

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.

# Een entree, een dialoog

## Een terugblik op de Clore Gallery

Chiara Velicogna

James Stirling en Michael Wilford ontwierpen de Clore Gallery als een uitbreiding van de Londense Tate Gallery, die tegenwoordig bekendstaat als Tate Britain. De in april 1987 geopende uitbreiding, die als het nieuwe onderkomen van de Turner-collectie zou gaan fungeren, heeft één van de markantste toegangen uit de postmoderne museum-architectuur. De entree en trap, die zich in het korte been van de L-vormige uitbreiding bevinden, verwijzen naar (en variëren op) monumentale motieven uit de klassieke en moderne architectuur. Daarnaast zijn de entree en trap van de Clore Gallery ook verwickeld in een dialoog met de bestaande laat-Victoriaanse hoofdingang van Tate Britain aan Millbank en de Theems. Performance- en beeldend kunstenaar Pablo Bronstein lijkt in 2016 op deze dialoog te wijzen met een installatie en performance-kunstwerk getiteld *Historical Dances in an Antique Setting*. Dit was twee jaar voordat de Clore-ingang in 2018 definitief werd afgesloten; zowel het bemensen van de extra entree als het realiseren van de benodigde veiligheidsmaatregelen waren al uitdagingen gebleken, toen de Clore Gallery nog in de aanloopfase zat.

In de Duveen Galleries van Tate Britain ensceeneerde Bronstein een omgeving die 'de indruk van het museum als platform voor sociale interactie en tentoonstelling door de toevoeging van dramatische elementen' versterkte: niet alleen vloermarkeringen en gekostumeerde dansers, maar ook gigantische nep wanden, bedekt met afdrucken van (digitaal gemanipuleerde) foto's van de entree aan Millbank en die van de Clore Gallery.<sup>1</sup> De twee verplaatste, van een nieuwe schaal voorziene exterieur-elementen, die elkaar vanuit tegengestelde uiteinden van de zaal beloerden, kregen in Bronstein's montage evenveel gewicht toebedeeld. In werkelijkheid had Stirling als ontwerper van de Clore Gallery uitdrukkelijk de opdracht meegekregen zijn entree zowel visueel als functioneel ondergeschikt te maken aan de hoofdingang in Tate's bestaande gebouw. Hoewel Stirling beweerde dat er geen conflict was tussen de twee toegangen, bleef de hiërarchie tussen de twee toch impliciet. In de ruimtelijke opeenvolging van de Clore-entree lijkt die eis om terug te treden te worden gecompenseerd door een sterke expressiviteit, waarbij de opzettelijke subversie van archetypische elementen als de tempelvorm met fronton en de monumentale trap het meest opvalt. In het ontwerp voor de Clore Gallery is ook een dubbelzinnige, sterk aangezette *promenade architecturale* te vinden. Een terugblik op het ontwerpproces en de communicatie tussen de architecten en de trustees van Tate laat zien hoe deze iconische promenade zowel afhankelijk was van, als de sleutel vormde tot de ontplooiing van het hele Clore Gallery-project.

Omdat de Clore Gallery bedoeld was om een bestaand, sterk symmetrisch gebouw uit te breiden, was een zorgvuldig onderzoek naar een goede manier om binnen te komen noodzakelijk. De geleidelijke ontwikkeling van de entree – van een secundaire ingang tot een ruimte met een eigen, openbaar karakter en een heldere functie – was deels het gevolg van het vervallen van een veel omvangrijker plan, ook een opdracht aan Stirling, waarvan de Clore Gallery slechts de eerste fase zou zijn geweest. Toen het eenmaal hoogst onwaarschijnlijk was geworden dat een dergelijk project (met een eigen entree, gemarkeerd door een structuur zoals bij de Neue Staatsgalerie in Stuttgart, 1979–1984), ooit het licht zou zien, kon de Clore-ingang een heel ander belang krijgen. Maar het gebruik en uiterlijk van de Clore-entree waren ook het product van een intern debat binnen de instelling over de identiteit en reikwijdte van een aan kunstschilder

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

remains unchallenged'.<sup>2</sup> The Turner paintings were thought to be best viewed as the culminating point of a chronological exhibition path through the existing galleries.<sup>3</sup> Research facilities were also envisaged for the new building, demanding an access that would not interfere with visitor flow: the architectural solution would have to reconcile these two requirements.

