

Małgorzata Rogińska-Nieśluchowska*

TOŻSAMOŚĆ ARCHITEKTURY JAKO ODPOWIEDŹ NA KONTEKST FUNKCJI I MIEJSCA NA PRZYKŁADZIE BUDYNKU MUZEUM

IDENTITY OF ARCHITECTURE AS A RESPONSE TO THE CONTEXT OF FUNCTION AND PLACE ON THE EXAMPLE OF MUSEUM BUILDING

Architektura starożytna, będąca przedmiotem dzieła Witruwiusza, stanowi korzenie europejskiej myśli architektonicznej. Klasycyzm określił kanony i archetypy obowiązujące przez stulecia w projektowaniu muzeów. Wielowątkowość współczesnej sztuki, postęp w zakresie technologii budownictwa oraz dążenie do oryginalności spowodowały odejście od jednej obowiązującej teorii i kanonu piękna w architekturze. Współczesne projekty muzeów reprezentują różne style architektoniczne, ale zawierają również odniesienia do archetypów klasycznych.

Słowa kluczowe: teoria architektury, architektura muzeum

European architectural thought is rooted in ancient architecture, described in Vitruvius's work. For centuries, classicism determined the canons and archetypes respected in designing of museums. Variety of modern art, development of building technologies and desire for originality caused diversion from single theory and beauty definition in architecture. Contemporary museum designs represent various architectural styles but contain also references to classical archetypes.

Keywords: theory of architecture, architecture of museum

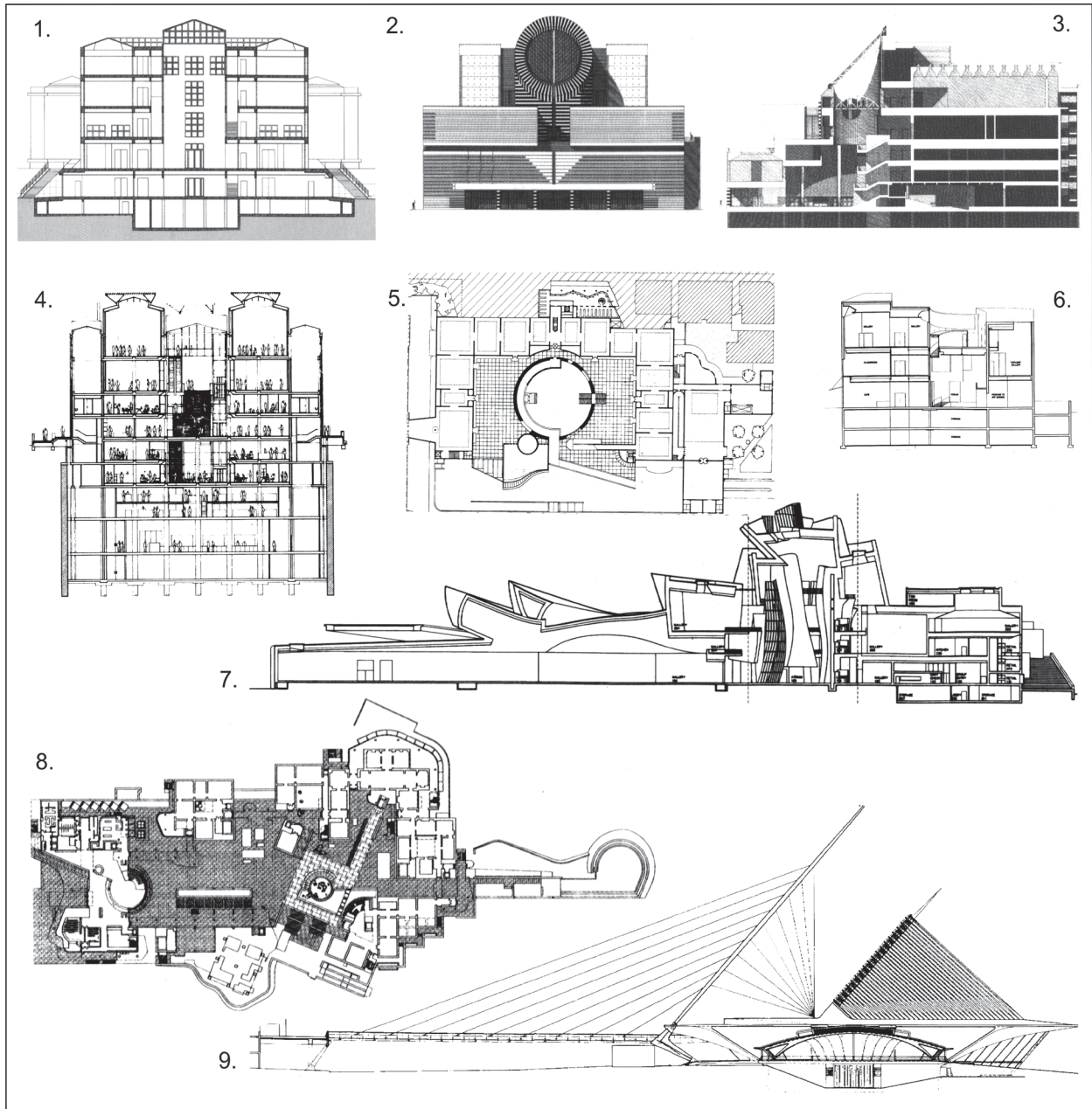
Teoria architektury zawarta w dziele Witruwiusza powinna pozostać żywa w pamięci architektów, ponieważ przedstawia korzenie europejskiej kultury, wywodzące się z nauki oraz sztuki starożytnej Grecji i Rzymu. Wzorce klasyczne od czasów renesansu wywierały znaczący wpływ na kształtowanie architektury obiektów publicznych w Europie, w tym muzeów – współczesnych „świątyń sztuki”.

