

# ARCHITEKTURA MUZEÓW SZTUKI

Praca doktorska opracowana na  
Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej  
autor: mgr inż. arch. Karolina Pacholewicz  
promotor: prof. dr hab.inż. arch. Maria Misiągiewicz

Kraków, 2013





## SPIS TREŚCI

### WSTĘP

Przedmiot pracy	7
Cel badań	8
Teza pracy	8
Metoda i zakres badań	8
Stan badań	9

### WPROWADZENIE 11

#### 1. FORMA ELEMENTARNA

1.1. <i>Kunstmuseum Liechtenstein</i> - Morger & Degelo, Christian Kerez	17
1.2. <i>Goetz Collection</i> - Herzog & de Meuron	21
1.3. <i>Kunsthaus Bregenz</i> - Peter Zumthor	25
1.4. <i>Centro de las Artes</i> - aceboXalonso Architects	29
1.5. <i>Leopold Museum</i> - Ortner & Ortner	33
1.6. <i>Kelten Römer Museum Manching</i> - Fischer Architekten	37
1.7. <i>Lentos Kunstmuseum</i> - Weber & Hofer	41
1.8. <i>Het Valkhof Museum</i> - Ben van Berkel & Caroline Bos	45

#### 2. KOMPOZYCJA Z BRYŁ

2.1. <i>Tomihiko Art Museum</i> - aat + Makoto Yokomizo Architects	51
2.2. <i>Madinat al-Zahra Museum</i> - Nieto Sobejano Arquitectos	55
2.3. <i>Liangzhu Museum</i> - David Chipperfield	59
2.4. <i>The Pulitzer Foundation for the Arts</i> - Tadao Ando	63

2.5.	<i>New Museum of Contemporary Art</i> - SANAA / Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa	67
2.6.	<i>Literaturmuseum der Moderne</i> - David Chipperfield	71
2.7.	<i>Langen Foundation</i> - Tadao Ando	75
2.8.	<i>The 21st Century Museum of Contemporary Art</i> – SANAA/ Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa	79
3. ARCHITEKTONICZNA RZEŹBA		
3.1.	<i>Chikatsu-Asuka Museum</i> - Tadao Ando	85
3.2.	<i>Nykytaiteen museo Kiasma</i> - Steven Holl	89
3.3.	<i>Rosenthal Center for Contemporary Art</i> - Zaha Hadid	95
3.4.	<i>Musée du quai Branly</i> - Jean Nouvel	99
3.5.	<i>Iberê Camargo Foundation</i> - Alvaro Siza	105
3.6.	<i>Kunsthaus Graz</i> - Peter Cook, Colin Fournier	109
3.7.	<i>Guggenheim Museum Bilbao</i> - Frank O. Gehry	115
3.8.	<i>Milwaukee Art Museum</i> - Santiago Calatrava	119
	PODSUMOWANIE I UWAGI KOŃCOWE	123
	LITERATURA	131
	SPIS ILUSTRACJI, ŹRÓDŁA	137

*Tak, jak dzieło nie może być,  
nie będąc stworzone, co  
oznacza, że potrzebuje ono  
twórcy, tak i to, co stworzone,  
nie może się obejść bez tych,  
którzy je przechowują.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> M. Heidegger, *Holzwege* [w:] *Gesamtausgabe 5*, Frankfurt am Main 1978, s 53, [za:]  
Woźniak C., *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 1997, s. 91.



## WSTĘP

### Przedmiot pracy

Przedmiotem pracy jest architektura muzeów sztuki zrealizowanych na przełomie XX i XXI w. Podjęte badania podporządkowano próbie wskazania roli tych obiektów we współczesnym świecie. W pracy analizowano zarówno formę architektoniczną, sposób wpisania jej w przestrzeń miasta lub otwartego krajobrazu oraz rozwiązania programu funkcjonalnego.

W obiektach, które były przedmiotem badań, uwzględniono zarówno muzea, w których prezentowana jest sztuka współczesna, jaki i czasów dawniejszych, w tym starożytnych. Ekspozowane zbiory, mówią o przeszłości i teraźniejszości. Muzea prowadzą również działalność naukową i edukacyjną, a ich przestrzeń stają się miejscem spotkań, płaszczyzną komunikacji, kierując myśli także ku przyszłości.

Forma architektoniczna, dzięki swej oryginalności, charakterystycznym cechom lub sile ekspresji, może zachęcać do wejścia do środka, do zwiedzania wystaw. Jest autorską odpowiedzią na zastany kontekst, opartą na zasadzie kontrastu, dialogu z miejscem lub wpisania w otoczenie. W budynkach muzealnych istnieje wiele możliwości kształtowania systemu powiązań funkcjonalnych. Istnieją obiekty zrealizowane dla konkretnej kolekcji, dla wybranych dzieł a także te, stworzone do prezentacji wystaw czasowych, dla instytucji nie posiadających własnych zbiorów. Autorzy tych ostatnich dążyli do zaprojektowania przestrzeni jak najbardziej elastycznej.

Antonio Monestiroli pisze, że *architektura nowoczesna już od ponad wieku nie tworzy stylu, lecz różne języki i maniery*.<sup>2</sup> Nie istnieje jeden dominujący nurt mający wpływ i znaczenie w kształtowaniu architektury muzeów sztuki. Architekci tworzą dzieła, których formy zawarte są pomiędzy skrajnościami, od kompozycji podporządkowanych liniom prostym i płaszczyznom prostopadłym, po bryły swobodnie wymodelowane, rzeźbiarskie, zdekonstruowane, rozbite lub inspirowane światem natury. Werner Sewing pisząc o współczesnych muzeach stwierdza: *Forma nie podąża*

---

<sup>2</sup> Monestiroli A., *Tryglif i metopa. Dziewięć wykładów o architekturze*, Kraków 2009, s. 117.

już wyłącznie za funkcją, ona jest posłuszna tylko estetycznej trosce o wydarzenie architektoniczne.<sup>3</sup> We współczesnej architekturze muzeów sztuki istotnym zdaje się dążenie do zaistnienia w przestrzeni, zainteresowania widza, zwrócenia jego uwagi.

## **Cel badań**

Celem pracy jest analiza formy architektonicznej muzeów sztuki zrealizowanych w latach 1990 – 2010.

## **Teza pracy**

**Forma architektoniczna muzeum sztuki może stać się znakiem miejsca.**

## **Metoda i zakres badań**

Przeprowadzone studia zostały oparte na analizie formy architektonicznej rozstrzygającej o wyrazie muzeów sztuki oraz chęci wskazania różnorodnych rozwiązań architektonicznych. W badaniach uwzględniono relacje pomiędzy formą a sposobem wpisania w otaczający krajobraz. Zajmowano się również rozwiązaniami funkcji, rozplanowaniem programu użytkowego, w tym przestrzeni ekspozycyjnych. W rozważaniach uwzględniono zagadnienia konstrukcji oraz zastosowanych materiałów. Poszukiwaniami objęto budynki o różnej formie, skali oraz odmiennym najbliższym kontekście urbanistycznym. Przykłady, które zostały opisane, uporządkowano w trzy grupy, którym podporządkowano odpowiednio trzy rozdziały pracy.

W każdym z nich przeanalizowano muzea podzielone w myśl tytułów: 1. *Forma elementarna*, 2. *Kompozycja z brył*, 3. *Architektoniczna rzeźba*.

W rozdziale 1. – *Forma elementarna* – przedmiotem badań jest architektura muzeów określona przez bryłę elementarną. Elementy

---

<sup>3</sup> Sewing W., *Kunsthau Graz am Landesmuseum Joanneum Graz, Austria* [w:] Greub S., Greub T. (red.), *Museums in the 21st Century: Concepts, Projects, Buildings*, München 2008, s. 98.



wywiedzione z geometrii euklidesowej w niektórych przypadkach są wycinane lub nacinane.

W rozdziale 2. – *Kompozycja z brył* – przeprowadzone studia dotyczą budynków, których forma jest efektem zestawiania, nakładania oraz przenikania się brył elementarnych.

W rozdziale 3. – *Architektoniczna rzeźba* – przedstawiono przykłady, których bryła to architektoniczna rzeźba, jest to forma swoboda, wymodelowana przez architekta.

W podsumowaniu odnotowano uwagi dotyczące różnic i podobieństw przeanalizowanych budynków oraz wnioski wynikające z przeprowadzonych badań.

Za podstawę wyboru muzeów przyjęto klasyfikację Andrzeja Kicińskiego: *podział muzeów według ich przeznaczenia: muzea i galerie sztuki (z wyodrębnieniem muzeów sztuk wizualnych, a wśród nich – sztuki współczesnej) i pozostałe (wśród których szczególne miejsce, z uwagi na specyfikę eksponatów i ekspozycji, zajmują muzea nauki, techniki, przyrody)*.<sup>4</sup> Zakres czasowy określono na lata 1990 – 2010. Analizowano realizacje z całego świata, jednak większość została zlokalizowana w Europie. Rozpatrywano muzea różnych typów, o różnej skali, budynki usytuowane w przestrzeni miasta, jaki i w krajobrazie otwartym. Nie analizowano natomiast adaptacji oraz nadbudów.

### **Stan badań**

Opracowania, które wprost lub pośrednio dotyczą przedmiotu badań podjętych w pracy, zostały odnotowane w wykazie literatury. Można w nich wyróżnić trzy podstawowe grupy: monografie współczesnych architektów, pozycje przedstawiające realizacje w poszczególnych krajach i te dotyczące architektury zrealizowanej na świecie, usystematyzowanej według czasu powstania. Z uwagi na zainteresowanie opinii publicznej, większość realizacji i konkursów dotyczących muzeów omawiana jest nie tylko w prasie fachowej, ale i czasopismach czy gazetach codziennych. Źródłem informacji są też

---

<sup>4</sup> Kiciński A., *Muzea. Zagadnienia rozwoju i projektowania. Polska perspektywa*, Warszawa 2011, s. 18.

pozycje wydawane przez muzea, przedstawiające historię danej instytucji. Należy tu zauważyć, że temat dotyczący muzealnictwa pojawia się podczas konferencji<sup>5</sup>, licznych wykładów, odczytów i dyskusji, organizowanych przez instytucje nauki, kultury jak i władze miejskie. Cennym źródłem informacji są artykuły wydawnictw konferencyjnych poświęcone architekturze i urbanistyce. Podczas zbierania materiałów, przestudiowania wymagały również pozycje dotyczące teorii architektury, współczesnych realizacji oraz materiałów związanych z muzealnictwem.

Wydaje się, że jedną z ważniejszych pozycji jest książka Andrzeja Kicińskiego, *Muzea. Zagadnienia rozwoju i projektowania. Polska perspektywa*, Warszawa 2011. Kolejna, dotycząca ściśle tematu opracowania, to książka Marka Pabicha, *O kształtowaniu muzeum sztuki*, Łódź 2004. Jak twierdzi sam autor, jest to *próba wydobycia najistotniejszych zjawisk, które wpłynęły na ich [muzeów] kształtowanie*.<sup>6</sup> Kolejnymi publikacjami, które należy wymienić są: Barreneche R. A., *New Museums*, London 2005; Greub S., Greub T. (red.), *Museums in the 21st Century: Concepts, Projects, Buildings*, München 2008; Jodidio Ph., *Architecture Now! Museums*, Bonn 2010; Mack G., *Kunstmuseen: auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*, Basel, Berlin, Boston 1999; Maier-Solgg F., *Die neuen Museen*, Köln 2002; Magnago Lampugnani V., Sachs A. (red.), *Museen für ein neues Jahrtausend: Ideen, Projekte, Bauten*, München 1999; Schneede U. M. (red.), *Museum 2000 - Erlebnispark oder Bildungsstätte?*, Köln 2000; van Uffelen Ch., *Contemporary Museums, Architecture, History, Collections*, Salenstein 2011. Zapoznano się z badaniami prowadzonymi przez Mateusza Gyurkovicha – praca doktorska *Rola muzeów przelomu wieków XX i XXI w tworzeniu miejskiej przestrzeni publicznej*, Kraków 2005; Pawła Żuka – praca doktorska *Rola oświetlenia w kształtowaniu formy architektonicznej współczesnych muzeów*, Kraków 2010.

Należy nadmienić, że rozproszone informacje dotyczące pojedynczych obiektów znajdują się na licznych stronach internetowych poświęconych współczesnej architekturze. Źródłem wiedzy na temat realizacji są też serwisy www poszczególnych twórców i instytucji.

---

<sup>5</sup> Przykładem może być konferencja zorganizowana przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zabytków oraz Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie dnia 04.07.2011 r. pod tytułem: *Czas Muzeów?*

<sup>6</sup> Pabich M., *O kształtowaniu muzeum sztuki*, Łódź 2004, s. 11.

## WPROWADZENIE

Muzeom sztuki, zrealizowanym w latach 1990-2010, można przypisać szczególną rolę wśród dzieł współczesnej architektury. Budowle te nadają rangę miejscu, współtworzą jego atmosferę, stają się znakami w przestrzeni miasta i otwartego krajobrazu. Rozważając temat formy współczesnych muzeów Andrzej Kiciński podkreśla:

*Muzea są powszechnie uznawane za jedne z najbardziej prestiżowych architektonicznie obiektów. W ich formie najostrzej przejawiają się poglądy twórcze autorów.<sup>7</sup>*

Zdzisław Żygulski junior pisząc o najstarszych kreacjach muzealnych odwołuje się do czasów cywilizacji antycznej gracko-rzymskiej, w których wznoszono *budowle protomuzealne, określane jako skarbcę*.<sup>8</sup> W dalszej części rozważań nad przemianami architektury muzeów zwraca uwagę na Partenon jako wzór setek budynków o funkcji wystawienniczej oraz podkreśla wagę inspiracji formą kopuły Panteonu, wykorzystywaną i reinterpretowaną w budowlach muzealnych.

Przez wieki powstawały prywatne przestrzenie poświęcone sztuce. *Założenie w 1753 r. British Muzeum jest uznawane za narodziny państwowego muzeum publicznego*.<sup>9</sup> Kolejnym krokiem w muzealnictwie było powstanie, po Rewolucji Francuskiej, muzeum narodowego - *Museum Français* w Luwrze, a następnym: *Altes Museum* w Berlinie według projektu Karla Friedricha Schinkla.

W XX w. wpływ na architekturę wystawienniczą miały projekty i rozważania teoretyczne takich architektów jak: Le Corbusier, Walter Gropius, Ludwik Mies van der Rohe czy Frank Lloyd Wright, którego *Muzeum Guggenheima* w Nowym Jorku stało się budynkiem-ikoną.

Idee Le Corbusiera dotyczyły również spiralnych rozwinięć drogi zwiedzania. Według nich początkiem podróży po kolekcji i jednocześnie

---

<sup>7</sup> Kiciński A., *Muzea. Zagadnienia rozwoju i projektowania. Polska perspektywa*, Warszawa 2011, s. 181.

<sup>8</sup> Żygulski Z. junior, *Przemiany architektury muzeów* [w:] *Muzealnictwo 45*, Warszawa 2004, s. 107.

<sup>9</sup> Kiciński A., *op. cit.*, s. 21.

centrum całego budynku, miała być przestrzeń, wokół której w linii spiralnej byłoby można rozbudować muzeum bez końca.<sup>10</sup> Ta koncepcja została przeanalizowana przez Le Corbusiera w rozważaniach nad *muzeum światowym*, w szkicach i projektach między innymi Ahmadabad Museum i National Museum of Western Art Tokio.

Mies van der Rohe rozwijał idee muzeum jako neutralnego miejsca dla wystawiania sztuki, prostopadłościennego budynku o wolnym planie. Zagadnień tych dotyczyły jego studia teoretyczne nad *Muzeum dla małego miasta* oraz zrealizowany projekt Neue Nationalgalerie w Berlinie.

Arata Isozaki dzieli muzea na *trzy generacje*. Pierwsza to dziewiętnastowieczna *świątynia sztuki*, wybudowana by gromadzić i udostępniać zwiedzającym zbiory. Druga to neutralna stylistycznie *gabłota ekspozycyjna* pierwszej połowy XX w. Muzeum trzeciej generacji to, jak opisuje je Piotr Winskowski:

*miejsce powszedniego, kameralnego celebrowania wrażeń estetycznych [...] budynek, który zrasta się ze swoimi eksponatami, stanowiąc sam przedmiot zwiedzania.*<sup>11</sup>

Współcześni twórcy kontynuują idee wszystkich powyższych typów muzeów.

Istotnym projektem, nie tylko w historii architektury muzealnej, jest Centrum George Pompidou. Budynek, otwarty dla zwiedzających w 1977 roku, powstał z myślą o jak największej elastyczności przestrzeni. O znaczeniu tego obiektu Krzysztof Kalitko pisze:

*Propozycje Piano/Rogersa dawały możliwość nowego pojmowania architektury, rozumianej nie jako pudełko, które w procesie rozwoju architektury do pewnego stopnia zakwestionowano, ale jako wrażliwej, elastycznej i poddającej się modyfikowaniu struktury.*<sup>12</sup>

Wiele idei funkcji muzeum bierze początek na przełomie XIX i XX wieku. Muzeum jest instytucją, która nie tylko gromadzi i udostępnia swoje zbiory, ale także aktywnie uczestniczy w życiu kulturalnym, mając często

<sup>10</sup> Curtis W. J. R., *Le Corbusier - Ideen und Formen*, Stuttgart 1987, s. 136.

<sup>11</sup> Winskowski P., *Miasta eksponatów, obiekty muzeów i przestrzeni ekspozycyjnych* [w:] Winskowski P. (red.), *Uwarunkowania kulturowe architektury wobec przemian cywilizacyjnych końca XX wieku*, Kraków-Warszawa 2001, s. 366.

<sup>12</sup> Kalitko K., *Architektura. Między materialnością i wirtualnością*, Poznań 2005, s. 97.

decydujący głos w krytycznej ocenie współczesnej sztuki. Już w latach 30 ubiegłego wieku Alfred Barr, pierwszy dyrektor Museum of Modern Art w Nowym Jorku, podkreślał znaczenie edukacyjnego aspektu koncepcji muzeum, który stanowi podstawę rewizji myślenia o przestrzeni muzealnej i nowych metodach prezentacji sztuki.<sup>13</sup> Współczesne muzea promują walory sztuki, są centrami badań, stają się często miejscem spotkań kulturalno-społecznych.

Koncepcje kształtowania przestrzeni muzeów z jednej strony wynikają z popularyzowania kultury i ukierunkowania programu na coraz szersze grupy odbiorców, z drugiej, z przewartościowania definicji sztuki. Maria Popczyk zauważa:

*Krytyka muzeum, a potem sukcesywna destrukcja jego niezbywalnych składowych przeprowadzona przez artystów doprowadziły do głębokich transformacji w jego obrębie, do popularyzacji zasad ekspozycji i dopuszczenia wielości modeli uprawiania sztuki, ostatecznie do wielości muzeów.*<sup>14</sup>

Oczekiwania wobec instytucji muzealnych są dwojakie. Pożądanym, jak się zdaje, są widowiskowe wystawy, intrygujące instalacje i performance przyciągające tłumy zwiedzających. Inny kierunek działań ma na celu stworzenie wyizolowanego miejsca ciszy i skupienia, kontemplacji dzieł sztuki. Nie są to ani jedyne, ani nie zawsze przeciwstawne drogi, ich kierunki mogą się łączyć, przenikać i nakładać. Amnon Barzel podkreślając znaczenie muzeum jako instytucji, która służy społeczeństwu w obszarze kultury, zaznacza, że:

*Muzeum jest centrum, które powinno mieć na celu przekazywanie informacji, informacji o nas samych, naszym otoczeniu, naszym społeczeństwie i naszych czasach.*<sup>15</sup>

Z uwagi na rolę jaką pełnią muzea w dzisiejszym świecie, architekci poszukują szczególnych rozwiązań dotyczących zarówno materiału czy konstrukcji jak i funkcji, a nade wszystko formy. Budowle te stają się

<sup>13</sup> Szelaż M., *Dynamika Muzeum* [w:] Autoportret. Muzea, Kraków 2002, s. 5.

<sup>14</sup> Popczyk M. (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005, s. 37.

<sup>15</sup> Barzel A., *Das Museum als Distribution von Information*, [w:] Brandes U. (red.), *Kunst im Bau*, Göttingen 1994, s. 163.

miejscami niepowtarzalnymi, zwracają uwagę na prezentowane dzieła sztuki, ale również na dzieła architektury. Dariusz Kozłowski pisze o ich znaczeniu:

*powstają okazałe budowle, o wielkości stosownej do miejskiego terytorium – dzieła architektury, które spełniając funkcje kulturotwórcze w zamierzeniu stają się symbolem miasta i znakiem miejsca.*<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Kozłowski D., *Dzieło architektoniczne w przestrzeni miasta – o formie, kontekście, użyteczności* [w:] *Definiowanie Przestrzeni Architektonicznej – Dzieło architektoniczne w przestrzeni współczesnego miasta*, Kraków 2008, s. 87.

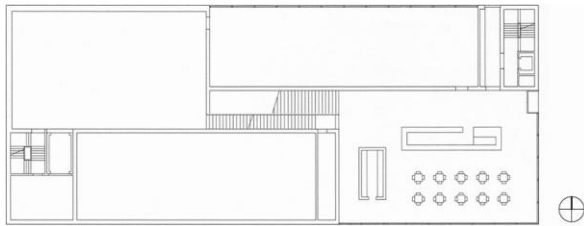


## 1. FORMA ELEMENTARNA

1.1. *Kunstmuseum Liechtenstein* - Morger & Degelo, Christian Kerez; 1.2. *Goetz Collection* - Herzog & de Meuron; 1.3. *Kunsthaus Bregenz* - Peter Zumthor; 1.4. *Centro de las Artes de la Diputación de la Coruña Museo y Conservatorio de Danza* - aceboXalonso Architects; 1.5. *Leopold Museum* - Ortner & Ortner; 1.6. *Kelten Römer Museum Manching* - Fischer Architekten; 1.7. *Lentos Kunstmuseum* - Weber & Hofer; 1.8. *Het Valkhof Museum* - Ben van Berkel & Caroline Bos.



Il.1.1. Kunstmuseum Liechtenstein, Morger & Degelo, Christian Kerez, 2000, Vaduz, Liechtenstein.





### 1.1. *Kunstmuseum Liechtenstein* - Morger & Degelo, Christian Kerez

Autorami Kunstmuseum Liechtenstein są architekci Meinrad Morger, Heinrich Degelo i Christian Kerez. Uroczystość otwarcia budynku dla zwiedzających odbyła się w 2000 r. Prywatna fundacja powołana, by wspierać budowę obiektu, przekazała go na rzecz państwa jako dar tysiąclecia. Prezentowane wystawy dotyczą sztuki XX i XXI w. Dzieła pochodzą głównie z księżęcej oraz państwowej kolekcji Liechtensteinu.

Muzeum usytuowano w centrum Vaduz, stolicy Liechtensteinu. Miasto położone jest u podnóży pasma górskiego Drei Schwestern w Alpach Retyckich. Kunstmuseum zlokalizowano przy głównej ulicy wyłączonej z ruchu kołowego. Nad tą częścią miasta góruje zamek, będący rezydencją książąt Liechtensteinu.

Forma budynku to bryła elementarna - prostopadłościan o długości 60 m, szerokości 25 m i wysokości 12 m. Budynek ustawiony jest prostopadle do przylegających ulic. Krótszym bokiem sąsiaduje z miejskim deptakiem. *Monolityczny wygląd budynku jest stworzony przez kombinację pełnych, jednolitych, a jednocześnie błyszczących ścian połączonych w jednej płaszczyźnie z bezramowymi przeszkleniami.*<sup>17</sup> Kompozycje wszystkich elewacji to prostokąty transparentnego szkła na tle gładkiej ściany. Doświetleń bocznych nie wprowadzono w kondygnacji pierwszego piętra. Charakter architektury wspiera użyty materiał – beton barwiony na czarno.

Nieznacznie cofnięte wejście do muzeum, wprowadzające bezpośrednio z przestrzeni głównej ulicy, znajduje się we wschodniej elewacji. Foyer usytuowano w południowo-wschodnim narożniku budynku. W tej części oprócz kasy i informacji przewidziano kawiarnię, sklep muzealny i księgarnię.

W muzeum zaplanowano 2 kondygnacje nadziemne i 2 podziemne. Przestrzeń wystawiennicza to sześć sal o łącznej powierzchni 1 750 m<sup>2</sup>, z których dwie znajdują się na parterze. Główne schody, usytuowane

---

<sup>17</sup> *Christian Kerez 1992-2009* [w:] *El Croquis* N. 145, Madryt 2009, s. 58.

w centralnej części budynku, wyprowadzają na pierwsze piętro, stanowiące w całości przestrzeń wystawową. Cztery sale ekspozycyjne w układzie amfiladowym zaplanowano obwodowo wokół klatki schodowej. Ten układ i podział na cztery części widoczny jest w planach innych pięter oraz w widoku dachu. Wysokość przestrzeni ekspozycyjnych wynosi 5,5 m. System świetlików dachowych wprowadza do wnętrza naturalne światło. Białe ściany stanowią neutralne tło dla prezentowanych dzieł sztuki. Można tu zauważyć grę kontrastów: muzeum oglądane z zewnątrz to czarna, monolityczna forma, wewnątrz - *white cube* - przestrzeń dla sztuki.

Kondygnacja poniżej parteru przeznaczona jest na przestrzenie edukacyjne, audytorium, pomieszczenia administracyjne, magazynowe i techniczne. Dzięki różnicy poziomów ulic znajdujących się po przeciwnych stronach budynku możliwe jest wprowadzanie światła słonecznego do wybranych pomieszczeń piętra -1. Poniżej, na kondygnacji -2, zaprojektowano parking podziemny. Komunikację pionową zlokalizowano w dwóch narożnikach budynku znajdujących się po przekątnych stronach.

Jörg Schlaich mówi o budynku w słowach:

*Przez czytelną formę bryły, muzeum przypomina dzięki swojej czarnej, lśniącej i błyszczącej płaszczyźnie zewnętrznej, bardziej kamień szlachetny niż budynek betonowy.*<sup>18</sup>

Autorzy uzyskali ten efekt dzięki zastosowaniu betonu i użytej technologii. Ten *Kamień sztuki* zawiera rozkruszony zielony i czarny bazalt, przypominający drobnoziarnisty kolorowy żwir rzeczny, zanurzony w cemencie z dodatkiem czarnego pigmentu. Był on ręcznie szlifowany i polerowany, a następnie zaimpregnowany. Powstała bezspoinowa, betonowa ściana z zatopionym naturalnym kruszywem. Kompozycja elewacji i użyty materiał nadają formie charakter monolityczny. Sposób, w jaki autorzy zastosowali beton, pozwolił na nadanie ścianom niecodziennego wyrazu. Gładka niczym lustro powierzchnia odbija, przy odpowiednich warunkach oświetleniowych, sąsiadujące z muzeum, niewielkie budynki centrum Vaduz. Jej ciemny kolor potęguje dodatkowo te odbicia oraz świetlne refleksy, rozmywając niejako masywny budynek. Efekt ten pozwala, w pewnym

---

<sup>18</sup> Schlaich J., *Für einen charaktervollen Betonbau* [w:] Detail 2001/1, s. 31.

stopniu, na wtopienie się zwartej bryły Kunstmuseum w najbliższe otoczenie, pomimo zdecydowanie wyróżniającej się formy, koloru i faktury elewacji.

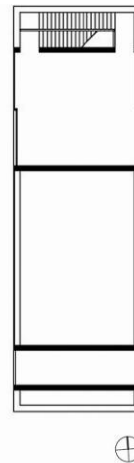
Architekci stworzyli formę architektoniczną przy użyciu elementarnych figur i ograniczonych środków artystycznej wypowiedzi. Uwaga została skierowana na materiał – beton i jego cechy. Muzeum przywołuje na myśl purystyczne idee Le Corbusiera, wywodzone z racjonalności, technologii, intencji ekonomicznych. *Kojarzy się z grą brył wyprowadzonych wprost z euklidesowej geometrii, form oszczędnych w artykulacji detalu i fakturze materiału, formowanych przez betonowe ściany.*<sup>19</sup>

Architektura Kunstmuseum Liechtenstein może być odczytana jako monolityczna bryła, czarna, bezspoinowy prostopadłościan. Budynek porównywany do *kamienia szlachetnego*, za sprawą odmienności formy w stosunku do tła, stał się rozpoznawalnym miejscem poświęconym sztuce współczesnej.

---

<sup>19</sup> Misiągiewicz M., *Architektoniczna geometria*, Kraków 2005, s. 84.

II. 1.2. Goetz Collection, Herzog & de Meuron, 1992, Monachium, Niemcy.





## 1.2. Goetz Collection - Herzog & de Meuron

Budynek Goetz Collection został zaprojektowany przez szwajcarskich architektów Jacques Herzog i Pierra de Meuron. To prywatne muzeum zrealizowano w latach 1991-1992 w Monachium, w Niemczech. Program użytkowy podporządkowano prezentacji sztuki współczesnej.

Budynek usytuowany jest w północno-wschodniej części miasta. Zieleń otaczająca wolnostojącą zabudowę oraz sąsiedztwo *parku Oberfähring* rozstrzygają o walorach tej lokalizacji w miejskiej przestrzeni. Wygodzona działka dostępna jest z ulicy *Oberföhringer*, przebiegającej wzdłuż wschodniego boku posesji. Teren o płaskiej konfiguracji jest zadrzewiony i porośnięty zieloną murawą.

Budynek jest odsunięty od ulicy, a jego dłuższy bok jest do niej równoległy. Formę architektoniczną stanowi prostopadłościenna bryła, o wymiarach podstawy 24 x 8m. Ma ona wysokość 9,5 m oraz jest na 3,5 m zagłębiona w terenie. Reguła kąta prostego wspierała zarówno kompozycję zewnętrzną jak i wewnętrzną. Jacques Herzog odnosząc się do lapidarnych form projektów, których jest współautorem, zauważa, że dla niektórych krytyków taka architektura jest konserwatywna: *widzą jedynie gustowne fasady i formy kartezyjańskie*. Dodaje, że myślą oni kategoriami takimi jak:

*kwadrat jest nudny, a masywność jest staromodna. Z takim sposobem myślenia nie można mieć dostępu do naszej architektury, która unika rozrywki i widowiskowych gestów.*<sup>20</sup>

Wejście do Goetz Collection usytuowane zostało w elewacji zachodniej, otwartej na ogród, która nie sąsiaduje z ulicą. Z poziomego terenu dostępne jest foyer. Pełni ono funkcję recepcyjną oraz służy jako biuro muzeum. Przylegające do niego schody, biegnące wzdłuż północnej elewacji, komunikują wszystkie kondygnacje użytkowe. Na pierwszym piętrze

---

<sup>20</sup> [http://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/file\\_fields/field\\_files\\_inline/2001\\_bio.pdf](http://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/file_fields/field_files_inline/2001_bio.pdf) dnia 25.09.2005. [za:] Kipins J., *1981-2000 Herzog & de Meuron* [w:] *El Croquis 60+84*, Madryt 2000.

zaprojektowano trzy jednakowe sale ekspozycyjne. W kondygnacji podziemnej są trzy pomieszczenia wystawowe, różniące się proporcjami, wysokościami oraz sposobem doświetlenia. Zlokalizowana w środku sala ma jednakową wysokość jak ekspozycja na poziomie +1 i jest wyniesiona ponad teren. Przylegająca do niej od południa przestrzeń o zmiennej wysokości jest wyniesiona tylko na fragmencie. Prostopadłościenną przestrzeń wystawową zostały doświetlone światłem dziennym przez pasy przeszklenia wprowadzone powyżej 5,5 m wysokości pomieszczeń. Dzięki tym bocznym, matowym świetlikom w salach ekspozycyjnych, stworzono przestrzenie o identycznych warunkach świetlnych na pierwszym piętrze i poziomie -1. Pas przeszkleń wprowadza do wnętrza, przestrzeni *white cube*, pozorny ruch słońca uwidaczniając cykliczność zmian oświetlenia.

Architektoniczna idea muzeum i sposób kształtowania wnętrza jest podporządkowany ekspozycji zmiennych wystaw sztuki współczesnej. Ingvild Goetz, właścicielka kolekcji, swoje oczekiwania wyraziła w słowach:

*Architektura powinna być powściągliwa, neutralna [...] budynek powinien emanować szczególnym spokojem.*<sup>21</sup>

Dostosowanie do takich właśnie wymagań zdeterminowało poszukiwanie jednoznacznie czytelnej formy. Architekci w odpowiedzi na życzenia inwestora, na charakter kolekcji oraz warunki zabudowy, zaprojektowali architekturę, która jest tłem dla dzieł prezentowanych w jej wnętrzu.

Charakter muzeum, uzyskany dzięki lapidarnej formie, jej proporcjom i kompozycji elewacji, został podkreślony poprzez użytą konstrukcję i materiały. Drewniana struktura opiera się na ukrytej pod ziemią betonowej podstawie. Jak pisze Frank Maier-Solgek:

*Dwie przeszklone wstęgi, rozmieszczone jedna w pasie cokolu, druga wieńczącym bryłą, nadają budynkowi nadzwyczajnej lekkości. Drewniany prostopadłościan zdaje się unosić nad szklanym pojemnikiem.*<sup>22</sup>

Kompozycja wszystkich czterech elewacji jest podobna. To trzy poziome pasy, górny i dolny stworzone ze szkła częściowo matowego,

<sup>21</sup> Maier-Solgek F., *Die neuen Museen*, Köln 2002, s. 186.