At first, in January 1980, the Tate requested that the new Turner Museum be accessible as directly as possible from the main entrance on Millbank.<sup>4</sup> Dedicated access to the new wing was to be restricted to events that were to take place outside the museum's opening hours, thus needing a more modest entrance that was placed on the inner corner of the L-shaped plan. As the Tate shifted to envisioning events (conferences, performances) that would draw a wider attendance, the need emerged for a proper foyer rather than a service space. Still, museum visitors specifically coming to the Clore to see Turner's paintings were expected to be entering via the Tate's main entrance.<sup>5</sup> Given the IRA's activities in London during the 1970s, public security (protection against bomb attacks in particular) was one of the foremost concerns, requiring public entrances to be guarded and visitors' bags searched, similarly to the measures put in place in most of Europe after the 2015 Paris attacks. Nonetheless, just two months later, in March 1980, plan drawings suggest a foyer entrance featuring a glazed corner, while the connection between the foyer

<sup>2</sup> Tate Gallery Archive, TG 14/8/2/2, Alan Bowness's inaugural address for the Clore Gallery on 1 April 1987.

<sup>3</sup> Canadian Centre for Architecture Archives, James Stirling and Michael Wilford fonds, AP140.S2.SS1.D60.0027.190.c86.

<sup>4</sup> Ibid., AP140.S2.SS1.D60.0027.190.c86, first draft brief, December 1979 and second draft brief, 2 January 1980.

<sup>5</sup> Ibid., AP140.S2.SS1.D60.0027.190.c86, third draft brief, 12 January 1980.



James Stirling, Michael Wilford and Associates, Clore Gallery in Tate Britain, London/ Londen (1980–1986). Entrance hall after the Clore entrance was closed/ De hal nadat de Clore ingang gesloten was (2018)

William Turner gewijd museum. Het ging daarbij om zowel het voorgestelde gebruik als om de rol die de nieuwe vleugel binnen Tate moest gaan vervullen.

De nieuwe museumvleugel, die uiteindelijk pas in 1987 werd voltooid, moest een eerbetoon worden aan 'de grootste schilder die Groot-Brittannië ooit heeft voortgebracht, wiens positie onbetwist blijft'.<sup>2</sup> Het idee was dat de schilderijen van Turner het best bekeken konden worden als het hoogtepunt van een chronologische tentoonstellingsroute door de bestaande zalen heen.<sup>3</sup> Er werden in het nieuwe gebouw ook onderzoeksfaciliteiten voorzien, waarvoor een aparte ingang nodig was om de bezoekersstroom niet te hinderen. De architectonische oplossing zou deze twee eisen met elkaar moeten verzoenen.

Aanvankelijk, in januari 1980, eiste Tate dat het nieuwe Turner Museum zo direct mogelijk toegankelijk zou zijn vanaf de hoofdingang aan Millbank.<sup>4</sup> De aparte ingang van de nieuwe vleugel zou alleen gebruikt worden voor evenementen die buiten de openingstijden van het museum plaatsvonden. Daarom werd vanuit het bestaande gebouw een bescheiden doorgang in de binnenhoek van Stirling's L-vormige plattegrond bedacht. Toen Tate zich meer en meer ging richten op evenementen (conferenties, voorstellingen) die een breder publiek trokken, ontstond er behoefte aan een echte foyer in plaats van een dienstingang. Van museumbezoekers die speciaal naar de Clore Gallery kwamen om de schilderijen van Turner te bekijken, werd immers nog steeds verwacht dat ze via Tate's hoofdingang zouden binnenkomen.<sup>5</sup> De activiteiten van de IRA in Londen in de jaren 1970 hadden ervoor gezorgd dat

