



Anna Jasińska, Artur Jasiński

STARE KOLEKCJE – NOWA ARCHITEKTURA

O problemach modernizacji
kolekcjonerskich muzeów sztuki

BIBLIOTEKA NARODOWEGO INSTYTUTU MUZEALNICTWA I OCHRONY ZBIORÓW



Profesorowi Stanisławowi Waltosiowi

STARE KOLEKCJE – NOWA ARCHITEKTURA

O problemach modernizacji
kolekcyjnych muzeów sztuki

Biblioteka Narodowego Instytutu Muzealnictwa
i Ochrony Zbiorów

14

Anna Jasińska, Artur Jasiński

STARE KOLEKCJE – NOWA ARCHITEKTURA

O problemach modernizacji
kolekcyjerskich muzeów sztuki



Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

Warszawa 2020

SPIS TREŚCI

WSTĘP	9
ROZDZIAŁ 1	17
FENOMEN KOLEKCJONERSKIEGO MUZEUM SZTUKI	
ROZDZIAŁ 2	45
GUGGENHEIM – MUZEUM GLOBALNE. O ZWIĄZKACH MUZEALNICTWA I WSPÓŁCZESNEJ ARCHITEKTURY	
2.1. Świątynia ducha – Muzeum Solomona R. Guggenheima w Nowym Jorku	47
2.2. Rozbudowa muzeum Solomona R. Guggenheima 1988–1992	53
2.3. Tytanowa rzeźba – Muzeum Guggenheima w Bilbao	55
2.4. O przekształceniach architektury współczesnych budynków muzealnych	60
ROZDZIAŁ 3	65
THE GETTY – MUZEUM TOTALNE. O PRZEKSZTAŁCENIACH WSPÓŁCZESNEGO MUZEALNICTWA	
3.1. Kolekcjoner	67
3.2. The Getty Villa	69
3.3. Fundacja	71
3.4. The Getty Center	72
3.5. Kolekcja J. Paul Getty Museum	79
ROZDZIAŁ 4	85
DULWICH PICTURE GALLERY W LONDYNIE	
ROZDZIAŁ 5	105
WALLACE COLLECTION W LONDYNIE	
5.1. Pięć pokoleń kolekcjonerów – arystokratów	108
5.2. Od arystokratycznej kolekcji do publicznego muzeum	115
5.3. Hertford House – od arystokratycznej rezydencji do nowoczesnego, wielofunkcyjnego budynku muzealnego	119
ROZDZIAŁ 6	123
ISABELLA STEWART GARDNER MUSEUM W BOSTONIE	
6.1. Kolekcjonerka	125
6.2. Budowa Fenway Court 1897–1903	128

6.3. Kolekcja	132
6.4. Modernizacja i rozbudowa 2005–2012	136
ROZDZIAŁ 7	143
BARNES COLLECTION W FILADELFIN	
7.1. Kolekcja	145
7.2. Architektura	152
7.3. Postscriptum	158
ROZDZIAŁ 8	159
KRÖLLER-MÜLLER MUSEUM W DE HOGE VELUWE NATIONAL PARK W HOLANDII	
8.1. Kolekcjonerka	161
8.2. Narodziny publicznego muzeum – kolekcjonerka i architekci	165
8.3. Rijksmuseum Kröller-Müller po II wojnie światowej	170
8.4. Kompleks parkowo-rekreacyjny De Hoge Veluwe National Park – muzea sztuki w krajobrazie	176
ROZDZIAŁ 9	179
KIMBELL ART MUSEUM W FORT WORTH W USA	
9.1. Historia kolekcji	183
9.2. Architektura	188
9.3. Rozbudowa – pawilon Renzo Piano 2007–2011	196
ROZDZIAŁ 10	203
CALOUSTE GULBENKIAN MUSEUM W LIZBONIE	
10.1. Kolekcjoner	205
10.2. Kolekcja	208
10.3. Architektura	212
ROZDZIAŁ 11	223
WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART W NOWYM JORKU	
11.1. Kolekcjonerka	225
11.2. Trzy nowojorskie siedziby Whitney Museum	229
11.3. Nowy budynek Whitney Museum 2006–2015	234

ROZDZIAŁ 12	245
THE FRICK COLLECTION W NOWYM JORKU – BOGACTWO ZAMIENIONE W PIĘKNO	
12.1. Henry Clay Frick – przedsiębiorca i kolekcjoner	247
12.2. Historia budowy rezydencji	250
12.3. Spory wokół projektu rozbudowy z 2014 roku	262
ROZDZIAŁ 13	267
MUZEUUM KSIĄŻĄT CZARTORYSKICH W KRAKOWIE	
13.1. Historia kolekcji	269
13.2. Przebudowa i modernizacja 2011–2013	278
13.3. Projekt aranżacji wnętrz z 2017 roku	281
13.4. Podsumowanie – przeszłość przyszłości	284
ZAKOŃCZENIE	289
BIBLIOGRAFIA	299
INDEKS OSÓB	309
SUMMARY	319
Old Collections – New Architecture. On the Problems of Modernization of Collector Museums of Art	321

WSTĘP

Kolekcjonerskie muzea sztuki wyróżniają się wśród innych typów muzeów swoim oryginalnym stylem. Cechuje je kameralna skala i osobisty charakter zbiorów, które często ulokowane są w prywatnych rezydencjach kolekcjonerów. Zebrane wg subiektywnego klucza dzieła sztuki prezentowane są w otoczeniu mebli, wyrobów rzemiosła artystycznego, a niekiedy nawet wśród przedmiotów codziennego użytku. To powoduje, że muzea te posiadają niepowtarzalny klimat oddający gusty epoki i osobowość ich twórców, a zgromadzona w nich sztuka żyje. Są to swoiste kapsuły czasu, w których po dziś dzień przechowywana jest przeszłość. Na światowej mapie muzealnej stanowią najjaśniejsze perły, cieszące się wśród zwiedzających wielką popularnością. Przykładami mogą być kolekcje – żeby poprzestać na trzech najwybitniejszych – Fricka w Nowym Jorku, Isabelli Stewart Gardner w Bostonie czy Wallace Collection w Londynie.

Wymienione powyżej muzea mają już za sobą ok. 100 lat funkcjonowania jako miejsca otwarte dla publiczności. Z biegiem czasu ich zaplecza i infrastruktura okazały się niewydolne wobec stale rosnącej liczby odwiedzających je gości, co skutkowało decyzjami o ich modernizacjach. Na fali popularności jaką się cieszą obecnie muzea, rozbudowywane, przebudowywane i modernizowane są już także muzea kolekcjonerskie powstałe później, w 2. poł. XX w., kiedy to kolekcje umieszczano w specjalnie dla nich zaprojektowanych budynkach, uznanych za wybitne dzieła architektury współczesnej. W jednym i w drugim wypadku powstaje podobny problem – jak dostosować je do współczesnych standardów muzealnictwa oraz potrzeb szerokiej publiczności, zachowując przy tym ich integralność i pierwotny charakter?

Zapisy fundatorów często zabraniały dokonywania jakichkolwiek modyfikacji w zbiorach i układzie ekspozycji – oczywistym zamiarem ich twórców było utrwalenie ukochanych kolekcji w obawie przed zmianą charakteru bądź rozproszeniem. Tymczasem, wraz ze współczesnymi przekształceniami roli i znaczenia muzeów pod wpływem ich wzrastającej popularności i pod naciskiem sił rynkowych, te oryginalne instytucje kultury są – często wbrew woli ich założycieli – przekształcane: przebudowywane i rozbudowywane, co z reguły zmienia w jakimś stopniu sposób ich percepcji i pierwotny, utrwalony przez lata charakter. Nieodmiennie, czy to w Nowym Jorku, Filadelfii czy w Krakowie, działania modernizacyjne obfitują w konflikty, wywołują namiętne dyskusje i spory.

Profesor Zdzisław Żygulski jun. pisał – *Muzeum jest pewnego rodzaju strukturą ideowo-materialną i podobnie jak inne struktury ideowe tego świata, takie jak biblioteka,*

archiwum, teatr, filharmonia, uniwersytet, a nawet makrostruktury, jak państwo, podlega ewolucji, znaczonej cyklem narodzin, rozwoju, rozkwitu, dekadencji i obumierania. [...] Materialne trwanie zależy od siły elementów ideowych spajających strukturę. Zniszczenie może nastąpić pod działaniem sił zewnętrznych, ale w równej mierze sił wewnętrznych¹. Zachodzi zatem podstawowe pytanie – czy współczesne modernizacje muzeów kolekcjonerskich zagrażają ich tożsamości, czy mogą zniszczyć kruchą równowagę pomiędzy zawartą w nich ideą a materia? [to i dalsze wyróżnienia pochodzą od autorów].

* * *

Odpowiedź na tak postawione pytanie wymaga przeprowadzenia analizy zarówno przyczyn, jak i skutków dokonywanych współcześnie modernizacji kolekcjonerskich muzeów sztuki. Do szczegółowego opracowania wybrano dziesięć wybitnych muzeów, które w ostatnim czasie zostały rozbudowane lub nadal są w trakcie przekształceń. Są to: Barnes Collection w Filadelfii (USA), Dulwich Picture Gallery w Londynie (Wlk. Brytania), The Frick Collection w Nowym Jorku, (USA), Calouste Gulbenkian Museum w Lizbonie (Portugalia), Isabella Stewart Gardner Museum w Bostonie (USA), Kimbell Art Museum w Forth Worth w Teksasie (USA), Kröller-Müller Museum w De Hoge Veluwe National Park (Holandia), Muzeum Księżąt Czartoryskich w Krakowie (Polska), Wallace Collection w Londynie (Wlk. Brytania), i Whitney Museum w Nowym Jorku (USA).

W pierwszych rozdziałach książki przedstawiono losy dwóch największych – działających w skali globalnej – instytucji zajmujących się muzealnictwem i badaniami historii sztuki, u źródeł których leżały kolekcje prywatne: Solomon R. Guggenheim Foundation z Nowego Jorku i The J. Paul Getty Trust z Los Angeles. Prezentując Muzeum Guggenheima, omówiono zjawiska globalizacji i komercjalizacji muzealnictwa oraz synergiczne związki współczesnego muzealnictwa i architektury. Na przykładzie Getty Museum przedstawiono koncepcje tzw. nowego muzealnictwa. W kolejnych 10 rozdziałach omówiono – w ujęciu chronologicznym – przykłady przekształceń najsłynniejszych muzeów kolekcjonerskich, zarówno ich przebudów, rozbudów, jak i wznoszenia całkowicie nowych obiektów. Skrótowo zaprezentowane zostały historie kolekcji muzealnych, sylwetki i inspiracje ich twórców, sposoby pierwotnych aranżacji, a także historia najnowsza wspomnianych placówek, w tym motywy wiodące do podjęcia decyzji o ich modernizacji i refleksje dotyczące funkcjonalno-przestrzennych skutków tych przekształceń. Przedstawiono także reakcje publiczności, krytyków

¹ Z. Żygulski jun., *Dwieście lat Muzeum Czartoryskich*, „Spotkania z muzeami”, dodatek do „Spotkania z Zabytkami” 2001, nr 3, s. 4.

i społeczny odbiór zrealizowanych projektów. Na zakończenie podano syntetyczne typologie, refleksje i wnioski. Zakres czasowy badań sięgał przełomu XVIII i XIX w., kiedy to wykrystalizowane zostały koncepcje nowoczesnego muzealnictwa. Zakres terenowy obejmował obszary należące do kręgu kultury zachodniej, gdzie wykształciła się tradycja prywatnego kolekcjonerstwa, tj. Europę i Stany Zjednoczone.

Postawione zostały dwie równorzędne hipotezy badawcze:

- Hipoteza I (pozytywna) – współczesne przekształcenia muzeów kolekcjonerskich są obiektywną koniecznością związaną ze wzrostem ich popularności oraz zmianą społecznej roli muzeów i sposobów ich funkcjonowania.
- Hipoteza II (negatywna) – stare muzea kolekcjonerskie stały się u progu XXI w. ofiarami procesu komercjalizacji muzeów, dążenia ich władz do poszerzenia pola działalności, a przez to zwiększenia frekwencji, konkurencyjności i zyskowności.

