening of the Palais des Beaux-Arts in 1928. Quoted in: Valerie Montens, *Le Palais des Beaux-Arts: La création d'un haut lieu de culture à Bruxelles (1928-1945)* (Brussels: Éditions de l'Université de Bruxelles, 2000), 112.

⁴ Valerie Montens, 'Le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles', *Bruxelles Patrimoines* 031 (2019), 58.

⁵ Ibid., 57.

⁶ Cécile Dulière (ed.), *Victor Horta Mémoires* (sine loco: Ministère de la Communauté française de Belgique, 1985), 234.

⁷ At least, that is how Horta remembers the design by Georges Hano, head of the Public Buildings Department, in his *Mémoires*, *ibid.*, 236.

⁸ Françoise Aubry, Jos Vandenbreenen and Daniel Commins, 'Een onzichtbaar paleis?', in: Françoise Aubry and Jos Vandenbreenen (eds.), *Horta: Van Art Nouveau tot Modernisme* (Ghent: Ludion, 1996), 170.

de benedenstad. De zichtkegel sneed een gat in de bebouwing aan de rand van het park en scheerde over het bouwterrein, waar bijgevolg niet hoger dan de parkmuur gebouwd mocht worden. De tweede weerspiegelde de vrees van het stadsbestuur dat de bankgebouwen de straat dood zouden maken.⁴ Wat het de bank niet had kunnen opleggen, eiste het van de aanstaande kunstentempel: winkels aan de Ravensteinstraat.

Alle kunsten samen

Het idee om beeldende kunst en muziek in één gebouw onder te brengen leefde al langer. Een koninklijk arrest uit 1870 formuleerde er een programma voor, dat de leidraad werd voor Balat's Paleis voor Schone Kunsten aan de Regentschapsstraat.⁵ Horta haalt herinneringen op aan concerten in de sculpturenzaal, voordat het Paleis het Museum voor Oude Kunst werd.⁶ Het idee spoorde ook met heersende opvattingen in de vooruitstrevende artistieke kringen waarmee Horta bekend was. Maar zo vastomlijnd als Adolphe Max' relaas van het onderhoud met het koningspaar het doet voorkomen, was het wellicht niet. Een vooroorlogse ontwerpsoefening door stadsarchitect François Malfait stelde alleen een museum voor, en het eerste project waarover de naoorlogse commissie zich boog, bevatte alleen tentoonstellingszalen en een moeizame zoektocht naar symmetrie.⁷

Pas in het tegenvoorstel van Horta, Paleis voor Feesten en Tentoonstellingen getiteld, verscheen een 'feestzaal', omringd door tentoonstellingszalen — maar alleen voor die laatste beschikte hij over een gedetailleerd programma.⁸ Dit gemengde

4
Valerie Montens, 'Le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles', *Bruxelles Patrimoines* 031 (2019), 58.

5
Ibid., 57.

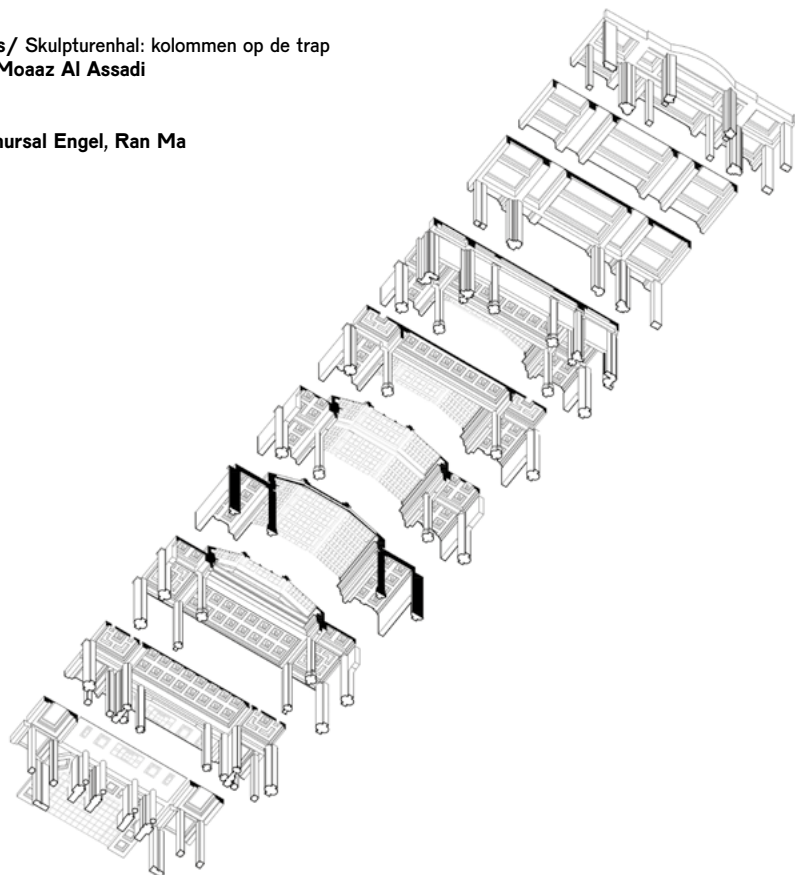
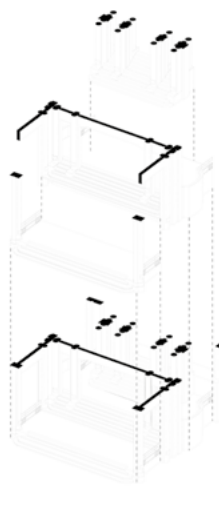
6
Cécile Dulière (red.), *Victor Horta Mémoires* (s.l.: Ministère de la Communauté française de Belgique, 1985), 234.

