

Zdzisław Żygulski jun.

## PRZEMIANY ARCHITEKTURY MUZEÓW

W minionym dwudziestoleciu nastąpił niezwykle rozwój muzealnictwa światowego, któremu towarzyszyły raptowne przemiany architektury budynków muzealnych. Zjawisko to skłania do refleksji i prób klasyfikacji. Podjęła je m.in. Diane Ghirardo w niedawno przetłumaczonej i wydanej w 1999 r. książce *Architektura po modernizmie*<sup>1</sup>. Amerykańska autorka proponuje podział nowych muzeów na „sanktuaria”, „składnice”, „handlowe centra kulturowe” i na „wido-wiska”. Nie wydaje się, aby taki podział miał sens, dotyczy bowiem nie tyle form architektonicznych, co sposobu ekspozycji, a przecież w każdym gmachu muzealnym można (i należy) urządzić magazyny, a łatwiej nawet zaaranżować działalność handlową.

W Polsce architekturą muzeów w wielu artykułach publikowanych w ostatnich latach w „Muzealnictwie” zajmował się pan Andrzej Kiciński. Przedstawił znakomitych architektów, zwłaszcza szwajcarskich i brazylij-skich oraz precyzyjnie zanalizował ich niektóre dzieła. Jakby mimochodem klasyfikował tę architekturę, wyszczególniając między innymi „muzea gorące i muzea zimne”, czyli emocjonalne lub dydaktyczne, „muzea-rzeźby”, „muzea-znaki”, „muzea podziemne”, „muzea z elementami sacrum”, muzeum jako Akropolis, muzeum jako perfekcyjny instrument ekspozycyjny lub muzeum jako „miejsce miłe do zwiedzania”. Podział ten nie jest jednak oparty na chronologii i nie ma charakteru systematycznego bądź syntetycznego<sup>2</sup>.

Nowoczesna architektura muzeów nie jest fenomenem wyodrębnionym, lecz wynikiem długiego procesu ewolucyjnego, jaki doprowadził do stosowania skomplikowanych technik konstrukcyjnych z użyciem nowych, dawniej zupełnie nieznanymi materiałami, a przede wszystkim komputerów, dla szybkich i precyzyjnych obliczeń. Silny wpływ na najnowszą architekturę, w tym architekturę muzeów, mają czynniki społeczne, polityczne i gospodarcze, zwłaszcza niespotykany przedtem rozwój turystyki światowej.

Przedstawiona tu propozycja klasyfikacji budynków muzealnych stanowi wstępny szkic szerszego opracowania, realizującego projekt pod egidą Komitetu

Badań Naukowych. Poszukiwania te ułatwia fakt, że podobnie jak w wielkim oceanie współżyją twory ukształtowane przed niesłychanie dawnym czasem obok gatunków świeższej daty, tak i w architekturze muzeów zachowały się okazy sprzed wieków, jak florenckie Uffizi lub paryski Luwr, nadal pełniące swe pierwotne funkcje, a obok nich twory skonstruowane zaledwie wczoraj.

Podjęte w tym zakresie badania mają też pewien względnie praktyczny. Jeśli Polska chce choć w minimalnym stopniu wyrównać dystans, jaki ją dzieli od muzealnictwa Zachodu (dzisiaj także od Dalekiego Wschodu), musi w niedługim czasie podjąć wysiłek wzniesienia choćby dwóch nowoczesnych gmachów muzealnych, albo chociażby aneksów do pochodzących z lat 30. ubiegłego wieku<sup>3</sup> muzeów narodowych: warszawskiego i krakowskiego.

## Partenon i Panteon

Podobnie jak w wielu innych dziedzinach kultury dzisiejsze muzealnictwo światowe wciąż wiele zawdzięcza myśli i urzędziom powstałym w cywilizacji antycznej, grecko-rzymskiej. Do dziś zachowały się, i są obiektem nieustającego podziwu, monumenty stanowiące wzór dla budynków wznoszonych po wiekach. W Grecji nadal stoją budowle, które wolno nam wiązać z najstarszymi kreacjami muzealnymi. Samo pojęcie muzeum-muzejon miało inne niż u nas znaczenie. Chodziło tu nie tyle o zbiór obiektów, co zgromadzenie uczonych uprawiających pod egidą Muz i Apollina sztuki wyższego rzędu: matematykę, astronomię, muzykę, literaturę, dramat, nawet taniec. Był to więc rodzaj akademii nauk.

Wielkie muzeony greckie w Atenach, Pergamonie, Efezie, a szczególnie w Aleksandrii zawsze łączyły się z bibliotekami, a na pewno posiadały też i inne „zbiory”. Idąc ścieżkami tradycji rząd Egiptu w niedawnym czasie ufundował ogromną, najbardziej nowoczesną bibliotekę w Aleksandrii. Przy tej okazji próbowano dokonać hipotetycznej rekonstrukcji owej pierwotnej hellenistycznej biblioteki z czasów Ptolemeusza, z IV

i III w. p.n.e., jako wielkiej budowli kolumnowej, zgodnie ze stylem wówczas panującym<sup>4</sup>.

Rzeczywiście greckie budowle muzealne, określane jako skarbcze – thesauroi, zachowały się w świętym okręgu Apollina w Delfach, jako miejsce najcenniejszych przedmiotów, wotów ofiarowywanych bóstwu. Najlepiej zachowany jest Skarbiec Ateńczyków, wzniesiony w ostatnim dziesięcioleciu VI w. p.n.e., lub, jak przekazał Pauzaniusz, grecki podróżnik i geograf z II w. naszej ery w swym *Opisie Hellady*, tuż po bitwie pod Maratonem. Jest to tzw. *prostylos in antis*, mający dwie doryckie kolumny w przedsionku, a wymiary 10 m x 6 m<sup>5</sup>. Po zwycięstwie nad Persami pod Maratonem Ateńczycy istotnie wystawili na kamiennym podium przed swoim delfickim skarbcem część zdobytych trofeów. Można więc uznać to miejsce za jedno z najdawniej ukształtowanych muzeów wojska. W II w. p.n.e., na ścianach tego skarbcza wypisano dwa hymny ku czci Apollina, umieszczając pod słowami zapis nutowy, z przekształconych liter greckiego alfabetu. Nie będziemy w błędzie jeśli, nie licząc budynków skarbcowych ufundowanych przez różne miasta-państwa, delficki okrąg święty potraktujemy jako kolosalne muzeum pod gołym niebem. Trudno to sobie dziś wyobrazić, ale według świadectwa Pauzania i innych autorów, znajdowało się tam tysiące rzeźb i innych dzieł

zgrupowanych w ciągu wieków. Rzeźby ilustrowały grecką mitologię, ale też bieżącą historię, z ulubionym motywem: pocztu władców. W okręgu wykonywano na pewno wszystkie czynności, jakie dziś uważamy za „muzealne”, a więc aranżację ekspozycji dzieł artystycznych, wyjaśnienie obiektów za pomocą podpisów, przyuczenie przewodników do oprowadzania ustnego, wreszcie zabiegi konserwatorskie, na przykład naprawę uszkodzonych posągów, czasem z powodu częstego w Grecji trzęsienia ziemi.



2. Skarbiec Ateńczyków w Delfach

2. Treasury of the Athenians in Delphi



1. Nowa Biblioteka w Aleksandrii

1. The New Library in Alexandria

Możemy być też pewni, że tłumy przybyszów do świętego miejsca nie tylko zanosili modły, ofiarowywały wota i radziły się wyroczni, ale także podziwiali nieprawdopodobne skarby sztuki. Podobne były funkcje świętego okręgu w Olimpii, ze świątynią Zeusa i chryselefantyną Fidiasza, z mnóstwem posągów i trofeów. Oba te miejsca, Delfy i Olimpia, obok innych, sławne też były z igrzysk sportowych, ściągających zainteresowanie nie mniejsze od dzisiejszego, a jednocześnie przyczyniając się do rozpowszechnienia „kultury muzealnej”.



3. Pinakoteka na Akropolu w Atenach

3. Pinakothek of the Acropolis in Athens

W Atenach podobny, choć z natury mniejszy okrąg świątynno-artystyczny znajdował się na samym Akropolu<sup>6</sup>. Prowadzące do okręgu Propyleje, zbudowane według projektu Mnesiklesa w latach 427-432 p.n.e., złożone z głównego budynku bramnego i dwóch aneksów nierównej wielkości, utrzymane były w surowym stylu doryckim, choć w samym środkowym przejściu strop, częściowo zachowany, opierał się na smuklejszych kolumnach w porządku jońskim. Po stronie prawej od wejścia znajduje się niewielki budynek czworoboczny, z czterema kolumnami, mieszczący zapewne bibliotekę<sup>7</sup>. Po przeciwległej, północnej stronie istnieje dość dobrze zachowany prostokątny budynek, z przedsionkiem o czterech doryckich kolumnach i dwóch kolumnach wewnętrznych z przymurkami, przed salą, w której eksponowano malowane na deskach obrazy sławnych artystów, wśród nich najwybitniejszego obok Apellesa twórcy – Polignota. Miejsce to, określane przez Greków terminem pinakoteki, może pretendować do rangi najstarszego zachowanego w świecie budynku ściśle muzealnego. Światło słoneczne, padające z południowego wschodu, przedostawało się przez otwory pomiędzy kolumnami. Nie wiemy jednak, w jaki sposób zawieszono były obrazy i jak opisane. Nie wiadomo też, ile obrazów mieściło się w tej sali.

Na Akropolu, na południowym krańcu płaskowyżu, przed zachodnią pierzeją Partenonu, znajdował się jeszcze jeden budynek o charakterze, można powiedzieć, protomuzealnym. Określany w źródłach jako chalkoteka, czyli zbiór brązów, dziś już nie istnieje, ale podług zarysu fundamentów można wywnioskować, że była to prostokątna, wydłużona hala, podzielona wzdłuż rzędem kolumn na dwie przestrzenie, mająca portyk od strony północnej. W chalkotece przechowywano dary wotywnie, głównie posągi i figurki z brązu,



4. Partenon na Akropolu w Atenach

4. Parthenon of the Acropolis in Athens

a także uzbrojenie strażników Akropolu, a więc hełmy, zbroje i broń białą, miecze i włócznie<sup>8</sup>.