Termin „muzeum” pochodzi od greckiego słowa „muza”. „Museion” (czyli muzeum – dosłownie

świątynia muz), to miejsce poświęcone muzom. U starożytnych Greków muzeony były więc instytucjami poświęconymi literaturze, historii, muzyce, matematyce, astronomii, medycynie. *Świat grecki znał również muzea w naszym rozumieniu, ale stosował dla nich nazwy specyficzne, m.in.: tezaurus (skarbiec), gliptoteka (zbiór rzeźb), daktylioteka (zbiór kamei i gemm) i pinakoteka (zbiór obrazów)* [1]. Na terenie starożytnego Rzymu popularne były prywatne kolekcje sztuki, pinakoteki bywały częścią hellenistycznych

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

1. O. M. Ungers, Galeria Gegenwart w Hamburgu – przekrój poprzeczny 2. 3. M. Botta, Muzeum Sztuki Współczesnej w San Francisco – elewacja frontowa i przekrój poprzeczny 4. N. Foster, Mediateka Carré d'Art w Nîmes – przekrój poprzeczny 5. J. Sterling & M. Wilford, Rozbudowa Państwowej Galerii w Sztutgarcie – rzut 6. S. Holl, Muzeum Sztuki Bellevue – przekrój poprzeczny 7. F. O. Gehry, Muzeum Guggenheima w Bilbao – przekrój 8. R. Meier, Centrum sztuki J. P. Getty'ego w Los Angeles – rzut przyziemia 9. S. Calatrava, Muzeum Sztuki Milwaukeee – przekrój przez hol wejściowy



domów. Zwyczajem starożytnych Greków, a później Rzymian było udostępnianie dzieł sztuki szerokim rzeszom obywateli (nawet niewolnikom i przybyszom z zewnątrz). Dzieła sztuki eksponowano w przestrzeni publicznej – świątyniach, w budynkach publicznych: portykach, bramach, teatrach, odeonach, nimfeach, termach oraz placach jak, agory, fora, stadiony i hipodromy.

W czasach nowożytnych za kolebkę muzealnictwa w Europie uważa się Włochy epoki renesansu. Za sprawą rozwijającego się tam ruchu humanistycznego, którego głównym celem było, wynikające z zafascynowania światem starożytnym, badanie antyku i próba wskrzeszenia antycznego stylu życia, nastąpiło ożywienie idei kolekcjonowania dzieł sztuki oraz redefinicja słowa „muzeum”. Z terenu Włoch humanizm rozprzestrzenił się na pozostałe kraje Europy.

