

Anna Jasińska
Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego
Artur Jasiński
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

Muzea Guggenheima w Nowym Jorku i w Bilbao: o synergii nowego muzealnictwa i współczesnej architektury

Abstract

The Guggenheim Foundation has created two famous museum buildings, which have changed both museology and contemporary architecture. Guggenheim Museum in New York, designed by Frank Lloyd Wright, was opened in 1959, Guggenheim Museum in Bilbao, designed by Frank Gehry, was opened in 1997. The first of them has broken the traditional archetype of a museum building as based on the rectangular logic of a picture gallery, and elevated architecture of a museum to a role equal to its collection. The second one raised the importance of the museum buildings as they took a central position in contemporary cities, equal to cathedrals in medieval cities. The construction of Guggenheim Museum in Bilbao has long-lasting results called “the Bilbao effect”: iconic buildings focused the attention of the media, they caused the phenomenon of “star architects”, they became a travel destination for mass tourism and therefore acted as a catalyst of social and economic revival of a postindustrial city.

Key words: architecture of museums, new museology

* * *

Fundacja Guggenheima stworzyła dwie słynne budowle muzealne, których powstanie zapoczątkowało trendy zmieniające zarówno muzealnictwo, jak i współczesną architekturę. Były to Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku, powstałe w 1959 roku, autorstwa Franka Lloyda Wrighta i Muzeum Guggenheima w Bilbao, zaprojektowane przez Franka Gehry, otwarte w 1997 roku. Pierwsze z nich zerwało z archetypem tradycyjnego budynku muzeum sztuki, podporządkowanego ortogonalnej logice galerii obrazów, i sprawiło, że architektura budynku muzealnego zaczęła być postrzegana jako równie istotna jak jego kolekcja; drugie wyniosło budynki muzealne do rangi katedr – najważniejszych budowli, jakie wznosi się we współczesnych miastach. Realizacja muzeum w Bilbao wywołała dalekosiężny skutek, nazywany odąd „efektem Bilbao”,

polegający na pobudzeniu ruchu turystycznego i rozwoju ekonomicznego mało znanego miasta za pomocą realizacji wybitnego dzieła architektonicznego, które skupia uwagę światowych mediów i opinii publicznej.

Słowa kluczowe: architektura muzeów, nowe muzealnictwo

Data wpływu: 31.10.2015

Data akceptacji: 08.07.2016

Świątynia ducha: Muzeum Solomona R. Guggenheima w Nowym Jorku

Solomon R. Guggenheim (1861-1952) pochodził z bogatej rodziny amerykańskich przemysłowców. Był kolekcjonerem z zamiłowania, poczynając od lat 90-tych XIX w. zbierał obrazy starych mistrzów. W 1926 roku poznał awangardową artystkę, baronową Hillę von Rebay (1890-1967). Pod jej wpływem Guggenheim całkowicie zmienił swoją strategię kolekcjonerską, zwracając się w stronę awangardowej sztuki europejskiej. W 1937 roku założył fundację, której zadaniem miało być propagowanie sztuki abstrakcyjnej i zakupił na Manhattanie salon samochodowy, który kazał przerobić na galerię sztuki. Wystawiano w niej dzieła Wasyla Kandinskiego, Pieta Mondriana, Alberta Gleizesa, Fernanda Légera, i Rudolfa Bauera. Po kilku latach stało się jasne, że zbiory fundacji rosną w tempie wymagającym budowy większego gmachu muzealnego. W 1943 roku Hilla von Rebay, doradczyni Guggenheima i pierwsza dyrektor fundacji jego imienia, wysłała list do Franka Lloyd Wrighta, ówczesnie najwybitniejszego architekta amerykańskiego, w którym napisała: „Potrzebny mi wojownik, miłośnik przestrzeni, odkrywca i eksperymentator, mądry człowiek... Chcę aby powstała świątynia ducha, monument!”¹ Pod budowę muzeum sztuki abstrakcyjnej, bo tak miała pierwotnie brzmieć jego nazwa, wybrana została eksponowana działka, położona na narożniku 89 Ulicy i Piątej Alei, na jej odcinku przebiegającym wzdłuż Parku Centralnego, zwanym Museum Mile, gdzie stoją znane nowojorskie muzea, między innymi Metropolitan, Neue Galerie, National Academy Museum, National Design Museum i Jewish Museum. Nieopodal – na rogu Piątej Alei i 70 Ulicy – znajduje się także inne słynne nowojorskie muzeum kolekcjonerskie: Frick Collection.