* * *

Współczesne przekształcenia kolekcjonerskich muzeów sztuki wpisują się w proces ewolucji obiektów muzealnych, który został zapoczątkowany w 2. poł. XX wieku. Ukształtowana wówczas została koncepcja nowej muzeologii i nowego muzealnictwa, która zmieniała punkt widzenia dotyczący roli muzeów – ich cele przesunęły się z pasywnej opieki nad zbiorami w stronę aktywnego kształtowania świadomości widzów, a także zapewniania im edukacji i rozrywki². Muzea stały się ważnym ogniwem globalnej kultury wizualnej³. Głównym narzędziem do realizacji nowych, poszerzonych zadań muzeów stała się architektura⁴. Budynek muzealny zajęły centralne lokalizacje w miastach, gdzie niekiedy powstały całe kwartały lub wręcz dzielnice muzeów⁵. Współczesne muzea zastąpiły w funkcjonalnej strukturze miasta dawne miejsca kultu, stały się obiektami masowych pielgrzymek, ich zwiedzanie jest obecnie rytuałem⁶, rodzajem obowiązku kulturalnego człowieka. Rozwój turystyki muzealnej i towarzysząca temu zjawisku komercjalizacja muzeów wywarły silny wpływ na ich przekształcenia, zarówno w zakresie strategii działania, jak i modeli przestrzennych⁷. Do podstawowego wachlarza elementów funkcjonalnych, które musi posiadać współczesne muzeum przybyły przestrzenie wystaw czasowych, sale konferencyjne i edukacyjne,

2 Por. P. Vergo, *New Museology*, London 1989; A. Szczerski, *Kontekst, edukacja, publiczność – muzeum z perspektywy „Nowej muzeologii”*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, M. Popczyk (red.), Kraków 2005.

3 K. Pomian, *Kilka uwag o przyszłości muzeów*, „Muzealnictwo” 2014, nr 55, s. 153.

4 M. Pabich, *O kształtowaniu muzeum sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotu*, Katowice 2007.

5 M. Gyurkovich, *Współczesne muzeum w strukturze miasta*, Kraków 2007, s. 86–89.

6 C. Carrol, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museum*, London–New York 1995, p. 7.

7 A. Kiciński, *Muzea – strategie i dylematy rozwoju*, Warszawa 2004, s. 24–76.

pomieszczenia klubowe i recepcyjne, restauracje, kawiarnie oraz sklepy muzealne. W pracach muzeów szeroko wykorzystuje się najnowsze technologie informatyczne, a w aranżacjach wnętrz nowoczesne techniki multimedialne.

Tymczasem urok starych muzeów kolekcjonerskich polega właśnie na tym, że są nienowoczesne, ciasne i nastrojowe, niekiedy wręcz zagracone. Ich wnętrza odbiegają od przejrzystych schematów, wg których realizowane są współczesne aranżacje przestrzeni muzealnych. Obfitują za to w zaskakujące zestawienia obrazów, rzeźb, dzieł rzemiosła artystycznego i mebli, połączonych ze sobą nie wg naukowego klucza, lecz wedle gustów i upodobań ich twórców. Wiele obiektów jest w nich nieodpowiednio opisanych i nieprawidłowo oświetlonych. Zamiast łatwej, przejrzystej dydaktyki oferują widzowi chwile zaskoczeń i wzruszeń. *Chociaż płótna walczą w nich niekiedy o życie, w domowych wnętrzach wyglądają lepiej niż w muzeum, ponieważ żyją w nich, można je poczuć, nie zostały zamknięte w intelektualnych i historycznych ramach*⁸. Kolekcjonerskie muzea sztuki łączą zbiory, ich aranżacje i architekturę w oryginalny i spójny sposób. Zgromadzone w nich obiekty – połączone myślą i intuicją kolekcjonera – działają na widzów ze wzmocnioną siłą. Zamierzony przez ich twórców efekt uzyskiwany poprzez kameralną, niekiedy wręcz domową atmosferę sprawia, że sztuka odbierana jest w takim kontekście w szczególności, intymny wręcz sposób⁹. Każda ingerencja funkcjonalno-przestrzenna w ich kształt zagraża ich pierwotnej tożsamości i integralności, i w rezultacie przynieść musi zmianę w percepcji tych miejsc. Skala i charakter zmian spowodowanych modernizacją, rozbudową lub przebudową starych muzeów kolekcjonerskich oraz ich odbiór społeczny są oczywiście różne. Jednak powszechność i znaczenie tego tematu zasługuje na szersze opracowanie. Nasuwa się przy tym zasadnicze pytanie – jak modernizować muzea kolekcjonerskie, nie zabijając ich ducha?

Michał Niezabitowski stwierdził, że nasza cywilizacja jest cywilizacją muzeów¹⁰. Tak jak dawne cywilizacje były oceniane potęgą wznoszonych przez nie świątyń, tak ambicją współczesnych społeczeństw jest wznoszenie gmachów muzealnych, które świadczyć będą o sile i vitalności społeczeństw, będą kształtować tożsamości, budować narodowe narracje, wiązać przeszłość z przyszłością. Rola polityczna i społeczna muzeów stale rośnie, współczesne muzea stały się też poligonem nowoczesnej architektury. Wznoszone są kolejne nowe gmachy muzealne, a stare galerie podlegają modernizacji, przebudowie i rozbudowie, najczęściej wg projektów najwybitniejszych współczesnych architektów. Władze instytucji muzealnych, poprzez wybór światowej

8 Dorothea Rockburne, cyt. za: V. Newhouse, *Art and the Power of Placement*, New York 2005, p. 13.

9 A. Higonnet, *A Museum of One's Own: Private Collecting, Public Gift*, New York 2009, p. xiv.

10 Taką tezę przedstawił m.in. M. Niezabitowski, dyrektor Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, w swoim wykładzie zatytułowanym *Od cywilizacji katedr do cywilizacji muzeów. Architektura i znaczenie miasta*, Podziemia Rynku, Oddział Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, 9.12.2014.

klasy architekta, chcą z jednej strony zagwarantować sobie wysoką jakość projektu, a z drugiej liczą na wzrost zainteresowania mediów i publiczności, który w rezultacie przyniesie komercyjny sukces odnowionej placówce, podniesie jej konkurencyjność, zwiększy atrakcyjność i umożliwi poszerzenie pola działalności. Jednak zamiary te nie zawsze uwieńczone zostają powodzeniem. Victoria Newhouse cały rozdział swojej książki *Towards a New Museum*¹¹ zatytułowała prowokacyjnie *Wings That Don't Fly* (*Skrzydła, które nie latają*), opisując w nim przypadki muzealnych rozbudów dokonanych ze szkodą dla pierwotnego obiektu. Do takich nieudanych przedsięwzięć zaliczyła m.in. przebudowy słynnych nowojorskich budynków muzealnych: Metropolitan, MoMA i Guggenheim, zrealizowanych pod koniec XX wieku. Jednak, pomimo głosów krytyki, stare budynki muzealne są na całym świecie nadal modernizowane i rozbudowywane.

Literatura dotycząca problematyki współczesnego muzealnictwa i konstrukcji budowli muzealnych jest bardzo obszerna. Nie brakuje analiz architektury nowych budynków, ani wydawnictw monograficznych i katalogów dotyczących poszczególnych muzeów. Brak jest jednak pozycji zawierającej krytyczną analizę skutków fali modernizacji kolekcjonerskich muzeów sztuki, jaka miała miejsce na przełomie XX i XXI wieku. Fenomenowi muzeum kolekcjonerskiego poświęcona jest praca Anne Higonnet *A Museum of One's Own: Private Collecting, Public Gift* wydana w Nowym Jorku w 2009 roku. Istotną pozycją dotyczącą prywatnego kolekcjonerstwa jest monografia pod redakcją Inge Reist *British Model of Art Collecting and the American Response* (2014). Odnotować tu należy także książkę Johna Coolidge'a *Patrons and Architects: Designing Museums in the Twentieth Century* (1989). Znaczącą pozycją anglojęzyczną jest wspomniana już książka Victorii Newhouse (1998, II wydanie poszerzone 2006), która przedstawia związki architektury i muzealnictwa w szerokim tego słowa znaczeniu, nie skupiając się jednak wyłącznie na muzeach kolekcjonerskich. Bardzo interesującą analizę przekształceń architektury współczesnej przestrzeni muzealnej zawiera wydana niedawno praca Kali Tzortzi *Museum Space: Where Architecture Meets Museology* (2015), z kolei o przyszłości prywatnego muzealnictwa traktuje wydana w Szwajcarii *The Private Museum of the Future* pod redakcją Cristiny Bechtler i Dory Imhof. Podstawową pozycją bibliograficzną w języku polskim jest wydana w 1982 r. praca Zdzisława Żygulskiego jun. *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*. Odnotować należy też opublikowanie w języku polskim książek Andrzeja Kicińskiego (2004), Marii Popczyk (2005) i Marka Pabicha (2007) dotyczących współczesnych przekształceń muzealnictwa i architektury muzeów. Interesujący jest zbiór esejów autorstwa Roberto Salvatori'ego zatytułowany *Piękno i bogactwo. Amerykańscy kolekcjonerzy sztuki w XX wieku*, wydany w 2017 roku.

11 V. Newhouse, *Towards a New Museum. Expanded edition*, New York 2006.

Na gruncie polskim specjalistyczna literatura dotycząca problemu modernizacji kolekcjonerskich muzeów sztuki jest dość skromna i sprowadza się do analiz poszczególnych przypadków, w tym – wymienionej w bibliografii – serii artykułów pióra autorów niniejszej książki, opublikowanych w roczniku „Muzealnictwo”. Teksty te powstały w ramach projektu badawczego *Przyszłość kolekcjonerskich muzeów sztuki w świetle koncepcji nowego muzealnictwa i współczesnych przekształceń architektury muzeów*¹². W latach 2014–2018 w nr 55.–59. „Muzealnictwa” opublikowane zostały ich wersje pierwotne, a po wprowadzeniu niezbędnych korekt weszły one w skład niniejszego tomu. Autorzy mają nadzieję, że ich praca przedstawiająca problemy modernizacji muzeów kolekcjonerskich z poszerzonej, dwuogniskowej perspektywy architekta i historyka sztuki, lukę tę w jakiejś mierze wypełni.

Książka ta powstała z pasji poznawania sztuki, najwspanialszego dowodu ludzkiego talentu, jak i z wiary autorów w to, że sztuka może zmieniać życie na lepsze – w każdym jego aspekcie. Bezpośrednią inspiracją do podjęcia badań współczesnych przekształceń muzeów kolekcjonerskich były najnowsze dzieje Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, przez wiele lat zamkniętego z powodu remontów i niedostępnego dla publiczności¹³. Zarówno wokół samej kolekcji, jak i wokół remontu budynku muzealnego toczony były gorące spory. Ten impuls spowodował, że zrodziło się w nas zainteresowanie tematyką modernizacji starych muzeów kolekcjonerskich. Zaciekawiliśmy nas, jak inne muzea tego typu rozwiązują podobne problemy. Wybraliśmy dziesięć najwybitniejszych muzeów kolekcjonerskich w Europie i Stanach Zjednoczonych, i na tych przykładach staraliśmy się prześledzić projekty ich przekształceń. Odwiedziliśmy wszystkie opisane w książce muzea, wykonaliśmy setki zdjęć, których część została wykorzystana jako ilustracje w niniejszej książce.

12 Projekt badawczy *Przyszłość muzeów kolekcjonerskich w świetle koncepcji nowego muzealnictwa i współczesnych przekształceń architektury muzeów* realizowany był w latach 2016–2017 na Wydziale Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego pod kierunkiem A. Jasińskiego.

13 Muzeum Książąt Czartoryskich zostało ponownie otwarte dla publiczności 20 grudnia 2019 roku.

ROZDZIAŁ 1

**FENOMEN
KOLEKCJONERSKIEGO
MUZEUM SZTUKI**

U źródeł powstania większości muzeów publicznych leżą kolekcje prywatne. Od czasów oświecenia jest już nieomal regułą, że wybitne zbiory sztuki i rzemiosła artystycznego, należące kiedyś do możnych tego świata, władców, uczonych i artystów, z czasem stają się własnością publiczną.

Zwyczaj zbierania znany jest gatunkowi ludzkiemu od jego zarania, przy czym proces ten przechodził jakościową ewolucję, od zbieractwa, jako aktywności o podłożu ekonomicznym, po kolekcjonerstwo, jako działalność o podłożu estetycznym. Manfred Sommer, autor filozoficznej rozprawy zatytułowanej *Zbieranie* twierdzi, że *zbieranie dzieł sztuki jest zbieraniem w jego najczystszej i najwyższej formie, jest zbieraniem par excellence*¹⁴. Kolekcjonowanie dzieł sztuki ma długą tradycję, sięgającą czasów antycznych. Rzymscy notable otaczali się rzeczami rzadkimi i pięknymi. Witruwiusz w księdze VI dzieła *O architekturze ksiąg dziesięć* podkreśla prestiżową rolę, jaką sztuka pełniła w ich rezydencjach – *Dla ludzi znakomitych, którzy piastując dostojęstwa muszą świadczyć usługi obywatelom, należy budować przedsionki królewskie, atria wysokie, perysteje bardzo obszerne, zieleńce i promenady odpowiednie do godności, jakie piastują, prócz tego biblioteki, pinakoteki i bazyliki nie mniej wspaniałe niż publiczne, gdyż w domach ich często odbywają się zarówno państwowe narady, jak i prywatne sądy i arbitraże*¹⁵. Przestrzenie publiczne miast rzymskich, dostępne dla zwykłych obywateli hipodromy, amfiteatry, termy i nimfea także dekorowane były dziełami sztuki rzeźbiarskiej, malarskiej i zdobniczej.

