

Małgorzata Rogińska-Niesłuchowska*

WSPÓŁCZESNE MUZEUM JAKO MIEJSCE I ZNAK W PRZE- STRZENI MIASTA

MODERN MUSEUM AS PLACE AND SIGN IN SPACE OF CITY

Współczesne muzea przeszły znaczący rozwój jako instytucje publiczne. Ich cechą jest wzrastające zapotrzebowanie na dodatkową przestrzeń służącą edukacji, odpoczynkowi, rozrywce oraz sferze komercyjnej handlu i usług. Muzea projektowane są jako dzieła sztuki, które mają wpływać na atrakcyjność ich miejskiego otoczenia. Przyjmują rolę urbanistycznych drogowkskazów i symboli tożsamości kulturowej.

Słowa kluczowe: architektura, muzeum

Contemporary museums have evolved as public institutions. They have increased demand for space for education, recreation, entertainment, commerce and services. Designed as a work of art spectacular museum building can enhance a city's attractiveness. The museum has assumed the role of an urban landmark as a symbol of cultural identification.

Key words: architecture, museum

Rozwój architektury muzeum jako pola działalności dla artystów–architektów nastąpił w końcu lat siedemdziesiątych i w latach osiemdziesiątych. Postmodernizm wraz z powrotem do historyzmu, przyniósł muzeum nową, kluczową rolę jako „budynek – zadania”. Na fali publicznego wsparcia, czego nie doświadczono nigdy wcześniej, muzeum miało symbolizować nowy typ budynku publicznego: to nie jest zbieg okoliczności, że nowe budynki muzeów zostały nazwane katedrami naszych czasów. Wkrótce wszystkie duże, a nawet mniejsze miasta, domagały się własnego „społecznego katalizatora”. Niezliczone muzea zostały zbudowane i zwiedzających było więcej niż kiedykolwiek wcześniej [1]. W postmodernistycznym stosunku do architektury kluczowymi elementami są

historyzm oraz kontekstualizm miejski. Architekturę postmodernistyczną, bardziej niż właściwości stylistyczne, wyróżnia tzw. podwójne kodowanie (jest ona na pół modernistyczna, na pół inna) oraz pragnienie porozumienia z szeroko rozumianą publicznością, użytkownikami i innymi architektami. Architektonicznym symbolem nowej historycznej kultury stał się obiekt, stanowiący rozbudowę Staatsgalerie w Sztutgardzie (1977–1984, arch. arch. James Stirling, Michael Wilford), który powstał jako galeria sztuki XX w., w zespole architektonicznym z Teatrem Kameralnym (1979–1983). W klasycyzującej budowlu w kształcie litery U, której elementy formalne zostały przejęte z otaczającego kontekstu, podstawowy dualizm odbiera się z zestawienia elementów prostoli-

* Rogińska-Niesłuchowska Małgorzata, dr inż. arch., Politechnika Gdańska, Wydział Architektury.

niowych i opartych na swobodnym łuku. Projekt przemawia eklektycznym językiem oraz wielością aluzji, zapożyczeń i odniesień. Z tego powodu określany jest mianem „architektonicznego kolażu”.

W latach osiemdziesiątych zlecenia projektowe dotyczące muzeów lub innych ośrodków kultury uważane były za najbardziej prestiżowe i cieszyły się wielkim uznaniem w środowisku architektów. (Zjawisko to występuje do dziś i ma charakter globalny). Sytuacja ta związana była z panującą wówczas korzystną sytuacją gospodarczą w Europie Zachodniej i Ameryce Północnej, która pozwalała na inwestycje w rozwój kultury i powodowała wzrost rynkowej wartości sztuki oraz rozwój masowej turystyki międzynarodowej [2]. W rezultacie powstało zjawisko społeczne, określane jako „kultura świętowania” [3], sztuka stała się modna, przyciągała tłumy zwiedzających i zapewniała muzeom niemałe zyski.