Współpraca pomiędzy von Rebay i Wright'em układała się idealnie: oboje chcieli, aby budynek był niezwykły, zrywał z konwenansami, tworzył wraz z dziełami sztuki spójną i niepowtarzalną całość. Spotkanie tych dwóch silnych, ekscentrycznych osobowości musiało zaowocować dziełem oryginalnym. Architekt w latach 1943-1956 wykonał dużą ilość szkiców, rysunków i kilka kompleksowych wersji projektu. Chciał, aby jego muzeum, utrzymane w duchu architektury organicznej, zderzyło się na zasadzie kontrastu z ortogonalną architekturą śródmieścia Manhattanu. Pierwsze plany pokazywały obiekt

¹ Cyt. za: T. Krens, *Museum Director's Statement* [w:] Tilden 2004, s. 86.

jako zwiężającą się ku górze spiralną piramidę, *ziggurat*, oparty na sześciokątnym rzucie. Z czasem projekt przybrał postać spiralnej wstęgi ustawionej w kształcie odwróconej piramidy². Wright traktował swój obiekt jako płynną, przestrzenną formę, bardziej rzeźbę niż tradycyjną budowlę podzieloną na kondygnacje rozbite siatką słupów. Niezwykła była kolorystyka muzeum: z zewnątrz miało być ceglasto-czerwone, wewnątrz, zamiast klasycznej galeryjnej bieli, dominować miały kremowe beże. Wijąca się pochylnia, po której widz miał schodzić kontemplując obrazy, zapewniać miała ciągły kontakt z przestrzenią ekspozycji, oko nigdzie nie napotykało na obcy, kanciasty kształt. „Po raz pierwszy zaprojektowany został budynek, w którym brak jest kątów prostych. Budynek ten niszczy prostokątny system odniesień”³. Do trzech klasycznych wymiarów architektury Wright dołożył tutaj wymiar czwarty: czas, bowiem każda wizyta w tym muzeum musi zostać zrealizowana według określonej sekwencji. Zwiedzający ma poczucie podróży w czasie, ponieważ ma ciągły kontakt z całą ekspozycją, stale widzi jej początek i jej koniec i dzięki temu w każdej chwili osadza oglądany właśnie fragment ekspozycji w ramach określonej czasoprzestrzeni⁴.

Wright przywiązywał niezwykle wagę do światła dziennego: budynek muzeum Guggenheima jest nim wypełniony; światło spływa zarówno z centralnego świetlika⁵, jak i z nadświetli umieszczonych wzdłuż spiralnych korytarzy. Ten sposób ekspozycji dzieł sztuki zrywał całkowicie z dotychczasowymi schematami budynków muzealnych: czy to amfiladowych wnętrz starych pałaców i galerii, czy białymi pudełkowatymi wnętrzami pawilonów modernistycznych. Organizacja ekspozycji w formie spiralnie poprowadzonej wstęgi, która jest najważniejszą cechą architektury tego obiektu, stała się też przyczyną największych problemów funkcjonalnych: dzieła sztuki muszą być tu eksponowane na odchylonych od pionu ścianach, podłogi są pochyłe, wysokość ścian ograniczona, a światło dzienne przenika do wnętrza w niekontrolowany sposób. Wiszące na ścianach płótna są pochylone ku górze, a rzeźby muszą być ustawiane na specjalnych klinowatych postumentach. Ze względu na małą szerokość korytarzy brak jest możliwości odejścia od obrazów,

² Nie wiadomo, czy Wright projektując Muzeum Guggenheima znał pochodzący z 1929 roku niezrealizowany projekt Le Corbusiera Musée Mondial w Genewie, ukształtowany w formie spirali, do której widz miał wchodzić od środka. Le Corbusier nazywał swoje muzeum „świątynią”. Pomysł muzeum w kształcie spirali Le Corbusier powtórzył w utopijnym Museum of Unlimited Growth, z 1939 r. [za: Storrie 2007, s. 150-151].

³ Cyt. za: Newhouse 2006, s. 168.

⁴ Na ten fakt zwrócili uwagę Marvin Trachtenberg i Isabelle Hyman w książce *Architecture: From Prehistory to Postmodernity*, Abrams, New York 2002 [za: Tilden 2004, s. 89]. Do koncepcji muzeum jako spirali czasu odwołał się też Ben Van Berkel w projekcie Muzeum Mercedesa w Stuttgarcie: tam też widz wywożony jest windą na najwyższą kondygnację i schodząc w dół ogląda ustawioną chronologicznie wystawę motoryzacji, dynamiczną, pełną zaskakujących wglądów i połączeń (skrótów).

⁵ Ten pomysł Wrighta nie został pierwotnie zrealizowany, podobnie jak 15 piętrowa wieża na sąsiedniej działce, w której mieścić się miały pracownie i mieszkania artystów. Świetlik został odtworzony zgodnie z projektem Wrighta dopiero podczas rozbudowy dokonanej w 1992 roku.

ich kontemplacji w szerszym kadrze. Ten sposób ekspozycji wywoływał obawy kuratorów i krytykę artystów: jeszcze w trakcie budowy list protestacyjny przeciwko takiemu traktowaniu dzieł sztuki wystosowało 21 artystów. W grupie tej znaleźli się Willem de Kooning i Franz Kline. Znany krytyk Lewis Mumford napisał wówczas:

Wright przeznaczył obrazom i rzeźbom tylko tyle miejsca, ile nie naruszało jego abstrakcyjnej kompozycji... Stworzył skorupę, która nie posiada związku z funkcją i nie pozwoli nawet w przyszłości uwolnić się od jego wizji ekspozycji. Ściany wzdłuż korytarzy są – jak na muzeum – bardzo niskie, mają tylko 4 metry wysokości, przez co ograniczają rozmiary płócien... a widzowie będą oślepieni przez światło płynące ze szczelin nad korytarzami⁶.