Pierwsze budynki muzeów wykorzystywały znany z galerii sposób kształtowania przestrzeni wewnętrznej – ciągi pomieszczeń sytuowano wokół wewnętrznego dziedzińca, w słonecznym klimacie stosowano podcienie i krużganki, mające zapewnić modulację światła wchodzącego do wnętrza. Bardzo wcześnie doceniono znakomite walory górnego światła, zarówno użytkowe, jak również jego znaczenie reprezentacyjne i symboliczne – naśladowanie wnętrza antycznej świątyni jako „świątyni sztuki”, wzorcem był rzymski Panteon. Wielkość i reprezentacyjność muzeów rosła wraz z powiększającymi się zbiorami oraz potęgą ich właścicieli. Wzorowano się na barokowej architekturze pałacowej, jako główne źródło inspiracji przyjmując formy antyczne.

Wiek XVIII określił rolę muzeum jako publicznej, obywatelskiej instytucji, będącej miejscem edukacji społeczeństwa. Stopniowo budynki muzeów zyskiwały coraz bardziej monumentalny charakter. Wnętrza muzeów nadal korzystały z przestrzennych form galerii, które łączono w trakty jedno- i wielonawowe, tworząc układy otwarte lub zamknięte z wewnątrz-

nymi dziedzińcami. Jako przestrzeń kulminacyjną stosowano pomieszczenie o układzie centralnym przekryte kopułą i oświetlone z góry. Oprócz klasycystycznego stylu projektowania muzeów, w Anglii pojawił się nurt romantyczny, nawiązujący do architektury gotyckiej.

Architekci niemieccy w XIX w. wnieśli znaczący wkład w powstanie monumentalnego wzorca muzeum, opartego na stylistyce neoklasycystycznej, o bogatej, alegorystycznej ornamentyce. Najważniejszy archetyp wyznaczyło Altes Museum w Berlinie Karla Friedricha Schinkela (1823–1830), którego formalne i ideowe jądro stanowiła sala rotundowa. Altes Museum, będące kombinacją galerii i rotundy, stanowiącej centralną przestrzeń wejściową, było później bardzo często kopiowane przez projektantów muzeów. Model ten został rozpowszechniony w Europie oraz w Stanach Zjednoczonych, gdzie obowiązywał jeszcze w pierwszej połowie XX w. Równolegle w Anglii kształtowało się racjonalistyczne podejście do projektowania muzeów, wywodzące się z epoki oświecenia, gdzie oświetlenie kolekcji odgrywało pierwszorzędą rolę. Wzorcem stała się Dulwich Gallery w Londynie (Sir J. Soane, 1811–1814).

Dziewiętnastowieczna konwencja określała muzeum jako świątynię lub pałac sztuki. Gmachy muzealne najczęściej operowały formami klasycyzmu zarówno w proporcjach bryły, jak i w detalu. Fasady przypominały fasady świątyni greckich albo rzymskich. Oprócz stylu klasycznego dominował styl neorenesansowy, eklektycznie łączący w sobie elementy architektury zamkowej oraz świątynnej, *ten styl historyczny niejako został wtedy „przypisany” projektom gmachów muzealnych* [2]. Stosowano również inne style historyczne: neogotycki, neoromański i neobizantyński.

Rozwijający się w XX w. ruch modernistycznej awangardy odrzucił tradycję muzeum jako świątyni lub pałacu oraz wyrzekł się wszelkiej dekoracyjności fasad i wnętrza, mającej wymowę symboliczno–alegoryczną. Architektura muzeum miała wyrażać ideowe, formalno-



etyczne deklaracje modernizmu jak: przezroczystość, otwarty i elastyczny plan, funkcjonalizm, uniwersalizm przestrzeni, technologiczną precyzję i brak dialogu między przestrzenią i eksponowanymi obiektami. Z bogato zdobionych pomieszczeń pałacowych dzieła sztuki zostały przeniesione do prostych, przeszklonych pawilonów, których dopełnienie stanowiła otwarta przestrzeń krajobrazu, np. Louisiana Museum w Humlebaek koto Kopenhagi. Dla kolekcji bazujących na najbardziej radykalnych formach sztuki współczesnej szukano całkowicie nowej przestrzeni. W Muzeum Fundacji Salomona R. Guggenheima w Nowym Yorku F. L. Wrighta forma rozwijającej się ku górze spirali miała reprezentować symbol dla „świątyni ducha”.