Około 1980 roku powstał nowy typ muzeum, nazywany *handlowym centrum kultury*, w odróżnieniu od dominujących do tej pory w architekturze XX wieku dwóch głównych typów: *muzeum-sanktuarium* – wzorowanym na XIX-wiecznym modelu Schinkla (np. National Gallery w Waszyngtonie Johna Russela Pope’a, 1941) oraz *muzeum-składnicy* czy też „magazynu różnorodnych rodzajów eksponatów, od antropologicznych po naukowe” [4] (np. Smithsonian w Waszyngtonie Jamesa Renwicka Juniora, 1846). *Ten nowszy typ muzeum, mall kulturowy, łączy rozmaite usługi – od restauracji przez rozległe sklepy po audytorium i teatry. Zarówno dla muzeów, jak i dla centrów handlowych działalność wiodąca polega na generowaniu dochodu poprzez stymulację konsumpcji. Mall stał się zapewne paradygmatycznym budynkiem, odpowiadającym na potrzeby społeczne u schyłku wieku XX, w którym rozróżnienie pomiędzy instytucjami kulturalnymi i ekonomicznymi wyblakło nie do poznania* [5].

W architekturze końca XX wieku muzeum, prócz funkcji przekazywania wiedzy o sztuce, miało

być miejscem, które dostarcza przyjemności płynącej z obcowania z nią. Architekci wykorzystali tę sytuację projektując muzea, które same w sobie reprezentacyjne, stawały się również dziełami sztuki. Stylistycznie różnorodne budynki muzeów wyrażały postawę ich autorów wobec architektury i odzwierciedlały artystyczne ambicje zarówno architektów jak i właścicieli kolekcji. V. M. Lampugnani nazywa je *sejsmografami kultury architektonicznej* [6], gdyż ilustrują jej rozwój, częste zmiany w trendach, konkurencyjnych względem siebie lub biegnących równolegle.

Ostatnia dekada XX wieku przynosi kolejny wzrost liczby nowych i rozbudowywanych istniejących muzeów na całym świecie. Czynniki tego wzrostu są różnorodne. Justin Henderson we wstępie do książki *Museum architecture* [7] wskazuje na poczucie dumy narodowej, powiększające się istniejące kolekcje narodowe i prywatne, zainteresowanie prywatnych korporacji rozwijaniem swojej obecności w społeczeństwie poprzez inicjowanie i fundację nowych instytucji kulturalnych, zainteresowanie wzrostem turystyki, wreszcie dążenie do decentralizacji niektórych kolekcji (jak np. Nowojorskie Muzeum Guggenheima rozszerzyło swój zasięg na Hiszpanię, Niemcy, Włochy). Zaskakująca jest też ich różnorodność, oprócz tradycyjnych muzeów sztuki, wiele z nich jest poświęconych historii, nauce, technologii komputerowej, muzyce, rozrywce itd.

J. Tietz zwraca uwagę, że architektura lat 90. różni się od poprzedniego dziesięciolecia, które nazywa „dekadą kultury świętowania”, refleksyjnością i odniesieniami do wydarzeń historycznych. *Konfrontacja z wydarzeniami historycznymi i przywoływanie historycznych postaci i wydarzeń w projektach pomników, miejsc pamięci i ekspozycji to centralne tematy minionego dziesięciolecia. Przyczyny takiego stanu rzeczy są jak zawsze – bardzo złożone. Z pewnością ważną rolę w refleksji nad tym, co minęło oraz nad tym, co nastąpi, odgrywa potrójny przełom, dzie-*

sięcioleci, wieków i tysiącleci. Także niektóre rocznice, np. obchodzona w 1995 roku 50. rocznica zakończenia II wojny światowej, pozostawiły wyraźny ślad. Nie jest dziełem przypadku, że niektóre projekty architektoniczne zrealizowane w ostatnich latach zasługują na miano monumentalnych rzeźb. (...) Podobnie jak architektura nierzadko szuka inspiracji w rzeźbie, tak współczesna rzeźba często sugeruje liczne odniesienia do architektury. Można wręcz odnieść wrażenie, że w licznych pracach ostatnich lat zaczynają się zacierać granice podziału między tymi dwiema dziedzinami sztuki [8]. Dlatego lata 90. XX wieku nazywa on *dekadą kultury refleksyjnej* [9].