<sup>22</sup> *Ibid.*, s. 183.

częściowo transparentnego, środkowy, licowany panelami z drewna brzoźowego. Prostopadłościenna bryła pokryta jest kompozycją linii utworzonych przez podziały materiałów elewacyjnych. Rysunek ten tworzy poziomo ułożone jednakowe prostokąty.<sup>23</sup> Ta statyczna kompozycja ożywa przez refleksy światła słonecznego i odbicia koron drzew, poruszanych przez podmuchy wiatru. Obraz budowli zmienia się wraz z nastaniem mroku. Płaszczyzny odbijające światło w dzień, rozświetlają mlecznym blaskiem ciemność ogrodu.

Gerhard Mack pisze o architekturze tego obiektu:

*Muzeum jest uważane za wczesną ikonę zredukowanej do niezbędnego minimum przestrzeni wystawienniczej. Co ciekawe sami architekci relatywizują dziś swoje monachijskie dzieło. Rozumieją, że prywatne muzeum nie jest prototypem dla współczesnych muzeów sztuki i uznają po prostu swoją konstrukcję jako wynik zadania budowlanego. [...] Redukcja do minimum staje się zagadnieniem skali.*<sup>24</sup>

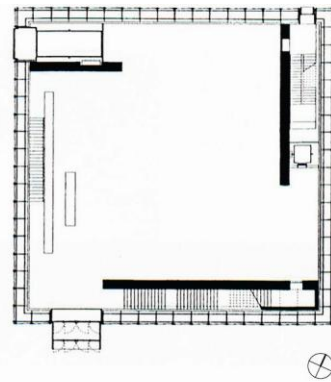
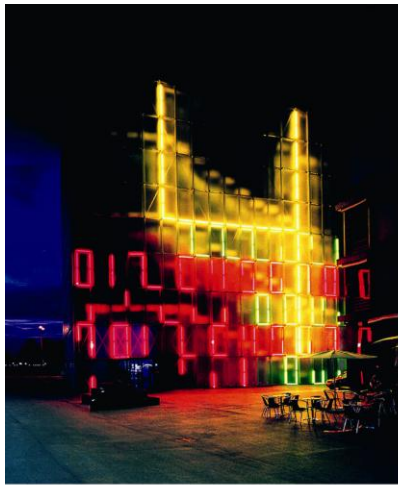
Prywatne muzeum Goetz Collection jest jednym z tych przykładów współczesnej architektury, gdzie lapidarna forma została stworzona, by być neutralną przestrzenią prezentacji sztuki a jej charakter wspierają przyjęte rozwiązania materiałowe. Projekt uznawany jest za ikonę minimalizmu.

---

<sup>23</sup> 2x4 w elewacjach krótszych, 5x4 w dłuższych.

<sup>24</sup> Mack G., *Kunstmuseen: auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*, Basel, Berlin, Boston 1999, s. 15.

Il. 1.3. Kunsthaus Bregenz, Peter Zumthor, 1997, Bregenz, Austria.





### 1.3. *Kunsthhaus Bregenz* – Peter Zumthor

Peter Zumthor jest autorem projektu *Kunsthhaus Bregenz*, miejsca stworzonego dla prezentacji czasowych wystaw sztuki współczesnej. Koncepcję, wyłonioną w konkursie zorganizowanym w 1990 r., zrealizowano w latach 1994 do 1997, w Bregenz w zachodniej Austrii. Miasto to położone jest u stóp Alp nad brzegiem jeziora Bodeńskiego.

Miejsce, na którym postawiono obiekt, znajduje się na północny wschód od starej części miasta. Muzeum to wolnostojący budynek usytuowany w linii zabudowy obiektów zlokalizowanych wzdłuż brzegu jeziora, od nabrzeża oddzielonych czteropasmową arterią komunikacyjną i linią kolejową.

Ideę architektoniczną Peter Zumthor wyraża w słowach:

*Chciałem zbudować bryłę, która absorbowałaby powietrze jeziora bodeńskiego. Para unosząca się nad wodą sprawia, że światło jest bardziej widoczne. To pozostało duszą projektu.*<sup>25</sup>

Przestrzeń muzealną wpisano w prostopadłościenną formę zbliżoną do sześciianu, odbieraną jako szklaną strukturę o podstawie kwadratu 26.57 x 26.57 m. Trzydziestometrowej wysokości budynek podzielony jest na 4 kondygnacje nadziemne i 2 podziemne. Kompozycję wszystkich czterech elewacji tworzy siatka linii utworzonych przez krawędzie szklanych paneli.

Strefa wejściowa usytuowana jest na poziomie parteru, a przestrzeń foyer może być wykorzystywana również na wystawy czasowe. Sale ekspozycyjne znajdują się na trzech kondygnacjach nadziemnych. Powierzchnia wystawowa wynosi 1 880 m<sup>2</sup>. Na poziomie -1 przewidziano pomieszczenia dydaktyczne, a poniżej przestrzenie magazynowe, archiwalne i techniczne. Od strony południowej zaprojektowano drugi obiekt, który wspiera obsługę muzeum. Jest on odsunięty od budynku mieszczącego ekspozycję i zawiera się w wymiarach 8.35 x 21.57 x 11 m. Układ budynków

---

<sup>25</sup> *Das Museum als Lichtkörper*, rozmowa z Peterem Zumtorem [w:] Mack G., *Kunstmuseen: auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*, Basel, Berlin, Boston 1999, s. 99.

wraz z sąsiadującym teatrem tworzy przedpole Kunsthausu i aranżuje plac, nawiązujący w małej skali do starego miasta.

Frank Maier-Solgg pisze o Kunsthaus Bregenz jako o architekturze utrzymanej w estetyce minimalizmu, która nie konkuruje z prezentowanymi dziełami, tworzy ramy sprzyjające percepcji sztuki.

*Wspólne dla takich obiektów jest wyłączenie większości funkcji publicznych, najwyraźniej widoczne w Bregenz, gdzie nie tylko administracja, restauracja i biblioteka umieszczone są w budynku obok, lecz świat zewnętrzny dociera do sal jedynie w formie przefiltrowanego i rozproszonego światła: cztery, umieszczone jedna na drugiej, rozdzielone szklanymi stropami, bezokienne sale, otulone są z zewnątrz fasadą ze szklanego gontu.<sup>26</sup>*

Peter Zumthor, by stworzyć niemal identyczną kompozycję czterech elewacji, wprowadził niecodzienne rozwiązanie ścian zewnętrznych. Te *oddychające* przegrody składają się z kilku warstw. Widoczne tafle szklane ułożone są *na podobnej zasadzie jak drewniany gont ścian alpejskich chat*.<sup>27</sup> Półprzezroczyste panele o wymiarach 1.72 x 2.93 m zamontowane są bez ram na stalowej, niewidocznej konstrukcji. Stworzona powłoka nie stanowi przegrody termicznej, filtruje światło słoneczne, przepuszcza powietrze znad jeziora i mgłę. Wewnątrz wprowadzona została druga, ukryta warstwa przeszklenia. Trzecim elementem tej zewnętrznej przegrody są ściany betonowe modelujące wnętrze ekspozycji, stanowiące płaszczyzny tła dla prezentowanych dzieł sztuki. Nie są one elementami konstrukcji i nie mają wysokości całej kondygnacji. Przestrzeń pomiędzy pasami tych ścian a stropami pozwala doświetlić sale wystawowe. Światło dzienne, przenikające przez podwójną, zewnętrzną, szklaną strukturę rozpraszane jest przez przeszkłony, podwieszany sufit. Dzięki zastosowaniu takich rozwiązań, autor stworzył wyjątkowe warunki do prezentacji sztuki. W doświetlonych naturalnym światłem wnętrzach, w części zacienionych, w części rozświetlonych, widoczny jest pozorny ruch słońca.

---

<sup>26</sup> Maier-Solgg F., *Die neuen Museen*, Köln 2002, s. 16.

<sup>27</sup> Pabich M., *O kształtowaniu muzeum sztuki*, Łódź 2004, s. 110.

Trzy ściany konstrukcyjne, położone przy północnej, wschodniej i zachodniej elewacji są odsunięte od zewnętrznej przegrody i przenoszą obciążenia wszystkich stropów. W przestrzeni pomiędzy konstrukcją a przeszkleniem zaprojektowano komunikację pionową.

Peter Zumthor o pracy nad tym projektem i korelacji między formą zewnętrzną a wnętrzem mówi:

*Postępuję raczej jak lutnik, który buduje skrzypce. Abyśmy czuli się dobrze w przestrzeni, poszukuję pasujących materiałowych tonów. Zawsze jednak wychodzę od głównego tematu projektu.*<sup>28</sup>

O charakterze wnętrza decyduje zestawienie materiałów, gładkich, betonowych ścian, matowego szkła sufitu podwieszanego, posadzki z betonu z naturalnym kruszywem, wspierane potrójnie filtrowanym światłem naturalnym.

Friedrich Achleitner opisuje ten budynek, kierując uwagę również na widok muzeum po zapadnięciu zmroku:

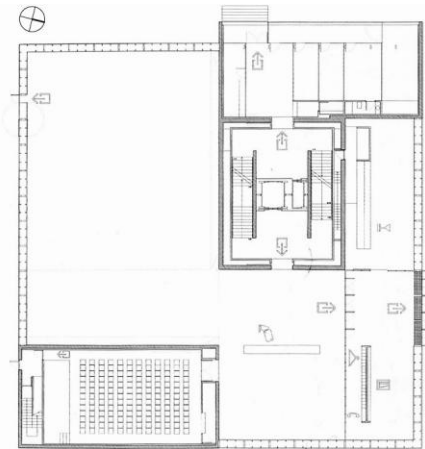
*W ciągu dnia, jako szklana struktura, która bez cokołu wznosi się z ziemi, odzwierciedlając atmosferę miejsca i prowadząc wzrok do wnętrza. W nocy jako bryła światła, która nową formą ukazuje obecności sztuki w Bregenz. [...] Kunsthaus jest budynkiem, który w swej radykalnej formie traktuje sztukę poważnie, a przy tym sam podporządkowuje się jej prawom.*<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Opt. cit. [w:] *Das Museum als Lichtkörper*, s. 100.

<sup>29</sup> Achleitner F *The Conditioning of Perception or The Kunsthaus Bregenz as an Architecture of Art* [w:] Zumthor P., Achleitner F., *Peter Zumthor: Kunsthaus Bregenz; 6th Mies van der Rohe Award for European Architecture*, Ostfildern 2007, s. 49.

II. 1.4. Centro de las Artes, aceboXalonso Architects, 2010, La Coruña, Hiszpania.



#### **1.4. Centro de las Artes de la Diputación de la Coruña Museo y Conservatorio de Danza - aceboXalonso Architects**

Centrum Sztuk w La Coruña w Hiszpanii zostało zaprojektowane przez zespół aceboXalonso Architects w 2001 r. Projekt wyłoniono w międzynarodowym konkursie na koncepcję budynku, który miał być siedzibą dwóch niezależnych instytucji: Muzeum prezentującego sztukę regionu La Coruña oraz Miejskiego Konserwatorium Tańca.

Miejsce, w którym zlokalizowano budynek, znajduje się na zachód od historycznego centrum miasta. Jego najbliższe sąsiedztwo stanowią domy tworzące pierzeje nieregularnych uliczek. Północna elewacja otwiera się na zatokę Oceanu Atlantyckiego. Od zachodu budynek graniczy z dużym założeniem edukacyjnego Centrum Calvo Sotelo.

Potrzeba rozdzielenia funkcji Centrum Sztuk na dwie autonomiczne jednostki stała się inspiracją do poszukiwań rozwiązań projektowych. Autorzy o swojej idei architektonicznej piszą:

*Nasz budynek jest jak bliźnięta Syjamskie połączone jednym kręgosłupem, niezdolne do zobaczenia siebie nawzajem jednak będące częścią jednego ciała – pojedyncze ciało kształtuje dwa inne ciała.<sup>30</sup>*

Można mówić o zależności przyjętych rozwiązań przestrzennych i sposobu rozmieszczenia funkcji. Autorzy zaprojektowali odrębne instytucje, tak, by pozostały autonomiczne, wyznaczając pomiędzy nimi wielowymiarową granicę.

Przestrzenie stworzone dla dwóch niezależnych użytkowników zostały wpisane w jedną bryłę o wysokości 28 m. Z zewnątrz formę budynku określa prostopadłościan o podstawie kwadratu 38 x 38 m. Rozwiązanie struktury przestrzennej kojarzyć się może z architektoniczną rzeźbą ukrytą w prostej bryle matce. W budynku nie ma typowych kondygnacji, przestrzeń wnętrza

---

<sup>30</sup> Englert K., *New Museums in Spain*, Stuttgart 2010, s. 14.



tworzy materia i pustka. Architekci mówią o poszukiwaniu rozwiązań projektowych:

*Mogliśmy skorzystać z dodawania, odejmowania, dzielenia, ale wybraliśmy zwielokrotnienie. Dziwne betonowe formy zawierają szkołę, podczas gdy muzeum zajmuje pozostałą powierzchnię, przestrzeń pomiędzy formą a granicą zewnętrzną.<sup>31</sup>*

Budynek ma pięć kondygnacji nadziemnych i jedną pod poziomem terenu. Jego powierzchnia użytkowa to 6 000 m<sup>2</sup>. Główna przestrzeń komunikacyjna została wpisana w betonowy prostopadłościan, odsunięty od ścian zewnętrznych. Ten zawierający schody i windy trzon łączy ze sobą wszystkie kondygnacje. Na różnych wysokościach przylegają do niego prostopadłościennne betonowe *skrzynie*. Różnią się one szerokością, długością i wysokością, a ich ściany wewnętrzne nie mają żadnych otworów. W miejscu, gdzie stykają się z zewnętrzną przegrodą wprowadzono przeszklenia na całej płaszczyźnie ich boków. We wnętrzach tych prostopadłościanów zaplanowano Konserwatorium Tańca. Przestrzeń pomiędzy betonową kompozycją architektoniczną a ścianami zewnętrznymi to Muzeum Prowincji. Powierzchnia wystawiennicza znajduje się na różnych poziomach, na betonowych bryłach. Takie, nietypowe ukształtowanie kondygnacji budynku pozwoliło na stworzenie ciągłej przestrzeni ekspozycyjnej o sześciu różnych wysokościach.

Betonowe prostopadłościany opierają się na stalowej, obwodowej konstrukcji i ścianach trzonu komunikacyjnego. Odległości elementów nośnych zostały zaprojektowane tak, że wewnętrzne bryły przebijają się jak gdyby przez ścianę zewnętrzną. Elewacje muzeum stanowią płaszczyzny ze szkła oraz z betonu wylewanego na mokro w drewnianych szalunkach. Odmienne struktury powierzchni pełnych ścian uzyskano dzięki pionowej i poziomej orientacji deskowania.

Architekci, by zapobiec *irytującemu wtargnięciu budynku w otoczenie lokalizacji*, zastosowali rozwiązania materiałowe, o których piszą: *Użyliśmy przemysłowego szkła oraz zwykłych przeszkleń laminowanych żywicą, ponieważ z powodu nierównej tylnej powierzchni, standardowe laminowanie*

---

<sup>31</sup> Jodidio Ph., *Architecture Now! Museums*, Bonn 2010, s. 60.

*nie było możliwe.*<sup>32</sup> Zaprojektowano podwójną płaszczyznę szklanych, matowych płyt w odcieniach zieleni, zamiast gładkich przeszkleń. Te zmiennie orientowane panele mają różną teksturę rozpraszającą. Odbijają niejednakowo iluminację miasta, tworzą gamę refleksów świetlnych i załamania promieni słonecznych w różnych kierunkach.

Analizując muzeum zaprojektowane przez zespół aceboXalonso Architects warto przywołać słowa Petera Zumthora dotyczące przestrzeni, ale w znaczeniu – pustki:

*Myślę, że pustka to jest centrum architektury. Nie można projektować pustki, ale można projektować jej granice. I wtedy pustka powstaje. [...] Rzeczą najbardziej pasjonującą dla mnie jest ta żyjąca częśćka przestrzeni w granicach.*<sup>33</sup>

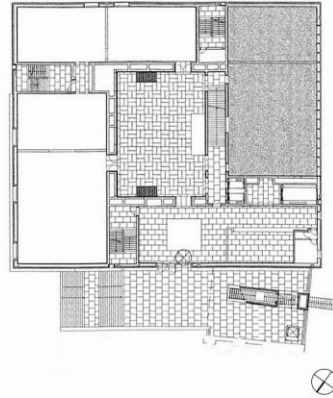
Zewnętrzna powłoka, prostopadłościenna bryła, wydziela przestrzeń wnętrza, w którym kompozycję z betonowych brył otacza przestrzeń prezentacji sztuki. Niecodzienna architektura wyróżnia się spośród sąsiadującej zabudowy mieszkaniowej.

---

<sup>32</sup> <http://www.archdaily.com/206771/la-coruna-center-for-the-arts-aceboxalonso-studio/> dnia 07.03.2012.

<sup>33</sup> *Trzy rozmowy z Peterem Zumthorem*, (rozmawiała Stec B.), [w:] *Architektura&Biznes* nr 02/2003, Kraków 2003, s. 24.

Il. 1.5. Leopold Museum, Ortner & Ortner, 2001, Wien, Austria.





### 1.5. *Leopold Museum* - Ortner & Ortner

W 1990 roku zorganizowano konkurs na koncepcję Kwartału Muzeów w Wiedniu. Zespół przestrzeni wystawienniczych miał zostać wpisany w istniejącą zabudowę byłych stajni cesarskich, która tworzy od południowego zachodu zamknięcie historycznej osi Forum Cesarskiego.<sup>34</sup> Do realizacji została wybrana praca architektów Lauridsa i Manfreda Ortner (biuro Ortner & Ortner). *Współczesną interwencję architektoniczną stanowią trzy nowe budynki wkomponowane w istniejący, zrewaloryzowany zespół. Najważniejsze z nich to dwa muzea - Leopold Museum i MUMOK<sup>35</sup>, które znajdują się w minimalistycznych bryłach ustawionych na głównym wewnętrznym dziedzińcu kompleksu.*<sup>36</sup>

Leopold Museum usytuowano na południowy wschód od osi Kwartału Muzeów, po lewej stronie od bramy głównej. W jego salach prezentowane są zbiory sztuki powstałej od wieku XIX do II Wojny Światowej, z kolekcji Rudolfa Leopolda. Architekturę tego muzeum tworzy prostopadłościan o zarysie planu 40x46 m i wysokości 24 m. Zwarty, wielokondygnacyjny budynek został stworzony w odpowiedzi na charakter miejsca, na który w swoim tekście zwraca uwagę Friedrich Achleitner. Pisząc o otoczeniu Leopold Museum określa je jako *gorset głównej urbanistycznej formy najbliższego sąsiedztwa*<sup>37</sup>, który miał wpływ na ostateczną formę projektu.

Funkcje muzealne zostały wpisane w 4 kondygnacje nadziemne i 3 pod powierzchnią terenu. Powierzchnia użytkowa to 5 400 m<sup>2</sup>. Poziom wejściowy budynek jest wyniesiony ponad płaszczyznę posadzki placu, na którym został usytuowany. Do głównego wejścia prowadzą schody zewnętrzne

<sup>34</sup> *Kwartał Muzeów* jest domknięciem całego kompleksu muzealnego *Hofburg, Albertina* oraz bliźniaczych budynków *Kunsthistorisches Museum* i *Naturhistorisches Museum*.

<sup>35</sup> Pełna nazwa to: *Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien*.

<sup>36</sup> Gyurkovich M., „*MuseumsQuartier*” jako dopełnienie kompozycyjne *Forum Cesarskiego* w Wiedniu, [w:] *Wiadomości Konserwatorskie* 29/2011, s. 39.

<sup>37</sup> Achleitner F., *Leopold Museum, Gegensätze und Ambivalenzen* [w:] Boeckl M. (red.), *MuseumsQuartier Wien: Die Architektur - The Architecture*, Wien 2001, s. 66.

zlokalizowane wzdłuż północno-zachodniej elewacji. Centralną część budynku stanowi, doświetlony przez szklany dach, dziedziniec wewnętrzny, o proporcjach podstawy 5:7 i wysokość 20 m. Wzdłuż jego dłuższego boku zaprojektowano główne schody. Wokół dziedzińca usytuowano pomieszczenia ekspozycji stałej. Plan pięter jest obwodowy z przestrzenią centralną. Amfiladowe sale wystawowe zbudowane są z powtarzalnych modułów o wymiarach planu 8,4x13,2 m zestawionych w prostopadłości<sup>38</sup>. Powstałe w ten sposób przestrzenie, oddzielone są od siebie czterema trzonami komunikacji pionowej, zlokalizowanymi w pobliżu narożników budynku. W trzech kondygnacjach podziemnych przewidziano ekspozycję czasową, audytorium i magazyny. Rozwiązanie rzutów kondygnacji i sposób w jaki sale wystawowe otaczają atrium, wymusza kierunek zwiedzania.

Architekci musieli spełnić warunek, narzucony przez właściciela kolekcji, Rudolfa Leopolda, by ekspozycja była oświetlona światłem naturalnym, jak najbardziej zbliżonym do tego, jakie mogło oświetlać przestrzenie, dla których dzieła zostały stworzone. Z tego powodu wprowadzono w salach wystawowych przeszklenia i okna, które otwierają się na zewnątrz budynku oraz do wnętrza dziedzińca. *W górnych kondygnacjach wprowadzono system „studni świetlnych”, które umożliwiają rozprzestrzenianie się światła świetlików dachowych do niższych poziomów.*<sup>39</sup> Pomalowane na biało sale ekspozycyjne, stanowią neutralne tło dla dzieł sztuki i w połączeniu ze światłem dziennym tworzą idealne warunki do odbioru ekspozycji. Andrzej Kiciński opisując muzeum, zauważa:

*Szkło w posadzce parteru, umieszczone przy ścianie, daje iluzję ciągłości przestrzeni. [...] Kremowe wapienie fasad i hallu emanują świetlistość i nastrój relaksu.*<sup>40</sup>

Płaszczyzny przeszkleń stanowią nieregularną kompozycję na elewacjach budynku, a zaprojektowano je tak, by otwierając się na widoki miasta i Kwartał Muzeów, tworzyły kadry z historycznymi zabytkami. Ściany

<sup>38</sup> Wzdłuż dłuższych fasad złożone są z 2 elementów stykających się krótszymi bokami (8,4x26,4 m). Przylegające do krótszych elewacji sale to zestawione dłuższymi bokami 3 moduły (25,2x13,2 m).

<sup>39</sup> Haduch B., *Kwartał Muzeów*, [w:] *Architektura&Biznes* nr 01/2004, Kraków 2004, s. 31.

<sup>40</sup> Kiciński A., *Tendencje w projektowaniu budowli muzealnych u progu XXI wieku*, [w:] *Muzealnictwo* nr 45, s. 128.

muzeum obłożone są okładziną z jasnego wapienia. Elewacje są częściowo gładkie, pokryte jedynie rysunkiem linii styku okładziny, w części delikatnie rowkowane. Wąskie, pionowe szczeliny na ścianach i dachu powtarzają linie schematu rzutu.

Budynek muzeum jak i cały projekt Kwartалу Muzeów, był krytykowany jako zbyt zachowawczy. Friedrich Achleitner zauważa:

*Leopold Museum, jak i cały Museums Quartier jest istotnym osiągnięciem, jednak ukazuje też społeczny i polityczny „psychogram” Austrii, jej dwulicowość i strach przed polotem.*<sup>41</sup>

Całe założenie Kwartалу Muzeów jest miastem w mieście, chętnie odwiedzanym przez turystów oraz mieszkańców. W ciągu dnia stanowi przestrzeń prezentacji sztuki, wieczorem staje się miejscem spotkań, wydarzeń kulturalnych, a biała fasada Leopold Museum pełni rolę olbrzymiego ekranu, na którym prezentowane są różne projekty multimedialne. *Usytuowanie wielofunkcyjnego zespołu budynków o funkcjach związanych z kulturą na zakończeniu najbardziej reprezentacyjnej przestrzeni publicznej miasta pozwoliło na włączenie wytworzonych przezeń wnętrz urbanistycznych w system znaczących dla statusu i tożsamości Wiednia elementów struktury przestrzennej.*<sup>42</sup>

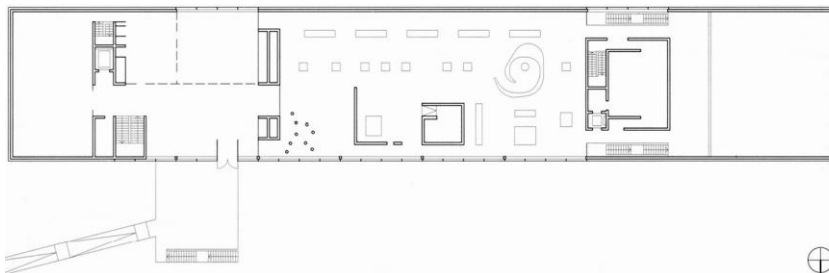
Budynek Leopold Museum stanowi część kompozycji Museums Quartier, jednak dzięki współczesnej, lapidarnej formie i białej kolorystyce wyróżnia się z sąsiadującej historycznej zabudowy.

---

<sup>41</sup> Achleitner F., *op. cit.*, s. 67.

<sup>42</sup> Gyurkovich M., *op. cit.*, s. 40.

II. 1.6. Kelten und Römer Museum, Fischer Architekten, 2006, Manching, Niemcy.



### **1.6. Kelten Römer Museum Manching - Fischer Architekten**

Projekt Kelten Römer Museum został opracowany przez biuro Fischer Architekten. Obiekt zrealizowano w niemieckim miasteczku Manching w latach 2004-2006. Motywacją do powstania muzeum były dokonane na tym terenie odkrycia archeologiczne. W obiekcie prezentowana jest sztuka z czasów starożytnych, relikty kultury celtyckiej oraz rzymskiej.

Muzeum usytuowano na płaskim terenie, w pobliżu południowej granicy miasteczka. O charakterze miejsca rozstrzyga łągowy starodrzew oraz krajobraz pobliskich terenów uprawnych. W sąsiedztwie, po stronie północnej i zachodniej, płynie rzeczka Augrabenbach i kanał Paar. Dojazd i dojście do muzeum możliwy jest jedynie od wschodu, ponad wałem z czasów celtyckich.

Formę architektoniczną definiuje prostopadłościan o długość 100 m, szerokość 18 m i wysokość 10 m, swym dłuższym bokiem usytuowany wzdłuż osi wschód – zachód. Bryła wycięta jest w kondygnacji parteru. Prześwit stanowi około jedną czwartą jej długości. Program użytkowy zaplanowano na dwóch kondygnacjach o łącznej powierzchni 1 895 m<sup>2</sup>. Powierzchnię pierwszego piętra przeznaczono na sale ekspozycyjne. Na parterze, po zachodniej stronie prześwitu, zaplanowano przestrzenie wystawowe i edukacyjne, a po wschodniej znajduje się administracja, magazyny oraz pomieszczenia techniczne.

Nils Bellhausen o idei architektonicznej muzeum pisze:

*Architekt zaplanował budynek jako rygiel - „zbliżenie kultur”, który oglądany z oddali wygląda jakby leżał na dwóch cokółach. Chodzi o stopniowe uwolnienie się zwiedzających, najpierw fizyczne - poprzez delikatne wznoszącą się kładkę, a następnie w myślach - od teraźniejszości, w czasy historii starożytnej.<sup>43</sup>*

---

<sup>43</sup> Ballhausen N., *Kelten, Römer, Manching. Museum in Manching* [w:] *Bauwelt* 2006/30, s. 12.



Ażurowa pochylnia długości 80 metrów wprowadza zwiedzających ponad wałem na zewnętrzną platformę, przylegającą do północnej ściany budynku. Z tego wejściowego tarasu dostępne jest foyer na poziomie pierwszego piętra. Po lewej stronie wejścia, w tzw. *black box'ie*, zaplanowano ekspozycje czasowe. Po przeciwnej stronie foyer znajduje się sala o powierzchni 800 m<sup>2</sup>, przeznaczona na wystawę stałą, poświęconą dziełom kultury celtyckiej. Przestrzeń ta doświetlona jest światłem dziennym poprzez przeszklenie północnej elewacji na całej wysokości kondygnacji. Wolnostojące schody, symetrycznie ułożone wzdłuż zewnętrznych ścian, prowadzą na poziom parteru, gdzie prezentowane są eksponaty kultury starożytnego Rzymu. Przestrzeń ta, o wysokości dwóch kondygnacji, przeszklona w części parteru, otwiera się na otaczający muzeum park.

Zastosowany układ konstrukcyjny jest mieszany, słupowo – płytowy. Autorzy zaprojektowali stropy rozpięte nad całą 18 metrową szerokością pomieszczeń, by uzyskać maksymalną elastyczność funkcjonalno-przestrzenną. Konstrukcję bez żadnych dodatkowych podpór umożliwiło zastosowanie, gęsto rozstawionych, żelbetowych żeber. Pozostały one odkryte, nadając charakter przestrzeni ekspozycyjnej.

Formę architektoniczną, wywodzącą się z geometrii kąta prostego, dopełniają użyte materiały. Elewacje tworzy kompozycja jednolitych płaszczyzn matowego szkła, transparentnych tafli z rytmem pionowych szprosów oraz gładkich ścian betonowych. *W większej części okryte półprzezroczystym szkłem górne piętro (część ekspozycyjna) spoczywa na masywnym betonowym cokole (magazyn i administracja) oraz szklanej, dostępnej z muzealnego parku hali, w której prezentowane są rzymskie łodzie.*<sup>44</sup>

Nastrój tego budynku zmienia się z nastaniem mroku dzięki iluminacji fasady oraz zastosowaniu materiałów o różnej transparentności. Matowe przeszklenie górnej kondygnacji oświetlone jest mocnym, białym światłem. Na tym jasnym tle wyraźnie odznaczają się duże, ciemne napisy: *Kelten i Römer*. Przez transparentne szkło parteru przenika widok ciemnego parku. Dzięki temu, z oddali, górna kondygnacja wygląda jak gdyby zawieszona została w powietrzu.

<sup>44</sup> Schittich Ch. (red.), *In Detail, Exhibitions and Displays: Museum design concepts, Brand presentation, Trade show design*, München 2009, s. 36.

Architekci, o celu jaki sobie założyli, mówią w słowach: *Ideą architektoniczną było stworzenie dużej, nowoczesnej, ciągnącej się 100 metrów gabloty ekspozycyjnej.*<sup>45</sup> Forma Kelten Römer Museum powstała przy użyciu współczesnego języka architektonicznego, kieruje uwagę na sztukę czasów najdawniejszych, na historyczne dziedzictwo miejsca. Warto przytoczyć słowa Jacka Gądeckiego:

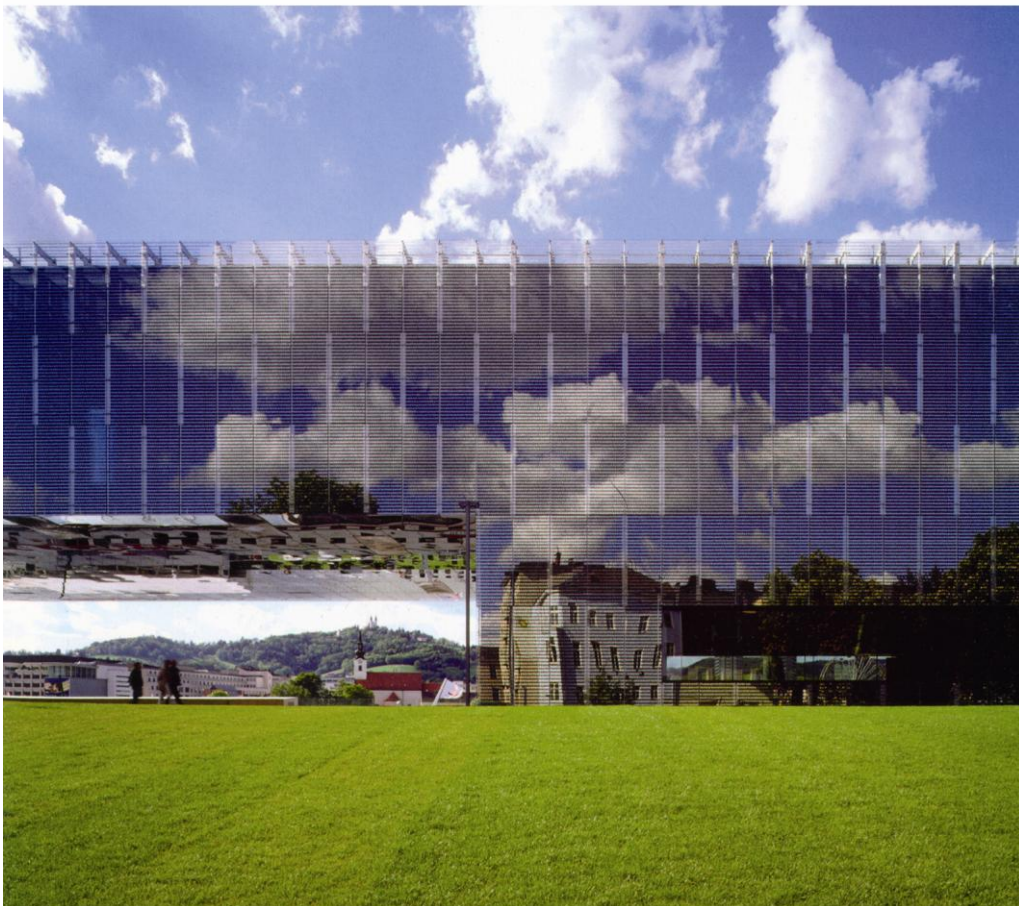
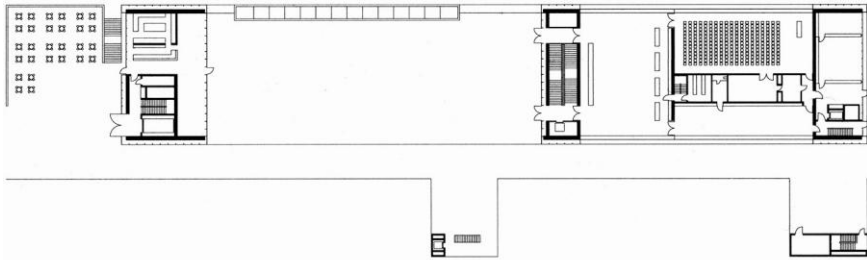
*Mówiąc o architekturze i miejscu nie wolno pominąć motywu pamięci. Pamięć wbudowana zostaje w architekturę w sposób wielowymiarowy [...] Architektura pozostaje, dając świadectwo przeszłości.*<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, s. 36.