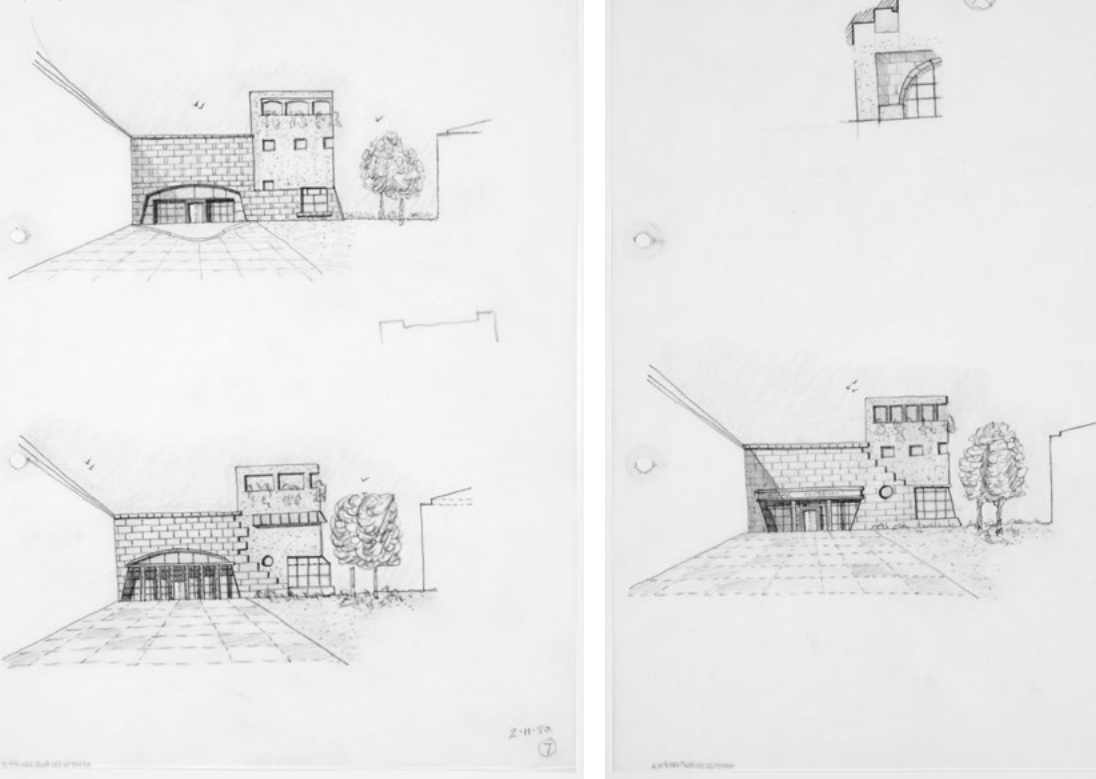
2  
Archief Tate Gallery, TG 14/8/2/2, Alan Bowness' inaugurele rede voor de Clore Gallery op 1 april 1987.

3  
Archief Canadian Centre for Architecture, James Stirling en Michael Wilford-fonds, AP140.S2.SS1.D60.0027.190.c86.

4  
Ibid., eerste versie programma van eisen, december 1979 en tweede versie programma van eisen, 2 januari 1980.

5  
Ibid., derde versie programma van eisen, 12 januari 1980.

James Stirling, Michael Wilford and Associates, perspectives sketches and detail for the Clore Gallery / perspectiefschetsen en detail voor de Clore Gallery, November / november 1980



and the higher gallery floor (the floor level of the existing galleries) was not yet resolved.

This apparent incongruence can be attributed to the design process for the Clore, which saw Stirling and Wilford's clients, the Tate Trustees, working in close connection with the architects. The new museum was developed first in plan and only successively in elevation. The detailed design of the entrance thus began only six months later, in July 1980, when the discussion between architects and clients had evolved to the standpoint that the symbolic value of the new museum also needed to be highlighted by an independent entrance.<sup>6</sup> One of the very first apparitions of the characteristic 'negative' tympanum that would ultimately mark the new entrance is in a small sketch by Stirling on the back of the minutes of a design team meeting. Before the final design was reached, however, almost a year had passed and many different alternatives had been explored. This set of iterations shows how the search for a suitable language (monumental, yet recognisable) for the entrance entailed a reflection on the theme of the arch and the degree of monumentality each variant conveyed: the choice of a simpler and more abstract figure appears to eschew outright 'nostalgia' in the evocation of historical references.