Projekty muzeów w stylu „high-tech” stawiały sobie za cel zapewnienie idealnych, komfortowych warunków we wnętrzach ekspozycyjnych, przy maksymalnym wykorzystaniu naturalnego światła oraz poszukiwanie oryginalnych, zaskakujących efektów wizualnych (np. Renzo Piano, De Menil Collection i Cy Twombly Gallery w Houston, Muzeum Beyelera w Riehen, High Museum w Atlancie). Wyzwaniem dla architektów stało się transportowanie naturalnego światła w głąb budynku za pomocą odbić od powierzchni lustrzanych (szybów, kanałów świetlnych), np. w Crescent Wing w Sainsbury Centre for Visual Arts Uniwersytetu Wschodniej Anglii. Zastosowanie szkła strukturalnego jako materiału konstrukcyjnego zlikwidowało poziome bariery przepływu światła. Mediateka Carré d’Art w Nîmes (N. Foster, 1984 – konkurs, realizacja: 1992–95) stanowi odniesienie do formy starożytnej świątyni oraz tradycji architektury regionalnej – lapidarne, eleganckie „szklane pudełko” z płaskim dachem, z portykiem zwróconym na plac, gdzie wznosi się Maison Carré. Wewnętrzny dziedziniec wypełniony światłem, zawiera transparentną klatkę schodową. Ważną część projektu stanowią nowe przestrzenie publiczne jak „forum” pomiędzy starym i nowym budynkiem, taras widokowy (il. 4.).

Architektura postmodernistyczna odwoływała się do historycznej tradycji projektowania muzeów, w znaczeniu formalnym, funkcjonalnym oraz symbolicznym – posługiwała się licznymi odniesieniami do elementów typologicznych jak forma świątyni, skarbcza, rotunda przekryta kopułą, układ przestrzenny galerii czy amfilada, elementy stylów i porządków architektonicznych. Nie polegało to na bezpośredniej kopii form historycznych, lecz elementy te stosowane były w sposób nowy, często w formie zmienionej – odwróconej, zredukowanej lub przeciwnie, udoskonalonej – mając na celu przekazywanie treści o znaczeniu symbolicznym oraz podkreślenie różnic między przeszłością a teraźniejszością. Architektonicznym symbolem nowej historycznej kultury stał się obiekt, stanowiący rozbudowę Staatsgalerie w Sztutgardzie (J. Sterling & M. Wilford, 1977–84), który powstał jako galeria sztuki XX w., gdzie punktem kulminacyjnym jest zatopiona w bryle budynku rotunda dziedzińca (il. 5.)

Niewątpliwym arcydziełem w historii muzeów XX w. jest Kimbell Art Museum (L. Kahn, 1967–72). Kształtowanie niepowtarzalnego nastroju wnętrza (*sacrum*) połączone jest tu z poszukiwaniem odpowiedniego sposobu oświetlenia kolekcji z wykorzystaniem zarówno tradycji, jak i najnowszych rozwiązań technicznych. Kimbell Art Museum jest niezwykle harmonijnym połączeniem struktury, światła i przestrzeni, osiągniętym przy pomocy tradycyjnych materiałów i form, dzięki włączeniu w proces projektowania nowoczesnej techniki świetlnej.

Znużenie historyzującymi formami postmodernizmu ponownie zaowocowało całkowitą ich negacją, architekturą zaprzeczającą swym, jak się dotąd wydawało, niezbywalnym prawom, sięgającą do konstruktywistycznych radzieckich utopii i filozofii Jacques’a Derri-ry [3]. Dekonstrukcja w architekturze to w pewnym sensie stworzenie pewnej regularności, a potem jej rozbicie (stworzenie tzw. ‘deregularności’) [4]. Sposób traktowania bryły budynku przypomina często



pracę nad rzeźbą. Budynek w sposób inteligentny wykorzystuje relacje z otoczeniem. Przykład: Frank O. Gehry, Weisman Museum of Art w Minneapolis, Daniel Libeskind, Muzeum Żydowskie w Berlinie). W Muzeum Guggenheima w Bilbao (F. O. Gehry, 1991 – projekt, 1993–1997 – realizacja) ogromne, centralnie usytuowane atrium (o wys. 55 m), prócz funkcji holu głównego i komunikacji między poziomami galerii, służy do montażu i ekspozycji monumentalnych instalacji oraz jest miejscem imprez kulturalnych (il. 7.).