W europejskiej architekturze muzeów, która no dobrze rozwinęła się w pierwszej połowie XIX w., nie nawiązano jednak ani do wyżej opisanej pinakoteki, ani do chalkoteki, natomiast za wzór wzięto sam Partenon, jedną z najwspanialszych kreacji wszystkich czasów.

Choć częściowo zrujnowany podczas wojen wenecko-tureckich w XVII w., zawsze był podziwiany i szczególnie obserwowany przez architektów.

Kiedy Lord Elgin, za pozwoleniem rządu tureckiego, wywiózł do Londynu rzeźby Fidiasza, wśród gruzów zalegające płaskowyż, rychło stały się one największym skarbem Muzeum Brytyjskiego, założonego aktem Parlamentu w 1753 roku. Zbyt ciasny był pałacyk muzealny Montagu House w Bloombury, więc w 1823 r. powzięto plan wzniesienia obszernego, monumentalnego budynku według planu Roberta Smirke. Był to jakby rozbudowany Partenon, ale w centralnej bryle



5. British Museum w Londynie

5. British Museum in London



6. Stara Galeria Narodowa w Berlinie

6. The Old National Gallery in Berlin





8. Panteon w Rzymie

8. Pantheon in Rome

ściśle według ateńskiego wzoru, z ośmiokolumnową fasadą i tympanonem wypełnionym rzeźbą alegoryczną. W jednej z głównych sal rozmieszczono „marmury Elgina”, jeszcze silniej wiążąc londyńskie muzeum z greckim prawzorem. Od tego czasu we wszystkich częściach świata wznoszono setki analogicznych budynków muzealnych<sup>9</sup>.

Rzecz prosta, muzealny motyw „Partenonu” dotyczył z reguły frontowej fasady budynku, a nawet tylko jej środkowej części, z głównym wejściem. Wokół rozciągano skrzydła, zwykle na planie prostokąta lub kwadratu, z dziedzińcem pośrodku. Dyspozycja wewnątrz uwarunkowana była potrzebami ekspozycji określonych obiektów, rzeźb, obrazów, bądź wytworów rzemiosła artystycznego, ale i w tym przypadku w XIX w. chętnie sięgano do reguł antycznych, skodyfikowanych przez Witruwiusza. Zawsze istotną rolę grała reprezentacyjna przestrzeń na planie koła – rotunda zwieńczona kopułą.

Rotundy z kopułami były również dorobkiem mistrzów greckich, choć też równolegle rozwijały się w kręgu wschodnim, armeńskim i perskim. Do dziś nieźle zachowana jest rotunda w Delfach, poniżej sanktuarium Apollina, w okręgu zwanym Marmaria, zawierającym starożytne miejsca kultu Ateny, ze świątyniami i ołtarzami sięgającymi VII w. p.n.e.<sup>10</sup>. W temenosie, czyli świętym gaju Zeusa w Olimpii, znajdowała się w czasach hellenistycznych rotunda zawierająca posągi panujących władców macedońskich, tzw. Filipjon<sup>11</sup>. Na samej agorze ateńskiej postawiono tolos, czyli rotundę zwieńczoną niskim stożkowym dachem z przedsionkiem na kolumnach, przeznaczoną na zebrania prytań<sup>12</sup>. Za pośrednictwem budowli hellenistycznych rotundy przejęte zostały przez architektów rzymskich, a ich arcydziełem jest, znakomicie zachowany, stołeczny Panteon, świątynia wszystkich



10. Świątynia Sybilli w Puławach

10. The Temple of Sybil in Pulawy

bóstw, charakterystyczna dla synkretyzmu religijnego wczesnego cesarstwa.

Budowę tę rozpoczął w I w. p.n.e. Agrypa, ale po częściowym zniszczeniu przez pożar ostateczną formę nadano jej za czasów Hadriana. Jest to kolosalna rotunda przesklepiona betonową kopułą o średnicy 43,4 m, z okrągłym otworem, *oculusem*, pośrodku,



11. Świątynia Sybilli w Tivoli

11. The Temple of Sybil in Tivoli





12. Muzeum Pio Clementino na Watykanie

12. Pio Clementino Museum of Vatican in Rome

poprzedzona prostokątnym przedsionkiem o ośmiu kolumnach. Nisze w wewnętrznych ścianach rotundy przeznaczone były na posągi bóstw. Architekci XIX w. zauważyli, że taki układ świetnie odpowiada potrzebom muzealnej ekspozycji rzeźby, a w końcu także i malarstwa. Wielka sala rotundowa na głównej osi budynku stała się ulubionym motywem architektury, m.in. w Muzeach Watykańskich i w berlińskim

Altes Museum, dziele Karla Friedericha Schinckla.

Puławska Świątynia Sybilli przynosi prawdziwy zaszczyt Polsce, jako jeden z najwcześniejszych samostojnych budynków muzealnych w Europie, inaugurowany w 1801 roku<sup>13</sup>. Rotunda puławska, zaprojektowana przez Christiana Piotra Aignera, była powtórzeniem, w podwójnych rozmiarach, sławnej rzymskiej rotundy w Tivoli, antycznym Tibur, pochodzącej z I wieku. Panteon puławski miał salę górną oświetloną przez *oculus* w kopule, przykryty ametystowym

szkłem, dającym błękitne, nierealne światło. Był relikwiarzem polskich pamiątek narodowych, po królach i wielkich wodzach narodu, także po uczonych i poetach. W dolnej kondygnacji miał kryptę, miejsce zgromadzeń loży masońskiej wokół obelisku z czarnego marmuru, wzniesionego ku czci księcia Józefa Ponia-towskiego.

Był jeszcze jeden antyczny twór architektury, jaki później, świadomie lub nieświadomie, odegrał rolę w kształtowaniu budynków muzealnych – po prostu antyczna galeria, *stoa*, długi portyk kolumnowy, niekiedy z podwójną, spiętrzoną kolumnadą, ze światłem padającym od strony kolumn. Taka była, wspomniana wyżej, chalkoteka na Akropolu ateńskim, ale forma ta rozkwitła dopiero w okresie hellenistycznym. Jak powiedziano, w budynkach tych, o charakterze publicznym, eksponowano rzeźby i obrazy, a więc pełniły one funkcję wczesnych muzeów.

Wszystkie te motywy, w różnych kombinacjach, wystąpiły w muzeach XIX w., poprzedzone zresztą rozważaniami teoretycznymi, na które ostatnio zwrócił uwagę Marek Pabich w artykule *Filozoficzne podstawy projektowania budynków muzealnych na przełomie XVIII i XIX wieku*<sup>14</sup>. Widać to wyraźnie na reprodukowanych, choć nie zrealizowanych projektach.

Pośród architektów pierwszej połowy XIX w. najbardziej konsekwentnie wzory antyczne stosował Leo von Klenze, pracujący dla króla Ludwika I Bawarskiego. Za jego sprawą monachijski Plac Królewski – Königsplatz – przetworzony został w zespół o jednoznacznym greckim wyrazie. Prowadzą doń monumentalne Propyleje, a po dwóch stronach ustawione są bliźniacze budynki: Gliptoteka i Zbiór Antyków. Oba mają ośmiokolumnowy trzon świątynny z tympanonem i skrzydła rozwinięte w formę kwadratową z dziedzińcem pośrodku. Wszystko jest podobne do Akropolu, a przecież inne, bo i w tym zakresie Grekom nikt nigdy nie dorównał.

### Pałace i kościoły

Niniejsza próba klasyfikacji budynków muzealnych od XIX w. do naszych czasów nie ma charakteru ściśle chronologicznego, gdyż poszczególne style miały siłę przetrwania i współistniały z formami nowszymi. Około



7. Gliptoteka w Monachium

7. Glyptothek in Munich

połowy wieku XIX wzięły górę tendencje zwracające architekturę muzealną ku formom renesansowym i barokowym. Wzorami były pałace, głównie włoskie i francuskie oraz niemieckie kościoły barokowe. Znacznie wcześniej, w okresie podnoszącego się romantyzmu, szukano natchnienia w formach gotyckich, czego najlepszym przykładem są kreacje angielskie, „Strawberry Hill” Walpole’a, u nas zaś puławski Dom Gotycki (1809). Najsilniej oddziaływały jednak rzeczywiste, renesan-



9. Kunsthistorisches Museum w Wiedniu

9. Kunsthistorisches Museum in Vienna



13. Bayerisches Nationalmuseum w Monachium

13. Bayerisches Nationalmuseum in Munich

sowe pałacowe galerie sztuki, jakie powstały we Florencji, w Paryżu, a nawet leżącym nieco na uboczu – Fontainebleau. Ich architektoniczny układ był wszędzie podobny: długa amfilada sal i korytarzy, będących dziedzictwem wspomnianych, antycznych kolumnowych portyków. Na północ od Alp te przestrzenie były zamknięte, oszklone. W Ufficjach amfilada sal znajdowała swą ideową kulminację w ośmiobocznej „Trybunie”, wzorowanej na florenckim baptysterium, ale z *oculusem* u szczytu, jak w starożytnych rotundach<sup>15</sup>. W wielu muzeach – pałacach monumentalny hall wejściowy, skąd prowadziły schody na wyższe piętra, był miejscem najbardziej reprezentacyjnym, tworzącym zarazem psychologiczną „służbę” pomiędzy zwykłą przestrzenią publiczną a przestrzenią o najwyższej randze społecznej i artystycznej – przejściem od świata codzienności do sfery wzniosłej, otoczonej kultem. Muzea próbowały wejść w domenę *sacrum* i to uzasadniało ich kościelną formę. Taki wygląd do dziś ma Bayerisches Nationalmuseum w Monachium, dzieło Gabriela Seidla, oraz Nordiska Museet w Sztokholmie, a innych przykładów „kościelnego” stylu jest niemało. W ten to sposób materializowano chętnie stosowane terminy: „pałac sztuki” lub „świątynia sztuki”.