7
Althans, zo herinnert Horta zich het ontwerp door Georges Hano, diensthoofd Openbare Gebouwen, in zijn *Mémoires*, ibid., 236.

8
Françoise Aubry, Jos Vandendreeën en Daniel Commins, 'Een onzichtbaar paleis?', in: Françoise Aubry en Jos Vandendreeën (red.): *Horta: Van Art Nouveau tot Modernisme* (Gent: Ludion, 1996), 170.

Sculpture hall: columns on the stairs/ Skulpturenhal: kolommen op de trap
Drawing/ Tekening: Michael Evola, Moaz Al Assadi

Sculpture hall/ Skulpturenhal
Drawing/ Tekening: Ilgin Şenses, Onursal Engel, Ran Ma



This palace would be altogether different. In addition, the restrictions stifled any attempt at monumentality. The location required experience with urban infill and an unconventional spatial imagination. Horta had plenty of both, but still found it hard to resign himself to the idea that he was not building a palace, but a house of the arts — even a house among shops.⁹ Yet this metaphor is not satisfactory, either: his edifice most resembles a city of the arts.

Tempering his penchant for monumentality and the introduction of urban qualities would take six design versions drafted between 1919 and 1925.¹⁰ In all of them, the concert hall — first beam-shaped, then cross-shaped and finally egg-shaped, like the sound box of a lute — sits at the level of rue Terarken, allowing the maximum height allowed by the charge. All versions have one entrance on rue Ravenstein and one on Place des Palais, the forecourt of the royal palace. But in the first version, it is hardly possible to walk through the structure from one entrance to the other. The upper entrance leads to a royal lodge at the top of the reception hall: it is as if monarch and bourgeoisie, palace residents and city dwellers, are ushered towards the reception hall. The final version feels less paternalistic. The entrance to the royal lodge finds itself at the corner of rue Ravenstein and rue Terarken, as the last house in the terrace. Its side wall provides a counterbalance to Hôtel Ravenstein, built from brick and with a bay window protruding from the façade. For an instant, it looks as if the old Brussels alley is back.

The first version is unipolar: everything is grouped around the reception hall. The entrance on rue Ravenstein in the middle of the street front is flanked by shops on either side — good enough to conjure up the appearance of a palace. But a second pole soon pops up: the sculpture gallery at the level of rue Ravenstein, next to the low-lying concert hall. The urban tissue develops around these two poles. An upper and a lower axis are connected three times, each at their own levels. The upper axis, a flight of stairs lower than Place des Palais, runs roughly parallel to the old city wall and Parc de Bruxelles. The lower axis runs behind the shops at the level of rue Ravenstein and doubles its width further down, at the level of rue Terarken, where a chamber music venue sits beneath the sculpture gallery. The double lower axis, finally, reaches the concert hall respectively at half height and on the ground floor.

There are two reasons why this layout is urban and cannot be dismissed as a variant of a palace plan with two courts. The first is the position of the entrances: not in the middle of the axes, but at opposite ends. The lower rotunda, on the corner of the former rue de la Bibliothèque, and the upper rotunda, crouching behind the Place des Palais park wall, are the extreme cornerstones of the tissue. They set the visitor in motion. Incentives to move are everywhere: not only in the foyers and ramps that twist around the concert hall, but also in the vaguely classical sculpture gallery, which is on an exit of the lower axis and the widest upward road. The static aplomb of Balat's sculpture gallery is far away; Horta's columns forget the codes and walk up the stairs in pairs.