Do tego nurtu należą też intrygujące, neoekspresjonistyczne–dekonstruktywistyczne projekty Zahy Hadid. Jej prace są wielokrotną transformacją przestrzeni, poprzez m.in. nakładanie form, wzajemne ich przenikanie, stosowanie linii i płaszczyzn, które często są odzwierciedleniem układu topograficznego miejsca lokalizacji. Galeria jest traktowana jako scena dla sztuki i architektury, dając obu różne możliwości prezentacji (np. Centrum Sztuki Współczesnej w Rzymie). W Centrum Sztuki Współczesnej w Cincinnati idea dostępności publicznego muzeum zrealizowana została poprzez „dywan urbanistyczny” wchodzący do wnętrza budynku.

Architektura Rema Koolhaasa, umieszczana na pograniczu dekonstruktywizmu, postmodernizmu i komercjalizmu, prezentuje *zastosowanie Koolhaasowskiej teorii dynamicznych kontrastów, polegającej na kolażu przeciwstawnych form i materiałów, zasadę „poszukiwania braku stabilności i szokowania odbiorcy”, wśród stosowanych „dynamicznych przeciwstawieniach i skojarzeniach, niewykończeniu, niedopowiedzeniach* [5] (np. Muzeum Guggenheima w Las Vegas).

Obok nurtów, które kreują architekturę muzeum jako widowisko, czy skomplikowane urządzenie techniczne, powstają równolegle obiekty będące dziełami sztuki architektonicznej w konwencji racjonalizmu, neorealizmu oraz klasycznego modernizmu czy regionalizmu. *Tradycja architektoniczna racjonalistów kontrastuje z występującą niekiedy pompatyczną*

spontanicznością i dekoracyjnością postmodernizmu oraz wręcz szaloną niekonwencjonalnością dekonstruktywizmu [6]. Włoscy architekci potrafili w kreatywny sposób połączyć modernizm z tradycją. *Wg Rossiego żadna epoka nie powinna tworzyć zupełnie nowej architektury, lecz tylko przystosować tradycyjny kanon do aktualnych wymagań i „zinterpretować go na nowo* [7]. Według Álvaro Siza: *Architektura muzeum może być tylko klasyczna, prawdopodobnie zdystansowana lub ostrożna w relacji do historii i geografii* [8]. W procesie projektowania istotne znaczenie przywiązuje on do miejsca i kontekstu, potrafi doskonale połączyć „nowe” ze „starym”.

Rodowód Centrum Sztuki J. P. Getty’ego w Los Angeles (R. Meier, 1984–1997) jest klasyczny (grecko-rzymski) i modernistyczny, z odniesieniami do forów rzymskich, Akropolu, willi Hadriana i twórczości Le Corbusiera. Kompozycję całego kompleksu podporządkowano układowi modułarnemu zarówno w komponowaniu rzutów, elewacji, jak i w rozwiązaniach drobnych detali. Kompozycja części muzealnej oparta jest na zasadzie rzymskiego forum, dookoła którego zgromadzone są pawilony wystawowe – formy pięciu kubicznych sześcianów, połączonych ze sobą, dwa z nich zawierają rotundy jako hol i strefę komunikacyjną (il. 8.). W Galerii Gegenwart w Hamburgu, (O. M. Ungers, 1986–1996) koncepcja oparta została na formie kwadratu i jego geometrycznych powtórzeniach – perfekcyjnej formie mającej swe korzenie w renesansie (dzieła Palladio i Ledoux) (il. 1.). Muzeum Sztuki Współczesnej w San Francisco (M. Botta, 1989–1995) to prosta, czysta bryła, zachowująca symetryczny rygor. Usytuowana na osi cylindryczna forma stanowi przeciwwagę dla horyzontalnego porządku całości oraz środek ciężkości, nadający muzeum wyraz monumentalny. Centralny dziedziniec – duża otwarta przestrzeń otoczona przez pomieszczenia wystawowe – tworzy serce budynku (il. 2, 3).

Charakterystyczną cechą minimalizmu jest osiągnięcie bardzo dobrych efektów wizualnych za



pomocą stosunkowo prostych nakładów. Uzyskane efekty są zazwyczaj rezultatem wnikliwej analizy tematu i lokalizacji, prostej i doskonałej w proporcjach bryły oraz starannie opracowanego detalu, a także nowatorskich, choć nie zawsze skomplikowanych rozwiązań technicznych np. Kunsthaus w Bregencji P. Zumthora. Do nurtu „oszczędnej stylistyki” należy również architektura Tadao Ando, który w swoich projektach odwołuje się do tradycyjnej architektury japońskiej oraz czerpie z dorobku modernizmu.