<sup>46</sup> Gądecki J., *Architektura i tożsamość, rzecz o antropologii architektury* [za:] Wrana J., *Architektura z poszanowaniem miejsca* [w:] *Budownictwo i Architektura* 9, Lublin 2011, s. 131.

Il. 1.7. Lentos Kunstmuseum, Weber & Hofer, 2003, Linz, Austria.





### 1.7. *Lentos Kunstmuseum* - Weber & Hofer

Projekt *Lentos Kunstmuseum* powstał w szwajcarskiej pracowni architektonicznej Weber & Hofer. Wybrano go do realizacji spośród 218 prac, przesłanych na międzynarodowy konkurs zorganizowany w 1998 roku. Realizacja muzeum trwała od 2001 do 2003 roku. Obiekt zlokalizowany jest w Linz, w północnej Austrii. Prezentowane dzieła sztuki obejmują malarstwo, rzeźbę, grafikę i fotografię. Najstarsze datowane są na pierwszą połowę XIX w. Dodać należy, że podstawą kolekcji są zbiory berlińczyka, Wolfganga Gurlitta, które dały początek *Die Neue Galerie der Stadt Linz*.

Widoczne z daleka muzeum, usytuowane w pobliżu starego miasta, po jego północnej stronie, swoją mocną formą wyróżnia się z otoczenia. Architektura tego budynku stanowi zachodnie zamknięcie zielonych przestrzeni *Donaupark*. Obiekt zlokalizowany jest bezpośrednio nad Dunajem, wpisany w umocnienia przeciwpowodziowe i aleje piesze nadrzecznej promenady. Dojazd zaprojektowano z ulicy przebiegającej po jego południowo-wschodniej stronie.

Prostopadłościan o wysokość 17 m, określający formę architektoniczną muzeum, zaprojektowany został na planie o wymiarach 130 m na 24 m. Przestrzeń użytkowa budynku to 10 200 m<sup>2</sup>. Dłuższy bok usytuowany jest wzdłuż kierunku północny wschód – południowy zachód. W kondygnacji parteru zaprojektowano wycięcie. *Prześwit w strukturze budynku, otwarta „sala rzeźby” mierząca 60x24 m jest przestrzenią bez żadnych podpór. Stanowi publiczny plac, jak również hol wejściowy do muzeum oraz okno z widokiem na Dunaj.*<sup>47</sup>

Kompozycję elewacji tworzą linie styku szyb i naprzemienny rytm widocznych za nimi pionowych elementów stalowych. Zewnętrzna warstwa okładzinowa ze szklanych paneli o jednakowej wielkości, stanowi tylko warstwę licującą, odsuniętą od ściany konstrukcyjnej.

---

<sup>47</sup> van Uffelen Ch., *Contemporary Museums, Architecture, History, Collections*, Salenstein 2011, s. 146.

Autor projektu, Jürgen Weber, o Lentos Kunstmuseum mówi:

*Ten budynek wygrywa przez swoją formę, a więc przez „salę rzeźby” [tj. przeświet], jednak zyskuje również symboliczny charakter. Mam nadzieję, że stworzyliśmy muzeum wyraźnie odciskające swoją obecność, o dużej sile wyrazu a mimo to całkowicie optymalnie mogące służyć sztuce.*<sup>48</sup>

Z zewnętrznej przestrzeni wejściowej, stworzonej przez wycięcie w bryle budynku, prowadzą do wnętrza muzeum dwa wejścia. Zlokalizowano je symetrycznie, po północno-wschodniej stronie prześwietu, w sąsiedztwie wzdłużnych ścian budynku. Pomiedzy nimi zaprojektowano główne schody komunikujące wszystkie kondygnacje. Dwa dodatkowe pionowe komunikacyjne znajdują się na obu końcach muzeum. Ze znajdującego się na parterze foyer dostępne jest audytorium, gdzie przewidziano 250 miejsc siedzących. Powierzchnia pierwszego piętra została w całości przeznaczona na sale wystawowe. Ekspozycja jest doświetlona światłem dziennym rozproszonym przez system szklanych świetlików dachowych. Białe ściany stanowią neutralne tło dla dzieł sztuki. W centralnej części kondygnacji -1 prezentowana jest grafika i sztuka multimedialna. Na tym piętrze zaprojektowano też bibliotekę. Różnica poziomów otaczającego terenu umożliwiła doświetlenie tych pomieszczeń od strony rzeki. Funkcje muzealne zostały uzupełnione o sklep i kawiarnię. Równoległe do budynku, po stronie południowo-wschodniej usytuowano parking podziemny.

Materiałem, użytym do budowy muzeum, jest beton. Zaprojektowany system konstrukcyjny, którego elementami są przedłużone ściany trzech klatek schodowych, pozwolił na stworzenie 60 metrowej przestrzeni prześwietu i 40 metrowej strefy wejściowej, bez dodatkowych podpór. Materiałem elewacyjnym jest, jak wcześniej wspomniano, szkło odsunięte od ściany zewnętrznej, zawieszane na stalowych elementach. Przezroczyste panele pokryte są od środka chromowymi napisami o wysokości 8 cm. Ten motyw dekoracyjny to powtarzana wielokrotnie nazwa muzeum. Takie rozwiązanie elewacji, tworzące płaszczyzny transparentne i lustrzane, powoduje, że w zależności od pory dnia budynek sprawia wrażenie przejrzystego lub

---

<sup>48</sup> Wywiad z Jürgen Weberem, *Neue Blicke auf die Stadt* [w:] Der Standard, 19.05.2003 <http://www.nextroom.at/building.php?id=2291&sid=3711&inc=pdf> dnia 23.03.2012.

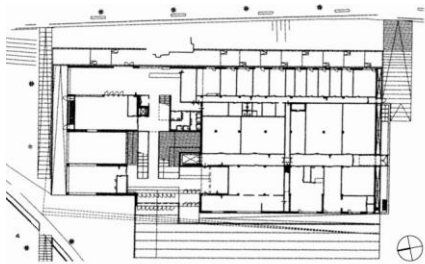
nieprzeniknionego. Nocą, dzięki zamontowanym niebieskim i czerwonym neonom, budynek otrzymuje nowe oblicze. Muzeum jest odbierane jako bryła światła, a kolory zmieniają się za sprawą możliwej reżyserii iluminacji. Za dnia budynek tworzy refleksy słoneczne, odbija widoki otaczającej zieleni, drzew, domów i nieba. Być może spełniły się intencje autorów, o których mówią w słowach:

*bardzo ważne jest, żeby muzeum i park tworzyły jedność i by się nawzajem uzupełniały. Istotnym było, żeby sylweta miasta Linz została wzbogacona przez powstały budynek, by nie została zniszczona przez nową formę i aby bryła była bardzo wyważona.<sup>49</sup>*

---

<sup>49</sup> *Ibid.*

Il. 1.8. Het Valkhof Museum, Ben van Berkel & Caroline Bos, 1999, Nijmegen, Holandia.



### 1. 8. *Het Valkhof Museum* - Ben van Berkel & Caroline Bos

Projekt Het Valkhof Museum został opracowany pod kierunkiem Bena van Berkel i Caroline Bos w amsterdamskiej pracowni architektonicznej UNStudio. Budynek zrealizowano w Holandii, w Nijmegen, w 1999 roku. Prezentowana jest w nim sztuka związana z obszarem Królestwa Niderlandów, ze zbiorów wcześniej istniejących w mieście muzeów. Trzy kolekcje poświęcone są: archeologii, twórczości przed XX w. oraz sztuce współczesnej.

Muzeum zlokalizowane jest po wschodniej stronie centrum miasta. Obiekt usytuowano przy zwięzającym się placu, którego południowo-zachodnią ścianę tworzą trzy-, czterokondygnacyjne budynki a północną zieleń wysoka. Zachodnia elewacja muzeum otwiera się na plac, stanowiąc całą jego pierzeję. W najbliższym sąsiedztwie muzeum, od strony północnej i wschodniej, rozciąga się park. Przy opisie budynku i jego usytuowania pomocne mogą być słowa Raula A. Barreneche:

*W pierwszym wrażeniu muzeum odbierane jest z zewnątrz jako monolityczna szklana ściana, a dokładniej, wytrawiona góra lodu zamykająca całą krawędź ogromnego placu, będącego przedpołem budynku.<sup>50</sup>*

Forma architektoniczna muzeum to prostopadłościan o proporcji podstawy około 1 do 2, dłuższymi bokami zwrócony na wschód i zachód. W budynku zaplanowano dwie kondygnacje nadziemne i jedną pod powierzchnią terenu, a powierzchnia użytkowa wynosi 8 800 m<sup>2</sup>. Bryła została odkształcona tak, że kąt północno-zachodni tworzony przez ściany pierwszego piętra jest ostry. Z oddali, od strony placu, elewacja wejściowa zdaje się być skomponowana z poziomych, równoległych pasów przeszklenia. Bryła została tu jednak rozrzeźbiona. Parter jest uskokowo cofnięty dzięki czemu tworzy się zadaszenie wejścia głównego. Sprawia to wrażenie, jakby bryła unosiła się ponad rozległą płaszczyznę placu. Cała elewacja została rozwiązana tak, że tworzy kolejne płaszczyzny. Budynek odbiera się przede wszystkim za sprawą ściany pierwszego piętra, ponad dwukrotnie wyższej od przyziemia. Trzy poziome

---

<sup>50</sup> Barreneche R. A., *New Museums*, London 2005, s.171.



pasy przeszklenia jego ściany zewnętrznej są delikatnie skrzyśone, w taki sposób, że najwyższa jej część jest najbardziej wysunięta. Oś obrotu to południowo-zachodnia krawędź budynku.

Wolnostojąca bryła muzeum jest wyniesiona ponad posadzkę placu. Wystopniowane płaszczyzny rozciągają się na  $\frac{3}{4}$  długości budynku, wprowadzając do wejścia głównego. Dominującym elementem w przestrzeni foyer, zajmującym całą jego szerokość, są schody o zróżnicowanych proporcjach stopni. Biegi o różnych szerokościach i kątach nachylenia, prowadzą w przeciwnych kierunkach i komunikują wszystkie trzy kondygnacje. Na parterze zaprojektowano pomieszczenia uzupełniające funkcje muzealne. Oprócz audytorium, sal edukacyjnych, administracji, archiwum i magazynów są tu dodatkowo przestrzenie usługowe: sklep i kawiarnia. Cała powierzchnia pierwszego piętra to przestrzeń ekspozycyjna. Sale wystawowe są wytyczone przez ściany równoległe do przeszklonej pierzei wschodniej, przez którą roztacza się widok na zieleń parku. Pod powierzchnią terenu udostępniono zwiedzającym zachowane stanowiska wykopalisk archeologicznych.

Tak o budynku pisze James Grayson Trulove:

*Muzeum jest nazywane „Lodowym Pałacem” za sprawą jego szklanej fasady, która migocząc głębokimi odcieniami akwamaryny i jasnej zieleni, wywołuje zjawisko struktury zamrożonej w czasie i przestrzeni.<sup>51</sup>*

Kompozycje elewacji stanowią horyzontalne linie podziałów i płaszczyzny cienkich pasów matowego szkła, tworzące stopniowe uskoki. Podział górnej części elewacji na trzy poziome wstęgi myli percepcję zwiedzających. Dwukondygnacyjny budynek odbierany jest z daleka jako wyższy, mający 4 poziomy. Ben van Berkel, autor projektu, mówi o kolorystyce muzeum:

*Kiedy na tę „niebieskawą” biel padają promienie słońca, wydaje się ona jaśniejsza [...] na niektórych fotografiach*

---

<sup>51</sup> Trulove J. G., *Designing the new museum: building a destination*, Gloucester 2000, s. 86.



*wygląda jakby budynek był jasnoniebieski, ale na zdjęciach robionych w silnym dziennym świetle wręcz promieniuje bielą.*<sup>52</sup>

Otwierająca się na zieleń parku wschodnia elewacja jest odmienna. Przejrzyste przeszklenia ujęte są w rytm pionowych brise soleil. Wyraźny jest podział na dwie kondygnacje a przez transparentne powierzchnie widać wewnątrz i falującą płaszczyznę podwieszanego sufitu.

Raul A. Barreneche określa muzeum jako elegancki, współczesny pojemnik na dzieła holenderskiej sztuki i dodaje:

*Pod każdym względem muzeum, projekt van Berkel & Bos, tworzy żywe napięcie pomiędzy gęstymi europejskimi uliczkami i naturalnym krajobrazem, pomiędzy skomplikowanymi śladami starożytnej historii i bardziej zoptymalizowanymi i uporządkowanymi nowoczesnymi znaczeniami.*<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Szukanie powidoków, Rozmowa z Benem van Berkelem z UNStudio, [http://www.sztuka-architektury.pl/index.php?ID\\_PAGE=19859](http://www.sztuka-architektury.pl/index.php?ID_PAGE=19859) dnia 22.03.2013.

<sup>53</sup> Barreneche R. A., *op. cit.*, s.171.

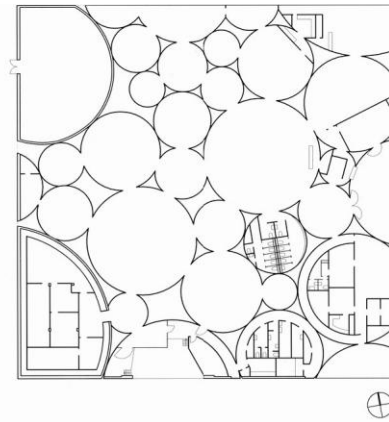


## 2. KOMPOZYCJA Z BRYŁ

2.1. *Tomihiro Art Museum* - aat + Makoto Yokomizo Architects; 2.2. *Madinat al-Zahra Museum* - Nieto Sobejano Arquitectos; 2.3. *Liangzhu Museum* - David Chipperfield; 2.4. *The Pulitzer Foundation for the Arts* - Tadao Ando; 2.5. *New Museum of Contemporary Art* - SANAA / Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa; 2.6. *Literaturmuseum der Moderne* - David Chipperfield; 2.7. *Langen Foundation* - Tadao Ando; 2.8. *The 21st Century Museum of Contemporary Art* – SANAA.



II. 2.1. Tomihiro Art Museum, aat + Makoto Yokomizo Architects, 2005, Azuma, Japonia.



### 2.1. Tomihiro Art Museum - aat + Makoto Yokomizo Architects

Zespół aat + Makoto Yokomizo Architects wygrał, zorganizowany w 2002 r., międzynarodowy konkurs na koncepcję Tomihiro Art Museum. Obiekt zrealizowano, by prezentować stałą wystawę poświęconą kolekcji prac ilustratora i poety Tomihiro Hoshino. Uroczyste otwarcie dla zwiedzających odbyło się w 2005 r.

Muzeum zlokalizowane jest w Japonii, ok 120 km na północ od Tokio, w górskiej wiosce Azuma. Jest to miejsce o niewątpliwych walorach krajobrazowych. Szczyty gór otaczają dolinę, a ich zielone stoki opadają ku wodom sztucznego jeziora, nad którego stromym brzegiem usytuowano budynek. Bryła równoległa jest do drogi biegnącej na osi północ-południe. Po stronie południowej muzeum zaprojektowano plac stanowiący przedpole budynku.

Forma architektoniczna to prostopadłościan o podstawie 54x54 m. Została ona skomponowana z 33 walców, przy czym skrajne są przycięte prostymi płaszczyznami do nadrzędnego planu kwadratu. Bryły mają różną średnicę, ale tą samą wysokość 3,7 m. Muzeum jest jednokondygnacyjne, a powierzchnia użytkowa wynosi 2 463 m<sup>2</sup>. Proporcje wysokości do długości sprawiają, że bryłę odbiera się jako *prostokątny plaster*. Chris van Uffelen pisze o idei projektu:

*Wielkość i położenie każdego okręgu odpowiada życzeniom kuratorów. Rezultatem procesu zbudowania przestrzeni na planach kół, przypominających układ baniek mydlanych, jest „samo-optimalizacja projektu”.*<sup>54</sup>

Zrealizowana forma architektoniczna to swobodna kompozycja stykających się walców zamknięta w nadrzędnym kwadratowym obrysie. Jest nieregularna w środku i prostokreślna na zewnątrz.

---

<sup>54</sup> van Uffelen Ch., *Contemporary Museums, Architecture, History, Collections*, Salenstein 2011, s. 486.



W przykryte stropodachem wnętrza cylindrycznych form wpisano poszczególne funkcje. Przestrzenie pomiędzy nimi są niezadaszone. W widoku z lotu ptaka można zauważyć zasadę podziału pomieszczeń, odwzorowaną w kompozycji dachu.

Główne wejście znajduje się od strony południowej, pod zadaszoną, otwartą na plac, połową walca. Z foyer, w dowolny sposób, można zwiedzać sale ekspozycyjne. Nie ma tu korytarzy, a zwiedzający przechodzą przez kolejne sale, niczym przez labirynt z wnętrza na planie koła. Po wschodniej stronie budynku zaprojektowano bibliotekę, czytelną, kawiarnię i sklep, a dzięki przeszkleniu tej elewacji, otwiera się z nich widok na rozległą panoramę doliny. W północnej części budynku przewidziano magazyny i pomieszczenia techniczne, natomiast w narożniku południowo-zachodnim, pokoje administracyjne i socjalne.

*Architekt we współpracy z artystą ustalił dla każdego pomieszczenia odpowiednią paletę barw inspirowaną otaczającym krajobrazem. Obok introwertycznych sal wystawowych, które całą uwagę koncentrują na małoformatowych dziełach sztuki, występują inne, otwierające się przeszklonymi ścianami na wewnętrzne dziedzińce lub na jezioro.<sup>55</sup>*

Wielkość, sposób oświetlenia i wykończenia wnętrza buduje ich specyficzny nastrój. Sekwencja pomieszczeń jest grą kontrastów. Przestrzenie są jasne lub ciemne, spokojne lub żywe, ciepłe lub zimne. Ściany jednych walców są pełne, innych przejrzyste. Przestrzenie pomieszczeń o przeszklonych ścianach przenikają się z sąsiadującymi dziedzińcami. Wnętrza przylegające do siebie tworzą wzrokową całość, a ich granice ulegają zatarcu. W powstałe pomiędzy walcami patia wprowadzono naturalną zielenią, rośliny, które można odnaleźć na naturalistycznych obrazach Tomihiro. W niektórych ścianach wycięto niewielkie, owalne otwory filtrujące światło i pozwalające na grę refleksów.

Konstrukcja cylindrycznych przestrzeni została zmontowana z prefabrykowanych elementów stalowych, wykonanych przez firmę specjalizującą się w budowie silosów. Zaprojektowano ją tak, że przekrycie

---

<sup>55</sup> *Detail Konzept, 46. Serie 2006 9 Museen, München 2006, s. 951.*



walcowatych przestrzeni nie wymaga wewnętrznych podpór, które niepotrzebnie dzieliłyby pomieszczenia.

Autorzy mówią o swojej idei w słowach:

*Nasza propozycja postuluje za synchroniczną różnorodnością, natomiast większość muzeów sztuki współczesnej wybiera neutralną, jednorodną przestrzeń „white cube”. Dzieła sztuki bardzo wyraźnie uzmysławiają nam rzecz podstawową, o której cały czas zapominamy. To, że wszystkie rzeczy są wzajemnie od siebie zależne i aby zrozumieć tę złożoność musimy znaleźć sposób, aby zauważać relacje między nimi. Tak więc, powinniśmy skupić się raczej na relatywizmie niż absolutyzmie, szczegółach zamiast ogólnikach oraz decentralizacji ponad centralizacją.<sup>56</sup>*

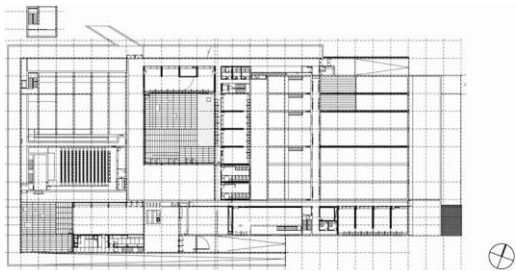
Muzeum powstało przy współpracy z artystą, którego prace są w nim prezentowane, oraz kuratorami wystawy. Architekci znali kolekcję, wielkości i tematykę eksponowanych dzieł. Płaszczyzna dachu muzeum, widziana z otaczających wzgórz, ukazuje w formie prawie abstrakcyjnej, nadrzędną ideę architektoniczną.

Budynek Tomihiro Art Museum służy prezentacji sztuki Tomihiro Hoshino, opowieści o jego życiu i miejscu, w którym tworzył. Niecodzienna forma architektoniczna, jej indywidualne i charakterystyczne cechy sprawiają, że staje się znakiem miejsca, pozostającym w pamięci widza.

---

<sup>56</sup> <http://europaconcorsi.com/projects/16893/location> dnia 20.02.2012.

II. 2.2. Madinat al-Zahra Museum, Nieto Sobejano Arquitectos, 2008; Córdoba, Hiszpania.



## 2.2. *Madinat al-Zahra Museum* - Nieto Sobejano Arquitectos

W 1999 roku Fuensanta Nieto i Enrique Sobejano otrzymali pierwszą nagrodę w międzynarodowym konkursie na Museum & Research Center Madinat al-Zahra Córdoba.<sup>57</sup> Architekci pracowali nad projektem od 2001 do 2003 roku, a realizacja obiektu trwała od 2005 do 2008 roku.

Muzeum zlokalizowane jest w Hiszpanii, około 8 km na zachód od Kordoby, w miejscu, w którym w X w. istniało największe i najbogatsze miasto Europy, Madinat al-Zahra.<sup>58</sup> Muzeum, usytuowane na skraju jego pierwotnych granic, prezentuje dzieła sztuki mauretańskiej.

Miejsce otoczone jest otwartym krajobrazem, trawiastymi łąkami i gajami oliwnymi. Płaski teren najbliższego sąsiedztwa, wznosi się łagodnie ku północy, przechodząc w stoki górskiego łańcucha Sierra Morena. Na północnym zachodzie, w odległości ok 2 km, zlokalizowane są odkryte fragmenty ruin miasta Madinat al-Zahra.

Idea, którą kierowali się architekci, oparta została na zasadzie jak największego ograniczenia ingerencji w zastany krajobraz. Muzeum nie dominuje, jest wkomponowane w otoczenie, jak gdyby zespolone z terenem. Inspiracją dla architektów były stanowiska archeologiczne i proces stopniowego odkrywania kolejnych warstw ziemi. Budynek został zagłębiony w terenie, a kompozycja brył nie wznosi się ponad poziom gruntu. Klaus Englert pisze o odbiorze muzeum:

*Wygląda jak kobierzec, wpleciony w krajobraz, otoczony palmami i jałowcami. Zwraca również uwagę, że: Nieto i Sobejano inspirowali się tradycyjną arabską architekturą – tworząc w rezultacie zdecydowanie nowoczesny budynek.*<sup>59</sup>

Forma architektoniczna została skomponowana z prostopadłościanów o różnych proporcjach. Wszystkie elementy ułożone są na siatce modularnej.

---

<sup>57</sup> [www.nietosobejano.com](http://www.nietosobejano.com) dnia 29.02.2012.

<sup>58</sup> Englert K., *New Museums in Spain*, Stuttgart 2010, s. 88.

<sup>59</sup> Englert K., op.cit., s. 88.

Muzeum otoczone jest z czterech stron, niczym fosą, przestrzenią pomiędzy budynkiem i murem oporowym. Zarys planu określony został prostokątem o wymiarach 117 na 61,75 m. Program użytkowy zaprojektowano na 2 kondygnacjach podziemnych o łącznej powierzchni 9 125 m<sup>2</sup>. Philip Jodido, oceniając ten projekt, pisze:

*Imponująca horyzontalność, prostota budynku muzeum i centrum badawczego, pozwalają mu na wtopienie się w otaczający krajobraz, jak gdyby był częścią topografii.*<sup>60</sup>

Patrząc z lotu ptaka muzeum nawiązuje do struktury Madinat al-Zahra. Plan korytarzy, sal i dziedzińców może kojarzyć się z wąskimi uliczkami, z domami otwierającymi się do wnętrza atriów, z nastrojem miasta o swobodnej kompozycji.

Miejszem, wokół którego skupione są najważniejsze przestrzenie publiczne, jest największy z trzech muzealnych dziedzińców. Przylegają do niego: foyer, sale wystawowe, audytorium, sklep z książkami i katalogami. Ten wewnętrzny, kwadratowy plac otoczony jest od północy i wschodu białymi ścianami. Przeciwny narożnik kontrastuje z tymi pełnymi murami. Cofnięte, gładkie tafle szkła tworzą transparentne płaszczyzny na całej długości patia, co pozwala na przenikanie się przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej. Na płaszczyźnie ścian, przeszklenia i rytm słupów na pierwszym planie, nakładają się refleksy świetlne, odbicia patia i wędrujący cień głębokiego podcienia. W posadzkę dziedzińca została wkomponowana płytką, prostokątna sadzawka.

Drugie patio stanowi przedpole kawiarni. Trzeci dziedziniec ograniczony jest białymi ścianami, z jednej strony z wprowadzonym przeszkleniem, z drugiej do połowy obłożony poziomymi żaluzjami z ciemnego drewna. To patio o wydłużonym kształcie kończy się swoistym akcentem, ciemnym, wznoszącym się ponad cały budynek prostopadłością.

Salę ekspozycyjną są częściowo dwukondygnacyjne. Doświetla je światło dzienne wpadające przez równoległe szczeliny świetlików dachowych oraz z wewnętrznych dziedzińców. Białe przestrzenie stanowią neutralne tło dla prezentowanych obiektów.

---

<sup>60</sup> Jodidio Ph., *Architecture Now! Museums*, Bonn 2010, s. 274.

O walorach kompozycji architektonicznej decydują również wybrane materiały: beton i kortenowska stal. Połączenie bieli ścian i owej rdzawej stali, stanowi intensywny kontrast, mający dodatkowo za tło kolor andaluzyjskiego nieba. Pojawiający się na ścianach dziedzińców i na zewnętrznych przegrodach motyw kompozycyjny jest z jednej strony niejednoznaczny, z drugiej dający możliwość odczytania reguł nim rządzących. Szczególny rytm poziomych, równoległych otworów jest rozmieszczony na rygorystycznej siatce, jednak ich ilość nie jest taka sama w każdym rzędzie. Dzięki temu kompozycja sprawia wrażenie swobodnej, tak jakby okna zostały rozrzucone. Kojarzyć się ona może z inspiracjami architekturą arabską, a wpadające przez otwory światło południowego słońca tworzy nastrój wnętrza, układając blaski i cienie w swoisty, orientalny ornament.

Architekci w tych słowach mówią o swoim projekcie:

*Nowe Muzeum Madinat al-Zahra będzie introwertycznym budynkiem, nie ujawniającym na zewnątrz sekwencji swych przestrzeni. Będzie ukazywać się w krajobrazie niepostrzeżenie i przez najbliższe lata będzie odkrywane, tak jak ruiny starożytnego miasta Abd al-Rahmana III.*<sup>61</sup>

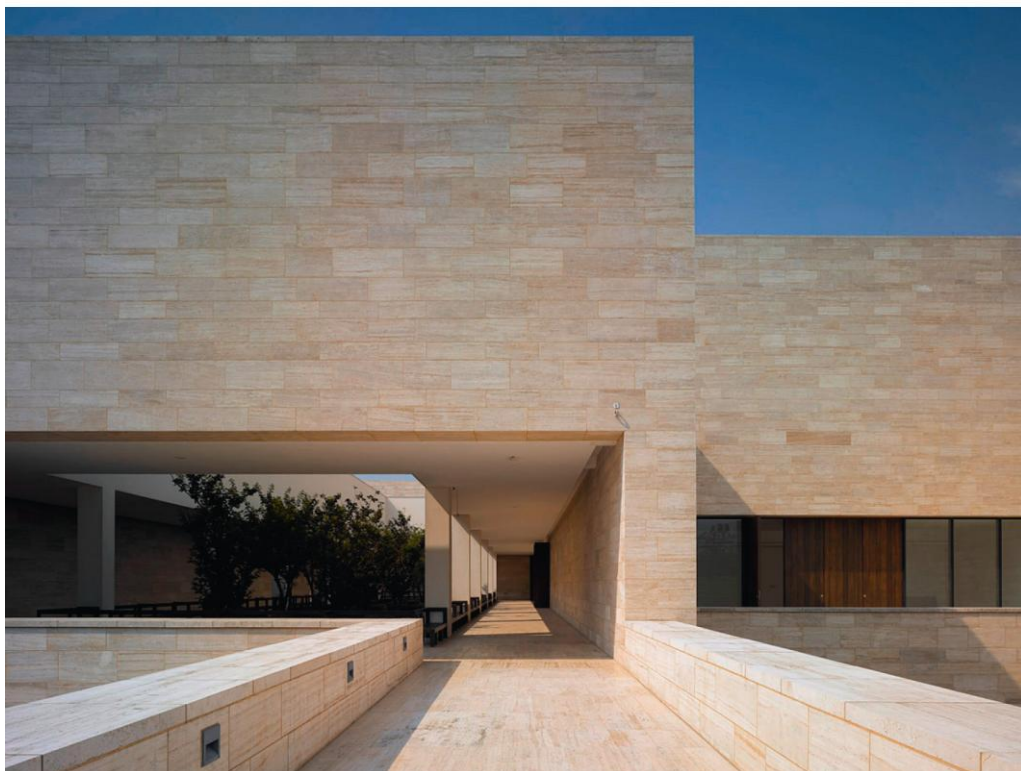
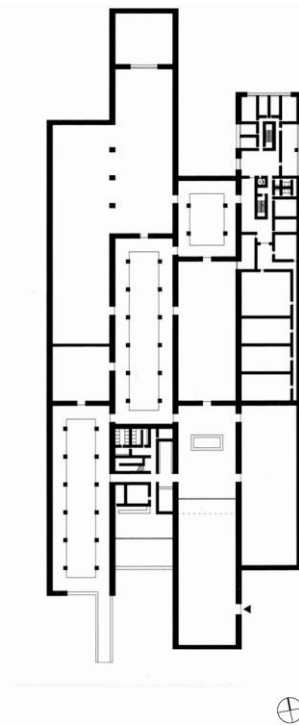
Idea architektoniczna Muzeum Madinat al-Zahra jest podporządkowana kontekstowi otoczenia. Architekci wpisali budynek w otwarty krajobraz. Używając współczesnego języka architektonicznego stworzyli znak miejsca, nawiązując do sztuki mauretańskiej i przestrzeni dawnego miasta, w indywidualny sposób interpretując arabską architekturę.

---

<sup>61</sup>Jodidio Ph., op. cit., s. 274.



II. 2.3. Liangzhu Culture Museum, David Chipperfield, 2008, Hangzhou, China.



### **2.3. *Liangzhu Museum* - David Chipperfield**

Liangzhu Museum zbudowano w latach 2005-2007 we wschodniej części Chin, na północny zachód od miasta Hongzhou. Autorem projektu jest David Chipperfield. Lokalizacja została wybrana z uwagi na odkrycia archeologiczne dokonane na tych terenach. Ekspozycja prezentuje sztukę wysoko rozwiniętej kultury Liangzhu, pochodzącą z przełomu czwartego i trzeciego tysiąclecia p.n.e.

Teren, mimo niewielkiej odległości od obszarów intensywnie zurbanizowanych, nie posiada charakteru podmiejskiego. Nie jest to jednocześnie teren wiejski a wyeksplorowana przestrzeń przemysłowa. Rozrzeźbione otoczenie zdaje się jednak być stworzone przez naturę. Niewielkie pagórki stanowią pofałdowane, zielone tło dla współczesnej architektury. Muzeum znajduje się na nieregularnej wyspie, tak niewielkiej, że budynek zostaje zdwojony dzięki swemu odbiciu w wodach jeziora.

Ideą formy architektonicznej jest kompozycja z czterech, poprzesuwanym względem siebie, prostopadłościanów. Wybrane bryły elementarne są jednakowej, wynoszącej 18 m szerokości, różnią się natomiast długością i wysokością. Najdłuższy prostopadłościan jest jednocześnie najwyższy. Trzy pozostałe są tej samej, ponad stumetrowej długości, zróżnicowane są natomiast pod względem wysokości. Elementy zostały zestawione równolegle i stykają się dłuższymi bokami. Bryły są poprzesuwane nieregularnie, co sprawia, że krótsze ściany prostopadłościanów tworzą elewację o wielu planach. Pomimo to, całość odczytać można jako zwartą kompozycję, za sprawą skali i proporcji dłuższych elewacji. Niektóre ściany zaprojektowano bez żadnych przeszkleń i wycięć, co nasuwa skojarzenia z monolitycznymi blokami. Architekt zdecydowanie zredukował liczbę otworów w zewnętrznym murze, ograniczając się tylko do tych niezbędnych. Muzeum, z zewnątrz odbierane jako niedostępne, otwiera się ku wewnętrznym dziedzińcom.