In September 1980, the Tate's requirements for the entrance were once again adjusted. It is then thought of as a public space where visitors could rest and obtain information, as well as being seen as a convenient location for the so-called 'Turner Relics': objects such as colours and palettes that had belonged to the painter. This marks the beginning of the process through which the entrance hall for the Clore, despite staffing and security concerns, acquired its present configuration.

The entrance's position, sunken below the garden level and perpendicular to the front of the main Tate building, can be read as a stratagem to avoid a too direct contrast between the new entrance's glazing set in a strong iconic form – the 'gabled temple that is not there' – and the Tate's main entrance portico.<sup>7</sup> Responding to concerns over the architectural deference of the new building to the old, Stirling reiterates in his notes that there is no competition.<sup>8</sup> After all, the Clore entrance looks towards the flank of the Tate rather than to the river, it is reached by going slightly down rather than ascending a flight of stairs, and contrasts the solid tympanum of the main entrance with the negative one for the Clore. Furthermore, the Millbank entrance is crowned by a dome, the Clore's features a glazed roof reminiscent of *passages*. Thus the entrance not only defers to, but also mirrors and ironises the existing entrance: the late nineteenth-century entranceway staging a ritual ascent to the temple of the arts is paired with a late twentieth-century entranceway that suggests a ritual of descent into the mausoleum of the artist. This is however, mere appearance: once inside the Clore, a monumental staircase leads the visitor up again to the galleries level, reconnecting the space of (post)modernity with that of the classical museum.

John Summerson's interpretation of the irony at play at the Clore, where 'we are laughing *with* the building, not *at* it' stems from this performative movement from the outside to the inside, with the routing's forced turns in the wrong directions, and the need to descend before ascending.<sup>9</sup>

It is worth noting that the critic dedicates much less space to the galleries themselves than to the exterior and the foyer. It is probably the most 'postmodern'

6  
Ibid., AP140.S2.SS1.D60.0027.190.c87, minutes of Design Team Meeting on 13 July 1987.

7  
John Summerson, 'Vitruvius Ridens or Laughter at the Clore', *The Architectural Review* 181/1084 (1987), 45.

8  
Canadian Centre for Architecture Archives, James Stirling and Michael Wilford fonds, AP140.S2.SS1.D60.c117, notes for a meeting, James Stirling.

9  
Summerson, 'Vitruvius Ridens', op. cit. (note 7), 45–46.

de openbare veiligheid (vooral het voorkomen van bomaanslagen) een van de belangrijkste punten van zorg was: openbare ingangen werden bewaakt en de tassen van bezoekers doorzocht. Het regime was vergelijkbaar met de maatregelen die overal in Europa werden genomen na de aanslagen in Parijs in 2015. Toch verscheen er op de ontwerpschetsen slechts twee maanden later, in maart 1980, een entree met een foyer met een beglaasde hoek, terwijl er nog geen oplossing was gevonden voor de verbinding tussen de foyer en de bestaande zalen op de verdieping.

Deze schijnbare ongerijmdheid moet worden toegeschreven aan het ontwerp-proces voor de Clore Gallery, waarbij de opdrachtgevers van Stirling en Wilford, de trustees van Tate, nauw samenwerkten met de architecten. Eerst werd de plattegrond van het nieuwe museum ontwikkeld, pas daarna de opstand. Aan het ontwerpen van de entree werd dus pas zes maanden later begonnen, in juli 1980, toen de discussie tussen architecten en opdrachtgevers het standpunt had opgeleverd dat de symbolische waarde van het nieuwe museum werd versterkt door de toevoeging van een eigen ingang.<sup>6</sup> Een van de allereerste manifestaties van het karakteristieke 'negatieve' timpaan dat de nieuwe entree uiteindelijk zou sieren, is te vinden in een schetsje van Stirling op de achterkant van de notulen van een ontwerp-teamvergadering. Dit zou echter pas bijna een jaar later uitmonden in een definitief ontwerp en ondertussen werden er verschillende alternatieven overwogen. De stappenreeks demonstreert dat de zoektocht naar een geschikte taal voor de entree (monumentaal, maar ook herkenbaar) voor een reflectie op het thema van de boog zorgde, en op het monumentale karakter van de verschillende varianten. Er lijkt voor een eenvoudiger, meer abstracte vorm te zijn gekozen om regelrechte 'nostalgie' bij de verwijzing naar historische referenties te vermijden.