Projektowanie i budowa muzeum trwała długo, proces projektowy był początkowo opóźniany – w warunkach powojennej recesji – przez samego Guggenheima. Po jego śmierci w 1952 roku władzę nad fundacją przejął jego bratanek Harry. Miał on jednak inną wizję kolekcji i budynku muzealnego. Jedną z jego pierwszych decyzji była dymisja Rebay, którą na stanowisku prezesa zastąpił James Johnson Sweetney, dotychczasowy dyrektor działu malarstwa MoMA. Zmieniono założenia kolekcji, zerwano z tradycją zbierania wyłącznie dzieł abstrakcyjnych, założono ponadto, że kolekcja ma być stale powiększana i rozbudowywana. Co gorsza, Sweetney był zdecydowanym orędownikiem eksponowania dzieł sztuki w oparciu o tradycyjny „prostokątny system odniesień”, co stało w zasadniczej sprzeczności z organiczną, płynną wizją ekspozycji autorstwa Wrighta. Współpracując z architektem-modernistą Josephem Lluisem Sert doprowadził do zmiany systemu ekspozycji: ściany zostały pomalowane na biało, światło dzienne zostało zastąpione sztucznym, a obrazy miały być prezentowane w układzie horyzontalnym, korzystając ze wsporników w postaci wystających ze ścian stalowych prętów, zaprojektowanych przez Serta.

Otwarcia muzeum nie doczekał się też jego projektant: Frank Lloyd Wright zmarł 9 kwietnia 1959 roku, pół roku przed zakończeniem prac. Budowla przyciągnęła uwagę tłumów, lecz wywołała skrajne reakcje odbiorców, uznanie mieszało się z krytyką. Ada Louise Huxtable, słynna krytyk architektury z *New York Timesa*, pisała o nim tak:

W sześć miesięcy od otwarcia zostało sprzedanych ponad pół miliona biletów [...] lecz nadal nie milkną kontrowersje, jakie ten obiekt budzi. Muzeum Guggenheima – ostatni, ekstrawagancki gest zmarłego niedawno Franka Lloyda Wrighta został przez jednych okrzyknięty arcydziełem, przez innych uznany za okropność, bywa określane jako muzeum wszechczasów i potępiany jako anty-muzeum. Niektórzy krytycy nazwali jego zapierające dech w piersiach spiralne wnętrza jako zbrodnię popełnioną przeciwko malarstwu i rzeźbie, inni oddają mu cześć jako jednemu z najwspanialszych wnętrz w historii architektury⁷.

⁶ Mumford 1964, s. 141-142.

⁷ Huxtable 2008, s. 93.

Lecz to co było początkowo pochytywane za słabość, zostało z czasem uznane za siłę tego projektu. Paul Goldberger zauważył, że dzięki Wrightowi architektom przyznano prawo do projektowania ekspresyjnych, bardzo indywidualnych obiektów muzealnych, i w tym sensie każde współczesne muzeum jest potomkiem nowojorskiego Guggenheima. Co więcej: w muzeum Guggenheima widz stał się aktywnym i znaczącym elementem ekspozycji, sylwetki widzów przesuwające się w nim na tle obrazów są w nim równie ważne jak same obrazy. W muzeum projektu Wrighta następuje zwielokrotnienie planów i relacji pomiędzy widzami i dziełami sztuki, które nie są tu postrzegane statycznie, uwiecznione w ramach ortogonalnej prezentacji, lecz znajdują się, wraz z widzami, w ciągłym ruchu. Można zatem stwierdzić, że Muzeum Solomona R. Guggenheima stało się prekursorem pewnych koncepcji nowego muzealnictwa: zmiany pozycji widza z przedmiotowej na podmiotową i uczynienia z architektury muzeum elementu równie ważnego, jak jego kolekcji.

Muzeum Guggenheima stało się także – jak pisze Charles Jencks – pierwszym w świecie budynkiem ikonicznym⁸. Jego oryginalna forma czarnobiałej spirali jest czytelna na pierwszy rzut oka, nawet po uproszczeniu do znaku graficznego, czy po pomniejszeniu do formatu znaczka pocztowego. Wkrótce jego wizerunek został po wielokroć powielony, na fotografiach, kartkach pocztowych, a nawet dziełach sztuki. Serię obrazów poświęcił mu David Hamilton, pionier brytyjskiego pop-artu, a sam obiekt stał się z czasem jednym z najbardziej znanych i rozpoznawalnych na świecie dzieł architektonicznych. Budynek Muzeum Guggenheima jest obecnie jednym z symboli Nowego Jorku i jego wielką atrakcją turystyczną. Odwiedza go ponad milion osób rocznie. Mieści się w nim siedziba fundacji Solomona R. Guggenheima, instytucja muzealna nowego typu, prowadząca działalność w skali globalnej.