Tak zwana Stara Pinakoteka – die Alte Pinakothek – w Monachium może być uważana za pierwsze wielkie muzeum europejskie wzniesione w stylu neorenesan-

sowym. Otwarta w 1836 r., świadczyła o odwróceniu się od antykizującego klasycyzmu i sięgnięciu do inspiracji renesansowych, co było tym bardziej znamienne, że dzieła tego dokonał przysięgły admirator antyku – wspomniany Leo von Klenze. Jest to do dziś zachowany gmach na planie bardzo wydłużonego prostokąta, a więc przyjmujący założenie „galerii”, zakończony po obu węższych bokach krótkimi poprzecznymi traktami. W fasadach znalazły się loggie i rzędy okien zakończonych półokrągłymi. Dach ma sferyczną trójkątną nadbudowę – źródło górnego światła. Pinakotekę zdobi bogata dekoracja malarska. Klenze unikał wszelkiej przypadkowości i budował pinakotekę dla gotowego zbioru obrazów, z dokładnie wyliczoną powierzchnią ekspozycyjną. Owiany sławą i sukcesem, zaproszony został do Petersburga, gdzie przy współpracy architektów rosyjskich wznosił gigantyczny gmach Nowego Ermitażu, również w stylu neorenesansowym. Styl ten utrzymał się niemal do końca XIX w., a jego najwspanialszymi przykładami są budynki: czeskiego Muzeum Narodowego w Pradze i nowych cesarskich muzeów we Wiedniu.

Budowa cesarskich muzeów wiedeńskich była osiągnięciem epokowym. Przeprowadzona w latach 1872-1889, według planów dwóch znakomitych architektów – Gottfrieda Sempera i Karla Hasenauera, przyniosła w rezultacie dwa ogromne, bliźniacze gmachy



w stylu neorenesansowym: Pałac Natury (Naturhistorisches Museum) i Pałac Sztuki (Kunsthistorisches Museum), ustawione naprzeciw siebie, zamykające plac, pośrodku którego widnieje pomnik cesarzowej Marii Teresy, twórczyni nowoczesnego imperium austriackiego. Jednak w swej treści oba te muzea nie były apoteozą monarchii Habsburgów. Koncepcja Pałacu Natury i Pałacu Sztuki miała cechy uniwersalistyczne – wyrażała wiarę w jedność świata i jego nieustanny postęp.

### Prostota Bauhausu i modernizm

Pierwsza wojna światowa stanowiła wyraźną cezurę w rozwoju architektury, także muzealnej. W 1919 r. w Weimarze, z inicjatywy Waltera Gropiusa, w wyniku połączenia Akademii Sztuk Pięknych i Szkoły Rzemiosł Artystycznych, powstała wyższa szkoła określana później terminem Bauhaus. W 1925 r. instytucja ta przeniesiona została do Dessau, gdzie Gropius wznosił zespół nowoczesnych gmachów szkolnych wraz z warsztatami oraz pomieszczeniami dla studentów i wykładowców.

Program sformułowany przez Gropiusa zakładał zerwanie z metodą naśladowania form archaicznych, gotyckich, bądź renesansowych i stworzenie architektury prostej, rzeczowej i funkcjonalnej, opartej na znajomości nowych materiałów budowlanych i rozwiązań konstrukcyjnych, co gwarantuje organiczną jedność estetyczną i techniczną dzieła. W 1928 r. kierownictwo szkoły objął Hannes Meyer, a po nim Ludwik Mies van der Rohe, który w 1932 r., z polecenia władz, przeniósł uczelnię do Berlina, jednak w dwa lata później hitlerowcy szkołę tę zamknęli. Hitler uważał się za świetnego znawcę sztuki i miał własne pomysły architektoniczne – lansował monumentalny, klasycyzujący styl narodowosocjalistyczny, mający być wyrazem potęgi Trzeciej Rzeszy. Pomimo chwilowej katastrofy Bauhaus, dzięki swemu uniwersalnemu charakterowi, wywarł istotny wpływ na kształtowanie się architektury XX wieku. Tendencje Bauhausu podjęte zostały przez architektów amerykańskich, choć już wcześniej powstała w Ameryce oryginalna szkoła architektoniczna pod egidą Franka Lloyd Wrighta. Urodzony w 1867 r. Wright ulegał najpierw wpływom Ruskina i Viollet-le-Duca, następnie zaś secesji i sztuce prekolumbijskiej, a specjalizował się w projektowaniu zarówno prywatnych rezydencji, jak i kolosalnych wieżowców. W miejscowości Taliesin skupił adeptów z różnych stron świata, którzy pomagali mu snuć koncepcje nowej filozofii sztuki. Sam wreszcie opowiedział się za „architekturą organiczną”, polegającą na maksy-

malnym zespoleniu budowli z otaczającym krajobrazem.

Nie mniejszy wpływ na styl architektury XX w., także muzealnej, miał francuski twórca, architekt, urbanista, rzeźbiarz i malarz pochodzenia szwajcarskiego, o całą generację młodszy od Wrighta, urodzony w 1887 r. – Le Corbusier, a właściwie Charles Edouard Jeanneret. Założywszy w 1922 r. pracownię w Paryżu zajął się poszukiwaniem rozwiązań racjonalnych i ekonomicznych, był współtwórcą puryzmu, wyznawcą konstruktywizmu i funkcjonalności. Mawiał, że dom powinien być po prostu maszyną do mieszkania. Wprowadzał swobodne rozwiązania układu wnętrza, niezależnie od systemu konstrukcyjnego. Trzeba jednak dodać, że oryginalne i wybitne dzieła architektury muzealnej Wrighta i Le Corbusiera zrealizowane zostały już po drugiej wojnie światowej.

W latach 30. XX w. wznoszono, głównie według recept Bauhausu, budynki przeznaczone dla sztuki nowoczesnej<sup>16</sup>. Preferowano plany prostokątne i elewacje nieozdobne, utrzymywano tradycyjne ciągi galerijne ze światłem dziennym płynącym z wielkich okien i sufitowych świetlików, ale chętnie też korzystano z oświetlenia sztucznego, z reflektorów ukrytych w sufitach. Wielkie połacie ścian bielono, w poprzek sal ustawiano białe ekrany pod obrazy i postumenty pod rzeźby. Starano się o wielką oszczędność środków ekspozycyjnych, ale mylnie uważano, że biel jest neutralna. Te cechy wystąpiły w muzeach holenderskich, w Muzeum Boymansa w Rotterdamie, otwartym w 1936 r. według projektu van der Steura, a także w Muzeum Miejskim w Hadze, wzniesionym w tym samym czasie przez Henrika Petrusa Berlage.

Przed drugą wojną światową został wystawiony gmach Muzeum Narodowego w Warszawie oraz zaprojektowany i częściowo wzniesiony gmach Muzeum Narodowego w Krakowie. Są to dwa najważniejsze dla Polski, także i dzisiejszej, budynki muzealne, w których przebiega znaczna część polskiego życia muzealnego. Oba jednak są właśnie wyrazem pomysłów i działań z lat 30. XX w., pod silnym wpływem modernizmu i konstruktywizmu, oba – obok zalet wykazują poważne wady, nie wytrzymując wymagań obecnego czasu.

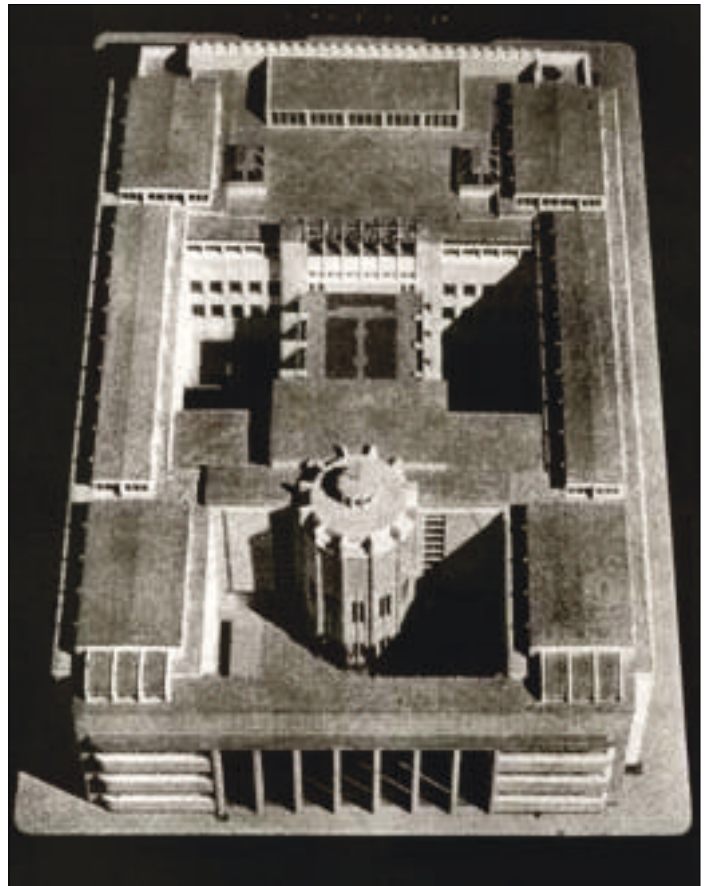
Gmach warszawski, podług planów Tadeusza Tołwińskiego, uroczyste inaugurowano w 1938 r. przy Alejach Jerozolimskich, tuż przed mostem Poniatowskiego. Jest to wydłużona i rozczłonkowana, dwukondygnacyjowa budowla, zwrócona czterema poprzecznymi skrzydłami ku Alejom, o elewacjach oblicowanych gładką kamienną wykładziną, bez żadnych ozdób prócz płaskich pilastrów. Główne wejście, słabo zaak-

centowane, dostępne jest z jednego z dziedzińców pomiędzy blokami. Całość bardziej przypomina zespół kasarniany niżli artystyczny, może dlatego, że plan ten akceptowany był przez oficera – pierwszym dyrektorem instytucji był pułkownik Bronisław Gembarzewski, a skrzydło od strony Wisły oddano Muzeum Wojska. Mało kto wie, że gmach przygotowano do obrony na wypadek spodziewanej wojny, zaopatrując skrajne skrzydło od strony Wisły w parapet do ustawienia dział i karabinów maszynowych. Nie przypuszczano, że atak na polską stolicę w 1939 r. rozwinie się od strony zachodniej. Kompleks muzealny wraz z inwentarzem ocalał z drugiej wojny światowej, co graniczyło z cudem. W dużej mierze była to zasługa, drugiego z rządu, dyrektora – profesora Stanisława Lorentza. Koegzystencja dwóch wielkich instytucji w jednym budynku położyła się cieniem na wszystkie lata powojenne. Było zbyt ciasno wobec nieustannie zwiększających się zbiorów, wobec ambicji urządzania reprezentacyjnych wystaw i lawinowo rosnącej frekwencji zwiedzających. Wyszły na jaw mankamenty w ułożeniu sal, stale też brakowało miejsca na wystawy zmienne. Trzeba je było po części lokować na podestach klatki schodowej. Sporządzono rozległe plany przebudowy i rozszerzenia gmachu o niezbędne aneksy. Ich realizacji nieustannie stoi na przeszkodzie fatalny stan finansów państwowych<sup>17</sup>.