Powierzchnia użytkowa to 9 500 m<sup>2</sup>. Przestrzeń dostępna dla zwiedzających zaprojektowana została na jednym poziomie.

*Czuliśmy, że abstrakcyjna geometria i linearne przestrzenie były najbardziej racjonalne dla tego projektu, wyjaśnia Chipperfield. Ponieważ jest to muzeum a wokół wyeksplorowany krajobraz, pragnęliśmy stworzyć sekwencję wewnątrz i odkrytych dziedzińców, która zabierze zwiedzających w podróż poprzez starożytną kulturę.<sup>62</sup>*

Do głównego wejścia budynku prowadzi kładka łącząca sztucznie ukształtowane brzegi jeziora. Wysokie, prostopadłe wycięcie wprowadza zwiedzających do patia o trzech ścianach i podłodze z tego samego materiału w jednakowym kolorze. Architekt zaprojektował w tej ascetycznym przestrzeni swobodną kompozycję z drzew. Stąd, poprzez przeszklenie na całej szerokość wnętrza, widoczne jest przestronne, prostopadłościenne foyer, z którego dostępne są sale ekspozycyjne. Droga zwiedzania biegnie na jednym poziomie poprzez przestrzenie wystawowe i trzy patia. Te wewnętrzne dziedzińce otoczone są podcieniami, a o ich charakterze decyduje rytm masywnych filarów. Pomiędzy podporami zaprojektowano ławki umożliwiające odpoczynek. Z ostatniego atrium można dostać się kładką na małą wyspę, na której znajduje się plenerowa ekspozycja rzeźb. Wyjście to stanowi duże wycięcie, podkreślone głębokim cieniem. *W większości pusta fasada muzeum pokryta okładziną z naturalnego kamienia unosi się i otwiera na przestrzeń dziedzińca; nieprzejrzystość kontrastuje z niemal nieoczekiwaną jasnością.<sup>63</sup>*

Wśród eksponatów prezentowanych w muzeum znajdują się unikalne obiekty z nefrytu. *Właśnie one, o charakterystycznej w tym regionie mleczno-beżowej barwie, posłużyły za inspirację Davidowi Chipperfieldowi.<sup>64</sup>* Ściany zewnętrzne obłożone są kamiennymi płytami z irańskiego trawertynu o różnych proporcjach. Elementy okładziny tworzą wzór horyzontalnie ułożonych prostokątów. Delikatny rysunek spoin kamiennych ścian podkreśla

<sup>62</sup> *Liangzhu Culture Museum by David Chipperfield Architects opens in Hangzhou, China*  
<http://www.detail-online.com/architecture/topics/liangzhu-culture-museum-by-david-chipperfield-architects-opens-in-hangzhou-china-007664.html> dnia 07.06.2012.

<sup>63</sup> Jodidio Ph., *Architecture Now! Museums*, Bonn 2010, s. 110.

<sup>64</sup> Bulanda-Jansen A., *Epoka Kamienia* [w:] *Architektura&Biznes* nr 04/2010, Kraków 2010, s. 46

wydłużone prostopadłościanny, z których skomponowana jest forma budynku. Ten sam beżowy kamień pokrywa również posadzki i ściany niektórych wnętrz. Użycie jednakowego materiału zaciera granice pomiędzy płaszczyznami poziomymi i pionowymi. Z kolorem trawertynu kontrastują potężne skrzydła drzwiowe wykonane z ciemnego, egzotycznego drewna. W dwóch dziedzińcach zastosowano dodatkowo otynkowane na biało powierzchnie. Element wody, która otacza budynek, wprowadzono również do wnętrza, umieszczając na jednym z patii prostokątną sadzawkę.

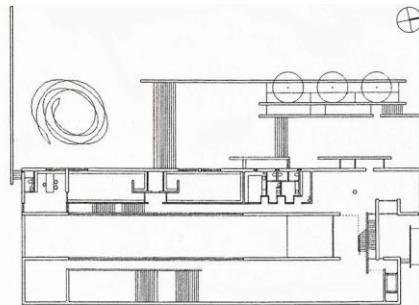
Otwierające się do wnętrza Liangzhu Museum, dzięki sposobie kształtowania przestrzeni, kieruje uwagę widza na dzieła minionej epoki. Kamienne ściany budują granicę między otoczeniem a salami ekspozycyjnymi, tworzą niecodzienną formę na tle otwartego krajobrazu. *Minimalistyczny, prostopadłościenny oraz horyzontalny charakter budowli odzwierciedla typowe zasady języka architektonicznego Chipperfielda.*<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Bulanda-Jansen A., op. cit., s. 46



II. 2.4. The Pulitzer Foundation for the Arts, Tadao Ando, 2000, St. Louis, USA.





#### **2.4. The Pulitzer Foundation for the Arts - Tadao Ando**

Budynek The Pulitzer Foundation for the Arts został zrealizowany w St. Louis w Stanach Zjednoczonych. Autorem projektu jest Tadao Ando. Realizacja trwała od roku 1997 do 2000, a oficjalne otwarcie obiektu odbyło się w roku 2001. Jest to muzeum prezentujące kolekcję fundacji rodziny Pulitzerów.

Działka, na której zrealizowano budynek usytuowana jest na zachód od centrum miasta. Nieznacznie opadający w stronę południową teren, od północnego zachodu styka się z Contemporary Art Museum St. Louis. Granice działki są z trzech stron wyznaczone przez przecinające się pod kątem prostym ulice. Jan Kosiński o relacji budowli i miejsca pisze: *światłość [kompozycji] odnajduje się w harmonii brył uspokajających kontekst miejski*, oraz podkreśla wkład realizacji w *kierunek rewitalizacji miejskiego krajobrazu historycznego St. Louis*.<sup>66</sup>

Forma architektoniczna jest efektem zestawienia trzech prostopadłościanów. Dwie równoległe bryły o proporcjach boków podstawy ok. 1 do 8 różnią się wysokością. Prześwit pomiędzy nimi, równy ich szerokości, wypełnia tafla wody, rozdzielająca obie bryły. Trzecia z brył łączy dwie pozostałe po stronie północnej. 2 380 m<sup>2</sup> powierzchni użytkowej zaplanowano na 2 kondygnacjach.

Główne wejście, znajdujące się w zachodnim prostopadłościanie, dostępne jest z dziedzińca umiejscowionego na dłuższej osi budynku. W segmencie tym zostały również zaplanowane powierzchnie holu, biblioteki oraz pomieszczeń administracyjnych. Główna przestrzeń wystawiennicza została wpisana we wschodnią bryłę, a część ekspozycji ma tu wysokość 7,3 m. Te dwa prostopadłościany komunikuje przeszklony łącznik przykryty żelbetową płytą, wysuniętą znacznie poza jego obrys. Kolejne sale wystawowe, przestrzenie techniczne i magazynowe znajdują się poniżej kondygnacji

---

<sup>66</sup> Kosiński J., *Architektura – przestrzeń “ograniczona”* [w:] *przestrzeń i FORMA* '16, Szczecin 2011, s. 233.

wejściowej, pod całą powierzchnią muzeum. Autor zaprojektował system schodów, pochylni i murów zewnętrznych, stanowiących części budynku. Całość projektu to kompozycja płaszczyzn i brył, ścian pełnych i przeszkleń. Philip Jodido, pisząc o tym muzeum, stwierdza:

*Projekt Tadao Ando może przypominać projekty Miesa van der Rohe. Jednak wykorzystanie światła i wprowadzenie na przemian elementów nieprzejrzystych i transparentnych to wyraźnie cechy rozpoznawalnego, własnego stylu tego architekta.<sup>67</sup>*

Od wschodu i północny muzeum oddzielone jest od świata zewnętrznego pełnymi, betonowymi ścianami. Mury te nie stykają się, tworząc przejście do dziedzińca wejściowego. Masao Furuyama o wydzieleniu przestrzeni muzeum od zgiełku miasta pisze:

*W założeniu tym Ando tak wykorzystał materiały, światło i geometrię, alby w środowisku miejskim stworzyć spokojne miejsce o pogłębionej duchowości.<sup>68</sup>*

W elewacji zachodniej zakomponowano pięć wycięć, które wprowadzają światło do wnętrza muzeum. Ich proporcje pozwalają nazywać je szczelinami. Po tej samej stronie budynku zaprojektowano także ogród, którego przestrzeń definiują, równoległe do ściany muzeum, płaszczyzny murów o różnej wysokości oraz prostopadłe do nich stopnie. Wyznaczają one także zewnętrzne granice ekspozycji wielkogabarytowych rzeźb Richarda Serra.

Budynek, wydzielony gładkimi, betonowymi ścianami z przestrzeni miasta, otwiera się na dziedziniec wewnętrzny. Tadao Ando wprowadził tu przeszklenia stykające się niemal z lustrem wody.

Architekt mówi o swoim projekcie w słowach:

*Lubię myśleć o tej koncepcji jako o projekcie „miejsca wielu możliwości” lub „miejsca dla wzajemnego odkrywania się”.*

---

<sup>67</sup>Jodidio Ph., *Architecture Now! 2*, Köln 2001, s. 39.

<sup>68</sup>Furuyama M., *Tadao Ando, Geometria ludzkiej przestrzeni*, Köln 2008, s. 64.

*Mówiąc innymi słowy, widzę go jako stworzenie miejsca dla inspirujących wizji czy wręcz poszerzania swojej świadomości*<sup>69</sup>

Ta autorska wypowiedź kieruje uwagę na istotną rolę, jaka została przypisana budowaniu przestrzeni dla prezentacji sztuki. Budynek został stworzony z myślą o podkreśleniu wystawianych dzieł. Pomieszczenia ekspozycyjne, z ograniczonym dostępem światła dziennego, stanowią neutralne tło dla zbiorów. Istotnym aspektem procesu projektowego była znajomość kolekcji dla której powstawał budynek. Masao Furuyama o pracy nad projektem pisze:

*Od początku, jako doradcy przy projekcie, współpracowali tacy artyści jak Richard Serra i Ellsworth Kelly. Projekt powstawał jako wspólne dzieło artystów i architekta. [...] Narastał konflikt pomiędzy silnymi osobowościami twórców. [...] Trudny dialog między artystami a architektem trwał 10 lat.*<sup>70</sup>

Budynek wykonany jest w technologii monolitycznej, całość została odlana z betonu architektonicznego. Szczeliny i otwory technologiczne, pozostałe po formach oraz ściągach, nadają geometryczny porządek powierzchniom ścian. Odbierane są jako detal, motyw kompozycyjny elewacji, zwłaszcza, że ich ilość i rozmieszczenie zostało zaprojektowane przez autora. Masato Kawamukai podkreśla znaczenie użytych materiałów w projektach Ando:

*Nie byłoby przesadą stwierdzenie, że w jego przypadku, idea jest odpowiednia tylko wtedy, kiedy wskazuje drogę, w której może być wyrażony prawdziwy charakter materiału, a jednocześnie wynika z przestrzennego wyrazu formy.*<sup>71</sup>

Można powiedzieć, że w tym monolitycznym budynku zostało użyte jeszcze jedno tworzywo – lustro wody, wypełniające, umieszczoną na osi budynku, przestrzeń wewnętrznego dziedzińca. Zmieniająca się w ciągu dnia gra światła i cieni, odbłasków i refleksów, wspiera odbiór architektury.

<sup>69</sup> Tilden S. J. (red.), *Architecture for Art: American Art Museums 1938-2008*, New York 2004, s. 160.

<sup>70</sup> Furuyama M., *op. cit.*, Köln 2008, s. 63

<sup>71</sup> [za:] Frampton K., *Labour, Work and Architecture. Collected Essays on Architecture and Design*, New York 2002, s. 115.

Tadao Ando o projekcie muzeum dla kolekcji Pulizera mówi:

*Ten budynek jest tylko pudełkiem. Dlatego właśnie musi być dokładnie tak zaprojektowany jak jest. Nic nie można dodać ani nic odjąć i nic nie może zostać zmienione. To jest to, na co zwracam szczególną uwagę. To jest jeden z powodów, dla których tworzę architekturę w ten sposób.*<sup>72</sup>

Budynek The Pulitzer Foundation for the Arts to miejsce poświęcone sztuce i dla niej stworzone. Sposób kształtowania przestrzeni definiuje granicę pomiędzy miastem i wnętrzem, buduje wydzieloną, odizolowaną przestrzeń kontemplacji prezentowanych dzieł. Forma architektoniczna zwraca uwagę przechodnia swoją oryginalnością.

---

<sup>72</sup> *An Interview with Tadao Ando* <http://www.pulitzerarts.org/resources/press/news/6/> dnia 14.01.2013.

## **2.5. *New Museum of Contemporary Art* - SANAA / Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa**

Studio architektoniczne SANAA / Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa pracowało nad projektem *New Museum of Contemporary Art* w Nowym Jorku od 2003 roku. Budynek został otwarty dla zwiedzających w roku 2007. Muzeum jest przestrzenią dla sztuki nowoczesnej i nowych idei, miejscem wystaw, wydarzeń kulturalnych oraz edukacyjnych.

Obiekt zlokalizowano w południowej części Manhattanu. O charakterze miejsca decyduje śródmiejska zabudowa wpisana w siatkę ulic. Okoliczne domy, tworzące kwartały zabudowy, stanowią tło dla bryły muzeum. Została ona wpisana w pierzeję ulicy, a dzięki swoim proporcjom i skali, dominuje na sąsiadującymi budynkami. Autorka projektu, Kazuyo Sejima, mówi o dobrych, jej zdaniem, relacjach pomiędzy obiektem a miastem: *Budynek stał się częścią krajobrazu i czuję, że jest istotny dla panoramy miasta.*<sup>73</sup>

Kompozycja z białych prostopadłościanów ustawionych jeden na drugim i nieznacznie wobec siebie przesuniętych, sprawia wrażenie stosu szczelnie zamkniętych pudełek. *Na działce o szerokości zaledwie dwudziestu metrów, wyrasta ośmiokondygnacyjna wieża, osiągając wysokość pięćdziesięciu trzech metrów.*<sup>74</sup> Bryły o różnych proporcjach, zostały ułożone na sobie w taki sposób, że umożliwiło to zaprojektowanie świetlików dachowych oraz tarasów.

Z introwertycznym charakterem struktury kontrastuje przeszklona, frontowa ściana parteru. Ta rozciągająca się na całą szerokość budynku, gładka powierzchnia, pozbawiona poziomych podziałów, ma 4,5 metra wysokości. Dając przechodniom niczym nieograniczony wgląd do muzeum, łączy wnętrze z przestrzenią zewnętrzną. Pozwala to nie tylko zaprosić widza do wnętrza, ale także nadaje kompozycji architektonicznej wrażenie lekkości, unoszenia się.

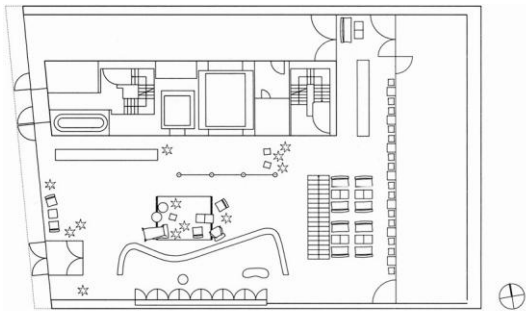
---

<sup>73</sup> Grima J. (red.), *Shift: SANAA and The New Museum*, Baden 2008, s. 38.

<sup>74</sup> *Museum in New York*, [w:] Detail, 2008/10, München 2008, s. 1124.



II. 2.5. New Museum of Contemporary Art, SANAA, 2007, Nowy Jork, USA.



Powierzchnia użytkowa budynku to 5 453 m<sup>2</sup>. Sale ekspozycyjne są na kondygnacjach nadziemnych. Na poziomie -1 zaprojektowano audytorium. Przestrzenie wystawiennicze różnią się proporcjami oraz charakterem i jak mówią sami autorzy, jest to odpowiedź na program New Museum, którego czasowe wystawy prezentują różnorodne, współczesne działania artystyczne.<sup>75</sup> Zmienne relacje pomiędzy trzonem technicznym a przestrzenią poszczególnych poziomów wpływają na ilość i właściwości rozpraszającego się we wnętrzu światła dziennego, którego natężenie może być regulowane. Czwarta kondygnacja, również przestrzeń ekspozycyjna, jest najwyższa. Ma 24 m wysokości. Piętro piąte przewidziano na część edukacyjną i badawczą a powyżej znajdują się pomieszczenia administracji. Na siódmym piętrze architekci stworzyli *Sky Room* - wielofunkcyjną przestrzeń dla różnych wydarzeń i specjalnych programów. Przeszklenia na całą wysokość kondygnacji otwierają się na wschód i południe, a przylegające do nich tarasy oferują panoramiczne widoki miasta.

W realizacjach studia architektonicznego SANAA można zauważyć dążenie do tworzenia otwartych przestrzeni, osiągniętych przez minimalizację przegród wewnętrznych i projektowanie możliwie najmniejszych przekrojów elementów konstrukcyjnych. W New Museum trzon konstrukcji stanowią ściany wokół pionu windowego, schodów i pomieszczeń technicznych. Nadwieszenia prostopadłościanów, tworzących formę budynku, uzyskano dzięki strukturze przesuniętych względem siebie kratownic. Belki stropu oparto na żelbetowych ścianach trzonu wewnętrznego i zewnętrznej ramie stalowej. Dzięki temu powstały przestrzenie ekspozycyjne bez wewnętrznych podziałów.

Cały budynek, zarówno wnętrze jak i fasada, są w kolorze białym, charakterystycznym dla realizacji studia SANAA. Wrażenie jednolitych zewnętrznych płaszczyzn prostopadłościanów uzyskano dzięki zastosowaniu paneli z siatki aluminiowej, bez widocznych połączeń, otulającej i maskującej wszystkie ściany zewnętrzne. Kazuyo Sejima podkreśla znaczenie rozwiązania zastosowanego w projekcie elewacji:

*Myślę, że system podwójnej fasady to jedna z najbardziej udanych idei budynku. Jednym z naszych największych niepokoi*

---

<sup>75</sup> Grima J. (red.), *op. cit.*, s.47.

*była obawa, że muzeum będzie wydawać się surowe, zbyt nieprzystępne, tak jak stos ułożonych pudełek. Podwójna fasada daje głębię i transparentność powierzchniom brył.*<sup>76</sup>

Oryginalna forma muzeum posiada wszystkie walory charakterystyczne dla twórczości Kazuyo Sejima i Ryue Nishizawa, za które duet ten otrzymał Nagrodę Pritzкера. Jury w uzasadnieniu werdyktu napisało: *Za architekturę, która jest jednocześnie skromna i mocna, dokładna i płynna, pomysłowa, ale nie przesadnie wymyślna; za kreowanie budynków, które z powodzeniem osadzone są w kontekście i spełniają funkcje, do których zostały powołane; za kreowanie znaczeń i doświadczenie głębi; za niezwykle architektoniczny język.*<sup>77</sup>

Budynek New Museum of Contemporary Art to miejsce prezentacji sztuki współczesnej, ale również inkubator nowych idei artystycznych. Jak wiele innych współczesnych obiektów wystawienniczych, stał się ważnym znakiem w przestrzeni miasta. Kazuyo Sejima ocenia swój projekt:

*Czuję, że New Museum nie jest normalnym muzeum, jest czymś pomiędzy galerią a przestrzenią wydarzeń artystycznych, które są eksperymentalne, dlatego też i idea architektoniczna musiała być eksperymentalna.*<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, s. 25.

<sup>77</sup> Uzasadnienie przyznania Nagrody Pritzкера 2010 biurowi architektonicznemu SANAA, [za:] Haduch B., Haduch M., *SANAAcja architektury*, [w:] Architektura&Biznes nr 06/2010, Kraków 2010, s. 44.

<sup>78</sup> Grima J. (red.), *op. cit.*, s. 26.

## 2.6. *Literaturmuseum der Moderne* - David Chipperfield

David Chipperfield zaprojektował w 2002 roku Muzeum Literatury Współczesnej w Marbach w Niemczech. Budynek został oddany do użytku w 2006 roku. Rok później projekt wyróżniono prestiżową Nagrodą Stirlinga.<sup>79</sup>

Realizacja tego obiektu jest kolejnym etapem kultywowania historii literatury w miejscu, które uznane jest za centrum nauk literaturoznawczych. Już w 1903 r. rozpoczęło tu działalność Narodowe Muzeum Schillera, przypominając o miejscu narodzin tego poety i dramaturga. W 1970 r. otwarto Archiwum Literatury Niemieckiej, a chęć udostępnienia szerszej publiczności jego zbiorów dotyczących literatury XX wieku stała się inspiracją budowy nowego muzeum.

Budynek zrealizowano w założeniu parkowym, na południowy zachód od centrum miasteczka. Teren znajdujący się na szczycie płaskowyżu, od zachodu opada w stronę rzeki Neckar. Nowy budynek zaprojektowano w bezpośrednim sąsiedztwie Narodowego Muzeum Schillera, którego bryła ma formę pałacu z końca XIX wieku. Cały zespół muzealny został założony na osi wschód-zachód.

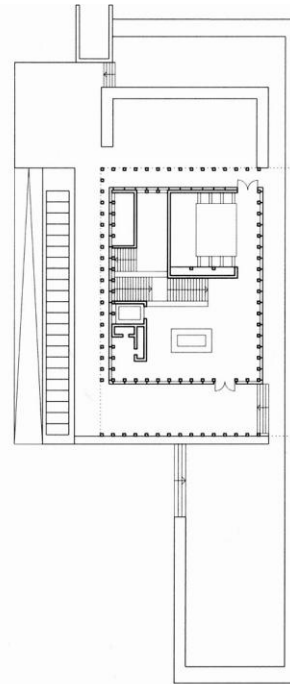
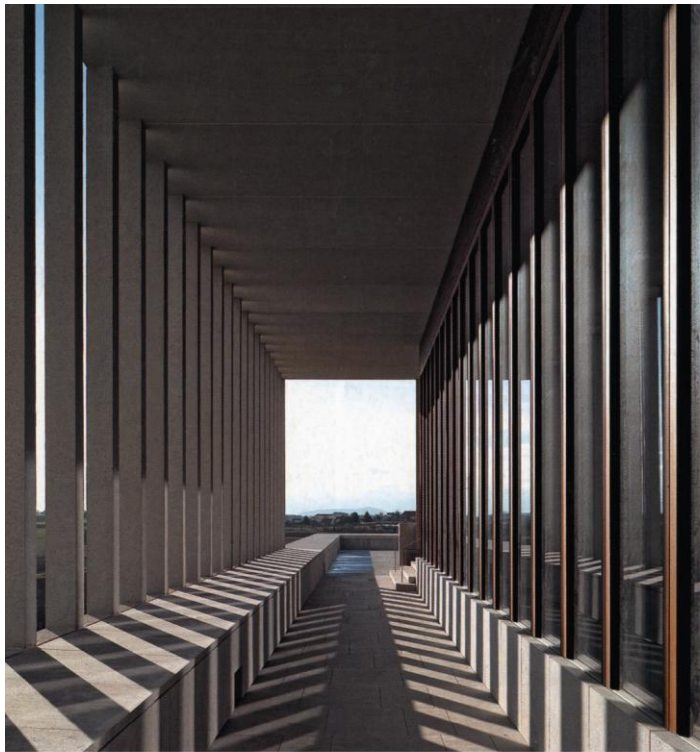
Forma architektoniczna Muzeum Współczesnej Literatury w Marbach została określona jako kompozycja z dwóch prostopadłościanów wpisanych w topografię terenu. Jedna bryła stanowi bazę, częściowo ukrytą w stoku opadającym ku rzece. Na niej, na wyniesieniu terenowym, zaprojektowano drugą – mniejszą, o wymiarach 17x24x6,5 m. Stanowi ona przestrzeń wejściową, otoczoną tarasami, z których rozciąga się widok na rozległą panoramę całej okolicy. Prostopadłościenną formę wyznacza płaszczyzna stropodachu i kolumnada tworząca obejście dookoła kondygnacji wejściowej. Rygorystyczny układ kompozycji stworzony jest przez rytm smukłych filarów. Proporcje tych podpór nadają budynkowi lekkości a bryłę odbiera się jako

---

<sup>79</sup> Popiel-Moszyńska A., *David Chipperfield – forma i materiał* [w:] Architektura&Biznes, nr 02/2010, Kraków 2010, s. 19.



II. 2.6. Literaturmuseum der Moderne, David Chipperfield, 2006, Marbach am Neckar, Niemcy.





ażurową. Wyraźnie widoczny jest podział na dwa płany: z przodu rytm podpór, w głębi pełna bryła. Jasny kolor słupów i cokołu kontrastuje z powierzchniami przeszkleń i ciemnych ścian. Całość dopełnia głęboki cień zewnętrznego zadaszania. Elewacje bryły tworzącej bazę wkomponowaną w stok są także stworzone z rytmu filarów na tle ciemnych ścian i przeszkleń, jednak bez podziału na plan bliższy i dalszy.

Z wejścia głównego, nie widocznego z pałacowego dziedzińca, dostępne jest foyer. Tu rozpoczyna się droga zwiedzania prowadząca w dół, do sal wpisanych w rozrzeźbiony teren. Powierzchnia użytkowa budynku wynosi 3 800 m<sup>2</sup>. Z uwagi na specyfikę prezentowanych dzieł, przestrzenie ekspozycyjne zaprojektowano bez dostępu światła dziennego. Pomieszczenia te mają bardzo restrykcyjne wymagania: maksymalne dopuszczalne natężenie oświetlenia 50 luksów, stała wilgotność 50% i temperatura 18°C.<sup>80</sup> Sale o ściśle kontrolowanym środowisku sąsiadują z wnętrzami o dużych przeszkleniach wprowadzających do nich światło naturalne. Jak mówi sam autor, taki układ przestrzenny zaprojektował, by:

*Zrównoważyć widoki wnętrz, stworzonych jako intymny świat tekstów i manuskryptów z panoramą pięknej, zielonej doliny po drugiej stronie okien.*<sup>81</sup>

Podstawowym budulcem jest beton. We fragmentach zastosowano okładzinę z muszlowego wapienia, tworzącą cienką siatkę linii spoin. O nastroju wnętrz decyduje kontrast jasnych, betonowych, kamiennych płaszczyzn ze ścianami, w niektórych partiach pokrytych ciemnym drewnem. Idee minimalistyczne znalazły wyraz zarówno w bryle jak i w projekcie wnętrza muzeum. Architekt zaprojektował belki stropowe o takich samych proporcjach jak zewnętrzne filary. Dzięki temu masywna w istocie struktura odbierana jest jako lekka.

Budynek muzeum można odbierać jako świątynię poświęconą sztuce. Monumentalna bryła wyrasta ze wzgórza nad doliną rzeki, wpisując się lapidarną, czytelną formą, w miejsce o wyjątkowych walorach. Jednoznaczna idea została wsparta rygiorem wyprowadzonym z geometrii kąta prostego.

<sup>80</sup> Schwarz A., *Das Museum als Laterne – Zum Entwurfskonzept* [w:] Detail Konzept, 46. Serie 2006 9 Museen, München 2006, s. 962.

<sup>81</sup> Jodidio Ph., *Architecture Now! 5*, Bonn 2008, s. 156.

David Chipperfield stwarza miejsce dla eksponatów, kierując jednocześnie uwagę zwiedzających na rozległe widoki okolicy. Philip Jodido zobrazował jego idee architektoniczną w słowach:

*Niczym świątynia na skale, Muzeum Literatury Współczesnej odnawia słownik klasycznej architektury, którą przynosi w strefę nowoczesności*<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, s. 157.

## 2.7. *Langen Foundation* - Tadao Ando

Budynek *Langen Foundation* został zrealizowany w 2004 roku w Niemczech, ok 20 km na południowy zachód od Düsseldorfu. Autorem projektu jest Tadao Ando. W salach muzealnych prezentowane są zbiory kolekcjonerów Marianne i Viktora Langen. Obiekt to część kompleksu *Kulturraumes Hombroich*, którego założycielem jest Karl-Heinrich Müller. Na 13 hektarach tego zespołu prezentowane są różne przestrzenie sztuki i ekspozycje zewnętrzne. *Związłe architektoniczne meble Per Kirkeby, rzeźby Chilida i niepowtarzalna architektura Erwina Heericha stoją w ścisłej przestrzennej relacji do tego budynku.*<sup>83</sup>

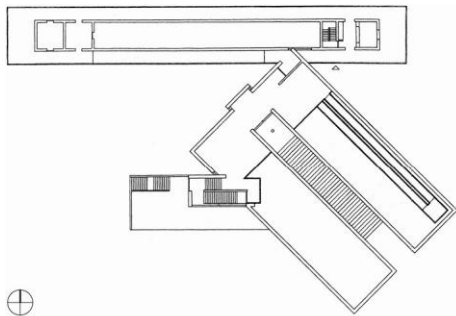
Muzeum usytuowano w krajobrazie Dolnego Renu, w otoczeniu terenów zielonych. W miejscu tym do 1990 roku zlokalizowana była baza NATO. Jest to teren płaski, od północy i południa wygradzony przez nieregularne wypiętrzenia wałów ziemnych. Budynek został wpisana w zastaną topografię terenu i dopasowany do systemu otaczających obwałowań.

Tadao Ando zaprojektował kompozycję z brył prostopadłościennych, płaszczyzny muru i tafli wody. Formę architektoniczną tworzą trzy elementy: przedpole, przeszklona struktura i część z pełnych prostopadłościaków. Przestrzeń wprowadzająca jest wyraźnie zaakcentowana. Betonowy mur, o wysokości 4 m, zbudowany jest na planie fragmentu koła, ściętego przez linię drogi i tworzy jak gdyby półotwarty *barbakan*. Jest to minimalistyczna brama, przez którą autor wprowadza zwiedzających do zespół muzealnego. Linia ścieżki, podkreślona szpalerem drzew wiśni, prowadzi wzdłuż wody obok północno-wschodniej, betonowej elewacji budynku, aż do głównego wejścia.

---

<sup>83</sup> Nagel I., *Langen Foundation, Raketenstation Hombroich – Neuss, Tadao Ando*, wprowadzenie do wystawy w AedesLand w Berlinie 02.11-07.12.2003, [w:] [http://www.aedes-arc.de/sixcms/detail.php?template=det\\_aedes\\_ausstellung\\_artikel\\_2000&id=365710](http://www.aedes-arc.de/sixcms/detail.php?template=det_aedes_ausstellung_artikel_2000&id=365710) dnia 28.01.2013.

Il. 2.7. Langen Foundation, Tadao Ando, 2004, Neuss, Niemcy.



Bryła, w której znajduje się strefa wejściowa, to prostopadłościan o długości 76 m, szerokości 10,8 m i wysokości 6 m. Jego ściany zewnętrzne i część stropodachu są przeszklone. We wnętrze przejrzystego prostopadłościanu została wkomponowana druga bryła. Transparentna powłoka chroni betonowy rdzeń, w którym eksponowane są zbiory sztuki japońskiej. Powstała pomiędzy ścianą zewnętrzną a salą wystawową przestrzeń tworzy obejście dookoła całego budynku. Szkło zewnętrznej elewacji zostało zamontowane na równym rytmie stalowej konstrukcji. Przeszklenia nie mają podziałów na całej wysokości, co sprawia, że stalowe słupy odbierane są jako kolumnada wyrażona językiem współczesnej architektury. Betonowy rdzeń zdaje się unosić dzięki wprowadzonej iluminacji. Pasek turkusowej oprawy oświetlenia wydziela granicę pomiędzy polerowanym betonem podłogi i ściany.

Drugim elementem zespołu muzealnego jest kompozycja betonowych prostopadłościanów. Narożnik jej został wsunięty w szklaną strukturę pod kątem 45 stopni. Obrys planu tej części muzeum to prostokąt o wymiarach 45 m x 27 m. Trzy bryły tworzą razem formę w kształcie litery U. Budynek ma tu wysokość 3,45 m i został zagłębiony 6 m poniżej poziomu terenu. Dwubiegowa pochylnia sprowadza zwiedzających w dół, wzdłuż dłuższej ściany, do dwóch sal o wysokości 8 m, w których prezentowana jest kolekcja sztuki nowoczesnej. Masao Furuyama o przestrzeniach ekspozycyjnych Langen Foundation pisze:

*Silne światło wnika tam przez świetliki, nadając zamkniętej galerii cechy dynamizmu. Charakter kontrastujących ze sobą przestrzeni, nieruchomej i dynamicznej, uzyskano dzięki dramatyzmowi światła.*<sup>84</sup>

Rozsuniecie równoległe ułożonych przestrzeni wystawowych tworzy prześwit, w którym na całej szerokości zaprojektowano zewnętrzne schody, wyprowadzające z kondygnacji podziemnej, wprost na poziom otaczającego terenu. Od zachodu, częściowo wsunięty w przestrzeń wystawową, prostopadłościan kryje klatkę schodową.

Muzeum, o powierzchni 3 050 m<sup>2</sup>, zbudowano ze szkła, stali i betonu architektonicznego. Podobnie jak we wcześniej omawianym budynku The

---

<sup>84</sup> Furuyama M., Tadao Ando, *Geometria ludzkiej przestrzeni*, Köln 2008, s. 76.