In september 1980 werden de eisen die Tate aan de entree stelde opnieuw bijgesteld. De toegang werd op dat moment beschouwd als een openbare ruimte waar bezoekers konden uitrusten en om informatie vragen. De hal leek ook een geschikte plaats voor de zogenaamde Turner-reliëken: voorwerpen zoals kleurstoffen en paletten die aan de schilder hadden toebehoord. Dit markeerde het begin van het proces waarbij de entreehal van de Clore, ondanks personele en veiligheidsoverwegingen, zijn huidige vorm kreeg.

De positie van de entree, die onder tuinniveau en loodrecht op de voorkant van het hoofdgebouw van Tate ligt, kan worden gezien als een truc om een al te direct contrast te vermijden tussen het in een zeer markante vorm gezette glas van de nieuwe entree — 'de afwezige tempel met fronton' — en de zuilen van Tate's hoofdingang.<sup>7</sup> In een reactie op zorgen of de nieuwbouw qua architectuur wel voldoende ondergeschikt bleef aan het bestaande gebouw, herhaalde Stirling in zijn aantekeningen nog maar eens dat er geen sprake was van concurrentie.<sup>8</sup> De Clore-entree keek immers eerder naar de flank van Tate dan naar de rivier en was te bereiken door — in plaats van een trap op — iets naar beneden te lopen. Daarnaast contrasteert het solide timpaan van de hoofdingang met het negatieve exemplaar van de Clore Gallery en bovendien wordt de hoofdingang aan Millbank bekroond door een koepel, terwijl die van de Clore Gallery een glazen dak heeft en daardoor aan een overdekte passage doet denken. De nieuwe entree voegt zich dus niet alleen naar de bestaande toegang, maar spiegelt en ironiseert die ook. Een laatnegentiende-eeuwse entree die is geënceneerd als een rituele opgang naar een tempel der kunsten, is hier gekoppeld aan een laattwintigste-eeuwse

ingang die een rituele afdaling naar het mausoleum van de kunstenaar suggereert. Dit is echter schijn, want in de Clore Gallery voert een monumentale trap de bezoeker weer omhoog,

6

Ibid., AP140.S2.SS1.D60.0027.190.c87, notulen van de ontwerp-teamvergadering, 13 juli 1987.

7

John Summerson, 'Vitruvius Ridens or Laughter at the Clore', *The Architectural Review* 181/1084 (1987), 45.

8

Archief Canadian Centre for Architecture, James Stirling en Michael Wilford-fonds, AP140.S2.SS1.D60.c117, aantekeningen voor een vergadering, James Stirling.



naar het niveau van de andere zalen, waar hij de (post)moderne ruimte verbindt met die van het klassieke museum.