W roku 1934 położono kamień węgielny pod nowy gmach Muzeum Narodowego w Krakowie przy Alei Trzeciego Maja, według projektów Czesława Boratyńskiego, Edwarda Kreislera i Bolesława Schmidta, przy doradczej muzeologicznej współpracy dyrektora Feliksa Kopyry. W ten sposób miały być rozwiązane problemy najstarszego polskiego muzeum narodowego, ulokowanego pierwotnie w Sukiennicach i mającego przez całe lata zbiory w różnych lokalach zastępczych, w kamienicach mieszczańskich i w pałacyku Czapskich.

Nieszczęśliwe jednak były dzieje nowego gmachu. Budynek w kształcie masywnego bloku na planie prostokąta był krótszym bokiem zwrócony ku krakowskiemu Błoniom. Mimo wszystko miał coś z greckiej świątyni, ale o proporcjach nader ciężkich. Do głównego wejścia prowadził płytki portyk na potężnych słupach, z prostokątnymi płaszczyznami u góry, przeznaczonymi na dekorację (nigdy nie wykonaną). Na wewnętrznym dziedzińcu miała stanąć rotunda, jakby w nawiązaniu do Świątyni Sybilli, przeznaczona na relikwie i pamiątki narodowe – urnę z sercem generała Jana Henryka Dąbrowskiego, historyczne chorągwie wojska polskiego, zbroje husarskie i mundury oficerskie z czasu powstań. Podczas drugiej wojny światowej

nieukończonym gmachem zawładnęli hitlerowcy, urządzając tam sobie gestapowskie kasyno. Po wojnie ukończenie budowy długo się przeciągało. Zmieniano pierwotne plany i zrezygnowano z trofealnej rotundy, która była nie w smak komunistycznym władzom. Serce generała Dąbrowskiego w darze wysłano do Poznania. Nowy Gmach, nazwany Gmachem Głównym, pełni dziś podstawową funkcję administracyjną i wystawienniczą Muzeum Narodowego, ale wystąpiły w nim wszystkie mankamenty projektu niedostosowanego do bieżących potrzeb ekspozycyjnych i usługowych: ciężki i mroczny westybul, brak jasnej dyspozycji sal i ekspozycyjnej dominanty, brak odpowiednich wind na wyższe piętra, do których dostęp wymaga pokonania niezwykle uciążliwych schodów. Wady techniczne, zwłaszcza w pokryciu dachów, wymagają nieustannych remontów, co na całe lata wyłącza z użytku różne części muzeum. Projekty wzniesienia nowoczesnego aneksu muzealnego, zarówno w Warszawie, jak i w Krakowie są więc w pełni uzasadnione.



15. Nowy Gmach Muzeum Narodowego w Krakowie, model z 1932 r.

15. The new building of the National Museum in Cracow, a model from 1932



### Fortece i bunkry

Totalne zagrożenie ludzkości i ludzkiej kultury, jakie objawiło się podczas drugiej wojny światowej i następujących po niej latach „zimnej wojny”, ze strachem przed bronią nuklearną spowodowało, częściowo utajony, przełom w architekturze muzeów. Owo utajnienie polegało na tym, że pod elewacjami nowych gmachów muzealnych, wykonanych z potężnych bloków zbrojonego betonu, według patentu fortyfikacji wojennych, drążono głębokie, okryte tajemnicą, kondygnacje schronów, do których, w momencie alarmu, miały być przeniesione najcenniejsze skarby. Pierwsze tego typu muzea powstały w Japonii, będącej wciąż w szoku po wybuchach bomb atomowych w Hiroszynie i Nagasaki. Dochodziła do tego nieustanna w tym kraju obawa przed trzęsieniem ziemi. W roku 1959 otwarto w Tokio, w parku Ueno, Muzeum Narodowe Sztuki Zachodniej według projektów Le Corbusiera. Wielki architekt od dłuższego czasu studiował zagadnienie muzeów i we wszystkich elementach tokijskiej realizacji zastosował własny system modułarny. Prostopadłościenny masyw budynku, ciężka betonowa bryła o zabarwieniu szarozielonkawym, niemal bez otworów, spoczywa na potężnych słupach. Była to zresztą metoda zastosowana wcześniej przez Wrighta w projekcie tokijskiego Imperial Hotel, który przetrwał straszliwe trzęsienie ziemi w roku 1922. U Le Corbusiera rampy prowadzą do wielkiego hallu, stanowiącego trzon muzeum, oświetlonego od strony dachu latarnią w kształcie trójbocznej piramidy. W salach bocznych zastosowane są ogromne podłużne świetliki, częściowo wpuszczone do wnętrza. Owe wiszące nad

głową elementy i nadmiar wewnętrznych podpór powoduje wrażenie ciężkości<sup>18</sup>.

W realizacji tego budynku wzięli udział uczniowie Le Corbusiera, Junzo Sakakura, Kunio Maekawa i Takamasa Yoshizaka. Oni też dali początek sławnej japońskiej szkole architektów parających się muzealnictwem. Odeszli jednak od sztywnych doktryn swego mistrza, zwracając się ku rodzimej tradycji budownictwa. W ślady Le Corbusiera bez wahań wstąpił znakomity architekt amerykański Philip Johnson, twórca Muzeum Sztuki w Utice (w stanie Nowy Jork), otwartego w roku 1960. Tym razem całkowicie zamknięty granitowy blok na planie kwadratu posiadał strop wiszący na czterech stalowych, pokrytych brązem, potężnych dźwigarach, przez co sale ekspozycyjne odbywały się bez podpór.

Do architektury „fortecznej” zaliczyć trzeba sławne muzeum fundacji Solomona R. Guggenheima, otwarte w Nowym Jorku przy Piątej Alei w roku 1959, dzieło Franka Lloyd Wrighta. Pierwsze jego szkice powstały w czasie wojny, w 1943 roku. Głównym elementem tego muzeum sztuki nowoczesnej jest ciężka betonowa rotunda, niby odwrócona wieża Babel, w postaci pięciopiętrowej spirali, rozszerzającej się ku górze, przykryta płaską, szklaną kopułą, a więc jednak dalekie echo Panteonu. Osobliwością tego gmachu jest to, że po wjechaniu windą, zwiedzanie odbywa się od góry po wąskiej, spiralnie opadającej rampie. Wright nie przewidział rozwoju sztuki najnowszej w kierunku ogromnych formatów i dziwnych instalacji, do ekspozycjonowania których jego muzeum stanowczo się nie nadaje. Umieszczane we wszystkich podręcznikach nowoczesnej architektury, częściej kojarzy się z wielkomiejskim garażem niż z przybytkiem sztuki.



16. Muzeum Narodowe Sztuki Zachodniej w Tokio, proj. Le Corbusier

16. National Museum of Western Art in Tokyo, designed by Le Corbusier



17. Wschodni Budynek Galerii Narodowej w Waszyngtonie, proj. I. M. Pei

17. Eastern building of the National Gallery in Washington, designed by I. M. Pei





19. Muzeum Izraela w Jerozolimie, Przybytek Księgi, proj. F. Kieslera i A. Bartosa

19. The Israel Museum in Jerusalem, Shrine of the Book, designed by F. Kiesler and A. Bartos

Oczywistym przykładem architektury „fortecznej” jest aneksowy budynek waszyngtońskiej Galerii Narodowej, określanej jako Budynek Wschodni – East Building, dzieło architekta amerykańskiego, pochodzenia chińskiego, Yeoh Ming Peia. Ukończony w 1979 r., położony po wschodniej stronie starego gmachu (z 1941 r.), składa się z dwóch części na planie trójkątnym, niejednakowej wielkości, rozdzielonych wąskim podłużnym dziedzińcem, razem tworzących blok prostopadłościenny. W części większej znajdują się przestrzenie ekspozycyjne, w mniejszej – ulokowany jest ośrodek studiów nad sztuką nowoczesną. Wspomniany dziedzińiec ma przezroczyste sklepienie, a dominuje w nim kolosalny mobil Caldera, jako symbol naszego czasu i jego kinetycznego niepokoju. W końcu również architektura sięgnie po efekty ruchu, pozornego, uzyskiwanego wewnętrznym światłem lub rzeczywistego, jak w Milwaukee Art Museum.

Wiele innych amerykańskich muzeów tej epoki przybrało kształty forteczne, między innymi znajdujące się w pobliżu Galerii Narodowej, przy waszyngtońskim Mall, Space Museum – Muzeum Przestrzeni

Kosmicznej, a także udany aneks do Cleveland Art Museum, wzniesiony w roku 1971. Tendencja ta przyjęta została w wielu innych krajach i utrzymuje się do dzisiaj, o czym świadczy także budynek Muzeum Sztuki Nowoczesnej we Frankfurcie nad Menem, projektu jednego z najwybitniejszych architektów austriackich Hansa Holleina, jak również Muzeum Narodowego w Yongsan w Seulu, gdzie w 2004 r. odbyła się Generalna Konferencja ICOM-u.