Nowe i rozbudowywane muzea są niezmiennie architektonicznie najbardziej interesującymi budynkami. Posiadają ogromną siłę oddziaływania, dlatego przyciągają najbardziej utalentowanych i nowatorskich architektów, którzy pragnienie wyrażenia swego artystycznego i estetycznego credo, muszą połączyć ze spełnieniem wielu specjalistycznych wymogów użytkowych. Muzea jako ośrodki kultury i centra badań nad sztuką, służą teraz dodatkowo jako miejsca spotkań kulturalno-społecznych, zasoby i środki edukacyjne oraz jako miejsce marketingu – zawierają strategicznie usytuowane sklepy, restauracje lub kawiarnie, często również sale kinowe, sceny teatralne, obiekty multimedialne i inne miejsca zgromadzeń. Diane Ghirardo, która nazwała ten typ muzeów *handlowymi centrami kultury* albo *mallami kulturowymi*, wyróżniła także najnowszy typ muzeum – *muzeum jako widowisko*, gdzie zwiedzający mają odczuwać przeżycia artystyczne oglądając samą architekturę. Architektura ta ma dostarczać nieskończone bogactwo i zróżnicowane doświadczeń teatralnych, przestrzennych i estetycznych [10].

Poprzez rozwój funkcjonalny muzeów wzrosła ich rola w rozwiązywaniu problemów urbanistycznych, społecznych i ekonomicznych miast. Przykładami są: Muzeum Fundacji Salomona R. Guggenheima w Bilbao, którego budowa stanowiła pierwszy etap zago-

spodarowania dawnej dzielnicy przemysłowej miasta; Carré d'Art w Nîmes, w sercu historycznego miasta w sąsiedztwie znakomicie zachowanej świątyni rzymskiej – Maison Carré, gdzie integralną częścią projektu było stworzenie przestrzeni urbanistycznej łączącej obiekt z centrum miasta, nawiązującej do historycznej siatki rzymskiej; czy adaptacja zabytkowej elektrowni Bankside Power Stadion (arch. sir Giles Gilbert Scott, 1947–1963) na Galerię Tate Modern w Londynie – w celu kulturalnego ożywienia jednej z najstarszych dzielnic – Bankside na południowym brzegu Tamizy, uważanej za „gorszą”, plebejską część Londynu.

Stało się to zachętą dla architektów do tworzenia obiektów charakterystycznych, które stają się symbolami i punktami orientacyjnymi w mieście. Marcin M. Kołakowski pisał o budowaniu muzeów jako współczesnych katedr – dominujących nad miastem i stających się celem pielgrzymek masowej turystyki. *W laickim społeczeństwie muzea przejęły rolę kościołów: formalnie mają prawo i obowiązek kontrastowania z otoczeniem. A kościoły są jedynym sensem istnienia architektury – jak zażartował pewien znany architekt – gdyż innym budynkom wystarczy rzemieślnik* [11].

Odbywająca się na początku bieżącego stulecia w wielu miastach Europy, Ameryki i Azji Wielka Międzynarodowa Wystawa pt. „Museums for a New Millenium: Concepts, Projects, Buildings” [12] prezentowała dwadzieścia pięć, wybranych jako najważniejsze, projektów muzeów sztuki ostatniego dziesięciolecia XX w. Wszystkie przedstawione obiekty są kluczowymi dziełami renomowanych architektów. Choć wskazują różne nurty architektoniczne, trendy oraz wymagania kulturowe, są doskonałymi przykładami architektury wpisanej w otaczający krajobraz miejski oraz tworzą miejsca o szczególnych walorach estetycznych i prestiżowych. Przyczyniając się do porządkowania i waloryzacji danej przestrzeni stają się symbolem miejsca lub nawet całego miasta.