The second reason is the exhaustive diversity of the spatial experience. Light incidence, form language and spatial proportions vary wildly. There is light from above in varying intensities and there are tinted windows along small, cut-out patios. A concrete portico with truncated corners has a pilaster with a Tuscan capital; a round abacus with pointed ears has curved decorative moulding; a sober, slender beam grid rests on prismatic columns; recesses enliven curved surfaces. Tall as well as low spaces alternate with fields of widely spaced columns. The multitude of impressions

9
Dulière, *Victor Horta Mémoires*, op. cit. (note 6), 243.

10
Aubry, Vandendreeën and Commins, 'Een onzichtbaar paleis?', op. cit. (note 8), 170–179.

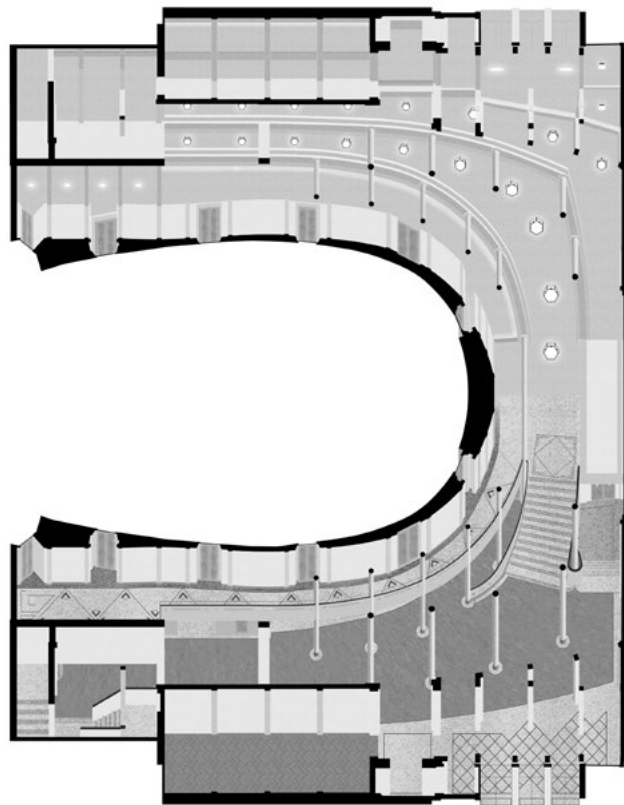
voorstel leverde Horta een contract op en de steun van een machtig netwerk: minister Edward Anseele, burgemeester Adolphe Max en een gewezen klant van Horta, senator Emile Vinck, die toen de Senaat de financiering weigerde, de bankier en megalomaan Henri Leboeuf inschakelde. Leboeuf ijverde allang voor een goede concertzaal in Brussel en zag in Horta's paleis zijn kans schoon. Hij zette een financieringsmaatschappij met staatswaarborg op, haalde privékapitaal op, vulde dat aan met bijdragen van diverse overheden en wierp zich op als bouwheer.

Koninklijke sympathie, politieke steunpunten bij staat en stad, culturele aansluiting bij kunstminnende kringen, privékapitaal, publiek-private samenwerking en onverzettelijke vergunningsambtenaren: dit was een veel complexer krachtenveld dan dat waaraan hofarchitect Balat gewend was geweest. Zo'n paleis zou het dus niet meer worden. Bovendien smoorden de beperkingen elke gooi naar monumentaliteit. Voor deze locatie was ervaring met stedelijke invulbouw en onconventionele ruimtelijke verbeeldingskracht vereist. Die had Horta ten over, maar toch kostte het hem moeite om zich te verzoenen met het idee dat hij geen *paleis*, maar een *huis* voor de kunsten zou maken, een huis tussen winkels dan nog.⁹ En nog is die metafoor niet bevredigend. Zijn bouwwerk lijkt nog het meest op een *stad* voor de kunsten.

Voor het temperen van zijn hang naar monumentaliteit en het introduceren van stedelijke eigenschappen waren, van 1919 tot 1925, zes ontwerpversies nodig.¹⁰ In alle ligt de concertzaal, die eerst een balkvorm, dan een kruisvorm en ten slotte een eivorm aanneemt, als de klankkast van een luit, op het peil van de Terarkenstraat, zodat de maximale hoogte die de erfdienstbaarheid toelaat benut wordt. Alle hebben een ingang aan de Ravensteinstraat en één aan het Paleizenplein, het voorplein van het koninklijk paleis. Maar in de eerste versie is

⁹ Dulière, *Victor Horta Mémoires*, op. cit. (noot 6), 243.