Do tej serii chętnie zaliczyłbym Muzeum Izraela w Jerozolimie, a więc w strefie szczególnie narażonej na ataki wobec niekończącej się wojny z Palestyńczykami. Powstałe po drugiej wojnie światowej państwo Izrael zdobyło się na ogromny wysiłek niebywale rozwijając muzealnictwo, w łatwo zrozumiałym dążeniu do umocnienia poczucia tradycji, jedności i siły moralnej współobywateli. W roku 1965 otwarto w Jerozolimie Muzeum Izraela, monumentalne, przepojone wyraźnymi treściami symbolicznymi. Wśród wielu budynków najbardziej przejmujący jest tzw. Przybytek Księgi, kryjący zwoje tekstów biblijnych z I w., odkryte w pieczarze nad Morzem Martwym, w ceramicznych amforach. Pokrywa amfory w kształcie okrągłym, wznoszącym się pośrodku, stała się inspiracją dla kolistego, całkowicie zamkniętego, białego budynku, jakby koczowniczego namiotu, z salą ekspozycyjną wybranych tekstów, na bębnie zakończonym jak rodął. Bęben ten, osadzony na trzpieniu, może być w każdej chwili opuszczony do wykutego w skale schronu i tam ocaleć nawet w czasie atomowego wybuchu<sup>19</sup>.

### Piramidy, półkule, kule i latające spodki

Od połowy XX w. architektura o funkcjach muzealnych i wystawowych często przybierała kształty regularnych brył geometrycznych. Szczególnie dotyczyło to wielkich światowych wystaw, o których przed laty bardzo trafnie pisał Andrzej Osęka<sup>20</sup>.

W tej mierze architektów frapowała egipska piramida, jako forma efektowna i niezwykle trwała, łączona z kultem słońca i rzekomo wywierająca zbawienny wpływ na ludzkie ciało. Muzea o kształcie odwróconej piramidy, z ogromną kwadratową płaszczyzną dachu, tworzącą naturalny taras, projektowali – Le Corbusier i Oskar Niemeyer, ale najwięcej zainteresowania i dyskusji wzbudziła piramida ustawiona na dziedzińcu Luwru przez wspomnianego Yeoh Ming Peia. Nie była to jednak, jak sądzili złośliwi krytycy, forma natrętna i obca. Po pierwsze, znalazła się w ciągu widzialnych pomników o charakterze starożytnym – obelisku i łuku triumfalnego, po drugie zaś – Luwr szczyty się ogromnym zbiorem dzieł sztuki egipskiej. Ponadto



21. Rotunda czytelni na dziedzińcu British Museum w Londynie, proj. Norman Foster

21. Rotunda of the reading-room within the court of British Museum in London, designed by Norman Foster

z alternujących sześć- i pięcioboków. Przy minimalnym zużyciu materiału mogła obejmować ogromne przestrzenie, a więc początkowo służyła do konstrukcji hangarów i rozmaitych obiektów przemysłowych, zanim się nią posłużono w konstruowaniu gmachów muzealnych. Później okazało się, że grubo wcześniej podobny system zastosował Pan Bóg przy stwarzaniu różnych części wszechświata! Pod urokiem Fullera, jak również Miesa van der Rohe, pozostaje znakomity angielski architekt współczesny, Sir Norman Foster, któremu udało się w sposób kapitalny nakryć kopułą dziedziniec Muzeum Brytyjskiego i stworzyć nową jakość przestrzeni muzealnej przy połączeniu tradycji „parte-

owa piramida jest tylko osłoną konstrukcji znajdującej się pod ziemią: hallu wejściowego, jaki zapewnia bardziej uporządkowany przepływ tysięcy ludzi, zwiedzających jedno z najważniejszych muzeów świata.

Wielką rolę w kształtowaniu tego typu nowoczesnych budynków muzealnych odegrał amerykański inżynier, wynalazca i zarazem filozof – Richard Buckminster Fuller, twórca półkulistej kopuły tzw. geodezyjnej. Sporządzona z lekkich materiałów syntetycznych, składała się ona

nońskiej” z absolutną nowoczesnością, także techniczną. Gigantyczna kula, mieszcząca sferyczne kino, jest jedną z głównych atrakcji Muzeum Techniki i Nauki w La Villete, w Paryżu. Formy kuliste w budynkach muzealnych szczególnie ulubione są na Dalekim Wschodzie, w Japonii, w Chinach, o czym świadczy chińskie Muzeum Nauki i Technologii w Pekinie<sup>21</sup>.

Mistrzem przestrzennych form geometrycznych okazał się wspomniany architekt brazylijski Oscar Niemeyer, urodzony w 1908 r., twórca, wraz z Lucio Costą, nowej stolicy – Brasillii, współtwórca gmachu ONZ w Nowym Jorku, kościołów, a także pawilonów wystawowych. Według jego planu wzniesiono w Caracas w 1955 r. gmach dla sztuki nowoczesnej w formie odwróconego ostrosłupa, nadwieszony nad zboczem. Ukoronowaniem muzealnych projektów Niemeyera jest Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Niterói koło Rio de Janeiro, zaprojektowane w 1991 r., a otwarte w siedem lat później. Główna bryła tej budowli nieodmiennie kojarzy się z filizanką, a raczej z wirującym spodkiem<sup>22</sup>. Forma podobna do UFO zawsze intrygowała architektów. Realizowano ją zwykle w muzeach techniki. Już w 1966 r., dla uczczenia 75-lecia istnienia firmy, otwarto w Eindhoven w Holandii Muzeum Philipsa. Budynek ma właśnie kształt „latającego spodka”, który dopiero co wylądował na ziemi<sup>23</sup>.

### Przezroczystość

Równocześnie z „forteczną” tendencją w projektowaniu muzeów, będącą wyrazem, nieco skrywanej



20. Muzeum Nauki, prefektura Ehime w Japonii, proj. K. Kurokawa

20. Science Museum, Ehime prefecture in Japan, designed by K. Kurokawa



trwogi, panującej w okresie „zimnej wojny” pomiędzy supermocarstwami, Stanami Zjednoczonymi i Związkiem Radzieckim, objawił się kontrastowy styl kształtowania budynku muzealnego jako ogromnej „szklanej gabloty”. Zwykle był to jedynie pozór, gdyż pod tą przezroczystą konstrukcją nadal głęboko wkopywano się w grunt, chowając tam zarówno niezbędne pomieszczenia magazynowe, jak i sale ekspozycyjne. W tych podziemnych salach, podobnie zresztą jak w muzeach–bunkrach, stosowano oświetlenie sztuczne, a najczęściej pograżano je w mroku, kierując jedynie światło punktowe na wybrane obiekty. W ekspozycjach muzealnych nastąpiła epoka „tenebroso”. Oczywiście, części oszklone do woli używały światła słonecznego.

Jednym z twórców architektury „przezroczystej” był, kilkakrotnie już wspomniany, stary mistrz Bauhausu, Mies van der Rohe, a jego popisowym w tym względzie tworem – aneks do Muzeum Sztuki w Houstonie, zwany Cullinan Hall<sup>24</sup>. Jest to po prostu ogromny hall wystawowy o powierzchni około 1 000 m<sup>2</sup>, wysokości 10 m, z dachem zawieszonym na czterech potężnych dźwigarach, z reflektorami w suficie. Frontowa ściana ze szkła uformowana jest półkuliście, nęcąc do oglądania muzeum od zewnątrz, nawet z samochodu, a szczególnie w nocy, kiedy hall rozświetlony jest jak witryna ogromnego sklepu. Gdy jednak wejdzie się do środka, pomiędzy nowoczesne rzeźby, mobile i stabile Caldera, doświadcza się uczucia niezwyklej harmonii, jaką osiągnął Mies van der Rohe w tej, zdawałoby się, nieskomplikowanej przestrzeni. Podobne efekty przyniosła jego berlińska Nowa Galeria Narodowa, wstawiona ostatnio

pokazem dzieł z nowojorskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

Budowlę w formie ogromnej, zawieszanej w górze galerii dla Muzeum Sztuki w Sao Paulo zaprojektowała już w 1957 r., urodzona w Rzymie, ale działająca w Brazylii, Lina Bo Bardi, wyróżniająca się szczególną śmiałością i intuicją twórczą. Muzeum to otwarto w 1968 roku<sup>25</sup>.

Owa „przezroczystość” budynków łączy się z tendencją wtopienia ich w naturalne środowisko parku, ogrodu lub nawet dzikiej przyrody, jak w Muzeum w Nourmée, projektu Renza Piano w Nowej Kaledonii. Mistrzami tego łączenia są jednak Japończycy, którzy chętnie porzucają ciężkie, zamknięte, choćby najbardziej atrakcyjne bryły na rzecz lekkich, przeszklonych konstrukcji, jak



24. Budynek bramny aneksu Niemieckiego Muzeum Historycznego w Berlinie, proj. I. M. Pei

24. The gate-building of the German Historical Museum in Berlin, designed by I. M. Pei



22. Nowa Galeria Narodowa w Berlinie, proj. Mies van der Rohe

22. The New National Gallery in Berlin, designed by Mies van der Rohe



23. Królewskie Zbrojownie w Leeds, proj. D. Walker

23. The Royal Armouries in Leeds, designed by D. Walker



ostatnio znakomity twórca Tadao Ando w Fort Worth w Teksasie.

Swoista przezroczystość charakteryzuje też nowy, inaugurowany w 1996 r., budynek angielskiej Królewskiej Zbrojowni, instalowanej w mieście Leeds. Przeniesiono tam z londyńskiego Toweru ponad 30 000 obiektów, usuwając ze stolicy ważną część brytyjskiego dziedzictwa narodowego, ale też zadając cios tradycji naukowej, jako że Tower był jednym z najważniejszych ośrodków studiów nad historycznym uzbrojeniem. W Leeds, według projektu Dereka Walkera, postawiono forteczny budynek, ale z przezroczystą szklaną wieżą, przez szyby której można oglądać rozmieszczoną broń. Dla dopełnienia oszustwa ów fantom Toweru wykreowano nad kanałem imitującym Tamizę<sup>26</sup>.

Przezroczystą wieżę wejściową zaprojektował ostatnio I. M. Pei w aneksie do Niemieckiego Muzeum Historycznego w Berlinie.