Różne były motywy zbierania wartościowych rzeczy. U Asyryjczyków i Babilończyków gromadzenie cennych przedmiotów, głównie trofeów wojennych, miało na celu wzmocnienie władzy poprzez głoszenie sławy i potęgi władcy, u Egipcjan gromadzenie dóbr miało także uzasadnienie filozoficzno-religijne – chodziło o zapewnienie władcy nieśmiertelności¹⁶. To z tego powodu ciała faraonów balsamowano, a ich komory grobowe wypełniano różnymi przedmiotami. Być może już wtedy zbieranie zaczęło nabierać charakteru estetycznego. Archeologom udało się ustalić zamiłowania kolekcjonerskie niektórych faraonów: np. Amenhotep III zbierał błękitne emalie, a Tutenhamon – laski spacerowe. Część skarbów należących do egipskich władców stanowiły łupy wojenne, część dary od posłów przybywających z zależnych

14 M. Sommer, *Zbieranie*, Warszawa 2003, s. 87.

15 Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, Warszawa 2004, s. 158.

16 Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982, s. 13.

krajów, część była dziedziczona wraz z tronem¹⁷. Te trzy źródła stanowiły tradycyjną, odwieczną podstawę gromadzenia przez domy panujące kosztowności i dzieł sztuki. Oczywiście, im większą siłą i środkami dysponował władca, tym ciekawsze i bardziej wartościowe były jego zbiory. Przełom w sposobie percepcji sztuki nastąpił w momencie, gdy te cenne przedmioty opuściły mury skarbców i, zaaranżowane w atrakcyjny sposób, zaczęły zdobić ściany rezydencji, ogrody, a niekiedy nawet przestrzenie publiczne.

Grecy, jako pierwsi, stworzyli publicznie dostępne miejsca, w których eksponowano dzieła sztuki. Niezwykła akumulacja bogactw, która dokonała się w Grecji za sprawą imperialnych podbojów Aleksandra Wielkiego, zwróciła ich oczy ku wielkiej sztuce – w miastach tworzone pinakoteki, gliptoteki i biblioteki, zakładano licea i akademie, tworzono muzea¹⁸ (m.in. Muzeum Ptolemeuszów w Aleksandrii). *Właśnie w okresie hellenistycznym wytworzyła się silniejsza niż kiedykolwiek przedtem postawa historyczna, zamiłowanie do „antyku”, a jednocześnie uznanie dla sztuki świeckiej. Attalos I zbierał posągi i obrazy dla Akropolis pergameńskiej, jego zaś następcy, m.in. Eumenes II, zamawiali kopie tych dzieł sztuki, których oryginalnych egzemplarzy nie można było żadną miarą pozyskać*¹⁹.

Rzymianie początkowo nie doceniali świata wartości artystycznych, hołdowali raczej sztuce wojennej i sprawnej administracji. W militarystycznym państwie wykształcił się charakterystyczny system trofealny. Oprócz łupów bitewnych, broni i rynsztunku zdartego z ciał pokonanych wrogów, do Rzymu w orszakach triumfalnych znoszono – jako trofea wojenne – także zrabowane w zdobytych miastach posągi i obrazy. Najcenniejsze z nich składano w świątyniach, przede wszystkim w świątyni Jowisza na Kapitolu. Dopiero podbój Grecji rozniecił wśród Rzymian zainteresowanie sztuką antyczną – rozkwitł wówczas handel dziełami sztuki, bogaci urzędnicy, patrycjusze, a szczególnie konsulowie prowadzący wyprawy wojenne zakładali swoje własne, prywatne kolekcje. Wśród nich najbardziej znaną posiadał dyktator Sulla, do którego należały m.in. *Herkules* dłuta Lizypa i złota figura Apollina, skradziona z Delf. Ogromne kolekcje posiadali też Lukullus, Pompejusz i Juliusz Cezar. Cycero tak opisał rezydencję-muzeum należącą do prokonsula Verresa, który swoje fantastyczne zbiory zgromadził drogą grabieżczych wypraw – *Brama do jego pałacu jest ze złota i kości słoniowej, wzięta z syrakuzkańskiej świątyni Ateny, a w westybulu opony haftowane złotem zrabowane w Messynie, marmurowe rzeźby z różnych miast Sycylii, pinakoteka przywieziona z Grecji, w niej poczet królów sycylijskich, sala brązów greckich, a ucztę*

17 *Ibidem*, s. 14.

18 Nazwa muzeum pochodzi z łacińskiego *musaeum*, które z kolei utworzono z greckiego *mouseion*, co oznacza miejsce lub świątynię przeznaczoną muzom, greckim bóstwom poszczególnych gałęzi sztuki.

19 Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie...*, s. 16.

*sprawiane wyłącznie na złotych i srebrnych naczyniach*²⁰. Pierre Cabanne nazwał Verresa *protoplastą zbieraczy-oszustów*²¹. Oczywiście kolekcje dostojników rzymskich nie były gromadzone jedynie z pasji do sztuki, poza funkcjami estetycznymi pełniły także role praktyczne – służyły jako namacalne dowody ich potęgi i władzy, upamiętniały odniesione zwycięstwa wojenne, stanowiły imponującą oprawę państwowych ceremonii i prywatnych uroczystości.

Dopiero po 10 wiekach średniowiecza, po upadku imperium rzymskiego i rozkładzie kultury antycznej, w XV-wiecznej Italii odrodziło się umiłowanie sztuk pięknych, nastąpił powrót do tradycji mecenatu artystycznego i kolekcjonerstwa. Dzieła sztuki gromadzili najczęściej patrycjusze, erudyci, którzy interesowali się historią i kulturą antyczną. Powstała wówczas nowa grupa społeczna – humaniści. Nie wyróżniali się wykonywaniem tego samego zawodu, ani przynależnością do tej samej organizacji społecznej, lecz kultem, jaki żywili dla *bonae litterae, litterae antiquiores*²².

Kolekcje starożytności formowały się w miarę kształtowania tej grupy, początkowo we Włoszech, następnie w krajach zaalpejskich. Później, pod wpływem humanistów, kolekcje tego typu zaczęły się pojawiać na dworach książęcych: Medyceuszy, d'Este, papieży i kardynałów we Włoszech, Macieja Korwina na Węgrzech, królów Francji i Anglii. W 2. poł. XVI w. moda na kolekcjonerstwo rozpowszechniła się w całej Europie i w środowiskach bardzo różnych, nawet wśród kupców. Zapoczątkowana przez humanistów włoskich fascynacja starożytnościami promieniowała we wszystkich kierunkach geograficznych i społecznych²³.

Prymat w tym względzie na długi czas zdobyli Medyceusze we Florencji, a imię ich stało się synonimem nowożytnego mecenatu artystycznego, jak również rozwiniętych form kolekcjonerstwa i muzealnictwa²⁴. Za ich czasów Florencja przekształciła się w światową stolicę humanizmu, zakwitły w niej na nowo nauka, sztuka i literatura. Już drugi z pokolenia Medyceuszy, Cosimo zwany Starym (1389–1464), zgromadził wielką kolekcję biżuterii, zegarów i instrumentów astronomicznych, orientalnych zbroi i broni. Był mecenasem artystów, zatrudnił m.in. Fra Angelica, Fillippo Lippię, Donatella i Brunelleschiego, a w roku 1444 założył pierwszą od czasów antycznych bibliotekę publiczną – Biblioteca Laurenziana.

Kolejnymi wybitnymi kolekcjonerami byli Piero di Cosimo de' Medici (1416–1469), który w pałacu przy Pia Larga we Florencji urządził znakomite *studioso* i jego syn Lorenzo (1449–1492), który w ogrodach przy placu św. Marka zgromadził kolekcję rzeźb

20 *Ibidem*, s. 16.

21 P. Cabanne, *Wielcy kolekcjonerzy*, Kraków 1978, s. 12.

22 A. Jasińska, *Portret uczonego w malarstwie. Zarys historii i rozwoju typów ikonograficznych*, w: *Uczony i jego pracownia*, M. Reklewska (red.), Kraków 2005, s. 9.

23 K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja XVI–XVIII wiek*, Gdańsk 2012, s. 50–51.

24 Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie...*, s. 23.

antycznych dostępną dla amatorów sztuki i dla artystów. Szczególną rolę w historii muzealnictwa odegrał Cosimo I Medici (1519–1574), fundator przebudowy wewnątrz Palazzo Vecchio wg projektu Giorgio Vasariego, w którym urządzono prywatne muzeum (zwane potocznie *guardaroba*). Za czasów jego syna Francesco I (1541–1587) do pałacu został dobudowany monumentalny budynek Uffizi (urzędów), który z czasem został przekształcony w słynne muzeum medycejskie – pełną arcydzieł budowlę dostępną dla wszystkich obywateli, głoszącą chwałę sztuki i rodu Medyceuszy. Galeria Uffizi była z jednej strony kontynuacją antycznej tradycji udostępniania dzieł sztuki obywatelom, a z drugiej archetypem współczesnego budynku muzealnego, w którym zebrane dzieła można oglądać w dobrych warunkach, pod dachem, zabezpieczone od niekorzystnych wpływów atmosferycznych. Ostatnia z rodu, Anna Maria Ludwika (1667–1743) uczyniła ze zbiorów Medyceuszy wieczystą fundację muzealną. Rodzinną kolekcję zapisała Florencji, pod dwoma jednak warunkami: po pierwsze – że zbiory nigdy nie opuszczą tego miasta, po drugie – że będą dostępne dla zwiedzających z całego świata²⁵.



Johann Zoffany, *Wnętrze Galerii Uffizich*, 1772–1777, Royal Collection, London, za: Wikimedia Commons

25 *Ibidem*, s. 23–29.



Domenico Remps, *Gabinet osobliwości*, ok. 1690, Museo Opificio delle Pietre Dure, Florencja, za: Wikimedia Commons

Wzór Medyceuszy szeroko oddziaływał na całe Włochy, które stały się kolebką muzealnictwa. W ogrodach papieskich przy Villi Belvedere już w 1506 r. wzniesiono, wg projektu Donato Bramantego, dziedziniec uznawany za pierwszą przestrzeń architektoniczną zaprojektowaną specjalnie do eksponowania dzieł sztuki²⁶. Zgromadzono w nim wspaniałe antyczne rzeźby, m.in. *Grupę Laokoona*, posąg *Apollina*, *Venus Felix* i rzeźbę śpiącej Adrianny. Kolekcja ta dała początek przyszłych Muzeów Watykańskich. W ciągu wieków XV i XVI powstało we Włoszech wiele innych kolekcji książęcych w gmachach pełniących *de facto* funkcje muzealne, wśród nich w pałacu księcia Montefeltro w Urbino i pałacu Gonzagów w Mantui. Dzieła sztuki, przede wszystkim portrety malarskie, zaczęły wówczas zdobić dwory i rezydencje europejskiej arystokracji. W wieku XVII stolicą artystyczną i kolekcjonerską Europy stał się Rzym²⁷.

W tym okresie we Włoszech wykształciło się kilka typów kolekcji protomuzealnych, powstających poza protektoratem dworskim, m.in. „kolekcja naukowa”, „dom-muzeum artysty” i „dom-muzeum humanisty”. Czasy renesansu i rozkwitu uniwersytetów

26 P. Naredi-Rainer, *Museum Buildings. Design Manual*, Basel–Berlin–Boston 2004, p. 19.

27 Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie...*, s. 27.

sprawiły, że wzrosła liczba uczonych poszukujących rzeczy rzadkich i intrygujących, gromadzących dzieła sztuki i instrumenty naukowe. Wkrótce w całej Europie tworzone były „gabinety osobliwości” – zwane *wunderkammers* lub *kunstkammers* – w których obok dzieł sztuki gromadzono rzadkie wytwory natury pochodzące głównie z eksploatacji dalekich krain. Oprócz malarstwa, rzeźby i grafiki przechowywano w nich także korale, minerały, zwierzęce rogi, zęby i szczęki, księgi i atlasy, które zalegały półki i szuflady. Ich celem było uczenie, bawienie i zadziwianie właścicieli, i ich gości.