Pulitzer Foundation for the Arts, Tadao Ando zwracał szczególną uwagę na gładkość murów wylewanych na mokro. Motyw kompozycyjny na pełnych ścianach tworzą technologiczne linie po styku form szalunkowych i otwory po ściągach. Wewnętrzne ściany w salach ekspozycyjnych mają biały kolor, pozostałe są betonowe. Chris van Uffelen pisząc o sposobie doświetlenia światłem naturalnym zauważa:

*Przestrzeń dla sztuki orientalnej to przestrzeń "spokoju", skąpana w delikatnym świetle. Pozostałe, zawierające dzieła sztuki nowoczesnej, to przestrzenie pulsujące "ruchem" z mieszanym oświetleniem.*<sup>85</sup>

Architektura Langen Foundation to gra kontrastów: pełny mur i przejrzysta ściana; długi, wąski prostopadłościan i masywna, wkopana kubatura, wyraźne wydzielenie i przenikanie, różne proporcje zarysu rzutów, różne wysokości oraz materiały. Refleksy na szklanych płaszczyznach i odbicia w lustrze wody potęgują odczucie *nieważkości* w przeciwieństwie do twardych granic wyznaczonych betonowym murem. *Ta architektura jest arcydziełem ze szkła, betonu i stali, w którym odwiedzający doświadczają fascynującej gry pomiędzy wnętrzem i zewnątrz, sztuką i naturą, światłem i cieniem. Jak w żadnym innym miejscu, sztuka, kultura i komunikacja tworzą tu jedność, tak że pozwala ona przeżyć gościom wspaniałe godziny i długotrwałe doznania.*<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> van Uffelen Ch., *Contemporary Museums, Architecture, History, Collections*, Salenstein 2011, s. 264.

<sup>86</sup> <http://www.langenfoundation.com/index.php?id=7> dnia 26.01.2013.

## 2.8. *The 21st Century Museum of Contemporary Art - SANAA*

Budynek The 21st Century Museum of Contemporary Art zrealizowano w Japonii, w środkowej części wyspy Honsiu, w mieście Kanazawa. Autorami projektu są Kazuyo Sejima i Ryue Nishizawa, członkowie zespołu SANAA. Projekt został nagrodzony Złotym Lwem na 9. Biennale Architektury. Realizacja obiektu trwała od 2000 do 2004 roku.

Budynek usytuowano w centrum miasta. W jego sąsiedztwie, po stronie północno-wschodniej, roztaczają się zielone obszary otaczające zamek Kanazaw. Granice działki od wschodu i zachodu wyznaczone są przez równoległe ulice. Od północy przestrzeń zielona otaczająca budynek miesza się z tą przylegającą do pobliskiej zabudowy. Płaski teren, pokryty zieloną murawą, stanowi podstawę, tło dla architektury.

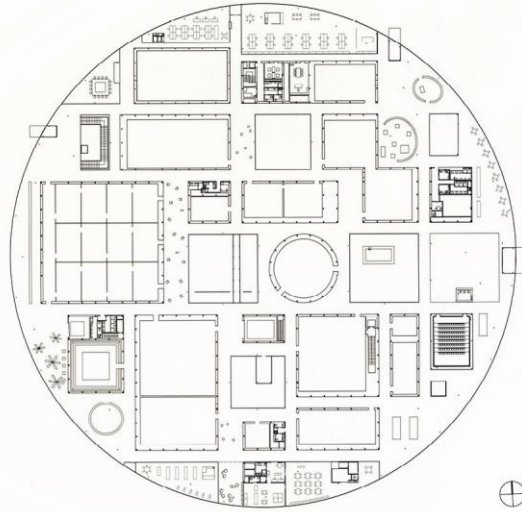
Forma architektoniczna zbudowana jest z walców i prostopadłościanów. Nadrzędną bryłę zrealizowano na rzucie koła o średnicy 112,5 m. Powierzchnia użytkowa to 27 920 m<sup>2</sup>. Sale wystawowe zostały wpisane w białe kubatury o wysokości od 4 do 12 m, o różnym zarysie planu. Bryły te, ustawione swobodnie w granicy okręgu, sprawiają wrażenie jak gdyby *przebijały i wyrastały* ponad stropodach niskiego walca o przeszklonych ścianach. Cztery wycięcia w nadrzędnej bryle tworzą patia na planie kwadratów. Pod ziemią znajduje się kondygnacja na planie prostokąta, której obrys nie pokrywa się z zarysem rzutu parteru. Wycinanie i przenikanie to środki użyte do stworzenia kompozycji architektonicznej. Yuko Hasegawa zwraca uwagę na dostępność muzeum, w którym nie zaplanowano wejścia głównego:

*Miejsce łączy różne, otaczające je funkcje publiczne, wszystkie jednakowo ważne. Forma okręgu sprawia, że budynek nie ma ani przodu, ani tyłu i może być oglądany ze wszystkich stron.*<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Hasegawa Y., *Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa SANAA*, Milan 2006, s. 76.

II. 2.8. The 21st Century Museum of Contemporary Art, SANAA, 2004, Kanazawa, Japonia.



W idei formy muzeum w Kanazawa można doszukać się podobieństwa do projektu szkoły artystycznej i architektonicznej w Chandigarh Le Corbusiera. W obu projektach prostopadłościanny poszczególnych pomieszczeń nie stykają się ze sobą lecz górują nad łączącą je przestrzenią komunikacyjną. Takie kształtowanie formy i wnętrza sprawia, że nie ma wytyczonych dróg, chodzi się pomiędzy bryłami tworzącymi *labirynt*. To zazębianie się przestrzeni, swobodna gra brył, nabiera charakteru poprzez refleksy świetlne. Całość pokrywa raster słupów konstrukcyjnych o niewielkich przekrojach.

Architekci mówią, że projekt był odpowiedzią na bardzo konkretne i szczegółowe wytyczne postawione przez kuratorów.<sup>88</sup> Ze względu na prezentację współczesnych dzieł sztuki, które znacznie różnią się rozmiarami, użytymi materiałami i mediami, zaprojektowano elastyczne przestrzenie, które pozwalają na niezależne eksponowanie odmiennych projektów artystycznych, bez potrzeby budowania każdorazowo tymczasowych ścian. Swobodna kompozycja sal pozwala na prezentację obok siebie różnych wystaw, a zwiedzającym, na odkrywanie sztuki drogą przez siebie wybraną. Przestrzenie ekspozycyjne mają różne proporcje i kształty. Ograniczony detal i naturalne światło, wprowadzone przez świetliki w stropodachach, tworzą neutralne ramy dla eksponowanych dzieł. Inspiracją dla samych artystów może stać się jednak różnorodność zarysów rzutów i gabarytów poszczególnych sal.

Hiroyuki Suzuki pisze o muzeum:

*Śmiały projekt stworzył ogromną przestrzeń, zapewniając jednocześnie dużo naturalnego światła i umożliwiając różne sposoby prezentacji dzieł sztuki nowoczesnej.*<sup>89</sup>

W budynku zastosowano stalową konstrukcję szkieletową. Przeszklenia stanowią ścianę zewnętrzną po obwodzie walca oraz ściany dziedzińców. Szkło zamontowano na całej wysokości kondygnacji. Przestrzeń zewnętrzna i wewnętrzna przenikają się, zacierając wyraźne granice. Naturalne światło rozświetla powierzchnie pomiędzy białymi bryłami, odbija się w białych

---

<sup>88</sup> Ibid., s. 17.

<sup>89</sup> Suzuki H., *Japanese Architects and Museums: The Attempts in 2004* [w:] Greub S., Greub T. (red.), *Museums in the 21st Century: Concepts, Projects, Buildings*, München 2008, s. 19.

posadzkach z polerowanego betonu. Yuko Hasegawa pisze o znaczeniu przyjętych rozwiązań:

*Przejrzystość ma szczególne znaczenie w tym muzeum. To nie tylko droga do osiągnięcia lekkości, komunikacji, otwartości i oświetlenia, ale włączenie ruchu człowieka jako części projektu.[...] Chodzi o „odczuwanie życia”.*<sup>90</sup>

Forma The 21st Century Museum of Contemporary Art została zaplanowana poprzez stworzenie elementów kontrastu a jednocześnie ciągłości pomiędzy architekturą i miejscem. Nie jest to wyizolowany świat sztuki. To przestrzeń otwarta, zapraszająca, zaprojektowana by stworzyć dwukierunkową interakcję, odpowiednią dla muzeum XXI w.

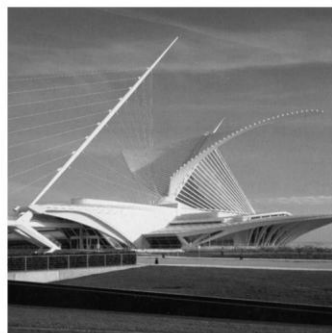
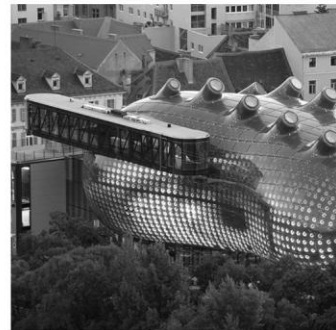
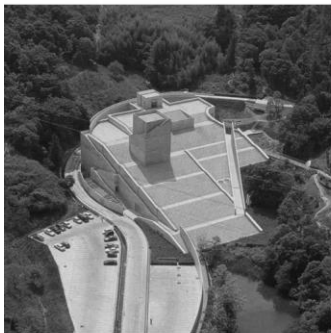
---

<sup>90</sup> Hasegawa Y., *op. cit.*, s. 17.

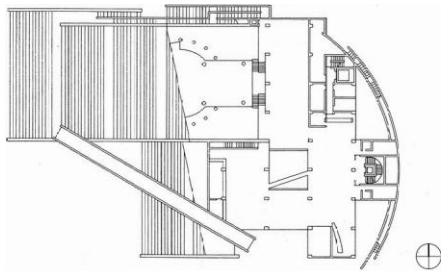


### 3. ARCHITEKTONICZNA RZEŹBA

3.1. *Chikatsu-Asuka Museum* - Tadao Ando; 3.2. *Nykytaiteen museo Kiasma* - Steven Holl; 3.3. *Rosenthal Center for Contemporary Art* - Zaha Hadid; 3.4. *Musée du quai Branly* - Jean Nouvel; 3.5. *Iberê Camargo Foundation* - Alvaro Siza; 3.6. *Kunsthaus Graz* - Peter Cook, Colin Fournier; 3.7. *Guggenheim Muzeum Bilbao* - Frank O. Gehry; 3.8. *Milwaukee Art Museum* - Santiago Calatrava.



II. 3.1. Chikatsu-Asuka Museum, Tadao Ando, 1994, prefektura Osaka, Japonia.



### 3.1. *Chikatsu-Asuka Museum* - Tadao Ando

Autorem architektury *Chikatsu-Asuka Museum* jest Tadao Ando. Budowlę zrealizowano w latach 1990 - 1994 w Japonii, około 30 km na południowy wschód od Osaki. O wyborze lokalizacji zdecydowały odkrycia archeologiczne, kopce grobowe datowane na okres od II do VII w. n. e. Program budynku podporządkowano zarówno prezentacji starożytnych dzieł sztuki, jak i badaniom kultury *kofun*.

Charakter miejscu, w którym zostało usytuowane muzeum, nadaje krajobraz o pofałdowanej konfiguracji terenu. O walorach najbliższego otoczenia decyduje starodrzew puszczy *Chikatsu-Asuka*. Budynek posadowiono na zboczu opadającym ku tafli jeziora, znajdującego się po stronie zachodniej. Wypłaszczony plac, pełniący funkcję parkingu, zaprojektowano od północy. Został on wydzielony od lustra wody ścianą na planie łuku. Muzeum dostępne jest z drogi dojazdowej biegnącej od strony północno-zachodniej. Należy dodać, że nie jest to jedyne połączenie. Możliwe jest dojście do kompleksu od południowego zachodu krętym szlakiem wpisanym w konfigurację terenu.

Rozrzeźbiona architektura muzeum została zaprojektowana jako kompozycja prostopadłościanów, tarasów, stopni i ścian. Elementy przenikają się, nakładają i są wycinane. Zestopniowana bryła muzeum opada w kierunku zachodnim. Program użytkowy zaprojektowano na 3 kondygnacjach, wpisanych w łagodnie nachylony stok. Budynek o powierzchni 5 900 m<sup>2</sup> przykryty jest stropodachem utworzonym ze stopni na całej jego szerokości. Masao Furuyama pisze o nich:

*Kamienne schody zdają się tworzyć granicę pomiędzy przeciwstawnymi światami: światła i ciemności, siłami odśrodkowymi i dośrodkowymi, intelektem a emocjami, historią a archeologią, muzeum a grobowcem.*<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> Furuyama M., *Tadao Ando, Geometria ludzkiej przestrzeni*, Köln 2008, s. 58.



Konstrukcja ta tworzy zamknięty, całkowicie odrębny świat dawnej sztuki, przestrzeń wyizolowaną od codzienności życia. Idea ukrycia muzeum pod stopniami i wpisania go w zbocze, sprawiła, że staje się ono bezpiecznym schronieniem – duchowym azylem.

Przez amfiteatralną platformę dachu, rozciętą biegnącą pod kątem pochylnią, przenikają trzy prostopadłościanny. Najwyższy z nich to wieża widokowa, wokół której będą schody prowadzące na szczyt. Zostały one ukryte za ścianą, której zarys tworzy linię łamaną, wznoszącą się ku niebu. Północna i wschodnia ściana budynku została zbudowana na fragmentach okręgów. Kenneth Frampton o kompozycji przestrzennej muzeum pisze:

*Gra wzajemnie na siebie oddziałujących przeciwieństw przenika ten projekt. Kwadrat wewnętrznego atrium jest uzupełnieniem wieży o dokładnie takich samych wymiarach planu. Te przeciwności są analogiczne w dialogu pomiędzy schodami i ukośnie biegnącą rampą oraz kontrastem pomiędzy otwarciem atrium i tajemniczą pustką przestrzeni wieży.<sup>92</sup>*

Główne wejście do muzeum zaprojektowano od strony południowej. Dojście do niego prowadzi po pochylni przecinającej pod kątem schody wieńczące budynek. Z rozświetlonego słońcem foyer zwiedzający schodzą w dół do sal skrywających relikty przeszłości. Zarys planu ostatniej z nich, największej i najniżej położonej, nawiązuje do kształtu grobowca cesarza Nintoku. Z podziemi goście mogą wyjechać bezpośrednio na najwyższy, zewnętrzny poziom budynku, windą znajdującą się przy wschodniej elewacji.

Tadao Ando zaprojektował muzeum tak, by dzięki zastosowanym architektonicznym rozwiązaniom, prowadzić widza wytyczoną drogą z zaplanowanymi punktami widokowymi. Przestrzeń rozpisana została jak scenariusz, zmusza do przemyśleń, do doświadczenia potęgi historycznego dziedzictwa. Autor mówi o tym rozwiązaniu w słowach:

*Architekci muszą tworzyć miejsca, które intensyfikują odczuwanie i umożliwiają prawdziwe doświadczenie przestrzeni poprzez wszystkie zmysły. W muzeum Chikatsu-Asuka trzeba najpierw pokonać drogę pomiędzy światem zewnętrznym*

<sup>92</sup> Frampton K., *Labour, Work and Architecture. Collected Essays on Architecture and Design*, New York 2002, s. 114.

*a wewnątrz. Ten ruch powinien prowadzić do tego, że odwiedzający zaczynają odbierać architekturę całym ciałem.*<sup>93</sup>

Stopnie pełnią nie tylko przypisaną im funkcję komunikacyjną, pozwalają oglądać budowlę z różnych perspektyw. Motyw schodów sprawia, że budowla widziana z jednej strony wydaje się być rzeźbą, z innej może przywołać na myśl drogę prowadzącą ku niebu. Z lotu ptaka stopnie okazują się być zwieńczeniem całej struktury. Są początkiem, pomostem i jednocześnie zakończeniem. Z perspektywy człowieka stopnie prowadzą donikąd i jak twierdzi autor projektu, ma to sprawiać dziwne, niepokojące wrażenie; *schody podążają, nigdzie nie prowadząc.*<sup>94</sup>

Materiałem wykończeniowym, jakiego użył architekt do stworzenia łagodnie nachylonych stopni, jest kamień. Zostały one wyłożone setkami tysięcy kawałków białego granitu. *Zgodnie z założeniami Miesa van der Rohe, Ando próbuje wykorzystać wrodzony charakter danego materiału i zwiększyć najbardziej jak to tylko możliwe jego potencjał ekspresji, by wnieść do projektu istotną, niezaprzeczalną gęstość lub blask.*<sup>95</sup> Ściany i stropy muzeum zostały odlane w betonie, o którym to tworzywisku architekt mówi, że *zezwała na wolność formy,*<sup>96</sup> na nieograniczone możliwości kształtowania przestrzeni. Jest to materiał, który poddaje się modelowaniu, udostępniając swoje walory plastyczne i konstrukcyjne. Wyeksponowano tu naturę betonu, a sposób jego kształtowania pozostawił linie, świadczące o wielkości szalunków. Być może trzeba przywołać tu słowa Dariusza Kozłowskiego:

*Ów relief odciska się na powierzchni betonu [...] Ślady form, „ryty” na betonowych ścianach, ta jedyna „ozdoba” architektury, tworzy delikatny rysunek, precyzyjnie przemyślany i zaprojektowany.*<sup>97</sup>

Pozostałości po szalunkach tworzą motyw kompozycyjny na ścianach zewnętrznych i wewnętrznych. Bryły kształtują nie gładkie, czyste płaszczyzny, a rysunek, wiązka biegnących linii łączenia płyt deskowań, gra

<sup>93</sup> Schittich Ch., *Tadao Andos Museen – Ein Interview* [w:] *Detail*, nr 2/1997, s. 138.

<sup>94</sup> Schittich Ch., *op. cit.* s. 138.

<sup>95</sup> Frampton K., *op. cit.*, s. 115.

<sup>96</sup> Schittich Ch., *op. cit.* s. 138.

<sup>97</sup> Kozłowski D., *O naturze betonu – czyli idee, metafory i abstrakcji* [w:] Kozłowski D.(red.), *Architektura betonowa*, Kraków, 2001, s. 11.



łuków podkreślających formę, rytm otworów, raster. Sekwencja punktów, linii i płaszczyzn stanowi elementy struktury przestrzennej.

O projekcie *Chikatsu-Asuka Museum* Masao Furuyama mówi: *Powstała czysta, intelektualna przestrzeń, utworzona za sprawą geometrii.*<sup>98</sup> Muzeum może być amfiteatrem, sceną i widownią a jednocześnie jest platformą widokową na panoramę z kopcami grobowymi. Dzięki swej formie przywodzi na myśl świątynię, piramidy kultur prekolumbijskich. Zdaje się być schronieniem, grobowcem dla znalezionych artefaktów. Zgodnie z ideą twórcy, jest drogą zmuszającą do zadumy nad życiem i śmiercią. Kenneth Frampton określa muzeum jako miejsce pielgrzymek, mówiąc o projekcie Tadao Ando:

*Jest pomyślany jak “wehikuł czasu”, to znaczy, jak podziemna maszyna do doświadczania przeszłości, a nie jak muzeum w tradycyjnym tego słowa znaczeniu.*<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> Furuyama M., *op. cit.*, s. 58.

<sup>99</sup> Frampton K., *op. cit.*, s. 113.

### 3.2. *Nykytaiteen museo Kiasma* - Steven Holl

W 1992 roku Steven Holl otrzymał pierwszą nagrodę w konkursie na projekt Muzeum Sztuki Współczesnej w Helsinkach. Realizację zakończono w 1998 roku. We wnętrzach prezentowane są wystawy sztuki współczesnej oraz artystyczne przedsięwzięcia interdyscyplinarne.

Budynek zaprojektowany został przy jednym z głównych skrzyżowań miasta. Jest to miejsce szczególne. Po zachodniej stronie, tuż za ruchliwą arterią, wznosi się fiński parlament. Na północ rozciągają się zrewitalizowane tereny dochodzące do zatoki Töölo, gdzie zlokalizowany jest budynek Finlandia Hall projektu Alvar'a Aalto. Sąsiedztwo Kiasmy stanowi zabudowa śródmiejska. Najbliższe budynki tworzą wschodnią pierzeję terenu przyległego do muzeum.

Steven Holl pracuje nad projektami zawsze w podobny sposób, gdyż jak twierdzi: *Jeżeli architektura ma zawierać w sobie tajemnicę, to musi ona w niej zaistnieć od samego początku.*<sup>100</sup>

Architekt zaprojektował bryłę muzeum Kiasma, wpisując ją w wyeksponowane, choć problematyczne miejsce. W kompozycji z linii krzywych i prostych, wypukłości i brył prostopadłościennych można odnaleźć nawiązania do otoczenia, najbliższych zielonych przestrzeni, zróżnicowanych wysokości okolicznych budynków oraz różnego charakteru zabudowy. James Grayson Trulove pisze:

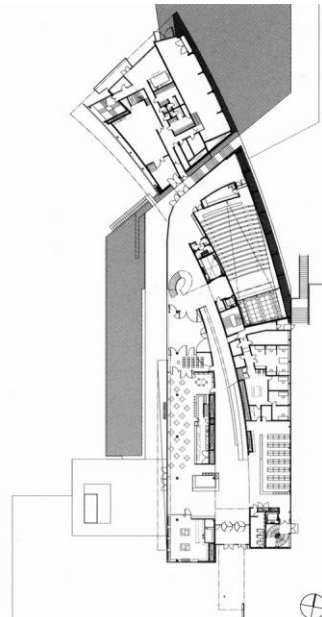
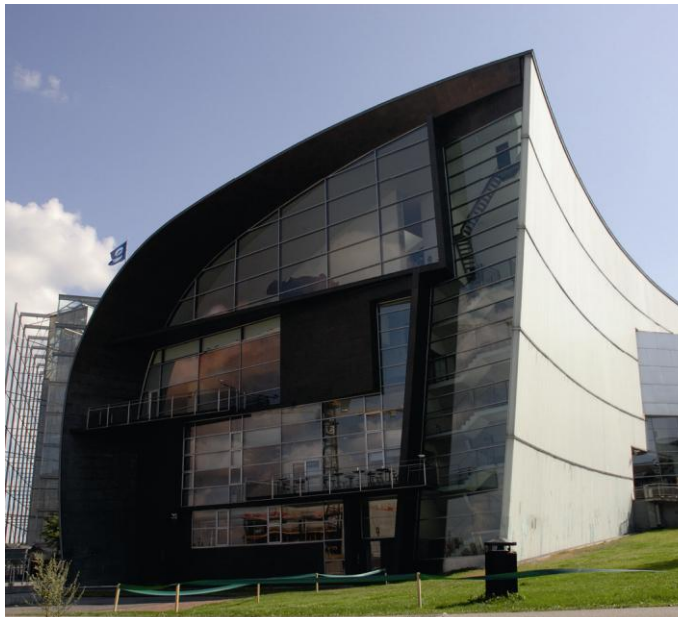
*11 700 m<sup>2</sup> powierzchni budynku jest starannie rozplanowane, by wizualnie łączyć się z Finlandia Hall, a także, aby nawiązać do „naturalnych linii” krajobrazu pobliskiego parku i zatoki Töölo. Wycelowanie pośredniej skali w architekturze budynku stwarza „język ciszy”.*<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Na nowy wiek. Rozmowa ze Stevenem Hollem [w:] Architektura nr 6/2003, Warszawa 2003, s. 17.

<sup>101</sup> Trulove J. G., *Designing the new museum: building a destination*, Gloucester 2000, s. 40.

II. 3.2. Nykytaiteen museo Kiasma, Steven Holl, 1998, Helsinki, Finlandia.



Muzeum składa się z dwóch przenikających się ze sobą brył. Niższa prostopadłościenna forma niejako wnika w drugą, swobodnie wymodelowaną, a przy tym dłuższą i wyższą. Po stronie południowej obrys rzutu jest prostokątny. Krawędzie większej formy wyznaczone liniami łuków rozszerzają się ku północy. Bryła, nakreślana przez krzywe łagodnie biegnące w trzech kierunkach, splata się z prostopadłościannym. Wejście główne zaprojektowano w południowej elewacji. Pomiędzy bryłami, niczym klin, wkomponowano przestrzeń foyer o szklanym dachu. Wrażenie ruchu nadaje wnętrzu krzywizna rampy prowadzącej do audytorium i sal wystawowych. Rozwijająca się pochylnia, nadaje kierunek, wciąga do wnętrza i ku górze. Budynek, jak się zdaje, prowadzi grę z otaczającą go geometrią miasta, a przestrzeń zewnętrzna wnika do jego środka.

Steven Holl o swoich inspiracjach i genezie nazwy obiektu mówi:

*„Widzialne i niewidzialne” – książka, nad którą Merleau-Ponty pracował przed śmiercią – zawiera zaskakujący rozdział zatytułowany „Splot – chiazma”. To on stał się źródłem tytułu, który nadałem mojemu projektowi.*<sup>102</sup>

*Kiasma* oznacza przecięcie się dwóch linii i można to odczytać jako nawiązanie do miejsca, w którym powstała, skrzyżowania ważnych ulic stolicy. Można jednak przywołać też inne znaczenie. Tu splatają się drogi widzów, artystów, ich idei, koncepcji i zwykłych, przypadkowych przechodniów. Muzeum stało się forum dla rozmaitych, często nieprzewidywalnych doświadczeń sztuki współczesnej.

Program użytkowy zaplanowano na 4 kondygnacjach nadziemnych. Przestrzeń parteru jest przestrzenią publiczną, obok kas zlokalizowano kawiarnię, księgarnię i sklep muzealny. Pochylnia na wprost wejścia wprowadza do foyer usytuowanego przy audytorium. Jest to miejsce przenikania się dwóch brył budynku i stąd, windą lub schodami zbudowanymi na liniach łuków, zwiedzający wchodzi do przestrzeni ekspozycyjnych. Tworzy je 25 sal w układzie amfiladowym. Każda doświetlona jest naturalnym światłem. Wprowadzenie oświetlenia na różnych kondygnacjach było możliwe dzięki przeszkleniom oraz świetlikom zamontowanym w zewnętrznej,

---

<sup>102</sup> Holl S., *Cienki lód*, przedmowa do Pallasmaa J., *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, Kraków 2012, s. 12.

wyoblonej wschodniej ścianie. Jej kształt został wymodelowany specjalnie w sposób umożliwiający wprowadzenie górnego światła nie tylko na najwyższej kondygnacji.

Steven Holl przyznaje, że myśląc o proporcjach poszukuje ludzkiej skali. Uwidacznia się to w sekwencjach pomieszczeń wystawowych. Białe przestrzenie ekspozycyjne nie są statyczne, a zróżnicowane przez swą nieregularność. James Grayson Trulove zauważa:

*asymetria definiuje od początku do końca dynamikę tych przestrzeni, dzięki czemu projekt staje się w sumie, nieco wypaczoną, „galerią sal”.*<sup>103</sup>

Dzięki temu powstały ramy dla ekspozycji, oryginalne przestrzenie o lekkiej surowości. Stwarzają one milczące a jednak nieneutralne tło. Podobny charakter można odnaleźć w obiektach przemysłowych, starych fabrykach, magazynach. Kiasma oferuje przestrzenie charakterystyczne lecz jednocześnie nie ingerujące w odbiór eksponowanych dzieł.

Materiały użyte przy realizacji muzeum to beton, stal, szkło transparentne i matowe oraz różne rodzaje blachy. Betonowe ściany wewnątrz i masywne rampy kontrastują z kompozycją przeszkleń i elementów licujących elewacje. Wejście główne w fasadzie południowej zostało nieco cofnięte i podkreślone kompozycją z pionowych i poziomych elementów. Wschodnia, wyoblona ściana pokryta jest blachą. Linie łączeń tworzą pionowy rytm a łuki podkreślają jej kształt. Przeszklenia w zachodniej elewacji umożliwiają kontakt wzrokowy z przestrzenią miasta. Wzdłuż tej prostokątnej przegrody zaprojektowano taras kawiarni i sadzawkę, której woda przepływa przez wycięcie budynku w miejscu przenikania się brył. Północna elewacja, otwierająca się na park, została skomponowana wieloplanowo z pełnych i transparentnych elementów różnej wielkości. Takie jej wymodelowanie tworzy żywy, silny rysunek światłocienia. Kontrasty pojawiają się w muzeum zarówno na styku miękkich linii i ostrych geometrycznych form, jak również w wykorzystaniu lekkich konstrukcji ścian osłonowych i form z betonu. Szalunki, używane przy wylewaniu tych ostatnich, pozostawiły na ich powierzchni widoczne ślady.

---

<sup>103</sup> Trulove J. G., *op. cit.*, s. 40.



Kiasma stała się rozpoznawalnym punktem w przestrzeni Helsinek, symbolem miejsca, w którym została wybudowana. Steven Holl stworzył oryginalną przestrzeń, wprowadził współczesną architekturę do centrum stolicy Finlandii. Zarówno turyści jak i mieszkańcy zaakceptowali ją nie tylko jako miejsce wielkich wydarzeń artystycznych, dyskusji, przedstawień, wernisaży i performanc'ów, ale również jako przyjazną, codzienną przestrzeń dla spotkań i odpoczynku. To żywe centrum kultury jest miejscem do przyjemnego spędzenia czasu oraz poznania współczesnego świata sztuki. Autor mówi:

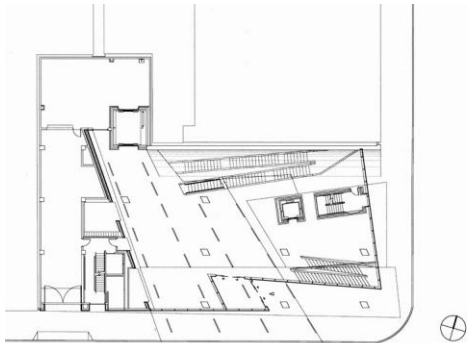
*Architektura przeplata percepcję czasu, przestrzeni, światła i materii, istniejących na "pre-teoretycznym polu" [...] Transparentność membrany, kredowobiała nuda tynku, błyszczące refleksy matowego szkła i smugi światła splatające się we wzajemnych relacjach, tworzą razem szczególne doświadczenie miejsca.<sup>104</sup>*

O charakterze architektury Nykytaiteen museo Kiasma decyduje sposób wymodelowania bryły muzeum i jego wnętrza, zestawienie użytych materiałów oraz wpisanie w zastany kontekst. Cechy formy muzeum sprawiają, że zarówno jako budynek–rzeźba, jak i element przestrzennego układu centrum miasta, staje się ono rozpoznawalnym znakiem danego miejsca.

---

<sup>104</sup> Holl S., *Arc en rêve centre d'architecture*, Zurich 1994, s. 3 [za:] Pallasmaa J., *Thought and Phenomena* [w:] Holl S., *Heart*, Ostfildern 2009, s. 64.

II. 3.3. Rosenthal Center for Contemporary Art, Zaha Hadid, 2003, Cincinnati, USA.



### 3.3. Rosenthal Center for Contemporary Art - Zaha Hadid

Budynek Rosenthal Center for Contemporary Art w Cincinnati w USA zaprojektowała Zaha Hadid. Muzeum zrealizowano w latach 2001 – 2003. Prezentowana jest w nim sztuka współczesna: wystawy czasowe, instalacje i performance.

Miejsce, w którym usytuowano muzeum, to teren w centrum miasta, narożnik kwartału. Sąsiadujące budynki wkomponowane są w ortogonalną siatkę ulic, jednak znacznie różnią się wysokościami i charakterem zabudowy. Zaha Hadid mówi o swoim projekcie jako o muzealnym labiryncie. Jego forma to kompozycja z przesuniętych względem siebie brył. Jej cechy nadają muzeum charakter rzeźby architektonicznej. Ze względu na zlokalizowanie w centrum miasta, na stosunkowo niewielkim terenie, układ budynku musiał być wertykalny, co stanowi wyraźną różnicę od większości budynków o charakterze muzealnym. *Idea została podporządkowana jednocześnie dwóm rzeczom: wystawianiu sztuki oraz ożywieniu przestrzeni centrum miasta*<sup>105</sup> - mówi autorka.

Nakładające się i przenikające nawzajem formy, nawarstwione na niewielkiej działce, piętrzą się w górę. Wydłużone bryły równają do gzymsów i linii pięter sąsiednich budynków. Dzięki przeszkleniu parteru, dynamiczna kompozycja z pełnych graniastosłupów została uniesiona ponad teren. Architektka tworzy różnorodną kompozycję kształtów, ale także intencji: *Całość miała być „Przestrzenią Nieoczywistą”, w której odwiedzający odkrywają też inną sztukę, Sztukę Odczytywania Przestrzeni.*<sup>106</sup>

W muzeum zaprojektowano siedem kondygnacji nadziemnych o różnej wysokości i jedną podziemną. Powierzchnia użytkowa to 8 500 m<sup>2</sup>. Program podporządkowano funkcji wystawienniczej, stworzeniu wielu różnych przestrzeni ekspozycyjnych. Uzupełniono go pomieszczeniami edukacyjnymi,

---

<sup>105</sup> Obrist H. U., *Zaha Hadid: The Conversation Serie*, Köln 2007, s. 75.

<sup>106</sup> *Eine andere Art von Raum – rozmowa z Zaha Hadid*, [w:] Detail 2006/1/2, s. 8.

administracyjnymi, technicznymi, pracownikami artystycznymi oraz sklepem muzealnym i kawiarnią.