Najlepszą ilustracją opisywanych przemian architektonicznych są położone blisko siebie trzy pinakoteki w Monachium: Stara Pinakoteka – die Alte Pinakothek Leona von Klenze w stylu wydłużonego renesansowego pałacu, Nowa Pinakoteka – die Neue Pinakothek w formie fortecy z czasów „zimnej wojny” i świeżo otwarta – die Pinakothek der Moderne, pinakoteka najnowsza, przezroczysta, lekka i prześwietlona słońcem konstrukcja znakomitego niemieckiego architekta Stephana Braunfelsa<sup>27</sup>.



25. Najnowsza Pinakoteka w Monachium, proj. S. Braunfels

25. The newest Pinakothek in Munich, designed by S. Braunfels

### Epizod surrealistyczny

Salvador Dali, zmarły w 1989 r., w miejscu urodzenia, w miasteczku Figueres na północ od Barcelony, zaprojektował własne muzeum wraz z wiecznym miejscem spoczynku, bo chciał mieć mauzoleum pośród swych dzieł. Trudno było przypuszczać, że w tej kreacji odstąpi od metody i stylu, jaki uprawiał przez całe życie, a był to swoisty eklektyzm: z elementów sztuki dawnej składał nieustannie nowe fascynujące twory, nasycone ukrytymi znaczeniami – symbolami. Już sam budynek był przeróbką miejscowego teatru.

Kiepski to pomysł, aby gmachy o innym pierwotnie znaczeniu obracać w muzea, zawsze bowiem pozostaje coś z dawnej aury, która zaczyna nieprzyjemnie ciążyć. Tak więc główna hala Musée d'Orsay w Paryżu nadal tchnie kolejowym peronem, a ogromny stacyjny zegar raczej czeka na przybycie Orient Expressu, niż odlicza czas życia mistrzów pędzla i dłuta. Londyńska



18. Neue Pinakothek w Monachium

18. Neue Pinakothek in Munich

elektrownia przemieniona w budzący u wielu zachwyt, The Tate Modern, mrozi surowością hali turbin w kolorze czarno-białym i nie uzasadnia obecności, trudnych zresztą do strawienia w każdych warunkach, dzieł najnowszej sztuki. Centrum Sztuki Królowej Zofii w Madrycie nadal załatuje szpitalem.

Inaczej jest jednak w Figueres, gdyż teatr przystoi Dalemu: przez całe swoje życie był aktorem we własnym teatrze. Gmach teatru Dali naszpikował ukochanymi symbolami. Dach zwieńczył osobliwą atyką – rzędem kolosalnych jaj – symbolu wciąż odradzającego się życia, ściany pokrył małymi bułeczkami, chlebkami, realnym i mistycznym pokarmem człowieka. Główny hall przykrył kopułą geodezyjną Buckminstera Fullera, a na dziedzińcu, dawnej widowni, ustawił luksusowy samochód z lat 30., w nim posadził milionera obok dziwki, pod figurą ladacznicy, niby babilońskiej nierządnicy, władającej światem. Zebrał tam swe liczne, genialne grafiki i urządził małą galerię obrazów. Na frontowej ścianie króluje portret Gali, a obok martwa natura „z chlebem”, odtwarzająca „magiczny realizm” hiszpańskich mistrzów z XVII wieku. Jest też niebywale zjadliwa, kapitalna karykatura – portret największego wroga – Pabla Picasso. Długi jezior wychodzi mu z pyska, a na jego końcu leży malutka gitara. Do mrocznego mauzoleum dochodzi się aleją tajemniczych pucharów, wokół których wiją się węże nieśmiertelności. Na płycie grobu widnieje jedynie napis: Salvador Dali i Domenech Marguez de Dali de Púbol 1904 – 1989. Miasteczko Figueres bardzo się ostatnio wzbogaciło – czerpie zyski od milionów pielgrzymów odwiedzających Salvadora Dalego.

### Architektura – rzeźba. Igraszki z tytanem

Po przeciwnej, w stosunku do Figueres, stronie Hiszpanii, w Bilbao, w kraju Basków, Fundacja Solomona Guggenheima, nie licząc się z kosztami i reakcją krytyków, zafundowała sobie nowy budynek. Trzeba od razu wyjaśnić, że nie chodzi tu o tradycyjne



26. Muzeum Salvadora Dali w Figueres

26. Salvador Dali Museum in Figueres

muzeum gromadzące i eksponujące zbiory, ale o gmach wystawowy, zwany przez Niemców – Kunsthalle albo Kunsthaus. Jest on areną wciąż zmieniających się wystaw, bądź z ogromnych zasobów Fundacji, bądź dzieł zaproszonych artystów<sup>28</sup>.

Zadania podjął się bardzo modny amerykański architekt, Frank O. Gehry. Odrzucił wszelkie więzy tra-



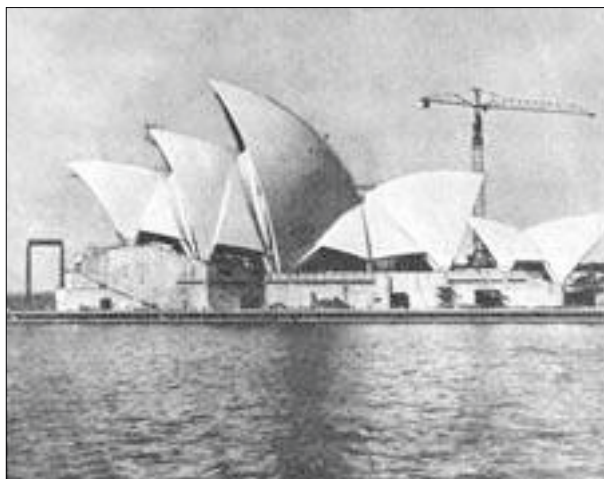
27. Muzeum Guggenheima w Bilbao, proj. F. O. Gehry

27. Guggenheim Museum in Bilbao, designed by F. O. Gehry



dycji i postanowił architekturę przemienić w gigantyczną, abstrakcyjną rzeźbę wykonaną z płyt tytanowych, łączonych nitami. Tytan jest materiałem niezwykle kosztownym, ale bardzo odpornym na korozję i efektywnym ze względu na piękną, srebrzystą barwę. Gmach położony został na przedmieściu Bilbao, nad brzegiem rzeki Nervión i jest całkowicie fantazyjny, atektoniczny i „dekonstrukcyjny”. Ponieważ rzeczą ludzką jest porównywanie wszystkiego do obiektów rzeczywistych, można powiedzieć, że gmach Gehry’ego z jednej strony przypomina srebrną różę, lub mniej wzniosłe – karczocha, z drugiej zaś strony rysuje się nieomal jak pancernik „Potiomkin”. Strzeże go kolosalny pies, rzeźba z gałęzi i kwiatów. Rzecz jest tak dziwaczna, a zarazem pełna powabu, że ściąga rzesze turystów z całego świata. Zachwycają się jej urodą i niezwykłością, podziwiając ze wszystkich stron, także z mostu zaprojektowanego przez innego mistrza – Santiago Calatravę. Wobec tej architektury ekspozycja dzieł sztuki bieżącej wewnątrz budynku wydaje się mniej atrakcyjna.

Uwieńczony sukcesem i zasypywany zleceniami Gehry zaprojektował analogiczny gmach dla „nowego Guggenheima” w Nowym Jorku. Tym razem trzon budynku imitujący drapacze chmur oplata fantazyjna taśma metalowych chmur. W Minneapolis wzniesiono „Baby Bilbao” dla Muzeum Sztuki Fredericka R. Weismana, a w Seattle – Muzeum Filmów Science Fiction, będące wariacją na temat zbroi rycerskich, w które zazwyczaj są odziani bohaterowie kosmicznych przygód. Kto wie, czy ta pancerna architektura nie jest



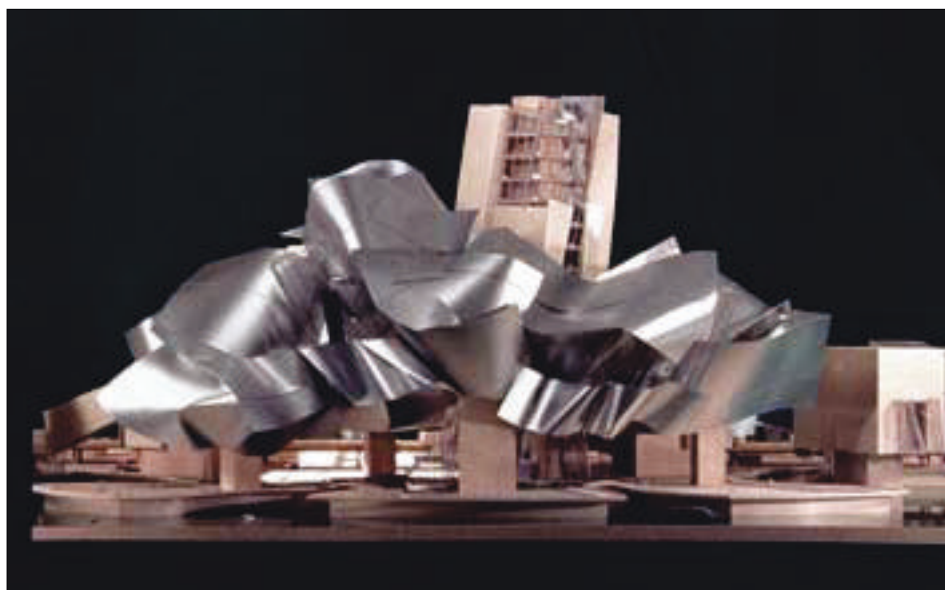
29. Opera w Sydney, proj. J. Utzon

29. Opera-house in Sydney, designed by J Utzon

wyrazem ukrytych amerykańskich kompleksów i tęsknot za epoką średniowiecznego rycerstwa, której Amerykanie w rzeczywistości nie przeżyli.