¹⁰ Aubry, Vandenbreen en Commins, 'Een onzichtbaar paleis?', op. cit. (noot 8), 170-179.



Foyers around the concert hall / Foyers rondom de concertzaal
Drawing/ Tekening: Maarten van Eijs, Rens van Os, Ziou Gao

challenges the architectural unity and brings to mind the observation overload instigated by a city tour. Although Horta's relationship with Leboeuf soured when the latter wanted to involve others in the finishing touches, in retrospect it was Horta himself who pulled out all the stops and made the structure tolerant of other people's interventions — just like a city. A lot can go on at the same time.

Ambiguity

The differences not only introduce urban variation, but also ambiguity. Spaces for circulation and exchange are sometimes separated from spaces for sojourn and concentration, and then sometime they are not (quite). Across the building as a whole, therefore, the urban tissue is ambiguous. Whereas the double lower axis only serves circulation, the upper axis has an enfilade of exhibition spaces of varying dimensions. Whereas one pole, the sculpture gallery, is a circulation space flanked by galleries, the second pole is its opposite. The egg-shaped concert hall, a place of the utmost concentration, is surrounded by fanned pedestrian areas, beckoning, twisting staircases, sudden vistas and, finally, a long staircase winding its way to the upper rotunda: the more adventurous alternative to the route through the sculpture gallery.

With a rotunda as a hinge between uninterrupted rows of showcases, Horta's stocky palace had everything it needed to become the pacesetter of a metropolitan rue Ravenstein. Thoughtfully responding to the corner tower of the Société Générale, his rotunda rises at the end of the later Ravenstein Gallery: a route that originates from Horta's never-materialised urban designs for the demolished hillside.¹¹ But no matter how judiciously the end points of the internal tissue had been conceived, the Palais des Beaux-Arts as an internal route between the lower and upper cities remained controversial.¹² The fact that circulation routes and exhibition spaces coincide discourages building managers. The palace as an institution hinders the palace as a city. In his memoirs, Horta gloats about the complexity he achieved, but there is no indication as to whether these contradictions were ever discussed during the design process.¹³

However, at the opening of the palace in 1928 it became clear that the ambiguity of the spaces opened up horizons for the art scene, which was yearning for innovation. Although the concert hall was not ready, the programme nevertheless included music and dance. Diaghilev's Ballets Russes performed in the gallery for monumental art and above and on the stairs of the sculpture gallery. The audience was at the bottom of the stairs, as if witnessing a street performance. It would remain a rare moment. In the years that followed, more artistic disciplines settled in the palace — focused on theatre, lectures and film — but these withdrew behind their own doors, in their own organisations. The programmatic openness of the palace, and particularly of the sculpture gallery, was enjoyed not so much by the arts, but rather by commercial peripheral initiatives such as auctions, parties and even car shows. The building, conceived for interdisciplinary exchange between the arts, had to bide its time.

This waiting aroused impatience. A short-lived occupation of the palace in 1968 led to an intervention, designed by Lucien-Jacques Baucher. The sculpture gallery was filled with a tubular system with steps, to promote encounters. It was a tautology, one that repeated the difficult mission embodied by the palace's rampant complexity in simpler terms. All hopes seemed pinned on the

¹¹ Victor Horta, Municipal Development Project, 1928.

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

¹³ Dulière, *Victor Horta Mémoires*, op. cit. (note 6), 256-260.

er nauwelijks doorloop van de ene naar de andere ingang. De hooggelegen ingang leidt naar een koninklijke loge op de kop van de feestzaal: het lijkt wel alsof vorst en burgerij, paleisbewoners en stadsbewoners, elkaar ontmoeten in de feestzaal. De definitieve versie voelt minder paternalistisch. De ingang naar de koninklijke loge komt terecht op de hoek van de Ravensteinstraat en de Terarkenstraat, als het laatste huis in de rij. De zijgevel van dat huis biedt tegenwicht aan het Hôtel Ravenstein, met baksteen en een uit de gevel opbollende erker. Even lijkt het steegje van het oude Brussel terug.

De eerste versie is éénpolig: alles zit om de feestzaal heen. De ingang aan de Ravensteinstraat zit in het midden van de straatgevel, aan weerszijden geflankeerd door winkels: goed genoeg om het aanzien van een paleis op te roepen. Maar al snel verschijnt een tweede pool: een sculpturenzaal op het niveau van de Ravensteinstraat, naast de laaggelegen concertzaal. Rond die twee ontwikkelt zich een stadachtig maaswerk. Een hoge en een lage as zijn, elk op hun niveau, drie keer verbonden. De hoge as, een trapvlucht lager dan het Paleizenplein, koerst zowat parallel aan de oude stadswal en het Warandepark. De lage as loopt op het peil van de Ravensteinstraat achter de winkels door en verdubbelt zich verder naar onder, op het peil van de Terarkenstraat, waar onder de sculpturenzaal nog een kamermuziekzaal zit. De verdubbelde lage as bereikt ten slotte de concertzaal, respectievelijk op halve hoogte en op de parterre.