Wejście główne zostało podkreślone układem posadzki. Zaha Hadid, jak sama mówi, chciała nakreślić energię i aktywność miasta, wnieść je do foyer i wyżej do sal ekspozycyjnych. Do tego celu stworzyła „miejski dywan”, płaszczyznę podłogi, która wpływa z chodników przez hall i zagina się jak rampa skateboardowa, by obramować tło dramatycznego atrium.<sup>107</sup> Przy północnej ścianie, w obrębie przestrzeni o wysokości całego budynku, zaprojektowano komunikacyjny *křęgosłup*. Zawieszane pod różnymi kątami schody i rampy, nakreślają dynamiczne linie, ekspresyjne zygzaki. Przebywając w tej jednoprzestrzennej części muzeum ma się kontakt wzrokowy z salami wystawowymi oraz możliwość komunikacji ze wszystkimi pomieszczeniami budynku. Autorka twierdzi, że:

*W muzeach nie chodzi tylko o pytanie, w jaki sposób pokazywać sztukę, ale także o to, jak poprzez złożoność przestrzeni kuratorzy mogą wykorzystywać różne kierunki i różne połączenia.*<sup>108</sup>

Zaprojektowane w budynku pomieszczenia do prezentacji sztuki mają różną skalę, od niewielkich pomieszczeń służących jedynie projekcjom, po znacznych rozmiarów przestrzenie dla dużych ekspozycji. Marek Pabich o salach wystawowych tego muzeum pisze:

*Pełne dynamiki i kontrastów przestrzenie wewnątrz, zbudowane zostały w oparciu o analizę urbanistyczną Cincinnati. Zmienne kierunki i ostre kąty siatki ulic znalazły swoje odzwierciedlenie w strukturze obiektu.*<sup>109</sup>

Układ kondygnacji i pomieszczeń jest uwidoczniiony w kompozycji widzianych z zewnątrz, poprzesuowanych i zawieszonych na różnych wysokościach form. Budynek akcentuje narożnik kwartału miejskiego i to właśnie tu, przy przecięciu się dwóch ulic, rozedrganie nadwieszonych wspornikowo bezokiennych brył jest największe. Elewacje są trójwymiarowe, elementy zdają się nakładać i przenikać w wielu planach. Taka dynamiczna

---

<sup>107</sup> Barreneche R. A., *New Museums*, London 2005, s.37.

<sup>108</sup> Obrist H. U., *op. cit.*, s. 74.

<sup>109</sup> Pabich M., *Budynek muzealny – najcenniejszy eksponat?*, [w:] *Muzealnictwo* nr 45, Warszawa 2004, s. 150.

kompozycja jest charakterystyczna dla projektów architektki. Maria Misiągiewicz, pisząc o języku architektonicznym Zahy Hadid, zauważa:

*Budowle Hadid wyrażają formy „antygrawitacyjnej” architektury, przypominają konstruktywistyczne pierwowzory zdeformowane nadanym im pędem. Ale jest w jej architekturze także nastrój i coś z języka ekspresjonistów.*<sup>110</sup>

Tektonikę wschodniej ściany tworzą boki, powysuwanych na różne odległości graniastosłupów, których proporcje zbliżone są do kwadratów. Druga, południowa elewacja to również kompozycja przenikających się pełnych brył oraz przeszkleń, jednak tu płaszczyzny są większe, podłużne i tylko nieznacznie względem siebie poprzesuwane, a cała ściana wydaje się mniej rozedrgana.

W budynku zastosowano konstrukcje słupową, co pozwoliło wprowadzić transparentną szklaną przegrodę na całą wysokość kondygnacji parteru oraz w południowej ścianie drugiego piętra. We wschodniej ścianie, na styku z sąsiadującym budynkiem, wprowadzono przeszklecie na całą wysokość wielokondygnacyjnej przestrzeni komunikacyjnej atrium. Dzięki temu widoczna jest forma, nazywana przez architektkę miejskim dywanem, która symbolicznie wprowadza z ulicy do muzeum, zawija się i tworzy północną przegrodę na całą wysokość budynku. Użyty do realizacji obiektu materiał to beton, stal i szkło.

O projektach Zahy Hadid Krzysztof Kalitko pisze:

*To co sztuczne i naturalne, interwencja projektowa i kontekst przestrzenny, miejski zgiełk i ruch, zostaje powiązane czy raczej tworzy płynne kontinuum deformacji.*<sup>111</sup>

Budynek Rosenthal Center for Contemporary Art za sprawą swej odmienności i szczególnemu uformowaniu, przemawia do widza w intensywny, a może nawet emocjonalny, sposób. Zaha Hadid, zgodnie z metodą charakterystyczną dla jej twórczości, analizując kontekst i przetwarzając linie i kierunki ulic miasta, tworzy znak miejsca. *Strategia „kruszenia”, rozsadzania i deformacji jest jednym ze sposobów, w jaki ujawnia się nowa wizja architektury.*<sup>112</sup>

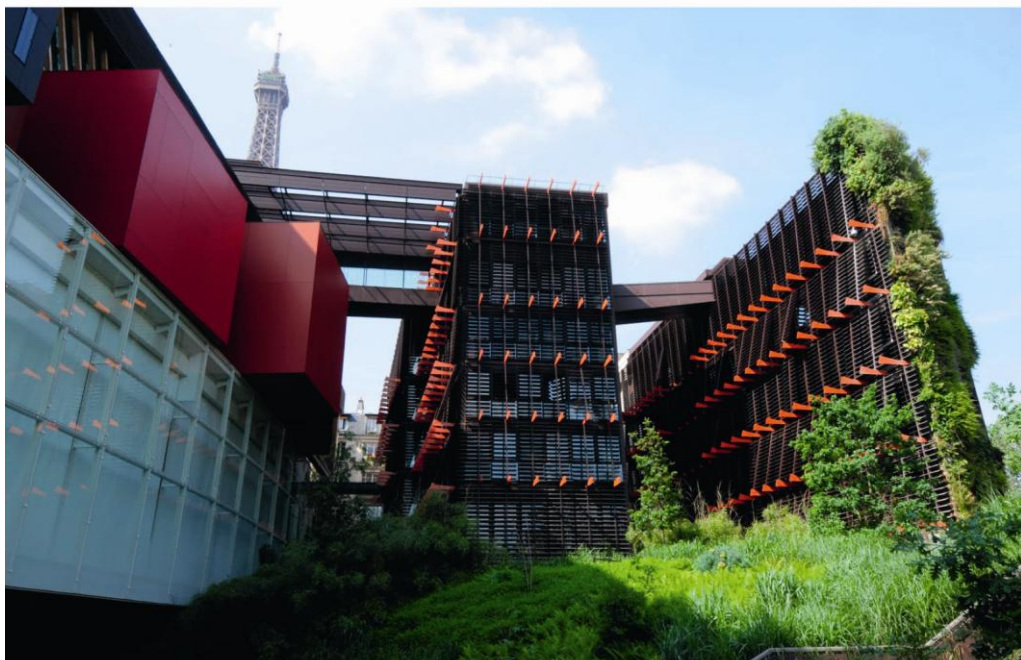
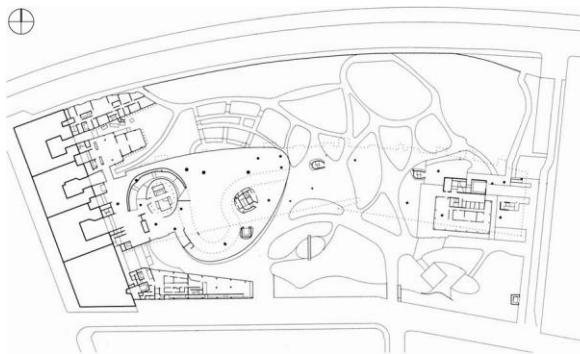
<sup>110</sup> Maria Misiągiewicz, *Architektoniczna Geometria*, Kraków 2005, s. 97.

<sup>111</sup> Kalitko K., *Architektura. Między materialnością i wirtualnością*, Poznań 2005, s. 101.

<sup>112</sup> *Ibid.*, s. 102.



II. 3.4. Musée du quai Branly, Jean Nouvel, 2006, Paryż, Francja.



### 3.4. *Musée du quai Branly* - Jean Nouvel

Jean Nouvel zdobył pierwszą nagrodę w międzynarodowym konkursie na koncepcję Musée du quai Branly w Paryżu. Realizacja tego budynku rozpoczęła się w 2000 roku. Prezydent Jacques Chirac oficjalnie otworzył muzeum dla zwiedzających 23 czerwca 2006 roku. W obiekcie prezentowana jest kolekcja sztuki ludów Afryki, Oceanii, Azji oraz obu Ameryk.

Miejsce, w którym zlokalizowano budynek, usytuowane jest w zachodniej części centrum Paryża, w pobliżu wieży Eiffla. W niedalekim sąsiedztwie znajdują się inne muzea, o których Andrzej Kiciński pisze, że: *są zróżnicowane architektonicznie, co wynika z czasu ich powstawania: od historyzujących elewacji Musée Guimet, przez klasycyzujący modernizm Palais Tokio, Palais Chaillot i Muzeum Robót Publicznych, do nieco eklektycznego supermodernizmu Musée du quai Branly.*<sup>113</sup>

Jean Nouvel wkomponował budynek w przestrzeń miejską. Projekt objął 2 ha niezabudowanej dotąd powierzchni. Teren, od północy przylega do biegnącej wzdłuż brzegu Sekwany arterii komunikacyjnej. Autor zaprojektował, jak sam ją nazywa, *palisadę*<sup>114</sup> – szklaną ścianę, by odizolować ogród, otaczający budynek, od miejskiego hałasu. Po stronie zachodniej bryła muzeum styka się z XIX-wieczną zabudową. Działka od południa przylega do rue de l'Université.

Forma Musée du quai Branly przywodzi na myśl wielkoskalową rzeźbę. Analizując architekturę muzeum, można zauważyć, że kompozycja jest efektem zestawienia ze sobą brył, ich nakładania i przenikania. Elementy nie zostały stworzone na planach figur elementarnych lecz swobodnie wymodelowane. Budynek ma 220 m długości. Obrys od strony rzeki nawiązuje do linii brzegu Sekwany. Muzeum widziane z lotu ptaka sprawia wrażenie

---

<sup>113</sup> Kiciński A., *Rozkwit i przyszłość zgrupowań muzeów w centrach miast. nowe i zmodernizowane muzea w Paryżu, Madrycie i Monachium* [w:] Muzealnictwo Nr 47, Warszawa 2006, s. 137.

<sup>114</sup> *Ibid.*, s. 140.

jakby było przedłużeniem haussmanowskiej zabudowy pierzejowej. Zachodnią część budynku tworzą bryły na planie wielokątów zarysem nawiązujących do bocznych oficyn sąsiadujących kamienic. Forma zaprojektowana została przez zestawienie czterech głównych brył o zróżnicowanych wielkościach. Jedną z nich stanowi dominantę. To główne skrzydło ekspozycyjne – *Musée*, częściowo wyniesione na słupach ponad poziom terenu. Budynek nie stanowi jednoznacznej bariery pomiędzy miastem a rzeką. To raczej most zawieszony nad ogrodem projektu Gillesa Clementa. Wycięcie w poziomie parteru tworzące prześwit pozwala na połączenie przestrzeni zielonych po południowej i północnej stronie muzeum, na przenikanie się swobodnej kompozycji ścieżek i sztucznie wymodelowanego terenu. Nieregularnie usytuowane podpory, za sprawą swych proporcji mogą, jak pisze autor, przywołać na myśl *totemy lub pnie drzew*.<sup>115</sup> Forma budynku została swobodnie wpisana w teren. Rozrzeźbiono również ściany zewnętrzne, projektując je na wielu planach. W elewacji północnej wprowadzonych zostało 27 drewnianych prostopadłościanów, w części nadwieszonych nad przestrzenią ogrodu. Forma architektoniczna muzeum, tworzona niczym *patchwork*, nawiązuje do kontekstu miejsca. *Projekt Nouvela*, podkreśla Wojciech Leśnikowski, *kontynuuje w fenomenalny sposób umiejętność dostosowania geometrii i skali jego budynków do geometrii i skali miejsc, na których te budynki są budowane*.<sup>116</sup>

Program muzeum zaplanowano na pięciu kondygnacjach nadziemnych i czterech podziemnych. Główne wejście jest w południowej ścianie skrzydła muzealnego. Naprowadza na nie łuk ściany foyer wysunięty poza obrys wyższych poziomów. Z hallu łagodnie wznosząca się rampa, prowadzi na poziom ekspozycji stałej. Bieg pochylni ma długość 180 m. Nie został on zaprojektowany na linii prostej, wije się wyprowadzony wzdłuż krzywej złożonej z fragmentów okręgów.

Należy podkreślić, że Jean Nouvel jest nie tylko autorem architektury muzeum, ale również współautorem muzeografii. Dzięki temu zaprojektowane zostały przestrzenie z myślą o konkretnych eksponatach. Jak mówi sam autor:

<sup>115</sup> Opis autorski [za:] <http://www.jeannouvel.com/english/preloader.html> dnia 07.04.2013.

<sup>116</sup> Leśnikowski W., *Muzeum Sztuki Prymitywnej przy Quai Branly* [w:] *Architektura&Biznes* nr 10/2000, Kraków 2000, s. 40.

*Muzeum takie jak Quai Branly nie powinno być po prostu miejscem z dydaktycznymi informacjami, ale również miejscem przepelnionym emocjami.*<sup>117</sup>

Główna strefa ekspozycji stałej jest jednoprzestrzenna, zajmuje 4 500 m<sup>2</sup>. Ponad nią zaprojektowano trzy antresole. Zachodnia o powierzchni 600 m<sup>2</sup> poświęcona jest archeologii, środkowa to galeria multimedialna. Na wschodniej antresoli, na 800 m<sup>2</sup> prezentowane są wystawy *dossier*. Jann Kern pisze o przestrzeniach ekspozycyjnych tego muzeum:

*podjęto decyzję o rezygnacji z „white cube”: oświetlenie, wybór materiałów i kolorów mają na celu pogrążyć zwiedzających w atmosferze tajemniczości, w obcym kosmosie. Geograficzne cechy kraju, z którego pochodzą eksponaty decydują o projekcie: pamiętamy o lodowato ciemnym chłodzie Północnej Ameryki, o suchych i piaszczystych połaciach Afryki, o roślinności w gorącej i wilgotnej Oceanii.*<sup>118</sup>

Wejście główne oraz przedpole przed nim oddzielone jest od rue de l'Université bryłą budynku mieszczącą sklep muzealny, bibliotekę i atelier. W dwa skrzydła po północnej stronie muzeum wpisano przestrzenie administracji i czytelnicy. W kondygnacjach podziemnych zaprojektowano audytorium o swobodnej kompozycji ścian, przestrzenie magazynowe oraz parking na 520 miejsc. Program muzeum został uzupełniony o funkcje towarzyszące. Na najwyższej kondygnacji, po stronie zachodniej, zaprojektowano ogólnodostępną mediatekę, po wschodniej restaurację. Pomiędzy nimi na dachu zlokalizowany jest ogród, z którego otwiera się panorama miasta, widok na park muzealny, wieżę Eiffla, Sekwanę i Trocadero.

Hélène Dano Vanneyre pisze o tym muzeum:

*Techniczna kompleksowość została zamaskowana przez architektoniczne wybory Jeana Nouvela, poszukującego elementów o rozmiarach dających się opisać, zapamiętać, podporządkować symbolom.*<sup>119</sup>

<sup>117</sup> Greub S, Greub T. (red.), *Museums in the 21st Century: Concepts, Projects, Buildings*, München 2008, s. 110.

<sup>118</sup> *Ibid.*, s. 110.

<sup>119</sup> [za:] Kiciński A., *op. cit.*, s. 140.



Architekt zaprojektował odmienne od siebie przestrzenie i wydzielające je przegrody, o różnych fakturach i materiałach. W budynku zastosowano szkieletową konstrukcję stalową. Przegrody zewnętrzne głównej przestrzeni ekspozycyjnej zaprojektowano z myślą o naturalnym oświetleniu, jednocześnie przewidując ochronę prezentowanych dzieł przed bezpośrednim działaniem słońca. Szkło ścian osłonowych pokryto wzorami roślinnymi, stosując metodę serigrafii. Dodatkową ochronę przed nadmiernym nasłonecznieniem od strony południowej oraz wysoką temperaturą, stanowią ruchome żaluzje. Akcentem północnej elewacji są, wspomniane już, drewniane prostopadłościanny o różnych proporcjach. Są one pomalowane intensywnymi kolorami, utrzymanymi w ciepłej tonacji, odcieniach brązu, czerwieni i żółci. Z płaszczyznami elewacji piętra wystawowego, utrzymanego w ciepłych kolorach, kontrastuje swym kształtem i barwą ściana foyer. Jest ona zbudowana na łukach, częściowo z transparentnego szkła, w części pokryta białymi, ruchomymi panelami. Elementy te tworzą dwa plany elewacji. Ściana muzeum przylegająca do rue de l'Université nawiązuje do otaczających dziewiętnastowiecznych kamienic. Elewacja skrzydła *Branly*, zlokalizowana wzdłuż bulwaru Sekwany, została zaprojektowana przez Patrica Blanca jako „pionowy ogród”. 800 m<sup>2</sup> jej powierzchni pokrywają panele, na których zamontowano poliamidowe kieszenie z roślinnością z różnych miejsc świata. Miękka, zielona struktura stanowi tło dla rytmu kwadratowych okien.

Jan Kurek pisze o muzeum w słowach:

*Filozofia architektury Nouvela związana jest z pojęciem dematerializacji, którą Francuz definiuje jako zabieg polegający na sprawieniu, że budynek w pewnym sensie zanika, albo tworzy zanikający punkt.*<sup>120</sup>

Obrazy stworzone na przeszkleniach i system ruchomych żaluzji, niczym roślinność dżungli, pozwalają filtrować światło słoneczne. Pionowa zielona elewacja płynnie przenika w rozrzeźbiony ogród. Wnętrze foyer z galerią *Jardin* otwiera się na otaczającą zielen. Można je także podziwiać z wijącej się pochylni, prowadzącej na wyższe kondygnacje. Z antresoli można

<sup>120</sup> Kurek J., *Branly - nowa filozofia formowania przestrzeni - na tle twórczości Jean Nouvel'a*, [w:] *przeźren i FORMA*, 16/2011, s. 267.



obserwować główną ekspozycję, a panoramę miasta z przestrzeni ostatnich kondygnacji otwierających się na taras na dachu.

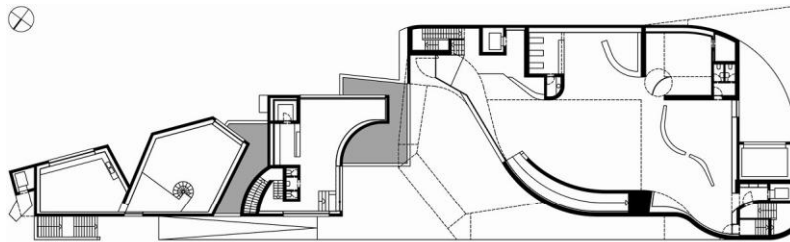
Jean Nouvel w autorskim opisie budynku mówi:

*Jest to miejsce niepowtarzalne i dziwne, poetyckie i poruszające. [...]Gdy dematerializacja styka się z ekspresją znaków, nabiera indywidualizmu. Tu iluzja otacza dzieła sztuki. Pozostaje tylko odnaleźć poezję miejsca dzięki delikatnym sprzecznościom: paryski ogród staje się sekretnym lasem, w którego głębi rozplywa się muzeum.<sup>121</sup>*

---

<sup>121</sup> Opis autorski [za:] <http://www.jeannouvel.com/english/preloader.html> dnia 07.04.2013.

Il. 3.5. Iberê Camargo Foundation, Alvaro Siza, 2007, Porto Alegre, Brazylia.



### 3.5. *Iberê Camargo Foundation* - Alvaro Siza

Autorem siedziby *Iberê Camargo Foundation* jest Alvaro Siza. W 2002 roku projekt został wyróżniony nagrodą Złotego Lwa na Biennale Architektury w Wenecji.<sup>122</sup> W następnym roku rozpoczęto jego realizację. Uroczyste otwarcie obiektu nastąpiło jesienią 2007 roku. Muzeum zlokalizowane jest na południu Brazylii w Porto Alegre. Instytucja została stworzona, by prezentować twórczość Iberê Camargo, brazylijskiego ekspresjonisty.

Obiekt usytuowano w miejscu przekazanym na ten cel przez władze miasta. Jest to teren dawnego kamieniołomu, ograniczony od południa skałą dochodząca do 24 m wysokości. Od północnego zachodu działka przylega do ruchliwej Aveniada Padre Cacique, biegnącej wzdłuż nabrzeża rzeki Guaiba. Alvaro Siza pisze:

*Główną trudnością, przed którą stanęliśmy było zharmonizowanie potrzeb muzeum z tak wąskim gruntem. Musieliśmy też rozwiązać problem braku wolnej powierzchni do parkowania. [...] Rozwiązaniem była budowa parkingu pod aleją oraz opracowanie muzeum jako konstrukcji pionowej.*<sup>123</sup>

Forma architektoniczna muzeum to wymodelowana w betonie wolnostojąca rzeźba. Program użytkowy zaprojektowano na 4 kondygnacjach nadziemnych i jednej podziemnej. Powierzchnia budynku wynosi 11 834 m<sup>2</sup>. Południowo-zachodni narożnik muzeum zbliżony jest do kąta prostego. Forma budynku od północnego-wschodu ograniczona jest przez *falującą ścianę*. Wznosi się ona na całą wysokość budynku i wyznacza jedną z krawędzi centralnego, wewnętrznego atrium. Z główną bryłą połączone są trzy zabudowane rampy komunikujące poszczególne kondygnacje. Pochylnie zostały wspornikowo nadwieszane na zewnątrz budynku, tak że stykają się z nim tylko w dwóch miejscach. Giovanni Leoni o projekcie Sizy pisze:

---

<sup>122</sup><http://www.worldarchitecturenews.com/index.php?fuseaction=wanappln.showbriefdetail&newsid=1602> dnia 09.05.2013.

<sup>123</sup> Castanheira C., *Álvaro Siza: the function of beauty*, London 2009, s. 76.

*Potężne poczucie plastyczności formy, która definiuje jej główny obraz, jest generowane przez decyzję by połączyć różne poziomy [...] falującymi ścieżkami, które sięgają do krzywoliniowej wewnętrznej fasady i w niektórych miejscach stają się napowietrznymi elementami, czystą konkretyzacją wspinania się drogi w kierunku sal.<sup>124</sup>*

Budynek wykonany z betonu, może sprawiać wrażenie nieprzystępnego. Odgrózenie się od przestrzeni zewnętrznej to efekt wymagań technicznych przestrzeni ekspozycji, ale służy również oddzieleniu od zgiełku przebiegającej nieopodal nadbrzeżnej ulicy. Forma budynku skierowana jest ku wnętrzu także z powodu uciążliwości mocnego, zachodniego światła słonecznego. Z tego też powodu otwory okienne mają niewielką skalę, co więcej, są rozglifione do wnętrza. Dzięki temu niebo, woda, zieleni i pobliskie śródmieście oglądane jest tylko poprzez przemyślane kadry. *Przejmujący widok rozciąga się na rzekę Guaibam, jedną z tych południowoamerykańskich rzek tak szerokich, że wydają się być morzem.<sup>125</sup>*

Sale wystawowe dla ekspozycji zmiennej i stałej nie różnią się od siebie. Pomieszczenia na wszystkich piętrach otwierają się do wewnętrznego, cofniętego od ulicy, atrium. Naturalne światło rozjaśnia ten centralny, zadaszony dziedziniec poprzez świetliki w stropodachu oraz otwory w *falującej ścianie*. Patio jest oplecione przez podwójny system ramp. Wewnętrzne pochylnie są otwarte ku zadaszonemu atrium i przebiegają wzdłuż płynnej, krzywej ściany dziedzińca. Na końcach spięte zostały niczym kłamrami zespołami komunikacji pionowej. Zewnętrzne rampy, rozluźniając spłoty, uwalniają się od bryły budynku, w pełni ukazując płaszczyznę *falującej ściany*. Na ostatniej kondygnacji, wszystkie sale ekspozycyjne doświetlone są świetlikami dachowymi o podwójnej tafli przeszklenia.

Oprócz przestrzeni wystawienniczych w muzeum zaprojektowano salę wykładową, bibliotekę, mediatekę, księgarnię, kawiarnię oraz pomieszczenia administracyjne i magazynowe. Bryła, wysoka na cztery kondygnacje, została wybudowana na wydłużonej w stronę zachodnią bazie. Ta jednokondygnacyjna część jest wyniesione ponad poziom ulicy i dostępne

<sup>124</sup> Leoni G., *Álvaro Siza*, Milan 2009, s. 71.

<sup>125</sup> Castanheira C., *op. cit.*, s. 76.

z niej dzięki rampie. Na jej końcu, w bryłach o nieregularnym obrysie rzutu, zlokalizowano warsztaty artystów.

*Figuratywna tożsamość budynku jest definiowana przez wrażenie ruchu, a także spełnienie wymagań programowej substancji muzeum skoncentrowanej na elastyczności jego przestrzeni.*<sup>126</sup> Sam twórca mówi, że jest to charakterystyczny, typowo brazylijski projekt.<sup>127</sup>

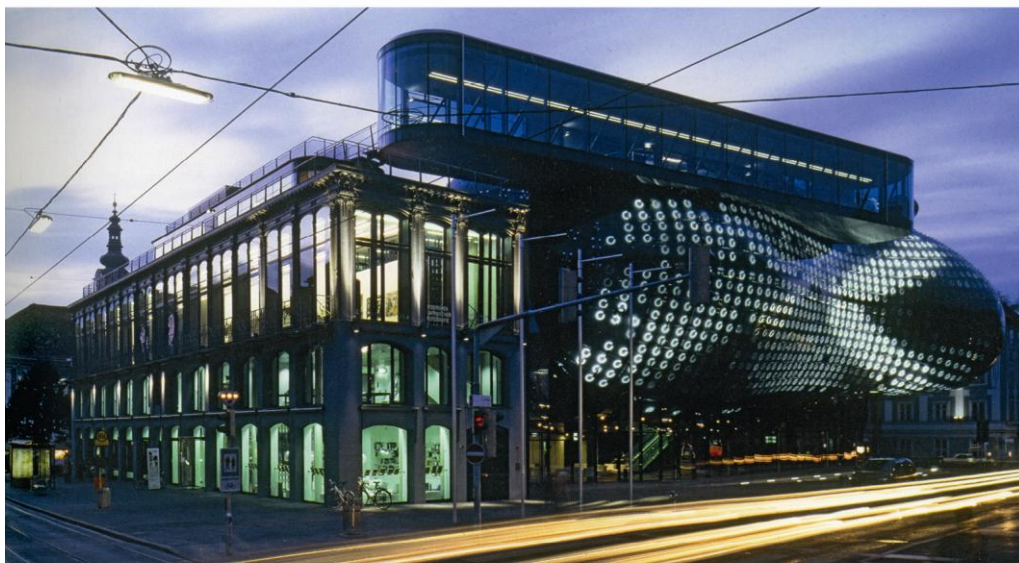
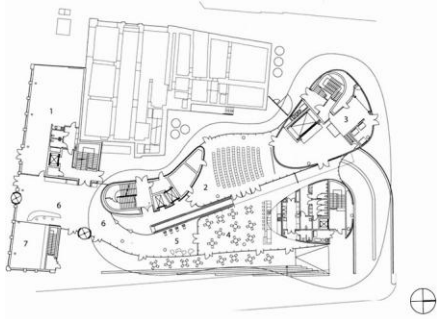
---

<sup>126</sup> Leoni G., *op. cit.*, s. 71.

<sup>127</sup> *Kurz betrachtet – Ibere Camargo Foundation*, [w:] *Detail* 2006/9, s. 926.



Il. 3.6. Kunsthaus Graz, Peter Cook, Colin Fournier, 2003, Graz, Austria.



### 3.6. *Kunsthhaus Graz* - Peter Cook, Colin Fournier

W 2003 roku austriackie miasto Graz pełniło funkcję Europejskiej Stolicy Kultury. Jesienią tego roku budynek Kunsthhaus Graz udostępniono zwiedzającym. Projekt, który był podstawą realizacji, został wyłoniony w międzynarodowym konkursie. Dodać należy, że była to jego trzecia edycja. Laureatami zostali architekci Peter Cook i Colin Fournier. Muzeum nie posiada własnej kolekcji. W jego wnętrzach prezentowane są czasowe wystawy sztuki współczesnej oraz artystyczne przedsięwzięcia interdyscyplinarne.

Muzeum usytuowane jest w centrum miasta, w zachodniej jego części, przy nabrzeżu Lendkai, na prawym brzegu rzeki Mur. Stanowi kontrpunkt dla Starego Miasta zlokalizowanego po drugiej stronie mostu Hauptbrücke. Tłem dla obiektu jest historyczna architektura śródmiejskiej zabudowy. Kunsthhaus został wpisany w nieregularny kształt, częściowo zabudowanego, kwartału miejskiego. W południowo-wschodnim narożniku łączy się z powstałym w 1848 r. Eisernes Haus, budynkiem o najstarszej konstrukcji żeliwnej w Europie.

Forma Kunsthhaus Graz to biomorficzna rzeźba. Jej kompozycja przestrzenna ma wysokość 23 m i dochodzi do 60 m długości. Zamierzeniem architektów, jak sami mówią, było stworzenie *brzuchatego potwora odbieranego jako „Przyjazny Obcy”*.<sup>128</sup> Realizacja stała się pomostem pomiędzy utopijną architekturą lat 60 oraz ideami początku lat 90 opartymi na formach wywodzących się ze świata natury, płynnej, wolnej przestrzeni. Samoczynnie nasuwa się skojarzenie z wizjami grupy *Archigram*, której członkiem był Peter Cook, takimi jak np. *Walking City*. Werner Sewing pisze o muzeum:

---

<sup>128</sup> Greub S., Greub T. (red.), *Museums in the 21st Century: Concepts, Projects, Buildings*, München 2008, s. 96.

*Na pierwszy rzut oka, egzotyczny i powierzchniowo nieregularny budynek wygląda raczej jak oświadczenie, manifest odnoszący się do modnych tendencji w architekturze muzeów.*<sup>129</sup>

Za sprawą wymodelowania kształtu, bryła, niczym wielka kropla, płynnie wpisuje się w otoczenie. Swobodna powłoka rozgranicza wnętrze od zewnątrz dzięki grze wklęsłości i wypukłości. Nie zaprojektowano tu tradycyjnych elementów budynku takich jak dach, ściana czy strop. Ciągła membrana otacza przestrzeń wnętrza pierwszego i drugiego piętra. Biomorficzna forma, za sprawą przejrzystości elewacji parteru, sprawia wrażenie jak gdyby unosiła się nad ziemią niczym *chmura*.<sup>130</sup> Twórcy podkreślają, że powstanie projektu o takiej formie architektonicznej było możliwe dzięki zastosowaniu programów komputerowych do modelowania trójwymiarowego, potraktowanych jako narzędzia do nowoczesnego projektowania.<sup>131</sup>

Program muzeum został zaplanowany na czterech kondygnacjach nadziemnych i czterech podziemnych. Powierzchnia użytkowa wynosi 11 100 m<sup>2</sup>. Wejście do głównego hallu znajduje się we wschodniej elewacji od strony rzeki. Drugie prowadzi z placu Südtiroler przez południową fasadę Eisernes Haus. Parter jest strefą ogólnodostępną. W koncepcji muzeum założono, że przestrzeń ta ma stać się *popularnym centrum komunikacyjnym i miejscem spotkań z kulturą*,<sup>132</sup> które dzięki elewacji z transparentnych przeszkleń, ma zapraszać i zachęcać otwartością i przejrzystością. Na tym poziomie przewidziano miejsce odpoczynku w przestrzeniach foyer, restauracji i kawiarni oraz powierzchnie komercyjne. Pomiedzy przestrzenie komunikacyjne i techniczne zamknięte w obłych ścianach, wkomponowano audytorium. Pochylnia wprowadza zwiedzających do wnętrza ciemnego *bąbla* unoszącego się ponad parterem. *Psychologiczny efekt wnikania do wnętrza albo wynurzania się z ciała Kunsthaus'u stanowi jedno z najistotniejszych doświadczeń wykreowanych przez koncepcję architektoniczną.*<sup>133</sup> Autorzy

<sup>129</sup> *Ibid.*, s. 97.

<sup>130</sup> *Ibid.*, s. 98.

<sup>131</sup> [http://www.museum-joanneum.at/en/kunsthhaus/the\\_building/statements/colin\\_fournier](http://www.museum-joanneum.at/en/kunsthhaus/the_building/statements/colin_fournier) dnia 14.01.2013.

<sup>132</sup> Bogner D., *A friendly alien: Ein Kunsthaus für Graz; Peter Cook - Colin Fournier, Architects*, Ostfildern 2004, s. 8.