Tytanowa rzeźba: Muzeum Guggenheima w Bilbao

W latach 80-tych XX w. władze baskijskiego miasta Bilbao wdrożyły wielki projekt inwestycyjny, który miał uleczyć dwie plagi, jakie nawiedziły to miasto: recesję gospodarczą spowodowaną upadkiem przemysłu oraz tendencje separatystyczne, których szczególnie dotkliwym wyrazem był baskijski terrorizm. Postawiono na rozwój transportu, kultury i nowych technologii. Zbudowane zostało nowe lotnisko, autorstwa Santiago Calatravy, nowoczesne metro projektowane przez biuro Normana Fostera, wielki dworzec projektu brytyjskiej firmy James Stirling, Michael Wilford and Associates. Utworzona została infrastruktura komunikacyjna, do zbudowania pozostało jeszcze światowej klasy muzeum, lecz Bilbao nie posiadało ani odpowiedniej kolekcji, ani specjalistów wysokiej klasy, zdolnych je zorganizować i poprowadzić. Dlatego – w 1991 roku – administracja miejska zwróciła się z propozycją sfinansowania budowy i kosztów utrzymania muzeum sztuki nowoczesnej do Fundacji Solomona R. Guggenheima, na której czele stał wówczas Thomas Krens.

⁸ Jencks 2005, s. 28.



Fot. 1. Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku, fot. A. Jasiński, 2008 r.



Fot. 2. Muzeum Guggenheima w Bilbao, fot. A. Jasiński, 2016 r.

Oferta padła na podatny grunt. Guggenheim posiadał już wówczas oddziały: kolekcję Peggy Guggenheim ulokowaną w weneckim pałacu Venier dei Leoni i nowojorskie Guggenheim Museum w SoHo, którego wnętrza zaprojektowane zostały przez Aratę Isozakię. Planowana była dalsza ekspansja: przy Unter den Linden w Berlinie powstać miał Deutsche Guggenheim Berlin projektowany przez Richarda Gluckmana, przygotowywana była też budowa kolejnego oddziału w Salzburgu, jego projektantem był znany architekt austriacki Hans Hollein. Thomas Krens, który stał za planami międzynarodowego rozwoju muzeum Guggenheima, wierzył, że u progu nowego tysiąclecia stara, XVIII-wieczna formuła muzeum jako źródła wiedzy – lokalnej encyklopedii – musi ulec gruntownej zmianie. Krens zdawał sobie dobrze sprawę z potęgi współczesnej architektury, ze znaczenia, jakie wybitne dzieło architektoniczne wnosi dla budowy wizerunku instytucji. Pisał:

Biorąc pod uwagę istotę współczesnego społeczeństwa i organizację systemów transportu spostrzeżenie, że muzeum nie musi leżeć w centrum świata, aby posiadać ważne znaczenie, prowadzi do wniosku, że – jeśli dzieła sztuki będą istotne – ludzie przyjadą, aby je obejrzeć, że będą do nich pielgrzymować⁹.

Władze miejskie Bilbao chciały muzeum umieścić w zaadaptowanej na te cele hali Alhóndiga, potężnej żelbetowej konstrukcji mieszczącej poprzednio magazyny wina, położonej przy śródmiejskiej Alameida de Recalde. Gotowy był już nawet projekt architektoniczny, który zakładał pozostawienie ścian obiektu i zastąpienie jego betonowych wnętrz stalowo-szklaną konstrukcją. Miasto oferowało kwotę 100 milionów dolarów na budowę muzeum, 50 milionów na zakup dzieł sztuki i roczny budżet 20 milionów dolarów dla Fundacji Guggenheima na finansowanie kosztów operacyjnych. Krens był bardzo zainteresowany propozycją, lecz miał wątpliwości co do potencjału hali Alhóndiga, dlatego postanowił zasięgnąć opinii eksperta. Jego wybór padł na Franka O. Gehry, autora galerii Temporary Contemporary, zaprojektowanej na zlecenie Los Angeles Museum of Contemporary Art (MOCA) w poprzemysłowych magazynach w dzielnicy Little Tokyo. Obiekt ten miał pełnić swoją funkcję wystawową tylko przez trzy lata, do czasu budowy śródmiejskiego budynku muzeum MOCA, według projektu Arata Isozaki. Jednak sukces zaaranżowanej przez Gehry'ego galerii był tak wielki, że zamiast przewidywanej tymczasowej roli, stała się stałym muzeum sztuki nowoczesnej (obecnie działa pod nazwą Geffen Contemporary).

20 maja 1991 roku Krens i Gehry przyjechali do Bilbao, aby ocenić możliwości realizacji muzeum Guggenheima w hali Alhóndiga. Jednak rekomendacja była negatywna: zdaniem Gehry'ego w tej lokalizacji nie wchodziła w grę ani adaptacja, ani gruntowna przebudowa, ani wzniesienie nowego obiektu. Gehry poradził władzom Bilbao adaptację hali

⁹ Cyt. za: Bruggen van 1998, s. 19.

na centrum handlowo-hotelowe, a nowe muzeum polecił zlokalizować na opuszczonych portowych nadbrzeżach, nad brzegiem rzeki Nervión, przy moście Puente de la Salve¹⁰.