Muzeum Guggenheima w Bilbao, o bogatym programie kulturalnym, stało się symbolem miasta i celem pielgrzymek turystycznych. W wyniku konkursu wybrany został projekt F. O. Gehry'ego ze względu na ekspresję i najlepsze zintegrowanie ze strukturą miasta. Muzeum porównywane jest do ogromnej dekonstruktywistycznej rzeźby, o bogatej artykulacji rozbitych na części brył. Budynek uwzględnia rodzaj, rozmiar i skalę najbliższego otoczenia – otaczającej zabudowy, rzeki (jako historycznej drogi wodnej) oraz mostu drogowego, z którym łączy się kompozycyjnie i komunikacyjnie. Jego symbolika odbierana jest jako połyskujący kwiat (w nocy świecący własnym światłem) oraz „statek-widmo” rozplywający się w krajobrazie rzeki.

Twórczość Daniela Libeskinda jest przykładem głęboko emocjonalnej i intelektualnej architektury dekonstruktywistycznej. Muzeum Żydowskie w Berlinie to budowla na planie zygzaku, o nieregularnej formie i zachwianych proporcjach. Zasadą projektu jest dialog pomiędzy dwiema podwójnymi liniami: prostą, złożoną z wielu odcinków, która jest kręgosłupem budynku oraz wijącą się, zygzakowatą, która wyznacza wielokątną formę [13]. Architektura oddziałuje na zmysły i uczucia. Wszechstronnie symboliczny budynek odtwarza historię niemiecko-żydowską i tragiczną historię narodu żydowskiego. Zygzakowata bryła budynku przypomina błyskawicę, która reprezentuje nagłą iluminację lub destrukcję, kształt kątów przecinających się osi przypomina gwiazdę Dawida, (zniszczoną, podobnie jak Berlin po II Wojnie Światowej). Nacięcia w postaci nieregularnych otworów okiennych, naśladują blizny i szramy na ciele, pozostałe po zadanych ranach. *Każde z okien wyciętych w cynkowej elewacji to symboliczny pomost łączący muzeum z miejscami zamieszkiwanymi kiedyś przez społeczność żydowską. Mimo że projekty Libeskinda składają się tylko z linii, tworzą pełną wyrazu architekturę. I chociaż niewtajemniczonym skomplikowane odniesienia do konkretnych wydarzeń*

mogą wydać się niejasne, prace architekta mają tak wielką siłę, że pozwalają bez trudu zrozumieć przesłanie zawarte w projekcie [14].

Do tego nurtu należy też projekt Zahy Hadid. W Centrum Sztuki Współczesnej w Cincinnati, zlokalizowany w zwartej, wysokiej zabudowie śródmieścia – lokalizacja narożna na niewielkiej powierzchni, na rogu ulic – zaproponowała ona ideę *urbanistycznego dywanu* – zrealizowaną jako zakręcający do góry chodnik „naciągnięty” na budynek i wznoszący się jako jego tylna ściana – prowadząc wzrok od zewnątrz do wnętrza budynku. Wprowadza on ciągłość między światem zewnętrznym a wewnętrznym. Jest realizacją wizji muzeum antyelitarnego, podobnie jak jego wejście – rodzaj frontowego, cofniętego podcieniem, przeszklonego wejścia do sklepu. Przestrzeń wewnętrzną organizują dynamiczne układy ruchomych schodów i chodników, które prowadzą od wejścia przez foyer i dalej poprzez ekspozycję. Ten układ przestrzenny nazwany przez Hadid *dywanem miejskim*, złożony z połańdowanych i lśniących płaszczyzn, jest otwarty i spełnia rolę widokowej promenady wewnątrz obiektu, daje możliwość wglądu w poszczególne galerie o różnych wielkościach i kształcie, które, dla kontrastu, są jakby wycięte z kamiennych bloków i „pływają” w przestrzeni foyer.

Architektura transparentna jest prezentowana w eterycznej i wytwornej w charakterze architektury Jeana Nouvela. Cechą jego twórczości jest łączenie wymagań kontekstualnych ze skrajnie nowoczesnym podejściem do koncepcji architektonicznej. W filigranowym (mimo dużej skali) budynku galerii Fundacji Cartier w Paryżu stosuje on efekt zanikania architektury – przy pewnym oświetleniu i pod pewnym kątem wydaje się ona ledwie widoczna. Prawie przezroczysty budynek wznosi się za sekwencją przejrzystych ekranów, które dezorientują nasz pogląd, gdzie budynek się zaczyna a gdzie kończy. Muzeum porównywane jest do „niby-terrarium” (ogródek

w szkłe). Wolnostojąca ściana z czystego przejrzystego szkła symbolizuje okno wystawowe (witrynę), w sztucznie odtworzonym naturalnym krajobrazie, którego wymiary pozostają niejasne [15].