<sup>133</sup> *Ibid.*, s. 10.

mówią o wrażeniu połykania gości przez kosmicznego stwora, potęgowanym przez fakt, że osoby znikające we wnętrzu zdają się nie pojawiać ponownie, gdyż ruchoma rampa wiedzie tylko w jednym kierunku. Idee architektów, zmienność i elastyczność oraz kształt inspirowany światem zwierząt pozwalają przypisać Kunsthaus do grupy tych projektów, o których Krzysztof Kalitko mówi, że dały możliwość nowego pojmowania architektury: *Poza anatomiczną czy zoomorficzną formą, projekty architektoniczne usiłowały redefiniować własną dyscyplinę, opierając się na możliwości komunikacji i dynamicznej adaptacji, charakterystycznej dla człowieka.*<sup>134</sup>

Swobodnie wymodelowana powłoka otacza dwa poziomy sal wystawowych. Zewnętrzne krzywizny architektonicznej osłony definiują kształt wnętrza. Ostatnia kondygnacja ekspozycyjna doświetlona jest światłem dziennym przez świetliki pochylone w kierunku północnym. Tworzą one rytm *nibyczątków na grzbiecie obcego*. Dodatkowo zaprojektowano przeszkloną bryłę zawieszoną nad budynkiem. Z tej podłużnej sali otwiera się widok na miasto, na jego czerwone dachy, wieże kościołów, na wzgórze zamkowe i rzekę Mur.

Architekci zrezygnowali z projektowania przestrzeni *white cube*. Sale wystawowe mają inspirować artystów, kuratorów, kustoszy, czy wręcz stanowić dla nich wyzwanie, zapewniając jednocześnie maksymalną elastyczność wnętrza przy aranżacji wystaw czasowych i przedsięwzięć interdyscyplinarnych. Colin Fournier, jeden z współautorów, mówi o tej idei:

*To jest czarny, wielki żółdek wieloryba, gdzie można odnaleźć wiele odmian różnych rzeczy [...] To jest to, czym muzeum powinno być. Miejsce, które igra z naszymi pragnieniami, by znaleźć się w pobliżu zaskakujących i niespodziewanych sytuacji, dziwacznych konfrontacji, rzeczy, które czasem nie do końca są przetrawione.*<sup>135</sup>

Przestrzenie wystawowe spełniają techniczne wymogi prezentacji sztuki. Zaproponowane energooszczędne rozwiązania obejmują utrzymanie stałej temperatury i wilgotności, sterowany system oświetlenia naturalnego

<sup>134</sup> Kalitko K., *Architektura. Między materialnością i wirtualnością*, Poznań 2005, s. 97.

<sup>135</sup> Wypowiedź Colin'a Fournier'a [w:] [http://www.museum-joanneum.at/en/kunsthhaus/the\\_building/statements/colin\\_fournier](http://www.museum-joanneum.at/en/kunsthhaus/the_building/statements/colin_fournier) dnia 14.01.2013.



i sztucznego oraz ochrony przeciwpożarowej. W konstrukcji budynku wykorzystano słupy o zmiennych przekrojach i różnym rozstawie. Ostatnia kondygnacja wystawiennicza przekryta jest bez zastosowania podpór. Struktura nośna zaprojektowana została w wielowarstwowej powłoce. Jej warstwa zewnętrzna zbudowana jest z paneli z włókna szklanego. Ciemny kształt mieni się odcieniami niebieskiego i zielonego koloru. Krzywizny załamują światło słoneczne w różnych kierunkach a po zapadnięciu zmroku migoczą animacjami, dzięki medialnej fasadzie BIX.

Pierwotną intencją architektów było, by fasada była membraną, oddychającą, osmotyczną i półprzezroczystą skórą powlekającą wybudowany organizm. W tym samym czasie, to co działo się w środku, miało być wyświetlane na zewnątrz, a otaczający świat miał przedostawać się do wnętrza w postaci refleksów światła. Jednak, ze względu na czas i koszty, postanowiono zmodyfikować ideę, wprowadzając warstwę izolacyjną, tworząc nieprzepuszczalną powłokę i wydzielającą przestrzeń. Niejakim substytutem stało się zakomponowanie neonowych pierścieni na 900 m<sup>2</sup> fasady. *Zmieniają one niebieski „bąbel” w ekran o niskiej rozdzielczości, ale dzięki wielkości budynku, mogący przedstawiać sekwencje prostych obrazów i strumienie tekstu.*<sup>136</sup>

Architektura staje się medium. Komunikacja z widzem odbywa się wielopłaszczyznowo, a dzięki swej odmienności może zadziwić i być łatwo zapamiętana. Kinga Baumann rozpatrując wątki sztuki uwodzenia w architekturze ocenia Kunsthaus:

*„Sympatyczny obcy [...] jest niczym wizualny przysmak – apetyczny i ponętny. Ozdobiony monstrualnymi mackami, kojarzy się z ośmiornicą w salacie frutti di mare lub pączkującymi bąblami mieszkalnymi Rona Herrona na rysunku Seaside Bubbles.*<sup>137</sup>

Forma muzeum oddziałuje jako symbol miejsca, ale komunikacja odbywa się również za pomocą projekcji na *skórze Przyjaznego Obcego*.

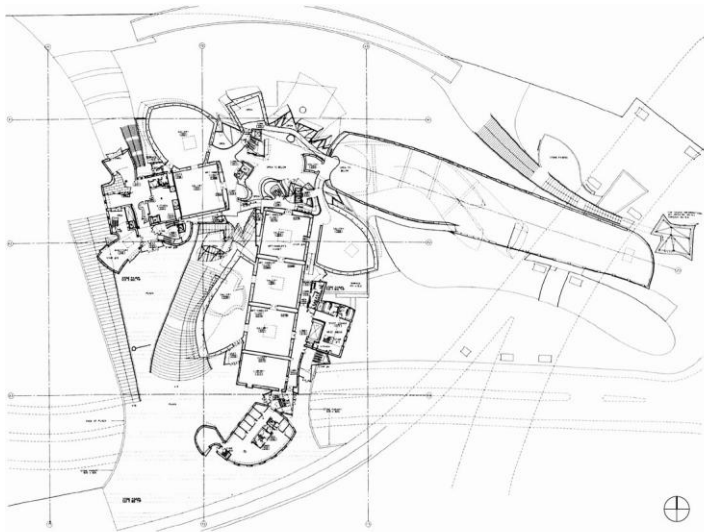
<sup>136</sup> *Kunsthaus Graz – przyjazny obcy*, opracowanie redakcyjne na podstawie materiałów udostępnionych przez Landesmuseum Joanneum w Grazu [w:] *Architektura&Biznes* nr 01/2004, Kraków 2004, s. 39.

<sup>137</sup> Bauman K., *O kiczu, campie i architekturze ujarzmionej pragmatyzmem* [w:] *Architektura&Biznes* nr 05/2005, Kraków 2005, s. 35.



Prezentacje, animacje i informacje wkraczają w przestrzeń publiczną miasta. Biomorficzna forma dopasowując się obłóściami do zastanego kontekstu, tworzy nową jakość dialogu pomiędzy tym co stare, a tym co nowe. Muzeum nie pozostaje niezauważone, zaciekawia, zachęca do wejścia.

Il. 3.7. Guggenheim Museum Bilbao, Frank O. Gehry, 1997, Bilbao, Hiszpania.



### 3.7. *Guggenheim Museum Bilbao*- Frank O. Gehry

W 1997 roku otwarto, zaprojektowane przez Franka O. Gehry'ego, Guggenheim Museum w Bilbao. Obiekt powstał dzięki współpracy władz baskijskich i Fundacji Guggenheima. W stałej ekspozycji muzealnej prezentowana są dzieła sztuki współczesnej, w przeważającej ilości z kolekcji fundacji.<sup>138</sup> Organizowane są również wystawy czasowe.

Muzeum zostało zlokalizowane na terenie po obiektach przemysłu okrętowego i metalurgicznego usytuowanym w sąsiedztwie centrum miasta, na południowym brzegu rzeki Nervión. Zaplanowane zostało jako jeden z punktów rewitalizacji poprzemysłowej części Bilbao, która objęła obszar nadbrzeża aż po budynek *Palacio Euskalduna de Congresos y de la Música*.<sup>139</sup> Charakter najbliższemu otoczeniu nadaje tafla wody oraz konstrukcje inżynierskie mostu i wiaduktów. Południową pierzeję placu wejściowego tworzy zabudowa śródmiejska.

Kompozycja zewnętrznej przestrzeni publicznej tworzy całość z formą budynku, wnikać w jego wnętrze. Teren jest wystopniowany. Różne poziomy tarasów łączy swobodnie zaprojektowane stopnie i pochylnie. Sąsiadujący z muzeum most La Salve staje się integralną częścią kompozycji, oddzielając jednocześnie główną bryłę muzeum od jej wschodniej części - wieży. O idei tego założenia Gehry mówi:

*Chciałem, żeby muzeum Guggenheim zachowało sugestywną obecność w Bilbao. Chciałem, żeby działało na korzyść sztuki, żeby nawiązało relacje z miastem, z mostem, z wodą i dziewiętnastowiecznymi budynkami.*<sup>140</sup>

<sup>138</sup> Kierunki: pop-art, arte povera, sztuka ekspresyjna, abstrakcyjna, konceptualna, minimalistyczna, environment oraz inne kierunki sztuki postmodernistycznej [za:] <http://www.artinfo.pl/?pid=events&sp=relation&id=5790&lng=1> dnia 30.05.2013.

<sup>139</sup> Oddany do użytku w 1998 r.

<sup>140</sup> *Das Museum als Skulptur*, rozmowa z Frank'iem O. Ghery'm [w:] Mack G., *Kunstmuseen: auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*, Basel, Berlin, Boston 1999, s. 28.

Forma muzeum, architektoniczna rzeźba, została zaprojektowana z brył, ograniczonych przez swobodnie wymodelowane płaszczyzny. Nawarstwiająca się trójwymiarowe elementy o pofałdowanych, wklęsłych i wypukłych ścianach, stanowią urzeczywistnienie szkiców architekta, przedstawiających płynne kształty, nawarstwiająca się formy krzywoliniowe. O swoich inspiracjach Gehry mówi, że można je odnaleźć w twórczości Hieronima Boscha, jak i niemieckich ekspresjonistów, rzeźbach Constantina Brâncuși i papierowych kompozycjach Henriego Matisa.<sup>141</sup> Krzysztof Lenartowicz zauważa:

*Architekt rzeźbi w wymyślonym materiale „bez właściwości”, nie napotyka oporu materii, a konstruktor ma za zadanie zadaną formę uprawomocnić z punktu widzenia statyki budowli.*<sup>142</sup>

Program użytkowy zaprojektowano na 5 kondygnacjach, z czego jedna znajduje się całkowicie pod powierzchnią terenu. Powierzchnia muzeum wynosi 24 000 m<sup>2</sup>, w tym 10 560 m<sup>2</sup> to powierzchnie ekspozycyjne. Projektując część z nich Gehry nadał wnętrzom specyficzny, indywidualny charakter. Uzasadnia ten wybór w słowach:

*Myślę, że artyści potrzebują i chcą formy partnerstwa. Sztuka oddziałuje odmiennie w różnych miejscach a kontekst może być bardzo istotny.*<sup>143</sup>

Od południa do muzeum prowadzi wejście z górnego tarasu, a po przeciwległej stronie, bezpośrednio z nadbrzeżnego bulwaru. Z centralnie zlokalizowanego hallu, o wysokości 50 m, dostępne są przestrzenie wystawowe. 9 sal ekspozycyjnych zaprojektowano na swobodnym, nieregularnym rzucie, a kolejnych 10 na planie prostokąta, częściowo w układzie amfiladowym. *Większość powierzchni wystawowych muzeum w Bilbao oferuje doskonałe warunki ekspozycyjne, zarówno pod względem oświetlenia naturalnego, jak i neutralnych ram prezentacji.*<sup>144</sup> Zastosowanie

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, s. 28.

<sup>142</sup> Lenartowicz K., *Smok szalony w Bilbao*, [w:] Popczyk M. (red.), *Muzeum sztuki: od Luwru do Bilbao*, Katowice 2006, s. 401

<sup>143</sup> *Das Museum als Skulptur*, op. cit., s. 23.

<sup>144</sup> Kiciński A., *Muzea. Zagadnienia rozwoju i projektowania. Polska perspektywa*, Warszawa 2011, s. 154.

studni świetlnych pozwoliło na doprowadzenie odbitego światła słonecznego do niżej położonych sal.

Obrys rzutu jest rozczłonkowany a wszystkie elementy kompozycji są skierowane ku centrum, tworząc układ promienisty. Zewnętrzne ściany bez przeszkleń, sprawiają, że muzeum jest zamknięte, a kontakt ze światem zewnętrznym ograniczony. Główny hall jest swoistego rodzaju bramą pomiędzy miastem i światem sztuki. Jego pięćdziesięciometrowej wysokości przestrzeń, rozrzeźbiona i falująca, zmienia się dzięki ruchowi światła i cienia. W jego ścianach, pomiędzy otaczającymi go bryłami, wprowadzono przeszklenia. Zwiedzający mogą podziwiać widoki spacerując po kładkach nadwieszonych przy tych transparentnych przegrodach.

Andrzej Kiciński zwraca uwagę na kwestię współczesnych możliwości projektowych: *Bryły określone w złożony sposób matematyczny wymagały specjalnego oprogramowania obliczeniowego i wykonawczego*. Dodaje, że do projektowania Muzeum Guggenheima użyto oprogramowania do tworzenia poszycia samolotów Mirage.<sup>145</sup> Swobodnie wymodelowane przegrody utrzymuje konstrukcja stalowa. W część budynku wprowadzono monolityczne ściany betonowe. Formy nie wywiedzione z geometrii euklidesowej licowane są blachą, prostopadłościennie – kamieniem. O architekturze muzeum decyduje rozrzeźbiona bryła, a tytanowe łuski podkreślają jej wyjątkowy, odmienny charakter. Wrażenie ruchu spotęgowane jest grą światła i cieni, zmnożoną w tafli rzeki. Prostokątne fragmenty cieniutkiej blachy pokrywające obiekt załamują promienie słoneczne pod różnymi kątami, sprawiają, że ściany budynku zdają się drżeć.

*Muzeum Guggenheima jest wyrazem regeneracji, nowego wcielenia ducha miejsca. Tradycja miejsca jest symbolicznie demonstrowana. Lśniąca bryła kojarzy się za statkiem pełnomorskim i ma nawet jego wielkość.*<sup>146</sup>

Rzeźbiarska architektura Muzeum Guggenheima stworzona przez Franka O. Gehry'ego to znak miejsca, a także znak współczesnych możliwości konstrukcyjnych, technologicznych i obliczeniowych. Budynek zyskał rozgłos medialny, stał się wydarzeniem w świecie architektury i urósł do rangi

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, s. 203.

<sup>146</sup> Lenartowicz K., *op. cit.*, s. 399.



symbolu. Tu charakterystyczna i rozpoznawalna jest sama architektura, która przyćmiła prezentowaną w niej sztukę, a tzw. *Efekt Bilbao* jest analizowany zarówno pod kątem ekonomii, jak i nauk społecznych.

Dieter Bartetzko pisze o Guggenheim Museum w Bilbao jako o znaku miejsca:

*Nadmiar estetyki budynku niczym nieprzerwanie falującego rogu obfitości, zdaje się definiować rzeczywiste zadanie muzeum jako drugorzędne, najistotniejsza staje się funkcja Korony Miasta.<sup>147</sup>*

---

<sup>147</sup> Bartetzko D., *Die reinste Verschwendung Magie zwischen Minimalismus und Exzentrik: Tendenzen im Museumsbau der neunziger Jahre* [w:] Schneede U. M. (red.), *Museum 2000 - Erlebnispark oder Bildungsstätte?*, Köln 2000, s. 134.

### 3.8. *Milwaukee Art Museum* - Santiago Calatrava

Santiago Calatrava jest autorem Muzeum Sztuki Milwaukee zrealizowanym w 2001 roku. Oczekiwaniem inwestora było nie tylko zaprojektowanie przestrzeni ekspozycji dzieł sztuki, ale przede wszystkim stworzenie obiektu o silnym oddziaływaniu, który mógłby stać się punktem orientacyjnym.<sup>148</sup>

Muzeum zlokalizowano po wschodniej stronie centrum Milwaukee, nad brzegiem jeziora Michigan. Jest to teren płaski, otoczony zielenią niską. Rozpóściera się z niego widok, na rozciągającą się po horyzont, taflę wody. Otaczający muzeum park został zaprojektowany przez Dan Kilej. Od północy budynek przylega do Milwaukee County War Memorial Center. Integralną częścią muzeum jest osiemdziesięciometrowa kładka piesza pozwalająca przejść nad arterią komunikacyjną oddzielającą nadbrzeże od miasta. Architekt podkreśla, że pragnął otworzyć budynek na jezioro, na jego ciągle zmieniający się krajobraz i dodaje, że ma nadzieję, że zaprojektował nie tylko budynek, ale że udało mu się stworzyć integralną część miasta.<sup>149</sup>

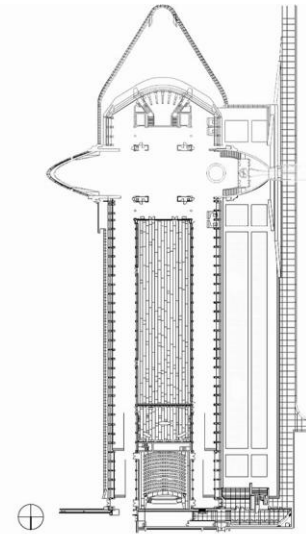
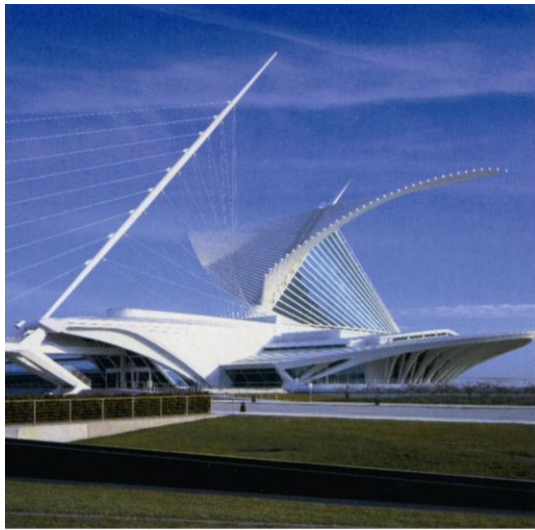
Santiago Calatrava ukształtował formę tego obiektu w sposób charakterystyczny dla swojej twórczości. Jest to budynek-rzeźba, połączenie konstrukcji inżynierskich i innowacyjnych rozwiązań architektonicznych. W miejscu przecięcia się osi muzeum, dłuższej o kierunku północ-południe z drugą, prostopadłą, biegnącą z zachodu na wschód, wprowadzającą do wejścia głównego, usytuowano element dominujący. Ruchoma struktura ma 70 m rozpiętości i może przypominać skrzydła lub żagle. Stanowi akcent, ale jednocześnie pełni funkcję osłony przed nadmiernym nasłonecznieniem przeszklonego hallu. Możliwa jest zmiana jej ustawienia w zależności od prędkości wiatru i temperatury. Siedemdziesiąt dwie pary stalowych elementów tworzących *skrzydła* zamontowane zostały do konstrukcji niczym

---

<sup>148</sup> Jodidio Ph., *Architektur Now!* 2, Köln 2001, s.60.

<sup>149</sup> <http://www.mam.org/info/details/calatrava.php> dnia 01.06.2013.

Il. 3.8. Milwaukee Art Museum, Santiago Calatrava, 2001, Milwaukee, USA.



do kręgosłupa. Małgorzata Rogińska-Niesłuchowska opisuje muzeum słowami:

*Potężny Burke Brise Soleil – poruszające się urządzenie zacinające w kształcie skrzydeł, jest najbardziej rzucającym się w oczy elementem struktury muzeum i jego symbolem [...] Otwarta kinetyczna struktura jest znakiem na tle jeziora informującym, że muzeum jest otwarte dla publiczności.*<sup>150</sup>

Powierzchnia użytkowa to 7 500 m<sup>2</sup>, z czego 1 500 m<sup>2</sup> zostało przeznaczone na ekspozycje czasowe. Hall wejściowy zaprojektowany na rzucie zbliżonym do kształtu wrzeciona ma wysokość 27 m. Niecodzienny wyraz tego wnętrza architekt uzyskał dzięki formom wymodelowanym w betonie, konstrukcjom stalowym i przeszkleniom. Światło słoneczne rozjaśnia hall, którego wysunięta w stronę jeziora część, umożliwia podziwianie rozciągającej się panoramy. Na południe od strefy wejściowej umiejscowiono salę wykładową z wyjściem na taras oraz funkcje towarzyszące, sklep i kawiarnię. Po przeciwnej stronie znajdują się ekspozycyjne. Do głównej sali przylegają po dwóch stronach węższe powierzchnie wystawowe, będące jednocześnie przestrzenią komunikacyjną. W północnej części muzeum, stykającej się z Milwaukee County War Memorial Center, zlokalizowane jest audytorium. Wzdłuż elewacji zachodniej biegnie wystopniowany taras. W kondygnacji podziemnej zaprojektowano parking.

Ruchoma część rzeźbiarskiej struktury nad wejściem głównym, została wykonana z elementów stalowych i wsparta na formach wymodelowanych w betonie. Przylegające do głównej sali wystawowej przestrzenie definiowane są przez rytm zaokrąglonych, betonowych żeber, zwężających się ku zewnętrznej krawędzi budynku. Elementy te zostały wylane na mokro w specjalnie stworzonych dla tego projektu drewnianych formach. Wprowadzone pomiędzy konstrukcję przeszklenia wpuszczają do wnętrza naturalne światło. Kolorem dominującym wewnątrz jak i na zewnątrz budynku jest biel.

---

<sup>150</sup> Rogińska-Niesłuchowska M., *Współczesne muzeum jako miejsce i znak w przestrzeni miasta* [w:] *Definiowanie Przestrzeni Architektonicznej – Dzieło architektoniczne w przestrzeni współczesnego miasta*, Kraków 2008, s.507.

Dariusz Kozłowski pisząc o architekturze zaprojektowanej przez Santiago Calatrava stwierdza, że staje się znakiem miejsca lub miasta:

*Jego architektura zawsze pozostaje znacząca, zazwyczaj także dominująca i zwracająca na siebie uwagę, ale ostatecznej symboliki nabiera w miejscu zrealizowanym – ostateczny symbol nadaje jej otoczenie.*<sup>151</sup>

---

<sup>151</sup> Kozłowski D., *O naturze betonu – czyli idee, metafory i abstrakcje* [w:] Kozłowski D. (red.), *Architektura betonowa*, Kraków, 2001, s. 7.



## PODSUMOWANIE I UWAGI KOŃCOWE

Dzieła dwudziestowiecznej architektury można przypisać między innymi do kierunków takich jak: modernizm, późny modernizm, postmodernizm, dekonstruktywizm czy minimalizm. Na przełomie XX i XXI w., jak pisze Dariusz Kozłowski *o sytuacji w architekturze: wszystko to co zawarte jest od architektury minimum do ekspresjonizmu dekompozycji – jest grą form struktur przestrzennych*.<sup>152</sup> Architektura muzeów sztuki, definiowana stosownie do idei autora, podążającej za wielością reguł wspierających kształtowanie formy, zawiera się między tymi skrajnościami. Budynki służące eksponowaniu wartości sztuki, dzięki swym indywidualnym, charakterystycznym cechom, stają się znakami miejsca. Właściwości wyróżniających się form *potęgują reakcje odbierane przez obserwatora, wynikające z genetycznie uwarunkowanych, naturalnych skłonności umysłu ludzkiego do redukcjonowania natłoku bodźców niosących informacje przez odrzucenie szumów informacyjnych i wybranie elementów istotnych – znaków*, pisze Jacek Gyurkovich.<sup>153</sup>

Współcześnie, jak zauważa Andrzej Kiciński: *ambicją każdego miasta staje się posiadanie liczącego się muzeum sztuki. Rozwija się nowa forma hal i domów sztuki*,<sup>154</sup> skutkiem czego powstaje wiele niepowtarzalnych budowli, o różnej formie, skali i funkcji. Zdarza się, że architekt jest współtwórcą muzeografii, tak że przestrzenie zaprojektowane są z myślą o ekspozycji konkretnych dzieł. Przeciwnieństwem są obiekty nie posiadające własnej kolekcji, tworzące ramy dla wystaw czasowych oraz interakcji różnego rodzaju sztuk.

Miejsce lokalizacji obiektów sztuki staje się istotne nie tylko w aspekcie kontekstu dla formy architektonicznej. Muzea budowane są w centrach miast, w istotnych punktach ich struktury przestrzennej lub w mniej

---

<sup>152</sup> Kozłowski D., *O detalu architektonicznym zbędnym i niezbędnym* [w:] *Definiowanie Przestrzeni Architektonicznej – Detal architektoniczny dziś*, Kraków 2012, s. 174.

<sup>153</sup> Gyurkovich J., *Architektura w przestrzeni miasta*, Kraków 2010, s. 25.

<sup>154</sup> Kiciński A., *Muzea. Zagadnienia rozwoju i projektowania. Polska perspektywa*, Warszawa 2011, s. 26.

atrakcyjnych częściach, by podnieść ich prestiż i wpłynąć na zmianę oblicza. Powstają też obiekty poza terenami zabudowanymi, w otwartym krajobrazie.

- Przeanalizowane projekty, w których ograniczeniem była mała przestrzeń pod zabudowę, mogą mieć zarówno formę elementarną - Leopold Museum (1.5.), kompozycji z brył - New Museum of Contemporary Art (2.5.), jak i rzeźby architektonicznej - Iberê Camargo Foundation (3.5.).

- Idea formy, będąca odpowiedzią na miejsce wyznaczone siatką ulic, może również podążać za skrajnymi regułami kompozycji. Takimi przykładami są: prostopadłościenna forma Kunstmuseum Liechtenstein (1.1.), kompozycja The Pulitzer Foundation for the Arts (2.4) i rozrzeźbiona struktura Rosenthal Center for Contemporary Art (3.3), dla którego koncepcji równie istotna okazała się wielkość działki.

- Rozwiązania przyjęte przez architektów wykorzystujące walory widokowe istotne były w budynkach: Lentos Kunstmuseum (1.7.), Literaturmuseum der Moderne (2.6.), Chikatsu-Asuka Historical Museum (3.1.), Milwaukee Art Museum (3.8.).

Kompozycję architektoniczną analizowano poszukując związków pomiędzy formą a przyjętymi rozwiązaniami funkcjonalnymi.

- Muzea, których autorzy dążyli podczas projektowania do stworzenia jak najbardziej elastycznej przestrzeni dla wystaw czasowych: Goetz Collection (1.2.), Kunsthaus Bregenz (1.3.), New Museum of Contemporary Art (2.5.), The 21st Century Museum of Contemporary Art (2.8.), Nykyaiteen museo Kiasma (3.2.), Kunsthaus Graz (3.6.).

- Obiekty projektowane przez architektów, którzy znając kolekcję, tworzyli przestrzenie z myślą o konkretnych dziełach: Kelten Römer Museum Manching (1.6.), Het Valkhof Museum (1.8.), Tomihiro Art Museum (2.1.), The Pulitzer Foundation for the Arts (2.4.), Chikatsu-Asuka Museum (3.1.), Musée du quai Branly (3.4.).

- Budynki, których autorzy zwracają uwagę na koncepcję muzeum jako miejsca spotkań kulturalno-społecznych, miejsca krzyżowania się wielu idei: Het Valkhof Museum (1.8.), The 21st Century Museum of Contemporary Art (2.8.), Nykyaiteen museo Kiasma (3.2.).

- Muzea, w których idea odizolowania świata sztuki, stworzenie miejsca kontemplacji dzieł wpłynęła na formę architektoniczną budynków: Goetz Collection (1.2.), Kunsthaus Bregenz (1.3.), The Pulitzer Foundation for the Arts (2.4.), Liangzhu Museum (2.3.), Langen Foundation (2.7.), Chikatsu-Asuka Museum (3.1.).

W większości muzeów problem doświetlenia światłem naturalnym, był istotnym zagadnieniem projektowym i został rozwiązany indywidualnie w każdym obiekcie. Wyjątkiem jest Literaturmuseum der Moderne (2.6.), gdzie z uwagi na specyfikę prezentowanych dzieł zaprojektowano sale ekspozycyjne bez dostępu światła dziennego.

W muzeach analizowanych w rozdziale pierwszym *Forma elementarna* i drugim *Kompozycja z brył* sale ekspozycyjne tworzą neutralne tło dla prezentowanej sztuki. Twórcy budynków badanych w trzecim rozdziale *Architektoniczna bryła* nadali wnętrzom specyficzny charakter, sale wystawowe mogą stać się inspiracją dla kuratorów, a w przypadku ekspozycji czasowych nawet dla artystów. Wyjątkiem jest w tej grupie Chikatsu-Asuka Museum (3.1.), którego wnętrza są stworzone przez Tadao Ando dla konkretnej kolekcji oraz sale Iberê Camargo Foundation (3.5.) zaprojektowane przez Alvaro Siza jako neutralne tło dzieł sztuki.

Przeprowadzone badania pozwoliły wskazać symptomatyczne rozwiązania przestrzenne, funkcjonalne i materiałowe, będące wyrazem idei projektowej, autorskiej odpowiedzi na kontekst miejsca, stosownej do programu instytucji. Forma architektoniczna, jej charakterystyczne cechy oraz sposób wpisania w daną przestrzeń, decydują o odmienności czy sile ekspresji projektu, sprawiają, że jest zauważalny i zapamiętywany, że może stać się znakiem miejsca.

W pierwszym rozdziale podjęto rozważania nad architekturą, której forma została wywiedziona ze zbioru brył elementarnych. O charakterze budowli rozstrzyga skala, proporcje oraz użyty materiał.

- Architektura Kunstmuseum Liechtenstein (1.1.) została określona przez prostopadłościan. Może być odczytana jako monolityczna bryła z czarnego

betonu. Budynek porównywany do *kamienia szlachetnego*,<sup>155</sup> za sprawą odmienności formy w stosunku do tła, stał się rozpoznawalnym miejscem poświęconym sztuce współczesnej.

- Prywatne muzeum Goetz Collection (1.2.) jest jednym z tych przykładów współczesnej architektury, gdzie lapidarna forma wsparta została przyjętymi rozwiązaniami materiałowymi. Projekt, uznawany za ikonę minimalizmu, został podporządkowany idei stworzenia przestrzeni *perfekcyjnej ekspozycji*.

- Kunsthau Bregenz (1.3.) to prostopadłościan z charakterystycznym rozwiązaniem elewacji tzw. *oddychającą ścianą*. Dzięki niej budowla wchodzi w interakcję z otoczeniem, stając się równocześnie jego częścią i charakterystycznym znakiem. Ukierunkowana do wewnątrz architektura stworzona została by być tłem dla eksponowanych dzieł.

- Wnętrze Centrum Sztuk w La Coruña (1.4.), w którym kompozycję z betonowych brył otacza przestrzeń przeznaczona do ekspozycji sztuki, zamknięte jest w zbliżonej do sześcianu formie, odmiennej od struktury sąsiadującej zabudowy.

- Budynek Leopold Museum (1.5.) stanowi część kompozycji Museums Quartier, jednak dzięki współczesnej, lapidarnej formie i białej kolorystyce wyróżnia się z sąsiadującej historycznej zabudowy.

- Forma Kelten Römer Museum (1.6.), budowana przy użyciu współczesnego języka architektonicznego, kieruje uwagę na sztukę czasów najdawniejszych i historyczne dziedzictwo miejsca. Połączenie przestrzeni wnętrza i otaczającego krajobrazu zostało uzyskane dzięki dużym przeszkleniom oraz łagodnie wznoszącej się pochylni, wprowadzającej do budynku.

- Lentos Kunstmuseum (1.7.) zaznaczył swoją obecność lapidarną bryłą, przywodzącą na myśl *statek, który przycumował nad brzegiem Dunaju*.<sup>156</sup> Budynek odbierany jest nocą jako bryła światła, o zmiennej, reżyserowanej kolorystyce.

---

<sup>155</sup> Schlaich J., *Für einen charaktervollen Betonbau* [w:] Detail 2001/1, s. 31

<sup>156</sup> <http://www.nextroom.at/building.php?id=2291&sid=3711&inc=pdf> dnia 23.03.2012.

- Het Valkhof Museum (1.8.), nazywane *Lodowym Pałacem*<sup>157</sup>, zostało stworzone jako współczesne opakowanie na dzieła sztuki. Jak zauważa Raul A. Barreneche: *Pod każdym względem muzeum, projekt van Berkel & Bos, tworzy żywe napięcie pomiędzy gęstymi europejskimi uliczkami i naturalnym krajobrazem, pomiędzy skomplikowanymi śladami starożytnej historii i bardziej zoptymalizowanymi i uporządkowanymi nowoczesnymi znaczeniami.*<sup>158</sup>

W rozdziale drugim przeprowadzone studia dotyczyły budynków, których forma jest efektem zestawiania, nakładania oraz przenikania się brył elementarnych.

- Budynek Tomihiro Art Museum (2.1.) służy prezentacji sztuki Tomihiro Hoshino, opowieści o jego życiu i miejscu, w którym tworzył. Jego charakterystyczna forma architektoniczna, skomponowana z 33 walców, pozostając w pamięci widza, staje się rozpoznawalnym znakiem miejsca.

- Idea architektoniczna Muzeum Madinat al-Zahra (2.2.) jest podporządkowana kontekstowi otoczenia. Architekci wpisali obiekt w otwarty krajobraz. Używając współczesnego języka architektonicznego a jednocześnie nawiązując do sztuki mauretańskiej, stworzyli budynek, symbol przestrzeni dawnego miasta, w indywidualny sposób interpretujący arabską architekturę.