Propozycja ta wywołała wzburzenie władz, bowiem ze względu na skomplikowane stosunki własnościowe tereny portowe uważane były za niedostępne. Jednak wkrótce problemy zostały rozwiązane i już z końcem czerwca ogłoszony został zamknięty konkurs, do którego zaproszono architektów reprezentujących trzy kontynenty: Austriaków z biura Coop Himmelblau, Japończyka Aratę Isozaki i Amerykanina Franka O. Gehry. W warunkach konkursowych postawiono jasne zadanie: chodzi o architektoniczną ikonę, obiekt unikalny na miarę nowojorskiego muzeum Guggenheima lub opery w Sydney. Program muzeum był zarysowany szkicowo, jury nie było zainteresowane rozwiązaniami technicznymi i detalami: Krens chciał wybrać projektanta i nad szczegółami pracować później. Konkurs przypominał klauzulę rysunkową. Architektów zaproszono do Bilbao, po czym dano im kilka tygodni czasu i wolną rękę co do sposobu prezentacji projektu – liczyć się miała tylko ogólna koncepcja budynku¹¹.

Konkurs wygrała spektakularna praca Gehry'ego, jak się obecnie uważa – projekt jego życia. Ogromny obiekt, dłuższy i wyższy niż nowojorskie Metropolitan Museum został mistrzowsko wpisany w zastany kontekst urbanistyczny, utworzył nowe jądro miasta, usytuowane pomiędzy operą (Teatro Arriaga), uniwersytetem (Universidad de Deusto) i muzeum sztuk pięknych (Museo de Bellas Arte). Przy użyciu oprogramowania komputerowego Cathia, służącego między innymi do projektowania samolotów Mirage, Gehry stworzył dzieło o spektakularnej formie architektonicznej i wysokiej funkcjonalności. Muzeum ma formę metalowego kwiatu, wyrastającego z rzeki, oplatającego most i wnikającego na ulice miasta. Jego fantazyjnie powyginane ściany zbudowane są z tytanu, rzadkiego metalu, którego żywotność jest dłuższa niż kamień. Gehry wybrał cienką blachę tytanową ze względu na jej właściwości plastyczne i refleksyjne. Lustrzano-szare tytanowe łuski przejmują zmienną kolorystykę nieba i otoczenia budynku, błyszczą wieloma kolorami, zdają się migotać w świetle. Niematerialne wrażenie ruchu jest wzmocnione poprzez odbicia budowli w wodzie. W przeciwieństwie do dośrodkowej kompozycji nowojorskiego muzeum Guggenheima tu kompozycja jest zdecydowanie odśrodkowa: budynek, którego osią jest wieża mieszcząca centralny hall, rozpryskuje się na boki, rozpada na fragmenty, spod tytanowego płaszcza wyłaniają się kamienne i ceramiczne bloki o zróżnicowanej fakturze i kolorystyce.

Widoczność i spektakularna widowiskowość były cechami, na której Gehry oparł swój projekt: już na jego pierwszym szkicu koncepcyjnym widnieją następujące uwagi: „Silne wizualne połączenie z Museo. Ważna oś widokowa z City Hall Bridge. Widoczność bryły i wnętrza z drugiego brzegu rzeki”¹². Jednak, pomimo koncentracji na formie,

¹⁰ Ibidem, s. 21.

¹¹ Ibidem, s. 28-29.

¹² Cyt. za: Storrie 2007, s. 165.

budynek dobrze spisuje się jako przestrzeń wystawowa, oferując bardzo zróżnicowane scenariusze ekspozycji sztuki nowoczesnej. Jego centralna, zwieńczona tytanowo-szklaną wieżą przestrzeń, ekspresyjny hall – atrium o wysokości 60 metrów zgrabnie łączy różnorodne galerie wystawowe. Największa z nich, tzw. Boat Gallery, przypomina wymiarami boisko piłkarskie. Nawet sam Gehry nie był pewien czy przestrzeń ta nie będzie przytłaczała swoją wielką skalą i planował podzielenie jej ściankami na mniejsze sekcje. Jednak artyści chwalą sobie te wielkie wnętrza, o płynnych kształtach, zaskakujących proporcjach, przesycone światłem i pocięte stalowo-szklanymi galeryjkami. Pozwalają one kontemplować sam budynek i zawarte w nim dzieła sztuki z różnych niecodziennych perspektyw. Znacznicy przedmiotu, Victoria Newhouse pisze: „Muzeum Guggenheima w Bilbao wyznacza nowy archetyp muzeum. Jego rzeźbiarskie w kształcie galerie są jednymi z najbardziej inspirujących przestrzeni, jakie kiedykolwiek stworzono, oferując nowoczesnej sztuce wnętrza, o jakich artyści i krytycy marzyli od dawna. Tutaj poruszająca architektura Gehry’ego stworzyła płynne formy, które sprawiają wrażenie zastygłych w ruchu kadrów filmowych. Rezultat przypomina postulat Paula Vallery: architektura „matkuje” tutaj „sierotom”: obrazom i rzeźbom. Ponadto stopień komplikacji obiektu: wielokierunkowość, przestrzenność i rzeźbiarskość form architektonicznych tworzy wrażenie nowego zespolenia (ang: *new inclusivness*)”¹³. Muzeum posiada oczywiście także pomieszczenia wspomagające jego podstawowe funkcje: audytorium na 300 miejsc, restaurację, sklep muzealny, biura, magazyny i warsztaty. Jednak, biorąc pod uwagę fakt, że część jego operacji jest nadzorowana bezpośrednio z Nowego Jorku, ograniczono ich wielkość i uzyskano wysoki wskaźnik proporcji powierzchni ekspozycji do powierzchni zaplecza, wynoszący tu 1:1.