John Summerson's interpretatie van de rol van de ironie in de Clore Gallery – 'we lachen *met* het gebouw, niet *erom*' – is gebaseerd op deze performatieve beweging van buiten naar binnen, inclusief de geforceerde bochten in de verkeerde richting van de route en de noodzaak om af te dalen alvorens weer omhoog te klimmen.<sup>9</sup> Opvallend is dat deze criticus veel minder woorden vuilmaakt aan de expositieruimten dan aan het exterieur en de foyer. Die laatste is waarschijnlijk het meest 'postmoderne' onderdeel van het nieuwe museum: de *promenade architecturale* is omgevormd tot een voorwerp van subtiele ironie. De trap, halverwege onderbroken door een overloop en voorzien van een verlichte handreling, leidt naar een grotere ruimte die zowel de zalen als de kantoren verbindt. De bezoeker dient zich vervolgens – tegen de traprichting in – om te draaien naar een met felle kleuren omrande boog toe. Deze configuratie is onlosmakelijk verbonden met het ontwikkelingsproces van de glazen entree en is een gevolg van de noodzaak om de oude en nieuwe expositiezalen op hetzelfde niveau te hebben en van de foyer een representatieve ruimte te maken die zich onderscheidt van de zalen met schilderijen.<sup>10</sup> Terwijl de entree zich in de eerste versies van het ontwerp in de binnenhoek van de L-vormige plattegrond bevond en de trap slechts was geschetst, neemt de trap in de latere versies, waarin de foyer steeds opener wordt naarmate het ontwerp verder wordt ontwikkeld, een steeds belangrijker plaats in. Op dat moment werden er meerdere alternatieven tegelijk uitgewerkt om verschillende configuraties van dezelfde elementen te verkennen. De boog die naar de zalen leidde, bleef een vast onderdeel, terwijl de trap veranderde qua hellingrichtingen en oriëntatie. In het uiteindelijke ontwerp heeft de trap één richting, die de 'verkeerde' kant op wijst naar de zalen.<sup>11</sup>

Volgens Colin Rowe deed de monumentale trap die Stirling ontwierp voor het Fogg Museum in Cambridge (MA), tot op zekere hoogte denken aan het Maison Citrohan van Le Corbusier, maar nog meer aan de door Bernini in het Vaticaan gebouwde Scala Regia met zijn voortdurend stijgende beweging. De trap in de Clore Gallery bereikt daarentegen een echte bel-etage, met daarop de tentoonstellingsruimten.<sup>12</sup> Het effect hiervan is echter even theatraal als dat van de zeventiende-eeuwse trap: de trap creëert een 'dramatische ruimte' waar het hedendaagse ritueel van het binnengaan van het museum kan worden uitgevoerd.<sup>13</sup>

Een van de voorafgaande ontwerpen voor de entree bestond uit een rechte trap die uitmondde in de dubbelhoge boog bij de ingang van de tentoonstellingszalen; het interieur van de zaal met historische schilderijen werd daarbij echter gedomineerd door een kleinere trap die van de bovenverdieping naar beneden leidde, zodat bezoekers die van de begane grond kwamen de zalen van onder de trap zouden zijn binnengekomen – een entree 'vanuit de coulissen'. Deze ontwerpvariant was waarschijnlijk de meest monumentale, maar werd terzijde geschoven omdat het de bezoekersstroom niet ten goede zou komen – en waarschijnlijk ook omdat het zo overdadig theatraal was.

De onderdelen aan de 'korte' kant van de Clore Gallery – het verzonken terras in de tuin (waar de architecten sculpturen hadden willen hebben, zoals in

<sup>9</sup> Summerson, 'Vitruvius Ridens', op. cit. (noot 7), 45–46.

<sup>10</sup> Peter Cannon-Brookes, 'IV. Gallery and Architect', *International Journal of Museum Management and Curatorship* 6/1 (1987), 49–62.

<sup>11</sup> Wonderlijk genoeg zorgt deze richtingverandering dat de entrepromenade in overeenstemming is met een voorstel van UNESCO over de organisatie van tentoonstellingen, waarin wordt aanbevolen om binnen een museum voorrang te geven aan rechtsaf in plaats van linksaf slaan. Zie: Luther H. Evans (red.), *The Organization of Museums: Practical Advice* (Parijs: UNESCO, 1960).

<sup>12</sup> Colin Rowe, 'Who, but Stirling?', in: Alexander Caragone (red.), *As I Was Saying: 2. Cornelliana* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), 265–277.