Wielu arystokratów także tworzyło wówczas swoje gabinety osobliwości – wszystkie je w połowie XVI w. przyćmił książę Tyrolu Ferdynand I, który w swoim zamku Ambras w Innsbrucku zgromadził wyjątkowo bogaty zbiór osobliwości. Ale już wtedy moda na nie zaczęła przemijać. Rozwój wiedzy, jaki dokonał się w czasach renesansu, skłaniał już bardziej ku klasyfikacji i specjalizacji kolekcji, poczęto oddzielać wyroby człowieka od dzieł natury. Na czoło najbardziej pożądanym dzieł sztuki zaczęły wysuwać się obrazy i rzeźby. Począwszy od XVI w. obraz zaczął powoli stawać się autonomicznym wobec wnętrza przedmiotem, zaczął „odrywać” się od ściany. Kiedy zawieszano obraz na ścianie, myślno już raczej o tym, jak zestawić go z innymi obrazami, niż o tym, jaką rolę ma on pełnić we wnętrzu mieszkalnym. Ważbiński pisał – *Dzieło sztuki znalazło się w zupełnie nowej sytuacji; było pojedynczym obiektem i częścią zespołu obiektów. Uświadomienie sobie przez kolekcjonera tej nowej, specyficznej sytuacji obrazu – jako niezależnego obiektu – należy uważać za akt decydujący w rozwoju kolekcjonerstwa*²⁸. Król Anglii Karol I Stuart jako pierwszy zgromadził kolekcję malarstwa starych mistrzów, opartą głównie na dziełach malarstwa włoskiego. Wprawdzie jego kolekcja uległa rozproszeniu, kiedy w 1649 r. został obalony i ścięty, jednak jej idea przetrwała jako wzór do naśladowania. Pod koniec XVII w. wszystkie dwory i pałace europejskie miały już własne zbiory sztuki²⁹.

Wielkie kolekcje królewskie, cesarskie i książęce stanowiły wówczas zarówno atrybut, jak i emanację władzy³⁰. Reprezentacyjne i bogato urządzone siedziby dworskie pełniły symboliczne i ceremonialne funkcje, a zbiory sztuki, które się w nich mieściły stanowiły *niezbędny element funkcjonowania dworu, a przy okazji odbijały jego rozmaite dyplomatyczne i kulturalne powiązania, oraz mechanizmy, które nimi rządziły*³¹. W czasach nowożytnych najbardziej znaną kolekcją dworską były zbiory Habsburgów zapoczątkowane przez arcyksięcia Fryderyka III, które w XVIII w. zostały udostępnione publiczności w wiedeńskim Belwederze, a następnie przekształcone w narodowe

28 Z. Ważbiński, *O rozpoznawaniu i wartościowaniu obrazów. Poglądy siedemnastowiecznych pisarzy i amatorów sztuki*, Toruń 1975, s. 13.

29 A. Higonnet, *A Museum of One's...*, p. 3.

30 K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości...*, s. 308–309.

31 E. Manikowska, *Sztuka, ceremonia!, informacja. Studium wokół królewskich kolekcji Stanisława Augusta*, Warszawa 2007, s. 7.

Kunsthistorisches Museum Wien otwarte przez cesarza Franciszka Józefa w 1891 roku. Pasja kolekcjonerska Habsburgów była wzorem dla wielu kolekcji powstających w Europie, a wiedeński Belweder został pierwszą na świecie galerią malarstwa, której celem była powszechna edukacja³².



David Teniers (młodszy), *Arcyksiążę Leopold Wilhelm w swojej galerii*, ok. 1651–1653, Museo Nacional del Prado, Madryt, za: Wikimedia Commons

Kolebką wielkiego kolekcjonerstwa, które stało się podstawą rozwoju współczesnego muzealnictwa, została jednak Francja. Wybitnymi kolekcjonerami byli kardynałowie: Richelieu (1585–1642), który w swoich prywatnych zbiorach posiadał ok. 500 obrazów (w tym płótna Leonarda, Rafaela, Tycjana i Rubensa) i Jules Mazarin (1602–1661). Lecz wszystko czego oni dokonali przyćmił Król Słońce Ludwik XIV. Za jego panowania zbudowano reprezentacyjną rezydencję królewską – położony wśród ogrodów pałac w Wersalu i przebudowano Luwr, w którym 6 grudnia 1681 r. otwarta została najwspanialsza na świecie królewska galeria sztuki połączona z Akademią

32 D. Folga-Januszewska, *Muzeum: fenomeny i problemy*, Kraków 2015, s. 46.

Sztuk Pięknych. Król Ludwik XIV zatrudniał wybitnych artystów, pracami budowlanymi kierowali Claude Perrault, Louis de Vau, zastąpiony później przez Julesa Hardouin-Mansarta, ogrody projektował André Le Nôtre, a nadzór nad manufakturą mebli sprawował Charles Le Brun³³.

Nowoczesna koncepcja muzealnictwa wykształciła się w okresie Oświecenia. Wtedy też dostrzeżono znaczenie muzeów jako publicznie dostępnych miejsc, w których gromadzone i eksponowane są najwybitniejsze dzieła sztuki i kultury. Poczęto je klasyfikować nie pod względem rozmiaru i tematyki – jak czyniono to poprzednio, kiedy urządzając ekspozycje kierowano się względami symetrii i estetyki – lecz w podziale na szkoły, epoki, style i kraje pochodzenia. W 1753 r. z inicjatywy sir Hansa Sloane'a, lekarza i kolekcjonera, powołane zostało British Museum, które otwarto dla publiczności w 1759 roku. Przełom w dziele upublicznienia monarszych galerii przyniosła Rewolucja Francuska. W dniu 8 listopada 1793 r., na mocy dekretu Zgromadzenia Narodowego, bramy Luwru nazwanego Musée Français zostały otwarte dla zwykłych obywateli. Dzięki tej wiekopomnej decyzji w czasach rewolucyjnego zamętu i terroru ocalały skarby sztuki światowej. To w rewolucyjnej Francji wykształciła się koncepcja muzeum narodowego, które poza artystycznymi i naukowymi wartościami posiada również walory moralne i symboliczne³⁴. W latach 1822–1830 zbudowano w Berlinie wg projektu Karla Friedricha Schinkla Altes Museum – publiczne muzeum sztuki, ulokowane w specjalnie w tym celu zaprojektowanym budynku, który na lata ustawił kanon architektury muzealnej – jako symetryczny, historyzujący gmach zwieńczony kopułą, z monumentalnym wejściem otoczonym kolumnadą³⁵. Wkrótce gmachy publicznych muzeów zaczęto wznosić w Stanach Zjednoczonych: Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (1872), Museum of Fine Arts w Bostonie (1876) i Philadelphia Museum of Art w Filadelfii (1877).

U podstaw największych europejskich narodowych muzeów sztuki, z Luwrem, Ermitażem i Galerią Drezdeńską na czele, leżały kolekcje królewskie i cesarskie. Te pierwsze wielkie publiczne muzea miały charakter „encyklopedyczny” – starano się w nich zgromadzić dzieła obrazujące całą historię sztuki, od czasów antycznych po czasy współczesne – przynajmniej w odniesieniu do sztuki Zachodu.

Oprócz wielkich galerii narodowych i muzeów dworskich, ukształtowanych na bazie królewskich zbiorów, do naszych czasów zachowało się wiele rezydencji arystokratycznych przekształconych w obiekty muzealne. Dawniej dostęp do zgromadzonych w nich dzieł sztuki był ograniczony tylko do klas wyższych i ewentualnie artystów. Zwiedzano je po uprzednim umówieniu się, na podstawie listów polecających lub

33 Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie...*, s. 39.

34 *Ibidem*, s. 56.

35 P. Naredi-Rainer, *Museum Buildings...*, p. 22.

bezpośredniej znajomości z właścicielami. Organizacja takiej wizyty należała do zabiegów uciążliwych i czasochłonnych³⁶. Setki pałaców, zamków i rezydencji, które dziś pełnią funkcje muzealne, przetrwało w Europie Zachodniej, głównie we Francji, Niemczech i Wielkiej Brytanii. Na ogół, oprócz zbiorów dzieł sztuki i rzemiosła artystycznego, posiadają zasobne biblioteki i rozległe ogrody. Najpiękniejsze z nich cieszą się niesłabnącą popularnością, są ulubionym celem turystycznych wypraw i weekendowych wypadów. Niektóre, znajdujące się nadal w rękach prywatnych, są regularnie udostępniane szerokiej publiczności. W Polsce przykładem arystokratycznych rezydencji, które zostały przekształcone w publiczne muzea są znacjonalizowane w 1945 r. pałace: Potockich w Łańcucie, Radziwiłłów w Nieborowie, Branickich w Wilanowie i Zamoyskich w Kozłowie³⁷. Podkreślić jednak należy, że nie były one pierwotnie pomyślane jako muzea, zebrane w nich dzieła sztuki służyć miały wyłącznie właścicielom i ich najbliższym.

* * *

W epoce nowożytnej kolekcjonerstwo stało się atrybutem wysokiej społecznej pozycji i rodzajem nobilitacji. Na przełomie XVIII i XIX w. wykształciła się tradycja nowoczesnego, prywatnego kolekcjonerstwa, które za cele stawiało sobie nie tylko zaspokojenie różnorodnych osobistych ambicji i potrzeb zbieraczy, lecz także było traktowane jak rodzaj służby publicznej. Wykształciły się wówczas dwie charakterystyczne sylwetki kolekcjonerów: tradycyjna, wywodząca się z arystokracji i współczesna, wywodząca się z plutokracji.

Ewolucję charakterystycznych modeli prywatnego kolekcjonerstwa najlepiej prześledzić można na przykładach Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych. Historia brytyjskiego kolekcjonerstwa sięga XVII w., do postaci takich, jak hrabia Thomas Howard (1586–1646), który zgromadził kolekcję antycznych rzeźb i niezrównany zbiór płócien Hansa Holbeina (młodsze), oraz do króla Karola I Stuarta, który zasłynął zakupem kolekcji książąt Gonzaga z Mantui i sprowadzeniem na wyspy brytyjskie kartonów Rafaela ze szkicami fresków Kaplicy Sykstyńskiej. Arystokratyczni kolekcjonerzy brytyjscy, w przeciwieństwie do kolekcjonerów kontynentalnych, zbierali namiętnie sztukę zagraniczną pochodzącą głównie z Europy i Bliskiego Wschodu. Szczególnie pasjonowała ich sztuka włoska, pasja ta wzmocniona została ukształtowaną w XVIII w. tradycją *Grand Tour* – podróży inicjacyjnej, w którą wyruszali dobrze urodzeni młodzieńcy na zakończenie procesu swojej formalnej edukacji. Podróż ta, śladami antyku i dzieł wielkich mistrzów, wiodąca najczęściej do Włoch, rozbudzała w nich niekiedy

36 A. Higonet, *A Museum of One's...*, p. 7.

37 Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie...*, s. 93.

kolekcjonerskie pasje. Co więcej, ugruntowywała przekonanie o istotnej roli, jaką w życiu człowieka odgrywa sztuka. Anthony Ashley-Cooper, 3. hrabia Shaftesbury (1671–1713) w swoich pismach filozoficznych podkreślał nierozłączny związek cnoty i sztuki, i sławił znaczenie jakie w kształtowaniu charakteru odgrywają zagraniczne podróże, a nade wszystko – kolekcjonerstwo³⁸.

Jedną z największych kolekcji sztuki włoskiej zgromadził wówczas Thomas Coke, książe Leicester (1697–1759), który w trwającą niespełna sześć lat *Grand Tour (sic!)* wyruszył w wieku 15 lat, a po powrocie swoją rezydencję Holkham Hall w Norfolk kazał zbudować w taki sposób, aby najlepiej wyeksponować przywiezioną z podróży kolekcję rzeźb antycznych, bibliotekę i zbiór sześciu płócien Claude'a Lorraina. Od XVIII w. datuje się patronat brytyjskich kolekcjonerów nad architekturą – ich rezydencje wiejskie i pałace wznoszone były „w duchu miejsca” (*genius of the place*) z myślą o posiadanych kolekcjach³⁹. Ponieważ wywóz obrazów starych mistrzów z Włoch był już wówczas zabroniony, popularnymi pamiątkami z podróży stały się dzieła współczesnych malarzy włoskich. Szczególną popularnością cieszyły się krajobrazy Canaletta i portrety pędzla Pompeo Batonięgo. Henry Howard, 4. hrabia Carlisle (1694–1758) szczylił się posiadaniem 17 obrazów Canaletta, zdobiących jego rezydencję Castle Howard w Yorkshire.