Budynek Muzeum Guggenheima był tylko jednym z wielu elementów ambitnego planu rewitalizacji Bilbao, lecz to właśnie on stał się symbolem tego miasta i zmian, jakie się tu dokonały. Ocenia się, że muzeum przyciąga do Bilbao pół miliona turystów rocznie. Jego realizacja przyniosła temu miastu znaczne ożywienie gospodarcze i turystyczne. Proces modernizacji śródmieścia jest nadal kontynuowany, wzdłuż rzeki stworzono atrakcyjny park, przez rzekę przerzucony został piękny most pieszy zbudowany według projektu Santiago Calatravy. Budowane są tu kolejne spektakularne obiekty: sala koncertowa autorstwa hiszpańskich architektów Federico Soriano i Delores Palacios i wielofunkcyjny kompleks zaprojektowany przez Cesara Pelli. Nie wszystkim się to podoba. Sam Gehry wyraża się o tych inwestycjach sceptycznie, obawia się, że wzdłuż rzeki powstanie rodzaj wesołego miasteczka, które zagrozi monumentalnej, centralnej pozycji jego muzeum, mocno osadzonego w surowym, postindustrialnym otoczeniu¹⁴.

Klasa architektury muzeum Guggenheima w Bilbao została powszechnie doceniona, jednak polityka prowadzona przez Thomasa Krensa, dyrektora Fundacji Solomona R.

¹³ Newhouse 2006, s. 256.

¹⁴ Ibidem, s. 258.

Guggenheima, wzbudzała liczne głosy krytyki. Zarzucano mu nadmierną komercjalizację muzealnictwa, narażenie podróżujących po świecie dzieł sztuki na ryzyko zniszczenia i szerzenie „kapitalizmu kulturowego” poprzez ostentacyjną promocję dzieł artystów amerykańskich. Szczególnie ten ostatni argument uwierał dumę narodową Basków. Kwestionowano także wysokość wydatków ponoszonych przez administrację baskijską na budowę i utrzymanie muzeum, a także skuteczność oddziaływania awangardowej sztuki jako katalizatora regionalnej aktywności kulturalnej.

O przekształceniach architektury współczesnych budynków muzealnych

Jednym z najbardziej popularnych celów podróży, wybieranych zarówno przez masy, jak i wyrafinowanych koneserów, są obecnie wielkie muzea. Instytucje te, stając się celem pielgrzymek miłośników sztuki i architektury, przejmują rolę dawnych świątyń – najważniejszych budowli w mieście. W 2000 roku liczba odwiedzających muzea amerykańskie przekroczyła miliard¹⁵. Nasza cywilizacja bywa nazywana cywilizacją muzeów: Michał Niezabitowski, dyrektor Muzeum Historycznego miasta Krakowa twierdzi, że architektura współczesnych budynków muzealnych jest świadectwem poziomu rozwoju cywilizacyjnego i stopnia zaawansowania technologicznego społeczeństw, które je wznoszą¹⁶.

Współczesne przekształcenia architektury budynków muzealnych są wynikiem procesu ewolucji społecznej roli i znaczenia muzealnictwa, który został zapoczątkowany w drugiej połowie XX wieku. Ukształtowana wówczas została koncepcja nowej muzeologii i nowego muzealnictwa, która zmieniła punkt widzenia dotyczący istoty muzeów: ich cele przesunęły się z pasywnej opieki nad zbiorami w stronę aktywnego kształtowania świadomości widzów, a także zapewniania im edukacji i rozrywki¹⁷. Muzea zaczęły aktywnie zabiegać o frekwencję i popularność medialną. Jednym z narzędzi do realizacji nowych, poszerzonych zadań muzealnictwa stała się architektura.

Muzea mają długą tradycję zapożyczania swoich form architektonicznych od budowli o charakterze ceremonialnym, głównie greckich i rzymskich świątyń, wiążąc potęgę dawnych religii ze współczesnym kultem sztuki – twierdzi Carol Duncan, powtarzając za socjologiem Cesar Grana, że „współczesna aranżacja przestrzenna przybliżyła metaforę *muzeum jako świątyni do rzeczywistości*”¹⁸. Dzięki nadaniu eksponowanym dziełom sztuki wyjątkowego znaczenia i wyrafinowanej oprawy, skupia się na nich uwagę zwiedzających, przenosząc ich w świat artystycznych wzruszeń. Jednak coraz częściej w projektach współczesnych, ekstrawaganckich budynków muzealnych na plan pierwszy – zamiast zgromadzonych w nich dzieł sztuki – wysuwa się ich spektakularna forma architekto-

¹⁵ Pabich 2007, s. 260.

¹⁶ Wykład M. Niezabitowskiego *Od cywilizacji katedr do cywilizacji muzeów. Architektura i znaczenie miasta*, który odbył się w Krakowie 9 grudnia 2014 r.