Przemiana architektury w gigantyczną abstrakcyjną rzeźbę nie jest jednak oryginalnym pomysłem Franka Gehry’ego i jego partnerów. Podobny zabieg wystąpił już znacznie wcześniej w budynku, również budzącym swego czasu sensację, zarówno entuzjastyczną, jak i krytyczną, wobec paryskiego Narodowego Ośrodka Kultury i Sztuki im. Georges’a Pompidou, zwanego potocznie „Beaubourg”, pogardliwie zaś „rafinerią”, otwartego w 1976 roku<sup>29</sup>. Projektanci gmachu, Włoch Renzo Piano i Anglik Richard Rogers, opletli konwencjonalny budynek kolorowymi rurami przewodów wodnych, ciepłych, elektrycznych i wentylacyjnych, zyskując efekt niebywalej nowoczesnej rzeźby. W ten sposób za jednym strzałem chcieli upolować dwie kaczki: uzyskać wielkie, wolne przestrzenie sal ekspozycyjnych i stworzyć dla turystów atrakcję, której trudno się było oprzeć. Rychło wyszły na jaw wady tego pomysłu – halle wystawowe okazały się i tak zbyt szcuple wobec agresywności sztuki najnowszej, owa zaś rzeźbiarska instalacja z rur zaczęła się psuć i wymagała nieustannych zabiegów konserwatorskich.

Beaubourg nie był bynajmniej pierwszą formą *par excellen-*



28. Projekt F. O. Gehry’ego nowego Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku

28. F. O. Gehry’s design of the new Guggenheim Museum in New York

ce rzeźbiarską w architekturze. Zaczęło się to znacznie wcześniej – w Australii. Od 1957 r. wznoszono ekscentryczny gmach Opery w Sydney, przypominający gigantyczne napięte żagle, zdumiewające dzieło duńskiego architekta Jörga Utzona.

### Zoomorfizm i biomorfizm

Na przełomie stuleci XX i XXI architektów ogarnęła nowa, nieoczekiwana pasja: zwrot do natury w specyficznym kierunku. Architektura zawsze w pewien sposób inspirowana była tworem natury. W pamięci zbiorowej pozostało wspomnienie kamiennego sklepienia jaskini. W konstruowaniu schronienia jeszcze bardziej liczyła się przyroda ożywiona: pnie drzew, gałęzie i liście. Pozostały potem, przez całe wieki, kolumny palmowe, lotosowe lub akantowe. Dekoracja roślinna pojawiała się na budynkach greckich, potem rozkwitła w gotyku, by raz jeszcze dać o sobie znać w okresie secesji. Spekulacje na temat związku ciała ludzkiego z architekturą mają też swoją długą historię. Giorgio Vasari porównywał pałac do człowieka: fasada miała być ludzką głową, dziedziniec – korpusem, schody – członkami.

Najnowszy zwrot do natury ma jednak charakter całkiem odmienny, bo obiektem inspiracji nie są twory natury najwyższego rzędu. Zwrócono się do istot niższej klasy, ale mających strukturę mocną, wyszukaną, czasem dla człowieka odrażającą, a sprawdzoną w ciągu milionów lat naturalnej ewolucji. Szczególną uwagę otoczono zwierzęta morskie, ryby i wieloryby, małże, ukwiały i meduzy, ale także gatunki latające – ptaki i owady, oraz ulubione – pancerniki i żółwie. Chodziło przede wszystkim o zadziwiającą konstrukcję łusek, błon i pancerzy, jakie można by było naśladować w konstrukcjach architektonicznych. Porzucono więc tradycyjne formy prostokątne, kwadratowe, kubiczne, koła i półkule, kolumny i filary i zwykłe otwory, wrota i okna, sięgając do kształtów zaokrąglonych, falistych, wybrzuszonych lub wklęsłych, asymetrycznych. Usilnie starano się o to, aby twór architektoniczny zachowywał się tak jak żywy organizm, najlepiej żeby pulsował efektami świetlnymi lub nawet rzeczywistym

ruchem. Nastąpił zmierzch symetrii dwustronnej, gdyż odkryto jej wyższe rodzaje – symetrię wielostronną lub obrotową.

Zafascynowane nowo otwartą drogą i nieograniczonymi źródłami inspiracji, kompanie architektów żwawo wzięły się do roboty przy ekranach komputerów. Do dyspozycji były całe katalogi nowoczesnych, wyrafinowanych materiałów, głównie z tworzyw sztucznych, mocniejszych od stali, nie tłukącego się i samo oczyszczającego się szkła, także ceramiki i specjalnych tkanin. Zaczęły się mnożyć budynki o cechach zoomorficznych i biomorficznych wywołujące okrzyki zdumienia lub najwyższego zachwytu: pawilony wielkich firm produkcyjnych i biurowce, ratusze, audytoria, filharmonie i kina, jak również rezydencje mieszkalne milionerów<sup>30</sup>. Moda ta objęła również muzea i pawilony wystawowe, choć w bardzo ograniczonej mierze. Wydaje się, że droga ta jest szczególnie śliska – łatwo się stoczyć w stronę kiczu.

Znaczny sukces odniósł wspomniany już wybitny architekt hiszpański Santiago Calatrava, projektując nowy budynek dla Milwaukee Art Museum, otwarty w roku 2001. Jest to świetny przykład architektury zoomorficznej, a nawet kinetycznej. Głównym elementem kompleksu są dwa ogromne ptasie skrzydła, podnoszące się lub opadające, dające optyczny sygnał otwarcia lub zamknięcia muzeum. Towarzyszy temu hejnał. Także wnętrza tego muzeum, z długimi prześwietlonymi galeriami, mają postać brzucha wieloryba (syndrom Jonasza?) lub szkieletu dinozaura, widzianego od wewnątrz<sup>31</sup>.



30. Nowy budynek Milwaukee Art Museum, proj. S. Calatrava

30. The new building of Milwaukee Art Museum, designed by S. Calatrava



W roku 2003 Graz został uhonorowany tytułem Europejskiej Stolicy Kultury, co łączy się ze specjalnym programem imprez i spodziewanym napływem rzesz turystów. Rady tego austriackiego miasta umyśliли, że na tę okazję warto stworzyć nowoczesny Kunsthaus, coś takiego jak w Figueres lub Bilbao, dokąd płyną nieustannie strugi złota.

Konkurs wygrali architekci angielscy: Peter Cook i Colin Fournier. W wyniku długich eksperymentów komputerowych zaproponowali okaz architektury zoomorficznej. Kształt jest nieregularny i rozdęty. Z boku przypomina kolosalne cielsko wieloryba, z góry zaś – padłą maciorę ze sterczącymi sutkami – taki jest efekt wysuwających się z błękitnej akrylowej powłoki „dysz”, mających wpuścić do wnętrza światło dzienne. Widok z góry jest szokujący, ale autorzy twierdzą, że ich dzieło nie jest przeznaczone do oglądania z góry. Nie mają racji, bo żyjemy w dobie samolotów, helikopterów i lotni. Jeżeli brzydota jest zaletą nowoczesnej sztuki, to projekt Anglików powinien otrzymać palmę pierwszeństwa. Twór ten wciska się pomiędzy urocze białe domki pokryte czerwonymi dachówkami i barokowe kościółki Grazu. Wieczorem ciemna powłoka przekształca się w ekran do emitowania prostych symboli i liter. Za to wnętrze tego Kunsthausu imponuje funkcjonalną przestrzenią i technicznymi udogodnieniami dla przyjmowania dzieł zaproszonych twórców<sup>32</sup>.

### Linie i pustki Daniela Libeskinda

Muzeum Żydowskie w Berlinie, dzieło urodzonego w 1946 r. w Łodzi, mającego obywatelstwo amerykań-



31. Kunsthaus w Grazu, proj. R. Cook i C. Fournier

31. Kunsthaus in Graz, designed by R. Cook and C. Fournier

skie Daniela Libeskinda, architekta, muzyka i urbanisty, jest genialnym pomnikiem zbrodni Holocaustu, nie mającym analogii w przeszłości i nie dającym się naśladować. Mimo zamknięcia i pełnej izolacji, mimo podobieństwa do bunkrów, pomimo długich, wąskich niby strzelnic otworów – nie ma nic wspólnego z architekturą „forteczną”, mimo całkowitego zakucia w blachę nie jest podobne do „tytanowych igraszek” Gehry’ego, mimo wkomponowanych w założenie roślin nie da się porównać z idyllicznymi, wśród ogródków, muzeami Japończyków.

Człowiek umiera. *Ja też pamiętam, żalobny Larkinie, że śmierć nikogo z żywych nie ominie. Nie jest to jednak temat odpowiedni, ani dla ody, ani dla elegii* – powiedział poeta. Ginęli ludzie w walce ostatniej wielkiej wojny, giną i teraz żołnierze i powstańcy i płacemy nad nimi. Ale to jest inna sprawa niż Holocaust: wymordowanie z zimną krwią całego narodu, mężczyzn, kobiet i dzieci, starców i młodzianków, zdrowych i chorych – zagazowanych i spalonych w obozowych krematoriach.