Budynkiem, który by nie konkurował z zabytkowym otoczeniem, również przyjmuje formę dyskretną i ulotną jest Carreé d'Art w Nîmes Sir Normana Fostera zlokalizowane w bezpośrednim sąsiedztwie antycznej świątyni.

Kunsthhaus w Bregencji (Austria) Petera Zumthora, określany jest jako manifest minimalizmu, to demonstracja prostoty formy i racjonalnego technicznego rozwiązania, zrealizowana w sposób poetycki i zmysłowy. Forma i konstrukcja budynku zostały zaprojektowane tak, aby spełniać wymagania koncepcji naturalnego oświetlenia galerii. Muzeum Zumthora jest półprzezroczystym sześcianem, który „łapie” światło całą swoją powierzchnią zewnętrzną i równomiernie filtruje poprzez wielokrotne wzajemne odbicia od stropów i ścian. Budynek, który robi wrażenie zamglonej niematerialnej zjawy, porównywany jest do wielkiej kostki lodu stojącej nad brzegiem jeziora, czy „wieży światła”.

Muzeum Sztuki Milwaukee (autor: Santiago Calatrava) powstało w wyniku rozbudowy i integracji istniejącego kompleksu muzealnego – War Memorial Museum i Lincoln Memorial Driver, malowniczo położonego nad brzegiem i na tle jeziora Michigan.

Rozbudowa obejmuje nowy projekt wejścia i pawilonu ekspozycyjnego oraz reorganizację i unifikację kompleksu muzealnego. Dominującym elementem kompozycji jest monumentalne wejście – wspornikowa konstrukcja, rozwiązana wertykalnie w stosunku do pawilonu wystawowego, o ruchomej strukturze dachu, która tworzy niezwykłą rzeźbę urbanistyczną. Potężny Burke Brise Soleil – poruszające się urządzenie zacieniające w kształcie skrzydeł [16], jest najbardziej rzucającym się w oczy elementem struktury muzeum i jego symbolem – wyraźnie nawiązuje do „Shadow Machine” (kinetycznej rzeźby architekta zaprojektowanej dla ekspozycji w MOMA w Nowym Yorku w 1992 r. [17]). Otwarta kinetyczna struktura jest znakiem na tle jeziora informującym, że muzeum jest otwarte dla publiczności.

To tylko niektóre przykłady symboli i miejsc w przestrzeni współczesnych miast, które powstały jako nowe, spektakularne rozwiązania w dziedzinie współczesnej architektury muzeów. Są one w dużej mierze efektem artystycznych i formalnych poszukiwań oraz eksperymentów ich autorów, którzy starają się sprostać najważniejszemu wyzwaniu, które stawiane jest budynkom tego typu – kulturotwórczej, reprezentacyjnej i symbolicznej roli muzeum w przestrzeni miasta. W rozwiązaniach architektonicznych budynków promowane są zastosowania najnowszych technologii i rozwiązań proekologicznych.

PRZYPISY

[1] V. M. Lampugnani, A. Sachs, *Museums for a New Millennium: Concepts, Projects, Buildings*, Prestel Verlag, Munich, London, New York, Art Center Basel 1999, V. M. Lampugnani: *The Architecture of Art: The Museums of the 1990*, s. 12.

[2] Porównaj: D. Ghirardo, *Architektura po Modernizmie*, Wydawnictwo VIA, Toruń, Wrocław 1999, s. 69–70.

[3] Porównaj: J. Tietz, *Historia architektury XX wieku*, Köemann, Kolonia 1998, s. 102–103.