¹⁷ Por. m. in. Vergo 1989; Szczerki 2005.

¹⁸ Duncan 2005, s. 279-311.

niczna. Architektura staje się tym samym ważniejsza od kolekcji, a muzealna „przestrzeń piękniejsza od przedmiotu”¹⁹.

Równocześnie publiczne muzeum, które powstało z potrzeby ochrony dziedzictwa kulturowego i edukacji społeczeństwa, poprzez rozbudowę funkcji gastronomicznych i handlowych oraz popularną praktykę organizacji wystaw czasowych o tematyce mającej przyciągnąć jak największą liczbę odbiorców, ulega daleko idącej komercjalizacji i jest teraz coraz częściej postrzegane jako „nośnik rozrywki”²⁰. Komercjalizacja tych obiektów wywiera silny wpływ na ich przekształcenia, zarówno w zakresie strategii działania, jaki i ich modeli przestrzennych²¹.

W urynkowieniu muzeów prym wiódł dyrektor Thomas Krens, którego ambicją było, aby z nazwy Guggenheim uczynić znak firmowy, rozpoznawany globalnie i na całym świecie obecny. Guggenheim, który posiadał już swoje muzea w Nowym Jorku, Wenecji, Bilbao, Berlinie i Las Vegas, planował wzniesienie kolejnych filii w Hong Kongu, Guadalajarze, Rio de Janeiro, Taichung (Taiwan), Guangzhou, Macau, Szanghaju i Singapurze²². W trakcie budowy jest Muzeum Guggenheima w Abu Dhabi, trwają przygotowania do budowy w Helsinkach, mówiło się także o filiach w Salzburgu, Wiedniu, Tokio i Moskwie²³. *Business plan* fundacji Guggenheima opierał się na założeniu, że miasto, w którym ma zostać wzniesiona jej następna placówka, ponosi wszystkie koszty budowy i wnosi opłaty za użyczenie „marki”, licząc na wywołanie efektu Bilbao i pomnożenie dochodów z turystyki. W zamian za opłaty franczyzowe miasto-inwestor otrzymuje dostęp do zbiorów, prawo do eksponowania objazdowych wystaw oraz pomoc fachowych zarządców i kuratorów fundacji²⁴. Sam Thomas Krens, z upodobaniem stosujący określenie „przemysł muzealny” zdefiniował współczesne muzeum sztuki jako „park tematyczny” złożony z czterech atrakcji: „dobrej architektury, dobrej stałej kolekcji głównej oraz drugorzędnej wystawy czasowej, a także urozmaiceń specjalnych, takich jak sklepy i restauracje”²⁵. Menedżerowie muzeów pilnie śledzą rozwój parków tematycznych i chętnie odwołują się do technik przez nie stosowanych: symultanicznego oddziaływania na wiele zmysłów, trójwymiarowości ekspozycji, symbolizmu i kreowania spektakli przestrzennych.

Na początku XXI wieku recesja zachwiała budżetami wielkich muzeów, zmuszając je do obrania strategii ratunkowych, polegających na ograniczeniu planów inwestycyjnych lub ukierunkowaniu działalności na te sektory, które zapewniają zwiększenie frekwencji i gwarantują zrównoważenie budżetu. „Handel w połączeniu ze sztuką tworzy całkiem

¹⁹ Por. Pabich 2007.

²⁰ Newhouse 2005, s. 590.

²¹ Kiciński 2004, 24-76.

²² Ockman, Frausto 2005, s. 131.

²³ Newhouse 2005, s. 603.

²⁴ Ockman, Frausto 2005, s. 131.

²⁵ Newhouse, 2005, s. 591.

nową jakość [...] (Muzea) Projektowane być muszą zgodnie z zasadami centrów handlowych” – stwierdziła Denise Scott Brown, autorka (wspólnie z Robertem Venturi) rozbudowy Muzeum Sztuki Nowoczesnej w North Adams²⁶. Trudno o bardziej jednoznaczne wyrażenie zasad, towarzyszących procesowi komercjalizacji muzeów. Diane Ghirardo uważa, że strategie marketingowe muzeów zacierają różnice pomiędzy komercją a sztuką²⁷. Już w roku 1997, *New York Times* ironicznie opisał nowe, wielofunkcyjne budynki muzealne: „Jest tanio. Szybko. Oferują wspaniałe zakupy, kuszące jedzenie i miejsce, gdzie można spędzić trochę czasu. A zwiedzający mogą się nawet delektować sztuką”²⁸.