<sup>13</sup> Cannon-Brookes, 'IV. Gallery and Architect', op. cit. (noot 10), 49–62.

element of the new museum: the *promenade architecturale* is reinterpreted and made the subject of a subtle irony. The staircase, interrupted by a midway landing and marked by an illuminated handrail, leads to a wider connecting space that serves both galleries and offices. The visitor, then, is to turn in the opposite direction of the stairs, towards a brightly coloured arch. This configuration is inextricably connected to the evolution of the glazed entrance and stems from the need to have old and new galleries at the same level, and to give the foyer a representative quality, differentiating it from the space reserved for the paintings.<sup>10</sup> Whereas in the first versions of the plan the entrance was placed on the inner corner and the staircase was only drafted, in the later ones that feature a progressively more open foyer the staircase becomes more important, along with the development of the design. At this point, many alternatives were laid out at the same time, in order to explore various configurations of the same elements. The arch leading to the galleries was kept as a fixed point, whereas the staircase was manipulated in different ways, in the number of ramps and in orientation. The final design sees it as a single ramp, facing the 'wrong' way from the galleries.<sup>11</sup>

Colin Rowe has argued that the monumental staircase designed by Stirling for the Fogg Museum in Cambridge (MA) was somewhat reminiscent of Le Corbusier's Maison Citrohan, but even more of the *scala regia* built by Bernini at the Vatican with its continuous ascending motion. At the Clore, however, the staircase does reach a true *piano nobile*, the gallery rooms.<sup>12</sup> The effect, however, is as theatrical as the seventeenth-century staircase: the stairs provide a 'dramatic space' where the contemporary ritual of entering the museum can be performed.<sup>13</sup>

One of the preliminary designs for the entrance featured a straight flight of stairs, culminating in the double-height arch at the entrance of the galleries; however, a smaller staircase descending from the upper level dominated the interior spaces of the historical paintings room, so that visitors coming from the ground floor would have entered the galleries from underneath the stairs, an entrance 'from the wings'. This design was probably the most explicitly monumental, but was discarded due to visitor flow reasons and, probably, its excessively theatrical character.

The elements on the 'short' side of the Clore – the sunken terrace in the garden (which, in the architects' intention, would have hosted sculptures, like in Stuttgart) with vegetation, the entrance's 'negative' tympan, the top-lit staircase – are laid out in a sequence where visitors are intended to gather and to move as if in a performance, to take, in Stirling's words, an 'extended walk through a relatively small space which should make for an interesting entrance sequence; or how, with a small space, to maximise the event'.<sup>14</sup> The repetition of the façade grid on the inside

wall of the staircase can be understood as a scenographic element staging the transition from inside to outside. The interior balcony, overlooking the first gallery, also functions much as a theatre *palco*, where visitors can rest, converse and observe not only the paintings, but the flow of people.

Stirling used that portion of the building, the 'public' one,

<sup>10</sup> Peter Cannon-Brookes, 'IV. Gallery and Architect', *International Journal of Museum Management and Curatorship* 6/1 (1987), 49–62.

<sup>11</sup> Curiously enough, this change of direction makes the access promenade compliant with a UNESCO proposition of exhibition organisation that recommended prioritising right turns over left turns inside a museum. See: Luther H. Evans (ed.), *The Organization of Museums: Practical Advice* (Paris: UNESCO, 1960).

<sup>12</sup> Colin Rowe, 'Who, but Stirling?', in: Alexander Caragone (ed.), *As I Was Saying: 2. Cornelliana* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), 265–277.

<sup>13</sup> Cannon-Brookes, 'IV. Gallery and architect', op. cit. (noot 10), 49–62.

<sup>14</sup> James Stirling and Charles Jencks, 'Clore Contextualisms', *The Architectural Review* 181/1084 (1987), 47–50.

Stuttgart), de ‘negatieve’ timpaan bij de entree en de van boven af verlichte trap — zijn zó gearrangeerd dat de bezoekers zich verzamelen en bewegen als in een voorstelling. Ze maken, om met Stirling te spreken, ‘een lange wandeling door een betrekkelijk kleine ruimte die bestaat uit een interessante ingangsequentie, of: hoe kun je, in een kleine ruimte, een gebeurtenis maximaliseren’.<sup>14</sup> De herhaling van het façaderaster op de binnenwand van de trap kan worden opgevat als een scenografisch element om de overgang van binnen naar buiten op te voeren. Het binnenbalkon, dat uitkijkt over de eerste zaal, fungeert ook als een theaterloge waar bezoekers kunnen uitrusten, met elkaar praten en niet alleen de schilderijen, maar ook de stroom bezoekers bekijken.