Na fali zainteresowania kulturą starożytną i śródziemnomorską brytyjskie siedziby rodowe (*Country Houses*) były wówczas nagminnie przebudowywane i modernizowane, by ich modnie urządzone wnętrza dawały świadectwo dobrego gustu i światowego obycia właścicieli. Wielką popularnością cieszyły się rzymskie rzeźby. Z powodu braku dostatecznej liczby oryginałów często wykorzystywano ich postarzone kopie, bądź uzupełniano posiadane posągi fragmentaryczne lub zniszczone, dbano jednak zawsze o ich właściwą ekspozycję, projektowano dla nich specjalne galerie, postumenty lub nisze. Podobnie czyniono w stosunku do obrazów, dla których przewidywano specjalne miejsca na ścianach⁴⁰. Często kilka pokoleń arystokratów zajmowało się urządzeniem i wyposażeniem rodowych rezydencji. Tak było w wypadku hrabiów Carlisle i wspomnianego wyżej Henry'ego Howarda, a także w wypadku czterech pokoleń markizów Hertford i ich londyńskiej rezydencji, znanej obecnie jako Wallace Collection.

Poczynając od wybuchu rewolucji francuskiej, brytyjska szlachta zaczęła masowo nabywać dawną sztukę europejską. Z jednej strony korzystała z podaży będącej skutkiem rozruchów i wojen na kontynencie europejskim, które zmusiły arystokrację

38 J. Stourton, *The Revolving Door: Four Centuries of British Collecting*, w: *British Models of Art Collecting and the American Response. Reflections Across the Pond*, I. Reist (ed.), Farnham–Burlington 2014, p. 30.

39 *Ibidem*.

40 A. MacGregor, *Aristocrats and Others: Collectors of Influence in Eighteenth-Century England*, w: *British Models of Art...*, *ibidem*, p. 75.

europijską – szczególnie francuską – do wyprzedaży posiadanych kolekcji, a z drugiej z bardzo dobrej koniunktury gospodarczej, jaka zapanowała w tym czasie na wyspach brytyjskich. Wielkie rody brytyjskie czerpały zyski nie tylko z produkcji rolnej majątków ziemskich, lecz także z licznych owoców Rewolucji Przemysłowej – wpływów z dzierżawy gruntów pod zakłady przemysłowe, czynszów z kamienic, udziałów w spółkach, zysków płynących z obligacji i pożyczek⁴¹.

Przyjmuje się, że złota era brytyjskiego kolekcjonerstwa rozpoczęła się w roku 1798, kiedy to w Londynie miała miejsce wyprzedaż kolekcji księcia Ludwika Filipa Józefa Orleańskiego (1747–1793), jednej z najwybitniejszych, jaka została zgromadzona we Francji w XVIII wieku. W jej skład wchodziły zbiory obrazów należących do szwedzkiej królowej Krystyny, hiszpańskiego króla Filipa II oraz francuskich kardynałów Richelieu i Mazarina⁴². Rozpoczęła ona trwający blisko sto lat proces przejmowania przez brytyjską arystokrację największych dzieł malarstwa europejskiego, w tym płócien Rafaela, Rembrandta, Rubensa, Tycjana i Velázquezza. Obrazy te pozwoliły uzupełnić rodowe kolekcje złożone dotąd głównie z portretów – począwszy od płócien autorstwa Hansa Holbeina i Anthony’ego van Dycka, na dziełach Joshuy Reynoldsa i Thomasa Gainsborough kończąc. Wybitną kolekcję malarstwa europejskiego zgromadził wówczas Francis Egerton, 3. książę Bridgewater (1736–1803). Spośród arcydzieł kolekcji orleańskiej najwybitniejsze płótna trafiły właśnie do niego, nabył m.in. *Madonnę z Dzieciątkiem* Rafaela i trzy wybitne obrazy Tycjana: *Alegorię trzech okresów życia*, *Dianę i Aktona* oraz *Dianę i Kalisto*. Dla tych dzieł w londyńskiej rezydencji Bridgewater House, wzniesionej na wzór włoskiego pałacu, zbudowano później specjalną galerię. Kolekcja księcia Bridgewater’a przetrwała w nienaruszonej postaci do czasów II wojny światowej, obecnie większość pochodzących z niej obrazów znajduje się w depozycie w Galerii Narodowej w Edynburgu. Wtedy też zakończyła się era bezpośrednich zakupów dokonywanych przez kolekcjonerów podczas *Grand Tour*. Brytyjski rynek sztuki obsługiwany był już przez wielkie domy aukcyjne Christie’s i Sotheby’s oraz wyspecjalizowanych agentów: Michaela Bryana (1757–1821) i Williama Buchanana (1777–1864).

Wraz z akumulacją bogactwa dokonywaną przez ziemiańską arystokrację, rewolucja przemysłowa na wyspach brytyjskich przyniosła też fortuny przedsiębiorczym przemysłowcom. Najbogatsi z nich zaczęli naśladować zwyczaje arystokratycznych kolekcjonerów i konkurować z nimi na rynku europejskich dzieł sztuki. Na szczycie tej grupy, nazwanej plutokracją, stały rodziny Rothschildów i Barringsów oraz William

41 D. Cannadine, *Pictures Across the Pond: Perspectives and retrospectives*, w: *British Models of Art...*, *ibidem*, p. 9.

42 J. Pomeroy, *Conversing with History: The Orléan Collection Arrives in Britain*, w: *British Models of Art...*, *ibidem*, p. 47.

Beckford (1760–1844) i sir Robert Peel (1788–1850). Szczególnie ci pierwsi zasłynęli umiłowaniem bogactwa. W charakterystycznym, pełnym przepychu stylu – *le goût Rothschild* – urządzone zostały ich siedziby rodowe położone w dolinie Aylesbury: Mentmore Towers i Waddeston Manor. Zdobity je zbiory malarstwa, chińskiej porcelany, garnitury francuskich mebli, arrasy z Beauvais, wschodnie dywany, złote i srebrne zastawy stołowe⁴³. Do ulubionych malarzy barona Ferdynanda Rothschilda, oprócz holenderskich malarzy krajobrazów, należeli angielscy portreciści: sir Joshua Reynolds i Thomas Gainsborough.

Nieco inny model kolekcjonerstwa zaczął rozwijać się wśród bogaczącej się wówczas burżuazji. Kolekcjonerzy, tacy jak: Thomas Agnew (1794–1871), Thomas Winstanley (1768–1845), Samuel Whitbread II (1764–1815), Joseph Gillott (1799–1872), skierowali swoje zainteresowania ku współczesnej im sztuce brytyjskiej, ku malarzom, takim jak Joseph M. William Turner, prerafaelitom jak William Holman Hunt i wiktoriańskiej szkole malarstwa rodzajowego, którą reprezentowali m.in. Edwin Landseer, William Powell Frith, John Everett Millais i George Frederic Watts⁴⁴. Trend ten później kontynuowali: sir Henry Tate (1819–1899), sir Edward Guinness (1847–1927) i Samuel Courtauld (1876–1947). Ten ostatni – co jest wyjątkowe dla brytyjskich kolekcjonerów, którzy nie zwrócili uwagi na francuskich impresjonistów i postimpresjonistów – zgromadził okazałą kolekcję dzieł Maneta, Moneta, Renoira, Cézanne’a, i van Gogha⁴⁵.

Kulminacją złotej ery brytyjskiego kolekcjonerstwa była wielka wystawa sztuki nowoczesnej, zorganizowana w 1857 r. w Manchesterze, pierwowzór dzisiejszych muzealnych *blockbusters*. Pokazane na niej zostały zbiory wypożyczone zarówno z kolekcji arystokratów, jak i bogatych przemysłowców. Nigdzie wcześniej, ani nigdzie później, nie zgromadzono w jednym miejscu tak wielkiej kolekcji dzieł sztuki – w liczącym 16 000 pozycji katalogu wymieniono m.in. ponad 1000 płócien starych mistrzów, 689 obrazów malarzy brytyjskich i niespełna 1000 akwarel. Wystawa cieszyła się ogromną popularnością, w czasie pięciu miesięcy odwiedziło ją 1,3 mln ludzi pochodzących z różnych kręgów społecznych, na czele z królową Wiktorią. Dla zwiedzających zbudowano specjalną stację i linię kolejową. Od tej chwili publiczne pokazy zgromadzonych kolekcji stały się istotną motywacją przyświecającą wielu wystawiającym je kolekcjonerom⁴⁶.

Koniec dobrych czasów brytyjskiej arystokracji nastąpił w ostatnim ćwierćwieczu XIX w. wraz z załamaniem się rynku produktów rolnych. Regres został spowodowany importem tanich zbóż ze Stanów Zjednoczonych, gdzie były produkowane na przemysłową

43 J. Stourton, *The Revolving Door...*, p. 37.

44 D. Cannadine, *Pictures Across the Pond...*, p. 11.

45 *Ibidem*, p. 16.

46 J. Stourton, *The Revolving Door...*, p. 38.



Wystawa sztuki nowoczesnej w Manchesterze, fot. de la Motie, "Illustrated Times", May 9, 1857, za: Wikimedia Commons

skalę na żyznych ziemiach Środkowego Wschodu, transportowane koleją i przewożone na kontynent statkami parowymi. Ten punkt zwrotny w dziejach światowej gospodarki stał się także przełomem w historii kolekcjonerstwa – odtąd rozpoczęła się masowa wyprzedaż kolekcji brytyjskich, a światowy rynek sztuki został zdominowany przez najbogatszych przemysłowców, amerykańskich plutokratów. Symboliczne znaczenie miały tu zorganizowane w 1882 r. dwie aukcje dzieł sztuki i wyposażenia wybitnych siedzib rodowych: pałacu książąt Hamiltonów w Szkocji i, należącego do księcia Marlborough, pałacu Blenheim w Oxfordshire. Utrata dochodów płynących z produkcji rolnej, a także osłabienie pozycji brytyjskiej arystokracji, spowodowane kolejnymi ustawami państwowymi (*Settled Land Act 1882*, *Third Reform Act 1885*, *Parliament Act 1911*, *Forth Reform Act 1918*), zmieniły brytyjski system gospodarczo-społeczny i zmusiły arystokrację do stopniowej wyprzedaży gromadzonych od wieków majątków. Na przełomie XIX i XX w. na rynek dzieł sztuki – oprócz arcydzieł malarzy brytyjskich, w tym słynnego *Niebieskiego chłopca* Thomasa Gainsborough i *Sary Siddons jako Muzy Tragedii* Reynoldsa, dzieł Turnera, Constable'a – trafiły też płótna Belliniego, Rafaela, Rembrandta, Tycjana i innych starych mistrzów. Decyzje o ich sprzedaży wynikały bądź z konieczności np. groźby bankructwa, bądź z innych ważnych potrzeb życiowych. Bardzo rzadko wśród kolekcjonerów arystokratycznych dochodziły w takim wypadku do głosu motywacje

altruistyczne. Do tych nielicznych wyjątków należała kolekcja sir Richarda Wallace'a, подарowana narodowi brytyjskiemu w 1897 r. przez jego żonę Lady Wallace (która *nota bene* arystokratką nie była).

Charakterystyczna dla brytyjskich kolekcjonerów-arystokratów była niechęć do rozpraszania kolekcji, bądź do ich „muzealizacji”. Swoje zbiory traktowali jako dobra rodzinne, związane z ich rodowymi rezydencjami i przynależne przyszłym generacjom. Kiedy los zmuszał ich do sprzedaży posiadanych dzieł sztuki, woleli pozbyć się ich na aukcji, za jak najwyższą cenę, niż ofiarować je jakiejś publicznej instytucji. Rzadkie przypadki filantropii dotyczyły arystokratów odchodzących bezpotomnie – do tych nielicznych wyjątków należeli: wicehrabia FitzWilliam z Merrion (1745–1816), który przekazał swój spadek, w tym zbiory malarstwa i bibliotekę, Uniwersytetowi w Cambridge, a także sir George Beaumont (1753–1827), którego zbiory legły u podstaw powstania londyńskiej National Gallery. Tymczasem kolekcjonerzy wywodzący się z klas średnich lub z plutokracji, którzy kolekcje zgromadzili za swojego życia, bazując na zdobytym przez siebie majątku, byli mniej przywiązani do tradycji rodzinnej. Na ogół pozbywali się swoich kolekcji pod koniec życia, zdarzało się też, że swoje zbiory przekazywali instytucjom muzealnym, jak sir Henry Tate (1819–1899), lub tworzyli swoje własne muzea, tak jak sir John Soane (1753–1837), Lord Leverhulme (1851–1925) czy Samuel Courtauld (1876–1947). Ten drugi model został przejęty przez kolekcjonerów amerykańskich – oligarchowie z USA budowali kolekcje, które po ich śmierci zostawały zazwyczaj przekazywane w darze muzeom lub wraz z budynkami, w których się mieściły, stawały się publicznie dostępnymi muzeami sztuki⁴⁷.