Koncepcja neomodernistycznego Muzeum Sztuki Bellevue (S. Holl, 1997–2000) oparta jest na idei potrójności, pochodzącej od triady: SZTUKA, NAUKA, TECHNOLOGIA, której muzeum jest poświęcone. Jest to budynek o abstrakcyjnej betonowej bryle, zbliżonej do sześcianu, lecz nieregularnie powycinanej, którego centrum zajmuje dwukondygnacyjne, eliptyczne atrium – zwane Forum – jako holl i przestrzeń wielofunkcyjna (il. 6.). W Muzeum Sztuki Milwaukee (S. Calatrava, 1994–2001) dominującym elementem kompozycyjnym jest monumentalne wejście podkreślone wspornikową konstrukcją o układzie wertykal-

nym i ruchomej konstrukcji, które prowadzi do hollu głównego (Windhower Reception Hall) – złożonej przestrzeni, o parabolicznym kształcie i szklanym przekryciu (sięgającym wysokości 27,5 m), o znaczeniu symbolicznym (il. 9).

Różnorodność teorii i stylów jest cechą wynikającą z tolerancji dla różnych poglądów i potrzeb. Wielowątkowość współczesnej sztuki, która stara odnosić się do bieżących problemów świata i podążać za szybko zmieniającą się rzeczywistością, postęp w zakresie technologii budownictwa oraz pogoń za oryginalnością nie pozwalają na jednoznaczne i trwałe określenie kanonu piękna i są gwarancją trwałego odejścia od jednej obowiązującej teorii. Klasycyzm określił wzorce i archetypy obowiązujące przez stulecia, które na stałe weszły do języka architektury. Do tych wzorców współczesna myśl architektoniczna musi się ustosunkować – poprzez akceptację bądź odrzucenie. Oprócz rozwiązań, które świadomie łączą nowoczesność z tradycją, odniesienia do archetypów klasycznych można odnaleźć często nawet w najbardziej awangardowych projektach.

PRZYPISY

- [1] *Muzealnictwo*, praca zbiorowa pod red. S. Komornickiego i T. Dobrowolskiego, Wydawnictwo Związku Muzeów w Polsce, Kraków 1947, s. 17.
 [2] Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie: wstęp do muzealnictwa*, PWN, Warszawa 1982, s. 61.
 [3] D. Leśniak, *Wolf Prix w centrum Manggha*, www.w-a.pl/2004/wolf_prix.htm

- [4] *Dekonstrukcja*, <http://www.architekci.pl/architektura/>
 [5] W. Leśnikowski, Projekty Rema Koolhaasa, A&B 7/8 2003, s. 66–75.
 [6] J. Tietz, *Historia architektury XX wieku*, Könemann, Kolonia 1998.
 [7] *Op.cit.*
 [8] Álvaro Siza, luty 1988, za A. Bulanda-Jansen, *Idealne muzeum...jakie?*, A&B styczeń 2002, s. 32.



BIBLIOGRAFIA

Gössel P., Leuthäuser G., *Architecture In the Twentieth Century*, Taschen, Köln 1990.

Henderson J., *Museum architecture*, Rockport Publishers, Gloucester Massachusetts 1998.

Jencks Ch., *Architektura postmodernistyczna*, Arkady, Warszawa 1987.

Jencks Ch., *Architektura późnego modernizmu*, Arkady, Warszawa 1989.

Lampugnani V. M., Sachs A., *Museums for a New Millennium: Concepts, Projects, Buildings*, Prestel Verlag, Munich, London, New York, Art Center Basel 1999.

Muzealnictwo, praca zbiorowa pod red. S. Komornickiego

i T. Dobrowolskiego, Wydawnictwo Związku Muzeów w Polsce, Kraków 1947.

Tietz J., *Historia architektury XX wieku*, Könemann, Kolonia 1998.

Wierzbicki J., *Muzea i biblioteki*, Arkady, Warszawa 1961.

Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.

Żygulski Z. jun., *Muzea na świecie: wstęp do muzealnictwa*, PWN, Warszawa 1982.

Bulanda-Jansen A., *Idealne muzeum...jakie?*, Architektura i Budownictwo, styczeń 2002.

Leśnikowski W., *Projekty Rema Koolhaasa*, Architektura i Budownictwo, 7/8 2003.