- Forma Liangzhu Museum (2.3.), jest skomponowana z czterech, poprzesuwanych względem siebie prostopadłościanów wpisanych w wyeksplorowany krajobraz. Jak mówi sam autor, za inspirację posłużyły mu prezentowane tu dzieła z nefrytu o charakterystycznej mleczno-beżowej barwie.<sup>159</sup> Minimalistyczna architektura zorientowana dośrodkowo, ku wewnętrznym dziedzińcom, za sprawą swej odmienności, staje się czytelnym znakiem, istotnym punktem w przestrzeni otwartego krajobrazu.

- Budynek The Pulitzer Foundation for the Arts (2.4.) to miejsce poświęcone sztuce i dla niej stworzone. Sposób kształtowania przestrzeni definiuje granicę pomiędzy miastem i wnętrzem, buduje wydzieloną,

---

<sup>157</sup> Trulove J. G., *Designing the new museum: building a destination*, Gloucester 2000, s. 86.

<sup>158</sup> Barreneche R. A., *op. cit.*, s.171.

<sup>159</sup> Bulanda-Jansen A., *Epoka Kamienia* [w:] *Architektura&Biznes* nr 04/2010, Kraków 2010, s. 46



odizolowaną przestrzeń kontemplacji prezentowanych dzieł. Forma architektoniczna zwraca uwagę przechodnia swoją oryginalnością.

- Forma New Museum of Contemporary Art w Nowym Jorku (2.5.) to kompozycja z białych prostopadłościanów ustawionych jeden na drugim i nieznacznie wobec siebie przesuniętych. Wpisana w pierzeję ulicy, swoimi proporcjami i skalą dominuje nad sąsiadującymi budynkami. Widoczne z daleka muzeum, którego program to prezentacja sztuki, promocja nowych idei i różnorodnych wydarzeń artystycznych, jest nie tylko punktem orientacyjnym, ale swoistym znakiem miejsca.

- Architektura Literaturmuseum der Moderne w Marbach (2.6.) to kompozycja dwóch prostopadłościanów wpisanych w topografię terenu. Zastosowany rytm filarów i podcieni przywodzi na myśl poświęconą sztuce świątynię. David Chipperfield tworząc miejsce dla eksponatów, kieruje jednocześnie uwagę zwiedzających na rozległy widok okolicy.

- Budynek Langen Foundation (2.7.) stanowiący część kompleksu Kulturraumes Hombroich to kompozycja z prostopadłościennych brył, dopełniona płaszczyzną muru i taflą wody. Tadao Ando, w charakterystyczny dla siebie sposób, tworzy przestrzeń sztuki, kierując uwagę widza na formę architektoniczną, wpisana w szczególne miejsce jakim jest park Hombroich.

- Forma The 21st Century Museum of Contemporary Art (2.8.) bazuje na kontraście a jednocześnie ciągłości pomiędzy architekturą i miejscem. Nie jest to wyizolowany świat sztuki. To przestrzeń otwarta, zapraszająca, zaprojektowana tak, by *ruch człowieka stał się częścią projektu*.<sup>160</sup>

W rozdziale trzecim przeprowadzone badania dotyczyły budynków, których bryła to architektoniczna rzeźba, swobodna, wymodelowana przez architekta forma.

- Rozrzeźbiona architektura Chikatsu-Asuka Museum (3.1.) została zaprojektowana jako kompozycja prostopadłościanów, tarasów, stopni i ścian. O jej charakterze rozstrzygają schody tworzące stropodach budynku. Tadao Ando zaprojektował zamknięty, wyizolowany świat poświęcony sztuce oraz platformę widokową na roztaczającą się panoramę. Forma architektoniczna,

---

<sup>160</sup> Hasegawa Y., Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa SANAA, Milan 2006, s. 17.

zgodnie z ideą twórcy, zmusza do zadumy nad miejscem, przeszłością, ale i terażniejszością.

- O charakterze architektury Nykyaiteen museo Kiasma (3.2.) decyduje sposób wymodelowania bryły muzeum, jego wnętrz, zestawienie użytych materiałów oraz wpisanie w zastany kontekst. Muzeum staje się znakiem miejsca zarówno jako budynek–rzeźba, jak i element przestrzennego układu centrum miasta.

- Budynek Rosenthal Center for Contemporary Art (3.3.) przemawia do widza za sprawą swej odmienności i szczególnego uformowania. Zaha Hadid, w sposób charakterystyczny dla swojej twórczości tworzy znak miejsca, analizując kontekst i przetwarzając linie i kierunki ulic miasta.

- Architektura Musée du quai Branly (3.4.), zaprojektowana przez Jean'a Nouvel'a to, jak stwierdza Andrzej Kiciński, muzeum-znak: *kojarzy się z egzotycznym folklorem przez mocne kolory, zdecydowane i drapieżne formy, ale i subtelne reliefy, wreszcie przez wprowadzenie na ściany równie egzotycznej flory.*<sup>161</sup>

- Budynek Iberê Camargo Foundation (3.5.) za sprawą niecodziennej, wymodelowanej w betonie formy, można nazwać wolnostojącą rzeźbą architektoniczną. Zwraca uwagę dynamicznymi formami trzech pochylni, które nadwieszono wspornikowo, odsunięte od *falującej ściany* łączą różne poziomy sal ekspozycyjnych.

- O architekturze Kunsthau Graz (3.6.) Dariusz Kozłowski pisze jako o jednym z wielu przykładów *dzieła architektury, które spełniając funkcje kulturotwórcze w zamierzeniu stają się symbolem miasta i znakiem miejsca.*<sup>162</sup>

- Forma Guggenheim Museum Bilbao (3.7.) może być postrzegana jako architektoniczna rzeźba. Budowla została zaprojektowana z brył, które ograniczone zostały przez swobodnie wymodelowane płaszczyzny. Dieter Bartzko pisze o znaczeniu i funkcji tego muzeum: *Nadmiar estetyki budynku*

---

<sup>161</sup> Kiciński A., *op. cit.*, s. 188.

<sup>162</sup> Kozłowski D., *Dzieło architektoniczne w przestrzeni miasta – o formie, kontekście, użyteczności* [w:] *Definiowanie Przestrzeni Architektonicznej – Dzieło architektoniczne w przestrzeni współczesnego miasta*, Kraków 2008, s. 87.

[...] zdaje się definiować rzeczywiste zadanie muzeum jako drugorzędne, najistotniejsza staje się funkcja Korony Miasta.<sup>163</sup>

- Projekt Milwaukee Art Museum (3.8.) posiada charakterystyczne cechy twórczości Santiago Calatravy Zaprojektowana nad hallem wejściowym ruchoma struktura, przypominająca kształtem skrzydła, jest widoczna z oddali, na tle tafli jeziora. Dzięki swej sile ekspresji stała się nie tylko punktem orientacyjnym, ale i znakiem miejsca.

Przeprowadzone w pracy analizy wybranych muzeów sztuki pozwoliły przedstawić uwagi końcowe. Wydaje się, że potwierdzają one przekonanie iż forma architektoniczna muzeum sztuki może stać się znakiem miejsca.

---

<sup>163</sup> Bartetzko D., *Die reinste Verschwendung Magie zwischen Minimalismus und Exzentrik: Tendenzen im Museumsbau der neunziger Jahre* [w:] Schneede U. M. (red.), *Museum 2000 - Erlebnispark oder Bildungsstätte?*, Köln 2000, s. 134.

## LITERATURA

- Baborska-Narożny M., *Harmonia w architekturze*, Wrocław, 2000
- Ballhausen N., *Kelten, Römer, Manching. Museum in Manching* [w:] *Bauwelt* 2006/30
- Barreneche R. A., *New Museums*, London 2005
- Bartetzko D., *Die reinste Verschwendung Magie zwischen Minimalismus und Exzentrík: Tendenzen im Museumsbau der neunziger Jahre* [w:] Schneede U. M. (red.), *Museum 2000 - Erlebnispark oder Bildungsstätte?*, Köln 2000
- Basista A., *Kompozycja dzieła architektury*, Kraków 2006
- Bauman K., *O kiczu, campie i architekturze ujarzmionej pragmatyzmem* [w:] *Architektura&Biznes*, nr 5/2005, Kraków 2005
- Boeckl M., *MuseumsQuartier Wien: Die Architektur - The Architecture*, Wien 2001
- Bogner D., *A friendly alien: Ein Kunsthhaus für Graz; Peter Cook - Colin Fournier, Architects*, Ostfildern 2004
- Brandes U. (red.), *Kunst im Bau*, Göttingen 1994
- Bulanda-Jansen A., *Epoka Kamienia*, [w:] *Architektura&Biznes* nr 04/2010 Kraków 2010
- Buzas S., Carmel-Arthur J., Forster K. W., Knapp G., Thorne M., *Four museums : Carlo Scarpa, Museo Canoviano, Possagno - Frank O. Gehry, Guggenheim Bilbao Museoa - Rafael Moneo, The Audry Jones Beck Building, MFAH - Heinz Tesar, Sammlung Essl, Klosterneuburg*, Stuttgart 2004
- Castanheira C., *Álvaro Siza: the function of beauty*, London 2009
- Cecilia F. M. (red.), *David Chipperfield – Minimalismo denso*, [w:] *El Croquis* nr 120, Madryt 2004
- *Christian Kerez 1992-2009* [w:] *El Croquis* N. 145, Madryt 2009
- Curtis W. J. R., *Le Corbusier - Ideen und Formen*, Stuttgart 1987
- Curtis W. J. R., *Moderne Architektur seit 1900*, Berlin 2002
- *Das Museum als Skulptur*, rozmowa z Frank’iem O. Ghery’em [w:] Mack G., *Kunstmuseen: auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*, Basel, Berlin, Boston 1999
- *Detail Konzept, 46. Serie 2006 9 Museen*, München 2006
- *Eine andere Art von Raum – rozmowa z Zaha Hadid*, [w:] *Detail* 2006/1/2
- Englert K., *New Museums in Spain*, Stuttgart 2010
- Finsterwalder R., *Álvaro Siza: von der Linie zum Raum*, Wien 2011
- Frampton K., *Álvaro Siza, Complete Works*, Milano 1999
- Frampton K., *Labour, Work and Architecture. Collected Essays on Architecture and Design*, New York 2002
- *Frank Gehry 1991-1995*, [w:] *El Croquis* nr 74/75, Madryt 1995

- Frutiger A., *Człowiek i jego znaki*, Warszawa 2005
- Furuyama M., *Tadao Ando, Geometria ludzkiej przestrzeni*, Köln 2008
- Ghirardo D., *Architektura po modernizmie*, Toruń 1999
- Giebelhausen M., *The architecture of the museum Symbolic structures, urban contexts*, Manchester 2003
- Greub S., Greub T. (red.), *Museums in the 21st Century: Concepts, Projects, Buildings*, München 2008
- Grima J. (red.), *Shift: SANAA and The New Museum*, Baden 2008
- Gyurkovich J., *Architektura w przestrzeni miasta*, Kraków 2010
- Gyurkovich M., „MuseumsQuartier” jako dopełnienie kompozycyjne Forum Cesarskiego w Wiedniu, [w:] *Wiadomości Konserwatorskie* 29/2011
- Gyurkovich M., *Rola muzeów przelomu wieków XX i XXI w tworzeniu miejskiej przestrzeni publicznej*, (praca doktorska), Kraków 2005
- Haduch B., Haduch M., *SANAAcja architektury*, [w:] *Architektura&Biznes* nr 06/2010, Kraków 2010
- Haduch B., *Kwartal Muzeów*, [w:] *Architektura&Biznes* nr 01/2004, Kraków 2004
- Hall W. (red.), *Concrete*, New York 2012
- Hasegawa Y., *Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa SANAA*, Milan 2006
- Holl S., *Heart*, Ostfildern 2009
- Holl S., *Steven Holl: architecture spoken*, New York 2007
- Holl S., *Written in water*, Baden 2002
- Hussakowska M., *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja koncepcji awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych*, Kraków 2003
- Imhof M., Krempel L., *Brelin. Neue architektur. Führer zu den Bauten von 1989 bis heute*, Berlin, 2004
- Iwata M., *Architektura Tadao Ando*, [w:] *Architektura&Biznes* nr 03/2004 Kraków 2004
- Jencks Cha., *Ruch nowoczesny w architekturze*, Warszawa 1987
- Jodidio Ph., *Architecture Now! 5*, Bonn 2008
- Jodidio Ph., *Architecture Now! Museums*, Bonn 2010
- Jodidio Ph., *Architektura Now! 2*, Köln, 2001
- Jodidio Ph., *Architektura Now!*, Köln, 2000
- Jodidio Ph., *Serpentine Gallery pavilions*, Köln 2011
- Jodidio Ph., *Tadao Ando*, Köln, 1997
- Kalitko K., *Architektura. Między materialnością i wirtualnością*, Poznań 2005
- Kiciński A., *Muzea. Zagadnienia rozwoju i projektowania. Polska perspektywa*, Warszawa 2011



- Kiciński A., *Rozkwit i przyszłość zgrupowań muzeów w centrach miast. nowe i zmodernizowane muzea w Paryżu, Madrycie i Monachium* [w:] Muzealnictwo Nr 47, Warszawa 2006
- Kiciński A., *Tendencje w projektowaniu budowli muzealnych u progu XXI wieku*, [w:] Muzealnictwo nr 45
- Kijak-Olechnicka M., *Architektura poprzez technikę. Muzeum Sztuki Współczesnej w Nowym Jorku*, [w:] Architektura nr 10/2008, Warszawa 2008
- Kipins J., *1981-2000 Herzog & de Meuron* [w:] El Croquis 60+84, Madryt 2000
- Kosiński J., *Architektura – przestrzeń “ograniczona”* [w:] przestrzeń i FORMA’16, Szczecin 2011
- Kosiński W., *„Miasto i piękno miasta”*, Kraków 2011
- Kozłowski D. (red.), *Architektura betonowa*, Kraków, 2001
- Kozłowski D., *Dzieło architektoniczne w przestrzeni miasta – o formie, kontekście, użyteczności* [w:] Definiowanie Przestrzeni Architektonicznej – Dzieło architektoniczne w przestrzeni współczesnego miasta, Kraków 2008
- Kozłowski D., *O detalu architektonicznym zbędnym i niezbędnym* [w:] Definiowanie Przestrzeni Architektonicznej – Detal architektoniczny dziś, Kraków 2012
- *Kunsthau Graz – przyjazny obcy*, opracowanie redakcyjne na podstawie materiałów udostępnionych przez Landesmuseum Joanneum w Grazu [w:] „Architektura&Biznes”, nr 1/2004, Kraków 2004
- Kurek J., *Branly - nowa filozofia formowania przestrzeni - na tle twórczości Jean Nouvel'a*, [w:] przestrzeń i FORMA, 16/2011
- Kurz betrachtet – *Ibere Camargo Foundation*, [w:] Detail 2006/9
- Lenartowicz K., *Słownik psychologii architektury. Podręcznik dla studentów architektury*, Kraków 2010
- Lenartowicz K., *Smok szalony w Bilbao*, [w:] Muzeum sztuki: od Luwru do Bilbao, Popczyk M. (red.), Katowice 2006
- Leoni G., *Álvaro Siza*, Milan 2009
- Leśnikowski W., *Muzeum Sztuki Prymitywnej przy Quai Branly* [w:] Architektura&Biznes nr 10/2000, Kraków 2000
- Levene R. C., *Daniel Libeskind 1987-1996*, [w:] El Croquis nr 80, Madryt 1996
- Łotman J., Nikołajenko N., *“Złoty podział odcinka” i problemy wewnątrzmoźgowego dialogu*, [w:] Sztuka w świecie znaków, Gdańsk 2002
- Mack G., *Kunstmuseen: auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*, Basel, Berlin, Boston 1999
- Magnago Lampugnani V., Sachs A. (red.), *Museen für ein neues Jahrtausend: Ideen, Projekte, Bauten*, München 1999
- Maier-Solgg F., *Die neuen Museen*, Köln 2002
- Miles R. S. (red.), *Towards the Museum of the Future New European Perspectives*, London 1994

- Misiągiewicz M., *Architektoniczna Geometria*, Kraków 2005
- Misiągiewicz M., *Nieoczywista przestrzeń betonowej architektury albo Przestrzeń Rozbita*, [w:] *Budownictwo Technologiczne Architektura*, 1/2003
- Monestiroli A., *Tryglif i metopa. Dziewięć wykładów o architekturze*, Kraków 2009
- *Museum in New York*, [w:] *Detail*, 2008/10, München 2008
- *Na nowy wiek. Rozmowa ze Stevenem Hollem* [w:] *Architektura* Nr 6/2003
- Nagel I., *Langen Foundation, Raketstation Hombroich – Neuss, Tadao Ando*, wprowadzenie do wystawy w AedesLand w Berlinie 02.11-07.12.2003
- Newhouse V., *Wege zu einem neuen Museum: Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert*, Ostfildern-Ruit, 1998
- Noever P. (red.) *Architecture in Transition. Between Deconstruction and New Modernism*, Monachium 1991
- Obrist H. U., *Zaha Hadid: The Conversation Serie*, Köln 2007
- Pabich M., *Budynek muzealny – najcenniejszy eksponat?*, [w:] *Muzealnictwo* nr 45, Warszawa 2004
- Pabich M., *O kształtowaniu muzeum sztuki*, Łódź 2004
- Pallasmaa J., *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, Kraków 2012
- Popczyk M. (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005
- Popczyk M. (red.), *Muzeum sztuki: od Luwru do Bilbao*, Katowice 2006
- Popiel-Moszyńska A., *David Chipperfield – forma i materiał* [w:] *Architektura&Biznes* nr 2/2010, Kraków 2010,
- Rogińska-Niesłuchowska M., *Współczesne muzeum jako miejsce i znak w przestrzeni miasta* [w:] *Definiowanie Przestrzeni Architektonicznej – Dzieło architektoniczne w przestrzeni współczesnego miasta*, Kraków 2008
- Rosenblatt A., *Building type basics for museums*, New York 2001
- Sachs A. (red.), *Museen für ein neues Jahrtausend: Ideen, Projekte, Bauten*, München 1999
- Schittich Ch. (red.), *In Detail, Exhibitions and Displays: Museum design concepts, Brand presentation, Trade show design*, München 2009
- Schittich Ch., *Innenraum und Außenraum Drei Museumsbauten in Japan, Tadao Ando Museen – Ein Interview* [w:] *Detail* nr 2/1997
- Schittich Ch., *Tadao Andos Museen – Ein Interview* [w:] *Detail* nr 2/1997
- Schlaich J., *Für einen charaktervollen Betonbau* [w:] *Detail* nr 2001/1
- Schneede U. M. (red.), *Museum 2000 - Erlebnispark oder Bildungsstätte?*, Köln 2000
- Schneider B., *Jewish Museum Berlin: Between the Lines/ Daniel Libeskind*, Munich, 1999
- Schwarz A., *Das Museum als Laterne – Zum Entwurfskonzept* [w:] *Detail Konzept*, 46. Serie 2006 9 Museen, München 2006

- Szelağ M., *Dynamika Muzeum*, [w:] Autoportret. Muzea, Kraków 2002
- Tilden S. J. (red.), *Architecture for Art: American Art Museums 1938-2008*, New York 2004
- Trulove J. G., *Designing the new museum: building a destination*, Gloucester 2000
- Trzeciak P., *Historia, psychika, architektura*, Warszawa 1988
- Trzy rozmowy z Peterem Zumthorem, (rozmawiała Stec B.), [w:] Architektura&Biznes nr 02/2003, Kraków 2003
- Uścińciewicz J., *Dialektyka znaku i symbolu w architekturze - powrót do przeszłości?* [w:] [w:] Definiowanie Przestrzeni Architektonicznej – Trwanie i przemijanie architektury, Kraków 2011
- van Bruggen C., *Frank O. Gehry Guggenheim Museum Bilbao*, New York/Stuttgart 1997
- van Uffelen Ch., *Contemporary Museums, Architecture, History, Collections*, Salenstein 2011
- Wierzbicki J., *Muzea i biblioteki*, Warszawa 1961
- Winkowski P. (red.), *Uwarunkowania kulturowe architektury wobec przemian cywilizacyjnych końca XX wieku*, Kraków-Warszawa 2001
- Winkowski P., *Kiasma. Natura i kultura w centrum Helsinek* [w:] Archivolta nr 3 1999
- Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, Warszawa 1999
- Woźniak C., *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 1997
- Wrana J., *Architektura z poszanowaniem miejsca* [w:] Budownictwo i Architektura 9, Lublin 2011
- Zumthor P., Achleitner F., *Peter Zumthor: Kunsthau Bregenz; 6th Mies van der Rohe Award for European Architecture*, Ostfildern 2007
- Żórawski J., *O budowie formy architektonicznej*, Warszawa 1962
- Żuk P., *Rola oświetlenia w kształtowaniu formy architektonicznej współczesnych muzeów*, (praca doktorska), Kraków 2010
- Żygulski Z. junior, *Przemiany architektury muzeów* [w:] Muzealnictwo 45, Warszawa 2004

#### Serwisy www:

[europaconcorsi.com/projects/16893/location](http://europaconcorsi.com/projects/16893/location)

[www.aedes-](http://www.aedes-arc.de/sixcms/detail.php?template=det_aedes_ausstellung_artikel_2000&id=365710)

[arc.de/sixcms/detail.php?template=det\\_aedes\\_ausstellung\\_artikel\\_2000&id=365710](http://arc.de/sixcms/detail.php?template=det_aedes_ausstellung_artikel_2000&id=365710)

[www.archdaily.com/206771/la-coruna-center-for-the-arts-aceboxalonso-studio/http://](http://www.archdaily.com/206771/la-coruna-center-for-the-arts-aceboxalonso-studio/http://)

[www.artinfo.pl/?pid=events&sp=relation&id=5790&lng=1](http://www.artinfo.pl/?pid=events&sp=relation&id=5790&lng=1)

[www.detail-online.com/architecture/topics/liangzhu-culture-museum-by-david-chipperfield-architects-opens-in-hangzhou-china-007664.html](http://www.detail-online.com/architecture/topics/liangzhu-culture-museum-by-david-chipperfield-architects-opens-in-hangzhou-china-007664.html)

[www.jeannouvel.com/english/preloader.html](http://www.jeannouvel.com/english/preloader.html)  
[www.langenfoundation.com/index.php?id=7](http://www.langenfoundation.com/index.php?id=7)  
[www.mam.org](http://www.mam.org)  
[www.museum-joanneum.at/en/kunsthau/the\\_building/statements/colin\\_fournier](http://www.museum-joanneum.at/en/kunsthau/the_building/statements/colin_fournier)  
[www.newmuseum.org/building](http://www.newmuseum.org/building)  
[www.nextroom.at/building.php?id=2291&sid=3711&inc=pdf](http://www.nextroom.at/building.php?id=2291&sid=3711&inc=pdf)  
[www.nietosobejano.com](http://www.nietosobejano.com)  
[www.pritzkerprize.com/sites/default/files/file\\_fields/field\\_files\\_inline/2001\\_bio.pdf](http://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/file_fields/field_files_inline/2001_bio.pdf)  
[www.pulitzerarts.org/resources/press/news/6/](http://www.pulitzerarts.org/resources/press/news/6/)  
[www.stevenholl.com/project-detail.php?type=museums&id=18](http://www.stevenholl.com/project-detail.php?type=museums&id=18)  
[www.sztuka-architektury.pl/index.php?ID\\_PAGE=19859](http://www.sztuka-architektury.pl/index.php?ID_PAGE=19859)  
[www.worldarchitecturenews.com/index.php?fuseaction=wanappln.showbriefdetail&newsid=1602](http://www.worldarchitecturenews.com/index.php?fuseaction=wanappln.showbriefdetail&newsid=1602)  
[www.zaha-hadid.com/architecture/lois-richard-rosenthal-center-for-contemporary-art/](http://www.zaha-hadid.com/architecture/lois-richard-rosenthal-center-for-contemporary-art/)

**SPIS ILUSTRACJI**

## 1. FORMA ELEMENTARNA

- Il.1.1. Kunstmuseum Liechtenstein, Morger & Degelo, Christian Kerez, 2000, Vaduz, Liechtenstein: 1. Plan parteru, 2. Widok budynku od strony południowo-zachodniej wg *Christian Kerez 1992-2009* [w:] *El Croquis* N. 145, Madryt 2009.
- Il. 1.2. Goetz Collection, Herzog & de Meuron, 1992, Monachium, Niemcy: 1. Widok budynku od strony południowo-zachodniej wg [http://www.sammlung-goetz.de/en/Architecture.htm#panel\\_museum](http://www.sammlung-goetz.de/en/Architecture.htm#panel_museum) dnia 26.05.13.; 2. Plan parteru, 3. Widok budynku od strony południowo-zachodniej wg Newhouse V., *Wege zu einem neuen Museum: Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert*, Ostfildern-Ruit, 1998.
- Il. 1.3. Kunsthaus Bregenz, Peter Zumthor, 1997, Bregenz, Austria. 1. Widok budynku od strony południowej wg Maier-Solgg F., *Die neuen Museen*, Köln 2002; 2. Plan parteru, wg *Architektura&Biznes* nr 02/2003, Kraków 2003; 3. Widok budynku od strony zachodniej wg Magnago Lampugnani V., Sachs A. (red.), *Museen für ein neues Jahrtausend: Ideen, Projekte, Bauten*, München 1999.
- Il. 1.4. Centro de las Artes, aceboXalonso Architects, 2010, La Coruña, Hiszpania. 1. Widok wnętrza budynku, 2. Plan parteru wg Englert K., *New Museums in Spain*, Stuttgart 2010; 3. Widok budynku od strony południowo-wschodniej wg Jodidio Ph., *Architecture Now! Museums*, Bonn 2010.
- Il. 1.5. Leopold Museum, Ortner & Ortner, 2001, Wien, Austria. 1. Widok budynku z lotu ptaka od strony wschodniej wg *Architektura&Biznes*, nr 01/2004, Kraków 2004; 2. Plan kondygnacji wejściowej wg Boeckl M. (red.), *MuseumsQuartier Wien: Die Architektur - The Architecture*, Wien 2001; 3. Widok budynku od strony północnej wg Barreneche R. A., *New Museums*, London 2005.
- Il. 1.6. Kelten und Römermuseum, Fischer Architekten, 2006, Manching, Niemcy. 1. Plan kondygnacji wejściowej, 2. Widok budynku od strony południowo-zachodniej wg Schittich Ch. (red.), *In Detail, Exhibitions and Displays: Museum design concepts, Brand presentation, Trade show design*, München 2009; 3. Widok budynku od strony północno-wschodniej wg <http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/759918> dnia 26.05.13.
- Il. 1.7. Lentos Kunstmuseum, Weber & Hofer, 2003, Linz, Austria. 1. Plan parteru wg van Uffelen Ch., *Contemporary Museums, Architecture, History, Collections*, Salenstein 2011; 2. Widok budynku od strony północno-zachodniej wg <http://www.cpunktp.at/linz-at-night/> dnia 26.05.13.; 3. Widok budynku od strony



południowo-wschodniej wg van Uffelen Ch., *Contemporary Museums, Architecture, History, Collections*, Salenstein 2011.

Il. 1.8. Het Valkhof Museum, Ben van Berkel & Caroline Bos, 1999, Nijmegen, Holandia: 1. Plan parteru, 2. Widok budynku od strony zachodniej, 3. Widok budynku od strony północno-zachodniej wg Barreneche R. A., *New Museums*, London 2005.

## 2. KOMPOZYCJA Z BRYŁ

Il. 2.1. Tomihiro Art Museum, aat + Makoto Yokomizo Architects, 2005, Azuma, Japonia: 1. Widok wnętrza budynku 2. Plan parteru, 3. Widok budynku z lotu ptaka od strony zachodniej wg *Detail Konzept, 46. Serie 2006 9 Museen*, München 2006.

Il. 2.2. Madinat al-Zahra Museum, Nieto Sobejano Arquitectos, 2008; Córdoba, Hiszpania. 1. Plan kondygnacji wejściowej, 2. Widok wewnętrznego dziedzińca od strony południowej wg Jodidio Ph., *Architecture Now! Museums*, Bonn 2010.

Il. 2.3. Liangzhu Culture Museum, David Chipperfield, 2008, Hangzhou, Chiny. 1. Widok budynku od strony zachodniej, 2. Widok budynku od strony wschodniej 3. Plan parteru, 4. Widok budynku od strony zachodniej wg Jodidio Ph., *Architecture Now! Museums*, Bonn 2010.

Il. 2.4. The Pulitzer Foundation for the Arts, Tadao Ando, 2000, St. Louis, USA. 1. Widok budynku od strony południowo-zachodniej wg Masao Furuyama, *Tadao Ando, Geometria ludzkiej przestrzeni*, Köln 2008; 2. Plan parteru wg Jodidio Ph., *Tadao Ando*, Köln, 1997; 3. Widok wewnętrznego dziedzińca od strony południowej wg Jodidio Ph., *Architektur Now! 2*, Köln, 2001.

Il. 2.5. New Museum of Contemporary Art, SANAA, 2007, Nowy Jork, USA. 1. Plan parteru wg Hasegawa Y., *Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa SANAA*, Milan 2006; 2. Widok budynku od strony zachodniej wg <http://guidepal.com/new-york/see--do/new-museum-of-contemporary-art> dnia 26.05.13.

Il. 2.6. Literaturmuseum der Moderne, David Chipperfield, 2006, Marbach am Neckar, Niemcy. 1. Plan parteru wg *Detail Konzept, 46. Serie 2006 9 Museen*, München 2006; 2. Widok budynku od strony wschodniej wg Jodidio Ph., *Architecture Now! 5*, Bonn 2008; 3. Widok budynku od strony wschodniej wg <http://www.flickr.com/photos/clusmoser/222216800/lightbox/> dnia 26.05.13.

Il. 2.7. Langen Foundation, Tadao Ando, 2004, Neuss, Niemcy. 1. Plan parteru, 2. Widok budynku od strony wschodniej wg Masao Furuyama, *Tadao Ando, Geometria ludzkiej przestrzeni*, Köln 2008.

Il. 2.8. The 21st Century Museum of Contemporary Art, SANAA, 2004, Kanazawa, Japonia. 1. Widok wnętrza budynku 2. Plan parteru wg Hasegawa Y., *Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa SANAA*, Milan 2006; 3. Widok budynku z lotu

ptaka od strony zachodniej wg <http://www.gizmoweb.org/2010/03/sanaa-prizker-prize-2010/> dnia 26.05.13.

### 3. ARCHITEKTONICZNA RZEŹBA

Il. 3.1. Chikatsu-Asuka Museum, Tadao Ando, 1994, prefektura Osaka, Japonia. 1. Plan parteru wg Jodidio Ph., *Tadao Ando*, Köln, 1997; 2. Widok budynku z lotu ptaka od strony północno-zachodniej wg Masao Furuyama, *Tadao Ando, Geometria ludzkiej przestrzeni*, Köln 2008.

Il. 3.2. Nykytaiteen museo Kiasma Steven Holl, 1998, Helsinki, Finlandia. 1. Widok budynku od strony północno-zachodniej wg foto autor; 2. Plan parteru, 3. Widok budynku od strony południowo-wschodniej wg Barreneche R. A., *New Museums*, London 2005.

Il. 3.3. Rosenthal Center for Contemporary Art, Zaha Hadid Architects, 2003, Cincinnati, USA. 1. Plan parteru wg Barreneche R. A., *New Museums*, London 2005; 2. Widok budynku od strony południowo-wschodniej wg van Uffelen Ch., *Contemporary Museums, Architecture, History, Collections*, Salenstein 2011.

Il. 3.4. Musée du quai Branly, Jean Nouvel, 2006, Paryż, Francja. 1. Plan parteru wg *Detail Konzept, 46. Serie 2006 9 Museen*, München 2006; 2. Widok budynku od strony wschodniej, wg <http://unchemindeliledefrance.blogspot.com/2010/08/patrimoine-architecture-et-modernite.html> dnia 26.05.13.; 3. Widok budynku od strony północno-zachodniej wg *Detail Konzept, 46. Serie 2006 9 Museen*, München 2006.

Il. 3.5. Ibero Camargo Foundation, Alvaro Siza, 2007, Porto Alegre, Brazylia. 1. Plan parteru, 2. Widok budynku od strony północno-wschodniej wg [http://www.concrete.net.au/CplusA/issue11/CCA0011\\_Ibere%20Camargo\\_FA.pdf](http://www.concrete.net.au/CplusA/issue11/CCA0011_Ibere%20Camargo_FA.pdf) dnia 26.05.13.

Il. 3.6. Kunsthhaus Graz, Peter Cook, Colin Fournier, 2003, Graz, Austria. 1. Plan parteru, 2. Widok budynku od strony południowo-wschodniej wg Greub S., Greub T. (red.), *Museums in the 21st Century: Concepts, Projects, Buildings*, München 2008; wg Jodidio Ph., *Architecture Now! 5*, Bonn 2008; 3. Widok budynku od strony północno-wschodniej wg <http://openbuildings.com/buildings/kunsthhaus-graz-profile-38574> dnia 26.05.13.

Il. 3.7. Guggenheim Museum Bilbao, Frank O. Gehry, 1997, Bilbao, Hiszpania. 1. Plan parteru wg Mack G., *Kunstmuseen: auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*, Basel, Berlin, Boston 1999; 2. Widok budynku od strony północnej wg van Uffelen Ch., *Contemporary Museums, Architecture, History, Collections*, Salenstein 2011.

Il. 3.8. Milwaukee Art Museum, Santiago Calatrava, 2001, Milwaukee, USA. 1. Plan parteru, 2. Widok budynku od strony południowo-zachodniej wg van Uffelen Ch., *Contemporary Museums, Architecture, History, Collections*, Salenstein 2011.