Wielka Brytania posłużyła światu jako skarbiec, w którym przez trzy wieki brytyjska arystokracja gromadziła zasoby dziedzictwa artystycznego, po czym przez blisko sto lat je wyprzedawała. Znanca tematu, James Stourton, historyk sztuki i wieloletni dyrektor słynnego domu aukcyjnego Sotheby's ocenia, że tylko jedna piąta ze zgromadzonych wówczas dzieł sztuki nadal pozostaje w rękach prywatnych, jedna trzecia trafiła w XIX w. do brytyjskich muzeów, galerii i innych instytucji publicznych, a cała reszta została sprzedana za granicę, głównie do Stanów Zjednoczonych⁴⁸.

Pod koniec XVIII w. Stany Zjednoczone stały się najbogatszą gospodarką świata, a amerykańskie elity finansowe bogaciły się w tempie wcześniej nigdzie nieznanym. Fortuny zbili pierwsi amerykańscy multimilionerzy o anglosaskich korzeniach: Andrew Carnegie, John Pierpont Morgan, John Davison Rockefeller, Henry Clay Frick, Henry Edwards Huntington, Andrew William Mellon i Henry Ford. Ukształtował się wówczas tradycyjny amerykański model kulturowy, anglojęzyczny i anglofilski. Nic zatem dziwnego, że amerykańska oligarchia poszukiwała swojej tradycji, inspiracji

47 D. Cannadine, *Pictures Across the Pond...*, p. 20.

48 J. Stourton, *The Revolving Door...*, p. 27.

i wzorców w zwyczajach angielskiej arystokracji. Na porządku dziennym były małżeństwa dziedziców amerykańskich fortun z młodymi angielskimi arystokratkami. W drugą stronę oceanu wkrótce zaczęły płynąć europejskie dzieła sztuki, które służyć miały za ozdobę rezydencji amerykańskich magnatów przemysłowych. Do grona największych kolekcjonerów należeli: John Pierpont Morgan (1837–1913), Isabella Stewart Gardner (1840–1924), Benjamin Altman (1840–1913), Henry Osborne Havemeyer (1847–1907), Henry Clay Frick (1849–1919), a nieco później w latach 20.– 30. XX w. dołączyli do nich Henry E. Huntington (1850–1927), Andrew W. Mellon (1855–1937), Joseph E. Widener (1871–1943) i John D. Rockefeller (1839–1937). Powstawanie tych wspaniałych kolekcji nie byłoby możliwe bez całej sieci wyspecjalizowanych agentów – handlarzy sztuką, którzy posiadali znajomość sztuki i możliwość penetracji rynku, głównie europejskiego. Do najważniejszych z nich, którzy wywieźli z Europy do Ameryki tysiące dzieł sztuki, należeli: Joseph Duveen (1869–1939)⁴⁹ wraz z braćmi oraz rodzinne firmy Knoedler & Co⁵⁰ i Wildenstein & Co⁵¹. Wszyscy mieli swoje filie w najważniejszych metropoliach: Paryżu, Londynie i Nowym Jorku. Nie tylko handlowali dziełami sztuki ale również byli osobistymi doradcami kolekcjonerów. Jednym z głównych powodów, dla których amerykańscy milionerzy tworzący kolekcje potrzebowali takich osobistych doradców był wówczas... prawie całkowity brak fotografii dzieł sztuki. Kto posiadał zbiory fotografii dzieł sztuki, dysponował wiedzą, która decydowała niejednokrotnie o udanej transakcji.

W czasie trwania złotej ery (*Gilded Age*) amerykańskiej gospodarki, a nawet już podczas wielkiego kryzysu lat 30. XX w., import europejskich dzieł sztuki na rynek amerykański był realizowany na tak wielką skalę, że w Wielkiej Brytanii podniesiono alarm, twierdząc, że zagrożone są skarby brytyjskiej kultury narodowej. Szczególne emocje wzbudziła sprzedaż słynnego arcydzieła Thomasa Gainsborough *Niebieski chłopiec*, które trafiło do kolekcji Henry’ego Huntingtona⁵².

Jednak amerykańscy kolekcjonerzy przybrali odmienne od brytyjskiej arystokracji zwyczaje – kolekcjonerstwo w Stanach Zjednoczonych od swojego zarania traktowane było jako rodzaj służby publicznej. Kolekcjonerzy w USA – skądinąd w większości bezwzględni i brutalni w swoich przedsięwzięciach kapitałiści – kierując się różnymi pobudkami, niekiedy patriotycznymi, niekiedy altruistycznymi, innym razem osobistymi lub wręcz materialistycznymi (spadkowymi), często decydowali, by zgromadzone przez nich zbiory były po ich śmierci przekazywane fundacjom lub instytucjom publicznym.

49 M. Secret, *Duveen. A Life in Art*, New York 2004.

50 D. Cannadine, *Pictures Across the Pond...*, p. 18.

51 J. Stourton, *Great Collectors of Our Time. Art Collecting since 1945*, London 2007; P. Hook, *Galeria szubrawców*, Kraków 2017.

52 S.M. Bennett, *Henry E. Huntington: An American Model for Collecting Art and Instituting Cultural Philanthropy*, w: *British Models of Art...*, p. 216.

Wielu z nich zasiadało w zarządach i radach nadzorczych publicznych muzeów. To dzięki licznym darowiznom prywatnym pierwsze amerykańskie muzea: Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, Museum of Fine Arts w Bostonie, Philadelphia Museum of Art w Filadelfii i Art Institute w Chicago mogły wkrótce poszczycić się wybitnymi zbiorami sztuki. Najwięksi z amerykańskich kolekcjonerów utworzyli własne muzea: Isabella Stewart Gardner w Bostonie, Frick Collection w Nowym Jorku i Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens w San Marino nieopodal Los Angeles. Dzięki bogatym zbiorom zgromadzonym przez Andrew W. Mellona założona została National Gallery of Art w Waszyntonie⁵³.

Wskutek takich postaw osobę amerykańskiego kolekcjonera postrzegano zazwyczaj jako filantropa, który *sprowadza do swego kraju dzieła sztuki lub pamiątki przeszłości i który może sprawić, by w nim pozostały, który, inaczej mówiąc, mógłby obdarzyć własny kraj instytucją zarazem wychowującą i twórczą, jako że każde lub prawie każde muzeum staje się jednocześnie biblioteką, miejscem wystaw, projekcji, wykładów, ośrodkiem wydawniczym, i – z tych właśnie względów – terenem spotkań i odnawiania się tkanki społecznej*⁵⁴. Postawa amerykańskich kolekcjonerów działających *pro publico bono* wzmocniana była zręczną polityką państwa – w 1917 r. uchwalona została ustawa (*Federal Gift Deduction*), która gwarantowała, że wartość przekazywanych na cele publiczne darowizn mogła być odpisywana od podatku dochodowego.

* * *

W owym czasie, na przełomie XIX i XX w., wykształcił się też nowy, charakterystyczny typologicznie model muzeów sztuki. Zdzisław Żygulski jun. w swojej książce *Muzea na świecie* określił je jako **artystyczne muzea autorskie** i zdefiniował w następujący sposób – *muzea powstałe z kolekcji prywatnych (niekoniecznie arystokratycznych), zbieranych świadomie z myślą o przyszłym udostępnianiu zbiorów społeczeństwu i przekazaniu ich – jako instytucji – w stanie nie zmienionym następnym pokoleniom. Muzea takie stanowią zatem wyraz indywidualnych upodobań kolekcjonerów, a zarazem odbicie smaku epoki, same więc w sobie bywają dziełem sztuki i powinny być w swej integralności chronione. Na tę integralność składają się zarówno elementy treściowe, jak i formalne, a więc odpowiednie budynki i wnętrza wypełnione harmonijnie dobranymi zespołami zabytków, których ekspozycja dostosowana jest do ludzkiej percepcji. Z reguły muzea te dostarczają największej ilości przyjemnych*

53 D. Cannadine, *Pictures Across the Pond...*, p. 20.

54 K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości...*, s. 8.

wrażeń i nie powodują tzw. zmęczenia muzealnego, jakie jest częstym udziałem zwiedzających muzea-giganty lub wielkie rezydencje królewskie⁵⁵.

Definicja ta jest jak najbardziej trafna, jednak sama nazwa „artystyczne muzea autorskie” może budzić pewne wątpliwości, gdyż brak w niej bezpośredniego odwołania do idei kolekcjonerstwa. Na problem ten natknęła się też Anne Higonnet, która starała się zdefiniować omawiany typ muzeów w języku angielskim. Uznała, że nie można nazwać ich „muzeami domowymi”, bo choć wyglądają niekiedy jak prywatne rezydencje, to jednak w zamierzeniu ich twórców, miały stać się muzeami dostępnymi dla szerokiej publiczności. Z tego samego powodu trudno je nazwać muzeami „prywatnymi”, skoro już nimi nie są. Muzea stworzone na bazie prywatnych kolekcji sztuki (*personal art collections museums*) – ta nazwa wydaje się trafna znaczeniowo, jednak językowo jest niezgrabna. Higonnet w rezultacie swoich rozważań proponuje przyjęć dla nich nazwę **muzea kolekcjonerskie** (*collection museums*)⁵⁶, dodając przy tym, że chodzi o muzea sztuki. Idąc tym tropem, autorzy książki używają w dalszym tekście konsekwentnie nazwy **kolekcjonerskie muzea sztuki** jako tożsamej z przytoczonym powyżej określeniem profesora Żygulskiego „artystyczne muzea autorskie”. Zresztą – co warto przy tej okazji podkreślić – niektóre z tych instytucji wolą nazywać się mianem kolekcji, a nie muzeum (np. Frick Collection w Nowym Jorku czy Wallace Collection w Londynie).

Termin „kolekcjonerskie muzea sztuki” został użyty przez autorów książki w wykładzie dla muzealników w grudniu 2014 r. w Sali Bobrzyńskiego Collegium Maius. Powtórzony był w lutym 2015 r. w Arsenale Muzeum XX. Czarotoryskich w Krakowie i w kwietniu 2015 r. w Ossolineum we Lwowie. Nazewnictwa tego używał również prof. Stanisław Waltoś, długoletni dyrektor Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego Collegium Maius. Profesor pisał – *Muzea kolekcjonerskie, nawet te, które z biegiem czasu się rozrosły, pełne są uroku. Pozwalają na kontemplację i chwilę refleksji, oszczędzają nogi i kręgosłup zwiedzającego. Piszący te słowa zawsze stawał na pierwszym miejscu wśród takich muzeów słynną Frick Collection w Nowym Yorku, Wallace Collection w Londynie, Isabella Stewart Gardner Museum w Bostonie, The Barnes Foundation w Filadelfii, Musée de Cluny w Paryżu, Muzeum Czarotoryskich w Krakowie (w jego dawnej formie), Muzeum im. Jerzego Dunin-Borkowskiego w Krośniewicach (również w postaci przed jego rekonstrukcją) i oczywiście Muzeum Collegium Maius. To tylko przykłady, zresztą dość daleko odbiegające od siebie, ale połączone jedną cechą – dominacją kolekcjonerstwa nad zbieractwem*⁵⁷.

55 Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie...*, s. 93.

56 A. Higonnet, *A Museum of One's...*, p. xii.

57 S. Waltoś, *Kolekcjonerstwo muzealne i muzealników w świetle Kodeksu Etyki ICOM*, w: *Kultura w praktyce*, A. Jagielska-Burduk, W. Szafranski (red.), Poznań 2014, s. 109–110.

Wymienione najszlachetniejsze muzea kolekcjonerskie powstawały w czasie jednego wieku. Najstarsze z nich, Dulwich Picture Gallery w Londynie powstało w 1811 r., Muzeum Czartoryskich w Krakowie otwarto w roku 1878, Musée Condé w Chantilly – w 1898, The Wallace Collection w Londynie – w 1900, The Isabella Stewart Gardner Museum w Bostonie – w 1903, The Frick Collection w Nowym Jorku – w 1935 roku. Biorąc pod uwagę gromadzenie kolekcji i jej instalowanie, proces ten trwał o wiele dłużej. Chociażby budowanie Wallace Collection rozpoczęte przez I markiza Herdfort w połowie XVIII w., czy budowa kolekcji Czartoryskich rozpoczęta przez Izabelę Czartoryską na przełomie XVIII i XIX wieku. Wszystkie te muzea stanowią wizerunki swych twórców i jednocześnie są zwierciadłem odbijającym epokę, w której powstały.