Er zijn twee argumenten waarom deze opzet stadachtig is, en niet als een variant van een paleizenplan met twee hoven afgedaan kan worden. De eerste is de positie van de ingangen: niet in het midden van de assen, maar aan tegengestelde uiteinden. De lage rotonde, op de hoek van de toenmalige Bibliotheekstraat, en de hoge rotonde, weggedoken achter de parkmuur van het Paleizenplein, zijn in het maaswerk de uiterste hoekpunten. Ze zetten de bezoeker in beweging. Aansporingen tot beweging zijn overal: in de om de concertzaal tollende foyers en hellingbanen, maar zelfs in de vaag klassieke sculpturenhal, die een afslag op de lage as en de breedste weg naar boven is. Het statische aplomb van Balat's sculpturenzaal is veraf; Horta's kolommen vergeten de codes en lopen in paren de trappen op.

Het tweede argument is de doorgedreven diversiteit van de ruimtelijke ervaring. De lichtinval, de vormtaal en de ruimtelijke verhoudingen variëren heftig. Er is bovenlicht in wisselende intensiteiten, maar ook geblindeerde ramen langs uitgespaarde kleine patio's. Een betonnen portiek met geknotte hoeken krijgt een pilaster met Toscaans kapiteel, een ronde abacus met puntige oortjes pakt een gebogen sierlijst, een streng slank balkenrooster rust op prismatische kolommen, uitsparinkjes verluchtigen gekromde vlakken. Rijzige en dan weer gedrongen ruimten wisselen af met velden met wijd uiteen staande kolommen. De veelheid aan indrukken daagt de eenheid van de architectuur uit en lijkt op de zich verdringende waarnemingen tijdens een stadswandeling. Hoewel Horta's relatie met Leboeuf verzuurde, toen die anderen wou betrekken bij de afwerking, maakt achteraf gezien de waaier van registers die Horta zelf aansneed het bouwwerk tolerant voor andermans interventies – net als een stad. Er kan veel tegelijk.

Ambigüiteit

De verschillen introduceren stadachtige afwisseling, maar ook ambigüiteit. Ruimten voor circulatie en uitwisseling zijn soms gescheiden van ruimten voor verblijf en concentratie, maar soms ook net niet. Dit maakt het stadachtige maaswerk door het gebouw heen dubbelzinnig. Waar de verdubbelde lage as alleen de circulatie dient, is de hoge as een enfilade van tentoonstellingszalen met wisselende afmetingen. Waar de ene pool, de sculpturenhal, een door zalen geflankeerde circulatieruimte is, is het bij de tweede pool net omgekeerd. De eivormige concertzaal, een plek van uiterste concentratie, wordt omgeven door uitwaaierende kuiervelden, lonkend wegdraaiende trappetjes, plotselinge vista's en ten slotte een lange, zich naar de hoge rotonde windende trap: het avontuurlijker alternatief voor de weg door de sculpturenhal.

elimination of the latent monumentality of the gallery, but circulation and sojourn remained all the more conspicuously intertwined. After 25 unsuccessful years, the temporary structure was taken down, leaving no trace whatsoever. The challenge was too great for what was really nothing but a stand left behind on a square. Like the monumental values, the urban qualities had been disregarded. Only the city as a whole, built into the palace, programmed with movement, stands a chance.

In his essay 'De mythe van de straat' (The myth of the street), Bart Verschaffel rejected the urban public space as a model for institutional buildings, because it imposes superficial, consumer-oriented social interaction and obscures institutionally determined roles – scientist, art observer, political subject.¹⁴ The ups and downs of the sculpture gallery point in this direction. Yet Horta's double-hearted creation contradicts him. It is both city and palace, modest and overwhelming. It draws in monumentality as if it were contraband. It evokes conventions, but violates codes. For every gesture, it offers an alternative. It shows the institution: not affirmatively, but questioningly. The time it was waiting for is a time that does not want conclusive solutions, but one that can take open questions.

Translation: InOtherWords, Maria van Tol

Many thanks to Barbara Vanderwee and Francis Carpentier, for their assistance and exchanged views.

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.¹¹ 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.¹² 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.¹³

Dat de ambigu  iteit 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 kunstdisciplines 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.¹⁴ 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