Stirling gebruikte dit deel van het gebouw, het ‘openbare’ deel, om het nieuwe museum een eigen identiteit te geven en zo een geleidelijke overgang van oud naar nieuw te realiseren.<sup>15</sup> Hij deed dat niet alleen via het materiaalgebruik en de vormtaal, maar ook via het feitelijke proces waaraan bezoekers deelnemen als zij het gebouw benaderen, betreden en gebruiken. De ruimte is ontworpen als een dynamische variant op de *promenade architecturale*, waarin het moderne museum wordt ‘geënceneerd’ als een instelling die, hoewel haar missie nog steeds didactisch is, ook een openbare ruimte is die op meerdere manieren kan worden benut. De opeenvolging van ‘scènes’ in de entree van de Clore Gallery is — via de vormen en motieven die Stirling en Wilford bijeen hebben gebracht — niet alleen verwikkeld in een dialoog met de (architectuur)geschiedenis, maar ook met scènes uit de uitvoerende kunsten.<sup>16</sup> Tijdens de opening grapte de kunsthistoricus en directeur van het Victoria & Albert museum Sir Roy C. Strong over zijn kennismaking met de toegang tot de Clore Gallery: ‘De entree ziet er zeker uit als die van een tempel: hij gaf me het gevoel dat ik elk moment Papageno tegen het lijf zou kunnen lopen’.<sup>17</sup>

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

14

James Stirling en Charles Jencks, ‘Clore Contextualisms’, *The Architectural Review* 181/1084 (1987), 47–50.

15

Alan Bowness, ‘Introduction’, in: Robin Hamlyn (red.), *The Clore Gallery: An Illustrated Account of the New Building for the Turner Collection: Architects, James Stirling, Michael Wilford, and Associates* (Londen: Tate Gallery, 1987), 7–10.

16

Zie: OASE 79 (2009): *De architectuur van James Stirling, 1964–1992: Een niet-dogmatische accumulatie van formele kennis*.

17

Roy C. Strong, *The Roy Strong Diaries 1967–1987* (Londen: Weidenfeld & Nicolson, 1997), 412. Hij verwijst hier waarschijnlijk naar Karl Friedrich Schinkel’s toneelontwerpen voor *Die Zauberflöte*.

to confer an individual identity on the new building, as a means of achieving a gradual transition from old to new.<sup>15</sup> He did this not only by way of the use of material and architectural language, but also by way of the actual process by which visitors approach, enter and use the building. The space is conceived as a dynamic play on the *promenade architecturale* that ‘stages’ the modern museum as an institution that, while still didactic in mission, also comes across as a public space offering multiple ways of fruition. The sequence of scenes in the Clore’s entranceway engage in a dialogue not merely with (architecture) history through the forms and motifs Stirling and Wilford accumulated, but also with scenes from the performative arts.<sup>16</sup> Commenting on his experience of the Clore entrance at its opening, art historian and Victoria and Albert museum director Sir Roy C. Strong quipped: ‘Certainly the entrance is like a temple and made me think I would run into Papageno.’<sup>17</sup>

15

Alan Bowness, ‘Introduction’, in: Robin Hamlyn (ed.), *The Clore Gallery: An Illustrated Account of the New Building for the Turner Collection: Architects, James Stirling, Michael Wilford, and Associates* (Londen: Tate Gallery, 1987), 7–10.

16

See: OASE 79 (2009): *The Architecture of James Stirling 1964–1992: A Non-Dogmatic Accumulation of Formal Knowledge*

17

Roy C. Strong, *The Roy Strong Diaries 1967–1987* (Londen: Weidenfeld and Nicolson, 1997), 412. He is probably alluding to Karl Friedrich Schinkel’s stage designs for *Die Zauberflöte*.