Wśród kolekcjonerskich muzeów sztuki wyszczególnionych przez Z. Żygulskiego jun. są: paryskie Musée de Cluny, Musée Cognacq-Jay, Musée Nissim de Camondo, Musée Jacquemart-André; Wallace Collection w Londynie; mediolańskie Pinacoteca Ambrosiana i Museo Poldi Pezzoli⁵⁸; rzymska Galleria Borghese; florenckie Museo Stibbert; Museo Lázaro Galdiano i Instituto de Valencia de Don Juan w Madrycie; Muzeum Benaki w Atenach; Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie; Hallwylska Museet w Sztokholmie i Zbiory Czartoryskich w Krakowie.

Krzysztof Pomian w swojej książce *Zbieracze osobliwość*⁵⁹ do wymienionych dodał kolejne prywatne kolekcje przekształcone w muzea publiczne: Ariana w Genewie, Federico Marèsa w Barcelonie, Fundację Peggy Guggenheim w Wenecji, Gardner House w Bostonie i Frick Collection w Nowym Jorku. Oczywiście listę tę można rozszerzać, wymieniając kolejne prywatne kolekcje zamienione w publiczne muzea, jak np. Musée Condé w Chantilly pod Paryżem, Kettle's Yard w Cambridge czy muzeum Museo Thyssen-Bornemisza w Madrycie. Szczególnie dużo przykładów muzeów kolekcjonerskich znaleźć można w Stanach Zjednoczonych. Należą do nich m.in. nowojorskie: Whitney Museum of American Art, Maryhill Museum of Art, Dumbarton Oaks Museum i Phillips Collection w Waszyngtonie; Huntington Art Gallery w San Marino w Kalifornii; De Young Museum w San Francisco; Walters Art Museum w Baltimore; na Florydzie: Ringling Museum of Art w Sarasocie i Vizcaya Museum and Gardens w Miami; Amon Carter Museum of American Art w Fort Worth; Clark Art Institute w Williamstown pod Nowym Jorkiem oraz powstałe niedawno The Broad w Los Angeles, zaprojektowane przez znaną nowojorską pracownię Diller Scofidio + Renfro, położone *vis-à-vis* Walt Disney Concert Hall Franka Gehry'ego, zawierające zbiory sztuki nowoczesnej zgromadzone przez małżeństwo kolekcjonerów Eliego i Edythe Broad.

58 Niestety, muzeum to zostało częściowo zniszczone w czasie II wojny światowej.

59 K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości...*, s. 16–18.

* * *

Wraz z pojawieniem się prywatnego kolekcjonerstwa jako nowego typu kulturowego, zmianom zaczęły także podlegać przestrzenie, w których dzieła sztuki były gromadzone i eksponowane. W XV w. w domowej przestrzeni uczonego powstawało *studiolo* czy *studio* – miejsce, w którym gromadzono oryginalne obiekty, wytwory człowieka lub dzieła natury. Poczynając od XVI w., w rezydencjach arystokratów zaczęły pojawiać się wypełnione obrazami galerie – długie, jednostronnie doświetlone pomieszczenia, służące do odpoczynku i relaksu domowników, rzeźby zaczęto ustawiać także w ogrodach i umiejscawiać na fasadach budynków⁶⁰, by wreszcie w XIX w. miejsca te zaczęły przybierać formę specjalnych budynków muzealnych, wznoszonych dla potrzeb prywatnych kolekcji. Jedną z najbardziej oryginalnych prywatnych rezydencji-muzeów jest londyński dom angielskiego architekta sir Johna Soane'a przy Lincoln's Inn Fields, zakupiony w 1792 r. i przebudowany w latach 1792–1794. W kolejnych 30 latach został on powiększony o sąsiednie dwie nieruchomości i po licznych przebudowach przekształcony, w bardzo zręczny sposób, w obiekt o funkcji paramuzealnej. Stopień komplikacji przestrzennej ekspozycji i liczba nagromadzonych w nim dzieł sztuki przypomina atmosferą „gabinet osobliwości”. Soane wykorzystywał swoje zbiory zarówno jako źródło inspiracji dla swojej twórczości⁶¹, jak i otwartą dla studentów pomoc dydaktyczną, gdyż w 1806 r. został mianowany profesorem Royal Academy, gdzie uczył projektowania architektonicznego. W 1833 r. na mocy ustawy parlamentarnej obiekt został objęty ochroną i zachowany dla przyszłych pokoleń jako Sir John Soane's Museum. W nieomal nienaruszonej formie istnieje do dzisiaj⁶². Zgodnie z wolą założyciela wstęp do niego jest nadal bezpłatny, to niezwykle miejsce przyciąga ponad 100 000 odwiedzających rocznie.



Sir John Soane's Museum w Londynie, fragment wnętrza, za: Wikimedia Commons

60 Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie...*, s. 334.

61 Sir John Soane był m.in. autorem projektu Dulwich Picture Gallery, o której szerzej mowa w rozdziale czwartym.

62 W latach 2011–2016 dokonana została przebudowa i modernizacja muzeum (*Opening Up the Soane*), czego efektem było odtworzenie oryginalnych wnętrz mieszkalnych na 1. piętrze, zmiana wewnętrznej cyrkulacji, utworzenie niewielkiej galerii wystaw zmiennych i sklepu muzealnego, <http://www.soane.org/collections-research/key-stories/opening-soane> [dostęp: 03.01.2016].

Sir John Soane był autorem Dulwich Picture Gallery, obiektu wzniesionego pod Londynem w latach 1811–1813, uznanego za archetyp współczesnej galerii malarstwa⁶³. Zastosowano w niej po raz pierwszy charakterystyczne świetliki-laternie, rozmieszczone wzdłuż kaleniczy dachu, które pozwoliły na oświetlenie sal muzealnych rozproszonym, górnym światłem. Odtąd rozwiązanie to stało się wzorcem doświetlenia wnętrz budynków muzealnych i galerii sztuki. Jednym z pierwszych obiektów muzealnych przeznaczonych dla prywatnego kolekcjonera był pawilon zaprojektowany w 1834 r. przez Gottfrieda Sempera dla kolekcji Conrada Hinricha Donnera, zlokalizowany pod niemieckim miastem Altona. W tej neoklasycynej budowli połączonej z oranżerią, i w otaczających ją ogrodach, miały być pokazywane zbiory malarstwa i rzeźby. Wprawdzie do budowy nie doszło, jednak pierwotna koncepcja została później rozwinięta przez Sempera w projekcie słynnej Galerii Malarstwa w Dreźnie wzniesionej w latach 1847–1854⁶⁴.

Większość kolekcjonerskich muzeów sztuki stworzonych w prywatnych rezydencjach powstała na przełomie XIX i XX w. (Wallace, Condé, Gardner, Frick, Huntington). XIX-wieczne muzea kolekcjonerskie imitowały zazwyczaj wystrój sal pałacowych, stanowiących odpowiednie tło dla kolekcji klasycznego malarstwa i rzeźby. Charakterystyczne dla ówczesnych wnętrz muzealnych było nagromadzenie i stłoczenie obiektów, różnorodność faktur i detali. Przykładem może być Museo Poldi Pezzoli w Mediolanie. W słynnej Sali Dantego zgromadzono obok siebie przebogaty zestaw obiektów prezentujących rozmaite techniki i materiały – walczą tu ze sobą o uwagę widza freski, witraże, marmury, złożone brązy, wykute ze stali kraty, emalie, kamienie półszlachetne, alabaster, szkło z Murano, chińska porcelana, majolika, drewniane podłogi i wełniane dywany. Większość XIX-wiecznych kolekcjonerów aranżowało ekspozycję w myśl zasady *horror vacui*. Tendencja ta przetrwała do początku XX w., czego przykładem mogą być pełne bogatych tkanin, zróżnicowanych faktur i ornamentów wnętrza muzeum Isabelli Steward Gardner w Bostonie. W wyborze materiałów wykończeniowych i detali wnętrz sięgano po wyroby najlepszego rękodzieła, amerykańscy kolekcjonerzy: Robert Woods Bliss, Roger Deering i Henry Clay Frick zamawiali kute balustrady i ozdobne kraty w słynnych filadelfijskich zakładach Samuella Yellina, urodzonego w Galicji mistrza kowalskiego. Kiedy lokalne rzemiosło okazywało się za mało wyrafinowane, zamawiano odpowiednie wyroby, czasem całe wnętrza, u znanych rzemieślników w Europie, głównie w Paryżu. Drewniane wykończenie sali Fragonarda Henry Frick zamówił w paryskich zakładach A. Decour Company, które wykonały podobną oprawę dla zespołu płócien Paula Hueta w Musée Nissim de Camondo⁶⁵.

63 A. Kiciński, *Muzea – strategie...*, s. 45.

64 P. Naredi-Rainer, *Museums Buildings...*, p. 23.

65 A. Higonnet, *A Museum of One's...*, p. 89.

Inną, typową dla muzeów kolekcjonerskich cechą wspólną z architekturą rezydencji arystokratycznych były otaczające je ogrody. Chantilly, the Huntington, Dumbarton Oaks, Vizycaya, wszystkie te „domowe” muzea kolekcjonerskie otoczone są wielkimi założeniami ogrodowymi. Ich zwiedzanie jest integralną częścią doświadczenia muzealnego. Niekiedy – jak w przypadku muzeum Isabelli Steward Gardner – zieleń ogrodów przenika się w organiczny sposób z ekspozycją dzieł sztuki, tym samym rośliny stają się jej częścią⁶⁶. Ogrody, oprócz funkcji dekoracyjnej i rekreacyjnej, stanowią także znakomite tło dla ekspozycji rzeźby. Tradycja połączenia funkcji muzealnych i ogrodowych jest kontynuowana współcześnie, czego przykładem są krajobrazowe muzea połączone z plenerowymi galeriami rzeźby: Kröller-Müller Museum w Hoge Veluwe National Park w Holandii, Louisiana Museum of Modern Art w Humlebaek pod Kopenhagą i Museum Hombroich w Neuss pod Düsseldorfem, a także nowe amerykańskie muzea kolekcjonerskie: Glenstone Museum pod Waszyngtonem i Crystal Bridges Museum of American Art w Bentonville, w stanie Arkansas.

W latach 30. XX w. pojawił się nowy typ budynku muzealnego – pozbawione dekoracyjności, neutralne pudełko o gładkich białych ścianach, niekiedy oświetlone wyłącznie światłem sztucznym, które oferowało lepsze warunki dla ekspozycji sztuki nowoczesnej⁶⁷. Budynek o monumentalnym, historyzującym wyrazie architektonicznym odeszły w przeszłość wraz ze zmianą funkcji muzeum, postrzeganego teraz coraz częściej jako medium, którego rolą ma być edukacja społeczeństwa⁶⁸. W Nowym Jorku w latach 1937–1939 wg projektu Philipa Lippincotta Goodwina i Edwarda Durell Stone’a zbudowane zostało Muzeum of Modern Art (MoMA), w Holandii Henry van der Velde zaprojektował muzeum w formie amfilady prostych pomieszczeń doświetlonych górnym światłem, skupionych wokół centralnego dziedzińca (1937–1938) dla zbiorów rodziny Kröller-Müller. Organizując wnętrza muzealne, zaczęto stosować umiar, czy wręcz *amor vacui*, zamiłowanie do pustki i czytelnych układów ekspozycyjnych⁶⁹. Z biegiem czasu wykorzystywano neutralną przestrzeń ekspozycyjną i płaskie ściany o jasnych kolorach także do ekspozycji sztuki dawnej, starając się przedzielić poszczególne obiekty jak największą przestrzenią, co miało na celu ich odseparowanie opierające się na zasadzie „niech sztuka mówi sama, swoim głosem”. Kiedy w 1921 r. Henry Huntington zakupił od księcia Westminister *Niebieskiego chłopca* Thomasa Gainsborough, który uważany był wówczas za jeden z najświetniejszych obrazów na świecie, dziennik „The New York Times” wyraził obawę, czy dzieło to zostanie odpowiednio

66 W muzeum Isabelli Steward Gardner nadal używane są rośliny w gatunkach i kolorach pierwotnie dobranych przez kolekcjonerkę.

67 V. Newhouse, *Towards a New Museum...*, p. 10.

68 P. Naredi-Rainer, *Museums Buildings...*, p. 24.

69 Z. Żygulski jun., *Muzea w świecie...*, s. 170.

wyeksponowane, czy też nowy właściciel *użyje obrazów do dekoracji, pokrywając nimi rozległe płaszczyzny ścian korytarzy*⁷⁰.

W połowie XX w. „domowe” muzea kolekcjonerskie zostały uznane za przestarzałe i niemodne, zbyt osobiste i zbyt dekoracyjne, a może nawet zbyt dominujące⁷¹. Odtąd prywatne kolekcje lokowano w specjalnie w tym celu zbudowanych budynkach muzealnych, o współczesnych formach architektonicznych (Guggenheim, Whitney, Menil, Gulbenkian, Broad), a ekspozycję organizowano zgodnie z obowiązującymi standardami muzealnymi, ograniczając liczbę dzieł, wykorzystując neutralne tło i przestrzeń pomiędzy eksponatami.