[4] Porównaj: D. Ghirardo, *op. cit.*, s. 72, *Ibidem*: Przez cały XX w. powstawały muzea obydwu typów, chociaż około 1980 roku zaczęła się wyłaniać trzecia, najnowsza odmiana – handlowe centrum kultury – zmierzająca w stronę widowiska.

[5] D. Ghirardo, *op. cit.* s. 88.

[6] V. M. Lampugnani, *The Architecture of Art: The Museums of the 1990*, Museum for New Millennium Concepts Projects Buildings, *op. cit.*, s. 11–14.

[7] J. Henderson, *Museum architecture*, Rockport Publishers, Gloucester, Massachusetts 1998, s. 7–9.

- [8] J. Tietz, *Historia architektury*, Könemann, Kolonia 1998, s. 109.
- [9] *Ibidem*.
- [10] Porównaj: D. Ghirardo, *Architektura po modernizmie*, op.cit., s. 90–91.
- [11] M. M. Kołakowski, *Więcej światła, czyli komu potrzebne muzeum*, A&B styczeń 2002, s. 44.
- [12] Chronologiczna lista architektów i ich projektów prezentowanych na wystawie „Museums for a New Millennium: Concepts, Projects, Buildings”:
1. Norman Foster, Carré d’Art, Nîmes (Francja), 1984: konkurs, 1992–95: realizacja
 2. Richard Meier, The J. Paul Getty Center, Los Angeles (Kalifornia, USA), 1984–1997
 3. Oswald Mathias Ungers, Galerie der Gegenwart, Hamburg (Niemcy), 1986–1996
 4. Robert Venturi, Denise Scott Brown, Museum of Contemporary Art, San Diego La Jolla, Kalifornia (USA), 1986–1996
 5. Vittorio Gregotti, Manuel Salgado, Centro Cultural de Belm, Lizbona (Portugalia), 1988–1993
 6. Álvaro Siza Vieira, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela (Hiszpania), 1988–1993
 7. Mario Botta, Museum of Modern Art, San Francisco (Kalifornia, USA), 1989–1995
 8. Rem Koolhaas, ZKM, Zentrum Fuer Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe (Niemcy), 1989: I nagroda w konkursie, 1994: projekt końcowy
 9. Ricardo Legorreta, MARCO, Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey (Meksyk), 1988–1991
 10. Daniel Libeskind, Judisches Museum, Berlin (Niemcy), 1989–1999
 11. Aldo Rossi, Bonnefanten Museum, Maastricht (Holandia), 1990–1995
 12. Peter Zumthor, Kunsthau, Bregencja (Austria), 1990–1997
 13. Jean Nouvel, Fondation Cartier, Paryż (Francja), 1991–1994
 14. Josef Paul Kleihues, Museum of Contemporary Art, Chicago (USA), 1991–1996
 15. Frank O. Gehry, Guggenheim Museum, Bilbao (Hiszpania), 1991–1997
 16. Jose Rafael Moneo, Moderna Museet / Arkitektur-museet, Sztokholm (Szwecja), 1991–1998
 17. Renzo Piano, Fondation Beyeler, Riehen pod Bazyleją (Szwajcaria), 1992–1997
 18. Jacques Herzog & Pierre de Meuron, Tate Modern, Londyn, Wielka Brytania, 1994–1999 (2000: otwarcie)
 19. Santiago Calatrava, Milwaukee Art Museum, Milwaukee (USA), 1994–2001
 20. Giorgio Grassi, Neues Museum, Berlin, (Niemcy), I Konkurs 1994: I nagroda
 21. Juan Navarro Baldeweg, Museo de las Cuevas de Altamira, Santillana del Mar (Hiszpania), 1995–2000
 22. Steven Holl, Bellevue Art Museum, Waszyngton (USA), 1997–2000
 23. Tadao Ando, Modern Art. Museum of Fort Worth, Fort Worth (Texas, USA), 1997–2002
 24. David Chipperfield, Neues Museum, Berlin (Niemcy), II Konkurs 1997: I nagroda
 25. Zaha Hadid, The Contemporary Arts Center, Cincinnati (Ohio, USA), 1998–2003
- [13] Projekt nazwany został przez autora „Between the line” (między wierszami). Porównaj: D. Libeskind, *Radix-Matrix: architecture and writings*, Prestel: Munich, New York 1997, s. 34.
- [14] J. Tietz, *Historia architektury*, op. cit., s. 108–109.
- [15] Porównaj: Museums for the New Millennium..., op. cit., s. 146.
- [16] Porównaj: L. Molinari, Santiago Calatrava Milwaukee Art Museum Milwaukee, Wisconsin, 1994–2001, Museums for a New Millennium: Concepts, Projects, Buildings, op. cit., s. 162–166.
- [17] „Shadow Machine” – kinetyczna rzeźba zaprojektowana dla ekspozycji w MOMA (The Museum of Modern Art) w Nowym Yorku w 1992 r. Rezultatem ruchu dwunastu cienkich „palców”, zrobionych z betonu, jest ciągły ruch cieni, rzucanych na podstawę rzeźby. Porównaj: <http://www.calatrava.net/>