Libeskind w ten sposób stracił rodzinę. Chciał się z tym rozprawić, mógł to uczynić za sprawą muzyki – wybrał architekturę. W swym muzeum przedstawił Holocaust – głęboką czeluść odciętą od świata, labirynt długich korytarzy o gładkich, bezlitosnych ścianach prowadzących donikąd, poprzez chybrotliwe chodniki, poprzez komory z wylotami kominów, i wszędzie pustka, dręcząca pustka – tylko zmiażdżone czaszki... Muzeum berlińskie wstrząsa. Czy przynosi nadzieję? W to wątpię... W ciągu kilku lat Libeskinda otoczyła sława. Wygrał konkurs na zabudowę Strefy Zerowej na nowojorskim Manhattanie. Dzieło Libeskinda skomentowano w obszernej literaturze<sup>33</sup>, ale najtrafniej określił je sam autor: *Moje muzeum powstało pomiędzy dwoma liniami: chciałem zwrócić uwagę, że projekt skupia się wokół dwóch linii myślenia, organizowania i kształtowania relacji. Jedna z nich to linia prosta, mimo to rozerwana na szereg fragmentów – druga linia to zygzak, ale ciągnący się w nieskończoność.*

### Manggha

A w Polsce? W Krakowie w 1992 r. otwarto gmach pierwszego w naszym kraju budynku muzealnego o całkowicie nowoczesnych formach. Z inicjatywy i dzięki fundacji Andrzeja Wajdy, przy ogromnej

także finansowej pomocy Japończyków, przy wsparciu naszego państwa, otworzono Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej, jako oddział Muzeum Narodowego. Budynek zaprojektował wybitny architekt japoński Arata Isozaki, a nad realizacją czuwał Krzysztof Ingarden. Patrząc z murów Wawelu za Wisłę, w kierunku Dębnik, Japończyk wskazał miejsce dla swego budynku. Jest ono istotnie w sposób doskonały wtopione w krajobraz krakowski, z muzealnego tarasu rozciąga się niezwyklej urody widok na fale wiślane i majestatyczny Wawel, symbol Polski. Nastąpiło niemal mistyczne połączenie obu daleko od siebie położonych, ale przyjaznych krajów. Kamienne mury Centrum wieńczy falisty zarys dachu jak na drzeworytach japońskich artystów – wysoka fala oceanu. Pod względem architektonicznym budynek Centrum jest, podług naszej klasyfikacji, hybrydą – po części rysuje się jak forteczny bunkier, ale od strony rzeki jest właśnie „przezroczysty”. Wpisuje się także w dzieje najnowszej japońskiej architektury muzealnej, czego wyraz dała w sumiennej analizie pani Agnieszka Leszczyńska<sup>34</sup>. Jednak wewnątrz tego budynku pod względem ekspozycyj-



32. Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha” w Krakowie, proj. Arata Isozaki

32. Center of Japanese Art and Technology „Manggha” in Cracow, designed by Arata Isozaki

(Fot. Z. Żygulski jun. – 3-7, 10-14, 16-19, 22-25, 32)

nym rozczarowuje: przestrzenie przeznaczone do tego celu są ciasne, zawile i pozbawione naturalnego światła, którego zawsze potrzebują dzieła artystów kraju Kwitnącej Wiśni.

Serdecznie dziękuję pani profesor Teresie Grzybkowskiej za wszelką pomoc w przygotowaniu tego artykułu.

### Przypisy

<sup>1</sup> D. Ghirardo, *Architektura po modernizmie*. Tłum. z ang.: M. Motak i M. A. Urbańska. Toruń – Wrocław 1999, s. 69-96.

<sup>2</sup> A. Kiciński, *Muzea – instrumenty ekspozycji czy świątynie?* „Muzealnictwo” 2001, nr 43, s. 57-75.

<sup>3</sup> Inicjatywę wzniesienia aneksu do gmachu Muzeum Narodowego w Krakowie podjęła ostatnio kierująca tą instytucją pani Zofia Gołubiew, por. *Nowe skrzydło Muzeum Narodowego*. „Architektura i Biznes” 2004, nr 1, s. 50-51.

<sup>4</sup> W roku 2003 w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie została udostępniona, przygotowana przez rząd egipski, wystawa dotycząca rekreacji Biblioteki Aleksandryjskiej.

<sup>5</sup> K. Michałowski, *Delfy*. Warszawa 1976, s. 13.

<sup>6</sup> K. Michałowski, *Akropol*. Warszawa 1983, s. 13.

<sup>7</sup> Stefan Pamicki-Pudelko uważał, że nie była to biblioteka, lecz tylko zwykłe podcienie kolumnowe, por. *Kultura materialna starożytnej Grecji. Zarys*. Red. K. Majewski. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1977, t. II, s. 446.

<sup>8</sup> K. Michałowski, *Akropol*, *op. cit.*, s. 11.

<sup>9</sup> Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*. Warszawa 1982, s. 51.

<sup>10</sup> K. Michałowski, *Delfy*, *op. cit.*, s. 18-19.

<sup>11</sup> J. Boardman, *Sztuka grecka*. Toruń – Wrocław 1999, s. 262, il. 269.

<sup>12</sup> *ibid.*, s. 256, il. 265

<sup>13</sup> Z. Żygulski jun., *Dzieje Zbiorów Puławskich, Świątynia Sybilli i Dom Gotycki*. „Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1962, t. VII, s. 17-21.

<sup>14</sup> M. Pabich, *Filozoficzne podstawy projektowania budynków muzealnych na przełomie XVIII i XIX wieku*. „Muzealnictwo” 2002, nr 44, s. 28-32.

<sup>15</sup> G. Martello, *Gli Uffizi. Storia e Collezioni*. Firenze 1983, s. 45.

<sup>16</sup> Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie...*, *op. cit.*, s. 153.

<sup>17</sup> Bardzo intensywne działania na rzecz rozbudowy warszawskiego Muzeum Narodowego od wielu lat podejmują kierujący tą instytucją – pan Ferdynand Ruszczyk i pani Dorota Folga-Januszewska.

<sup>18</sup> Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie...*, op. cit., s. 156-157.

<sup>19</sup> *ibid.*, s. 160.

<sup>20</sup> A. Osęka, A. Pawłowska, *Styl „Expo”*. Warszawa 1970.

<sup>21</sup> E. Wyka, *Muzea nauki i techniki w Chinach* [w:] „Opuscula musealia” 2002, z. 12, s. 127-130.

<sup>22</sup> A. Kiciński, *Trwałość idei architektonicznej i wystawieniczej muzeum sztuki na przykładzie MASP (Museo de Sao Paulo) i MAC (Muzeum Sztuki Nowoczesnej) w Niterói*. „Muzealnictwo” 2002, nr 44, s. 115-128.

<sup>23</sup> Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie...*, op. cit., s. 160.

<sup>24</sup> *ibid.*, s. 157.

<sup>25</sup> A. Kiciński, *Trwałość idei...*, op. cit., s. 114-116.

<sup>26</sup> O. Walker i G. Wilson, *The Royal Armouries in Leeds*. Leeds 1996.

<sup>27</sup> S. Braunfels, *Pinakothek der Moderne*. München 2002.

<sup>28</sup> M. Giebelhausen, *The Architecture of the Museum*. Manchester 2003, s. 186 i nast.

<sup>29</sup> Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie...*, op. cit., s. 163.

<sup>30</sup> H. Aldersey-Williams, *Zoomorphic. New Animal Architecture*. London 2003.

<sup>31</sup> *Building a Masterpiece. Milwaukee Art Museum*. Opr. R. Bowman, F. Schulze. New York 2001. Składam podziękowa-

nie pani Dorocie Folga-Januszczyk za wypożyczenie tego katalogu.

<sup>32</sup> *Kunsthau Graz – przyjazny obcy* (opr. redakcyjne materiałów nadesłanych przez Landesmuseum Joanneum). „Architektura i Biznes” 2004, nr 1, s. 32-39.

<sup>33</sup> Daniel Libeskind. *The Space Encounter*. Wstęp: J. Kipnis. Wyd. Thames and Hudson. London 2001. – W roku 2004 w warszawskiej „Zachęcie” przedstawiona została wystawa prac Libeskinda, a w Muzeum Nadwiślańskim w Kazimierzu Dolnym – wystawa fotografii Muzeum Żydowskiego w Berlinie, wykonanych przez pana Andrzeja Grzybkowskiego. W katalogu tej wystawy ukazał się znakomity esej o Libeskindzie pióra Jarosława Lubiaka. Por. też: Z. Żygulski jun. *Muzeum Żydowskie w Berlinie na tle innych muzeów »grozy«* [w:] „Opuscula musealia” 2002, z. 12, s. 121-124, a także W. Gerritzen, *Muzeum Żydowskie (Jüdisches Museum) w Berlinie*. „Muzealnictwo” 2002, nr 44, s. 115-128.

<sup>34</sup> A. Leszczyńska, *Architektura Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha” w Krakowie, projektu Arata Isozaki*. Praca magisterska napisana w Zakładzie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego pod kierunkiem prof. Teresy Grzybkowskiej.

Zdzisław Żygulski Jr.

### Transformations of the Architecture of Museums

We live now at the time of an extraordinary development of museums. They have become one of the most important elements of the cultural life and a part of gigantic tourist programs. Many new museum structures have been recently designed and erected as well as some very original annexes which have been added to the ancient edifices. Most talented architects are engaged in this branch.

Several endeavours have been made to compose a classification of museum buildings, so far not quite satisfactory. The author of the article, professor Zdzisław Żygulski Jr, curator of the Czartoryski Museum in Cracow and lecturer at the Jagiellonian University, proposes his own classification.

First museum buildings in Europe originate from the turn of the eighteenth century. Almost all of them followed the examples of famous edifices of antiquity, especially the Parthenon of Athens and the Pantheon of Rome. The third pattern was in a long antique portico called *stoa*. The models of a Renaissance palace or a Baroque church were taken over by the architects about the middle of the nineteenth century. Most spectacular examples of this style can be found in Munich: the Alte Pinakothek and the Bayerisches Nationalmuseum. Then, at the beginning of the twentieth century, the Bauhaus promoted a distinct change of style which was adopted in many countries, particularly in the USA.

During the Second World War and the following period of the “cold war” museum buildings were transformed into for-

resses or bunkers of reinforced concrete, usually with deep shelters beneath. Museum structures were often designed in form of a pyramid, a half-ball, sphere or even a flying saucer. The “bunker style” was followed by a seemingly opposite style of a transparent building, totally covered with glass, but also provided with deep underground shelters. A short-lived fashion of surrealism in museum designing can be observed in museum-mausoleum of Salvador Dali in Figueres. Soon after there came the idea of a building-sculpture called deconstructive, with the most spectacular example of the Guggenheim Museum in Bilbao designed by Frank O. Gehry.

The architects of young generation have been seized by a new passion – that of zoomorphic and biomorphic forms. They are derived from nature itself, particularly from the world of the sea monsters like whales, dolphins, jelly-fish; from animals like turtles or armadillo as well as birds and insects. The Milwaukee Art Museum by an outstanding architect Santiago Calatrava may serve as an example. Entirely original and standing apart from this trend is the building of the Jewish Museum in Berlin – a masterpiece of Daniel Libeskind.

In Poland there is in fact only one quite modern museum building – the Centre of Japanese Art and Technology in Cracow designed by Arata Isozaki. In the presented classification it is a hybrid – half bunker, half transparent.

□