Nie dość, że współczesne wielofunkcyjne muzea powszechnie wiążą sztukę z handlem i odpłatnie wypożyczają posiadane zbiory, także galerie rozrywkowo-handlowe poszerzają swoją ofertę poprzez włączanie do niej czasowych ekspozycji sztuki lub nawet całych filii muzealnych. Na przykład kasyno *Venetian* w Las Vegas, gościło w swoich murach przez kilka lat filię muzeum Guggenheima. Galeria Handlowa „Manufaktura” w Łodzi została połączona z oddziałem Muzeum Sztuki Współczesnej; podobnie funkcjonuje galeria handlowa „Stary Browar” w Poznaniu, w której wnętrzach ekspozuje się kolekcję sztuki współczesnej Grażyny Kulczyk, podziemne muzeum dla niej zaprojektował sam Tadao Ando²⁹. Oponenti i krytycy komercjalizacji muzealnictwa, którzy zarzucają tzw. przemysłowi muzealnemu szerzenie kulturowego imperializmu, z zadowoleniem przyjęli dymisję Thomasa Krensa, działacza globalnego „marketingu kulturalnego”, który w roku 2008 został zwolniony ze stanowiska dyrektora fundacji Solomona R. Guggenheima, co świadczyć może o zrozumieniu jego pomyłek i szkód wyrządzonych przez bezprecedensową komercjalizację muzeów³⁰. Z szeregiem protestów spotkała się także inicjatywa porozumienia Dyrekcji Luwru z Emiratami Abu Dhabi w sprawie zezwolenia na używanie znaku firmowego „Luwru” i przeniesienia części zbiorów do spektakularnego budynku projektowanego w Abu Dhabi (proj. Jean Nouvel). W umowie tej, wartej ponad miliard dolarów, narodowe dziedzictwo Francji zostało potraktowane jako towar, który można wypożyczyć, a być może sprzedać.

Jean Clair, francuski historyk sztuki i wieloletni dyrektor muzeum Picassa w Paryżu, w książce *Kryzys Muzeów* nie szczędzi słów krytyki wobec kierunku rozwoju współczesnego muzealnictwa opartego na spektakularnej architekturze, postrzeganej jako skuteczne narzędzie, które ma zagwarantować sukces rynkowy realizowanym obecnie masowo obiektom muzealnym. Clair podkreśla, że muzeów, które oferują pustkę, spotyka się w świecie zachodnim coraz więcej – że ważne jest tylko zapierające dech opakowanie,

²⁶ Cyt. za: Kiciński 2004, s. 77.

²⁷ Por. Ghirardo 1999.

²⁸ Cyt. za: Newhouse 2005, s. 621.

²⁹ Z powodu braku finansowania prawdopodobnie nie dojdzie do realizacji tego projektu, postawiono tylko plot – Poznańskie „Art Stations” Tadao Ando, 5.11.2012.

³⁰ Clair 2009, s. 6.

a „zawartość pojawi się później albo nie pojawi się w ogóle”³¹. Jego słowa potwierdza historia budynku Muzeum Żydów Niemieckich w Berlinie, autorstwa Daniela Libeskinda, które zostało oddane do użytkowania w roku 1999 puste, bez eksponatów, i odwiedziło je wtedy 350 000 ludzi³². Budynek muzeum – ikona architektoniczna – po raz kolejny okazał się ważniejszy niż jego zbiory. Komercyjny sukces i wielka popularność współczesnych, ikonicznych i wielofunkcyjnych muzeów może być gwarancją ich dalszego rozwoju, ale może być także zagrożeniem dla ich tradycyjnego posłannictwa, jakim jest ochrona i przechowywanie dzieł sztuki.

Bibliografia

- Bruggen van C. 1998, *Frank O. Gehry, Guggenheim Museum Bilbao*, Guggenheim Museum Publications, New York.
- Clair J. 2009, *Kryzys muzeów, globalizacja kultury*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Duncan C. 2005, *Muzeum sztuki jako rytuał*, [w:] Popczyk M. (red.) *Muzeum sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków, s. 279-298.
- Huxtable A. 2008, *On Architecture. Collected Reflections on a Century of Change*, Walker and Company, New York .
- Jencks Ch. 2005, *The Iconic Building. Power of Enigma*, Frances Lincoln Ltd, London.
- Kiciński A. 2004, *Muzea. Strategie i dylematy rozwoju*, Politechnika Warszawska, Warszawa.
- Libeskind D. 2004, *Breaking Ground*, Riverhead Books, New York.
- Mumford L. 1964, *The Highway and the City*, New York.
- Newhouse V. 2006, *Towards A New Museum Expanded Edition*, The Monacelli Press, New York.
- Newhouse V. 2005, *W stronę nowego muzeum*, [w:] Popczyk M. (red.) *Muzeum sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków, s. 589-632.
- Ockman J., Frausto S. 2005, *Architourism*, Prestel, Munich-Berlin-London-New York.
- Pabich M. 2007, *O kształtowaniu muzeum sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotu*, Muzeum Śląskie, Katowice.
- Storrie C. 2007, *The Delirious Museum. A Journey from the Louvre to Las Vegas*, London-New York.
- Szczerski A. 2005, *Kontekst, edukacja, publiczność – muzeum z perspektywy “Nowej muzeologii”*, [w:] Popczyk M. (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków, 335-344.
- Tilden S. J. 2004, *Architecture for Art, American Art Museums 1938-2008*, Harry N. Abrams Publishers, New York.
- Vergo P. (red.) 1989, *New Museology*, Reaktion Books, London.

³¹ Ibidem, s. 92.

³² Libeskind 2004, s. 150.

Źródła internetowe

Poznańskie "Art Stations" Tadao Ando

http://bryla.gazetadom.pl/bryla/56,99687,11731034,Poznanskie__Art_Stations__Tadao_Ando,,6.html, 5.11.2012.