BIBLIOGRAFIA

- O. Boissiere., *Jean Nouvel*, P. Terrail, Paryż 1996.
- C. van Bruggen., *F. O. Gehry, Guggenheim Museum Bilbao*. Guggenheim Museum Publications, New York 1999.
- F. A. Cerver, A. M. Munoz (przekład: Fradley E.), *Masters: Arata Isozaki, Jean Nouvel, Legorreta Arquitectos, Steven Holl (Masters, No 2)*, F. Asensio Cerver, Barcelona 1997.
- D. Ghirardo, *Architektura po modernizmie*, Wydawnictwo VIA, Toruń, Wrocław 1999.
- P. Gössel, G. Leuthäuser, *Architecture In the Twentieth Century*, Taschen, Köln 1990.
- Z. Hadid, *Architektur*, Hatje Cantz, New York-London 2004.
- J. Henderson, *Museum architecture*, Rockport Publishers, Gloucester Massachusetts 1998.
- Ch. Jencks, *Architektura Postmodernistyczna*, Arkady, Warszawa 1987.

- Ch. Jencks, *Architektura Późnego modernizmu*, Arkady, Warszawa 1989.
- Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.
- Ph. Jodidio, *Architektura dzisiaj*, Taschen Verlag, 2003.
- Ph. Jodidio, (tłum. Maciej Motak), *Nowe formy. Architektura lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, Muza, Warszawa 1998.
- Ph. Jodidio, *Contemporary European Architects*, Vol. 3, Taschen Verlag, 1999.
- V. M. Lampugnani, A. Sachs, *Museums for a New Millennium: Concepts, Projects, Buildings*, Prestel Verlag, Munich, London, New York, Art Center Basel 1999.
- D. Libeskind, *Radix-Matrix: architecture and writings*, Prestel: Munich, New York 1997.
- J. Meyer, *Minimalism*, Phaidon, Londyn 2000.
- V. Newhouse, *Towards a New Museum*, The Monacelli Press, New York, 1998.
- C. Rowe, R. Slutzky, *Transparency*, Birkhäuser Verlag, Basel-Boston 1997.
- J. S. Russell (wprowadzenie), *Twentieth-century museums*, Phaidon, Londyn 1999.
- G. Sebestyen Pollington Ch., *New architecture and technology*, Architectural Press, Oxford 2003.
- D. Sharp, *The Illustrated Encyclopedia of Architects and Architecture*, Quatro Publishing, New York 1991, s. 106.
- D. Sharp, *Twentieth Century Architecture: a Visual History*, Facts on File, New York 1990.
- J. Stirling, *Die Neue Staatsgalerie Stuttgart*, Stuttgart 1984.
- J. Tietz, *Historia architektury XX wieku*, Könemann, Kolonia 1998.
- A. Tzonis, *Santiago Calatrava's creative process* (tłum. J. D. Gartrell), Birkhäuser, Basel 2001.
- P. von Naredi-Rainer, *Museum Buildings: A Design Manual*, Birkhauser, Basel 2004.
- J. Wierzbicki, *Muzea i biblioteki*, Arkady, Warszawa 1961.
- Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie: wstęp do muzealnictwa*, PWN, Warszawa 1982.