* * *

Kolekcjonerzy z czasów renesansu, zbierając oryginalne przedmioty wyływające z ich fascynacji Nowym Światem, odkryciami geograficznymi, rozwojem nauki, których część przedstawiał m.in. w swoich cyklach malarskich flamandzki artysta Jan van Kessel⁷², byli częścią tego widzianego mikrokosmosu. Natomiast kolekcjonerzy dzieł sztuki z przełomu XIX i XX w. podkreślali swoją indywidualność poprzez precyzyjne selekcjonowanie obiektów, osobistą aranżację zbiorów prezentowanych niekiedy w specjalnie wybudowanych dla kolekcji budynkach. Już nie roztapiali się w mikrokosmosie świata, jak właściciele *cabinet curiosité*, ale sami kreowali jego zindywidualizowany wizerunek. To wszystko składało się na gamę portretową właściciela i fundatora muzeum kolekcjonerskiego, odzwierciedlając jednocześnie jego światopogląd, wiarę, jak i charakterystyczne wartości czasu, w którym żył – dając tym samym świadectwo *signum temporis*.

Kolekcjonerstwo musiało wyływać przede wszystkim z indywidualnej pasji, będącej zazwyczaj rodzajem wrodzonej lub nabytej potrzeby gromadzenia inspirujących przedmiotów oraz realnej możliwości spełniania tych pragnień. Posiadanie kolekcji dzieł sztuki zaspokajało przeróżne potrzeby i ambicje ich właścicieli. Cenna jest relacja Nicodemiego, ambasadora mediolańskiego we Florencji, przytoczona przez Filarete’a, która obrazuje powiązania między przedmiotem a kolekcjonerem – *Piero de Medici kazał się często nieść na krześle do swego studia, gdzie jednego dnia oglądał uważnie księgi o złotych grzbietach, podziwiał kosztowne przedmioty, rzeźbione na różne możliwe sposoby; znajdował przyjemność w ich oglądaniu i snuł rozważania na temat ich zalet (artystycznych); innego znów dnia oglądał z uwagą wazy ze złota, srebra*

70 A. Higonnet, *A Museum of One's...*, p. 92.

71 *Ibidem*, p. xv.

72 Prace Kessela odznaczające się fotograficzną precyzją były wykorzystywane jako ilustracje w dziełach naukowych epoki; znany jest np. cykl *Cztery kontynenty: Europa, Ameryka, Afryka, Azja*.



Jan van Kessel, *Kontynent Europa*, 1666, © Stara Pinakoteka, Monachium

i różnych kruszców oraz podziwiał kunszt ich twórców; kiedy indziej znów zwiedzał przedmioty pochodzące z różnych stron świata oraz broń różnego typu, służącą do obrony i ataku [...]. Powiedział mi kiedyś, że posiadał tyle przedmiotów i tak różnorodnych, że – aby je zobaczyć wszystkie – potrzebował aż całego miesiąca. Po upływie tego czasu mógłby rozpocząć ich obchód na nowo: fascynowałyby go ponownie swoją nowością⁷³.

Wielu kolekcjonerów, bez względu na epokę, zazdrośnie strzegło dostępu do swoich zbiorów. Cecha ta nie była związana z pozycją społeczną, wyrażała przede wszystkim charakter właściciela. I tak np. cesarz Rudolf II skarby swojej kolekcji pokazywał jedynie garstce wybrańców, natomiast arcyksiążę Leopold Wilhelm galerię swe udostępnił chętnie i szeroko. Jednak z biegiem czasu wzrastała świadomość kolekcjonerów o przynależności sztuki i innych wytworów kultury do danego społeczeństwa. Jak pisze Żygulski – *W starożytności poczucie to było dość wysoko rozwinięte, potem*

⁷³ Cyt. za: Z. Ważbiński, *Muzeum i zbiory artystyczne epoki nowożytnej. Wiek XV i XVI*, t. I, Toruń 2006, s. 60–61.

*jednak trzeba było całych wieków ewolucji i rewolucyjnych przemian, aby narody i społeczeństwa mogły to prawo odzyskać*⁷⁴.

Coraz częstszą praktyką stało się przekazywanie przez kolekcjonerów testamentem ich zbiorów narodowi w zamiarze utworzenie z nich muzeów. Niezwykle ciekawe są dokumenty archiwalne dotyczące jednego z najwcześniejszych zbiorów kolekcjonerskich, które testamentem zostały przekazane społeczeństwu z zastrzeżeniem, aby powstało z nich muzeum. Dotyczy to studia Paolo Giovia (1483–1552) znajdującego się w jego willi nad jeziorem Como we Włoszech. Stworzył on portretową kolekcję wybitnych mężów nie tylko swojej epoki, ale i wcześniejszych. Jego intencją, oryginalną jak na ówczesne czasy, było też utworzenie muzeum i udostępnienie go publiczności. Uważał, że portrety wybitnych i zasłużonych osobistości mogą spełniać rolę dydaktyczną i pozytywnie oddziaływać na widzów. Wśród zachowanych dokumentów dotyczących *Studio Medico* Giovia można wyróżnić trzy rodzaje:

- a) opisy willi, listy w sprawie pozyskania różnych portretów i testament – ilustrujące jej „idealny”, zgodny z intencją fundatora obraz;
- b) opisy podróżników i bywalców muzeum – interesujące ze względu na to, że pokazują „instytucję” Giovia od strony odbiorcy;
- c) dokumenty archiwalne (rachunki, umowy o dzieło) dotyczące dziejów budowy tego zespołu oraz okoliczności pozyskiwania eksponatów – pozwalające na odtworzenie kontekstu, w którym idea „pierwszego muzeum kolekcjonerskiego” się ukształtowała.

Najważniejszym z nich jest testament samego Giovia z 1552 roku. W tym dokumencie muzeum uzyskało swój ostateczny status, stając się jak gdyby domową fundacją. W myśl jego postanowień zbiory nie mogły opuścić muzeum ani ulec przemieszczeniu nawet w jego obrębie. Strażnikami nienaruszalności tego założenia mieli być spadkobiercy Giovia. Intencją darczyńcy muzeum miało stać się pomnikiem na jego cześć. Trwałość przedsięwzięcia gwarantował publiczny charakter fundacji⁷⁵. W testamencie tym zawarte zostały warunki, które potem wielokrotnie będą się powtarzać w innych zapisach kolekcjonerów na całym świecie. Jedni będą zastrzegać nienaruszalność zbiorów – zrobił tak właśnie Paolo Giovia już w XVI w., a z początkiem XX w. Isabella Stewart Gardner czy Albert Barnes. Inni, jak np. Henry Clay Frick, będą dopuszczać rozszerzanie zbiorów, jak również ich wypożyczanie. Niestety, wbrew woli fundatora, zbiory Giovia uległy rozproszeniu po jego śmierci. Tylko część z nich przetrwała, m.in. w zbiorach Medyceuszy, i te eksponowane są dziś w Galerii Uffizi we Florencji.

74 Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie...*, s. 33.

75 Z. Ważbiński, *Musaeum Paolo Giovia w Como: jego geneza i znaczenie*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo” 1979, nr 8 (99), s. 117.

Anne Higonnet pisze, że wielcy kolekcjonerzy w swoich muzeach idealizowali wybrany okres historii sztuki. Udomawiając czas, starali się go zatrzymać, naprawić i udoskonalić. Dzięki temu idealizowali też swoją osobę. Kolekcje funkcjonowały jako ich *alter ego*. Ogólnie rzecz biorąc, kolekcjonerzy tworzyli swoje własne muzea, aby te reprezentowały ich po śmierci. Po bliższym spojrzeniu na muzealną przestrzeń i analizie zachowanych archiwaliów dojrzymy w nich wspólny rys – muzea kolekcjonerskie zostały stworzone jako lustrzane wizerunki ich twórców. Czy to za pomocą własnych portretów, czy zgromadzonej przez siebie kolekcji dzieł sztuki, czy sposobu jej aranżacji, kreowali dla potomnych obraz swojej osoby. Były one zarówno wiernym odbiciem czasów, w których powstały, jak i swoistymi autoportretami ich założycieli⁷⁶. Dorota Folga-Januszewska, pisząc o prywatnych muzeach dodaje – *Historia muzeów to w większości historii pojedynczych osób [...] pokazujących swój pomysł na przekazywanie wiedzy – budowanej jako niematerialny kontekst niesiony przez materialne przedmioty. W tym sensie muzea były zawsze osobistą odpowiedzią na problem śmierci, korytarzem omijającym przemijalność, przedłużającym trwanie, dawały dystans refleksji, jednocześnie oferując przyjemność doznania*⁷⁷.

Niezależnie od indywidualnych motywacji ich twórców kolekcje prywatne były jednymi z najważniejszych miejsc, w których rodziły się innowacje i przemiany kulturowe. Prawdopodobnie w wielu krajach, jeśli nie wszędzie, pozostały nimi do dziś. Publiczne kolekcje muzealne z reguły są „opóźnione” wobec nowatorskich zainteresowań artystycznych, naukowych i historycznych prywatnych kolekcjonerów⁷⁸. Istotę kolekcjonowania trafnie podsumował K. Pomian, pisząc – *Gdy interesujemy się nie taką czy inną kolekcją, lecz faktem kolekcjonowania w określonym kraju, w wyraźnie ograniczonej epoce, musimy stwierdzić, iż fakt ten nie należy do żadnej szczegółowej dziedziny. Odznacza się przeciwnie, umiejscowieniem na skrzyżowaniu różnych dziedzin, wielowymiarowością. Inaczej mówiąc, widziane jako całość, kolekcje danego kraju w danej epoce są współciągłe z kulturą tego kraju w tej epoce, którą ucieleśniają, czyniąc ją przeto widzialną*⁷⁹.

Znany amerykański krytyk architektury Paul Goldberger uważa, że jesteśmy obecnie świadkami fali powrotu zainteresowania muzeami kolekcjonerskimi⁸⁰. Publiczność znużona już powtarzalnymi, encyklopedycznymi aranżacjami wystaw prezentowanych w wielkich muzeach sztuki, kieruje swoją uwagę ku kolekcjom mniejszym, o indywidualnym, autorskim charakterze. Świadectwem tej tendencji są zarówno liczne moder-

76 A. Higonnet, *A Museum of One's...*, p. xv.

77 D. Folga-Januszewska, *Muzeum: fenomeny...*, s. 62.

78 K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości...*, s. 323.

79 *Ibidem*, s. 324.

80 *The Broad: An Art Museum Designed by Diller Scofidio + Renfro*, J. Heyler (ed.), Munich–London–New York 2015, p. 90.

nizacje starych muzeów kolekcjonerskich, jak i powstające nowe, wybitne budowle, wśród których wymienia The Broad w Los Angeles⁸¹, Mitchell and Emily Rales Glensstone Museum w Potomak w stanie Maryland⁸² i Alice Walton Crystal Bridges Museum of American Art w Bentonville w stanie Arkansas⁸³.

81 <http://www.thebroad.org>

82 C. Vogel, *Like a Half the National Gallery in Your Backyard*, "The New York Times" 21.04.2013.

83 <http://crystalbridges.org>

ROZDZIAŁ 2

**GUGGENHEIM –
MUZEUM GLOBALNE.
O ZWIĄZKACH
MUZEALNICTWA
I WSPÓŁCZESNEJ
ARCHITEKTURY**

Fundacja Guggenheima stworzyła dwie słynne budowle muzealne – kamienie milowe w historii współczesnej architektury – których powstanie zapoczątkowało trendy zmieniające zarówno muzealnictwo tych czasów, jak i architekturę. Są to: Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku, powstałe w 1959 r., autorstwa Franka Lloyd Wrighta, i Muzeum Guggenheima w Bilbao, zaprojektowane przez Franka Gehry'ego, otwarte w 1997 roku. Pierwsze z nich zerwało z archetypem tradycyjnego budynku muzeum sztuki podporządkowanego ortogonalnej logice galerii obrazów i sprawiło, że architektura muzealnej siedziby 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 ekonomicznego rozwoju mało znanego miasta za pomocą wybitnego dzieła architektonicznego, które skupia uwagę światowych mediów i opinii publicznej. Zapoczątkowała także inne, ważne dla współczesnej architektury zjawiska – wykreowała modę na architektoniczne „ikony”, doprowadziła do powstania warstwy społecznej wybitnych architektów-celebrytów, tzw. *star architects* i zainicjowała zjawisko masowej turystyki architektonicznej.

2.1. ŚWIĄTYNIA DUCHA – MUZEUM SOLOMONA R. GUGGENHEIMA W NOWYM JORKU

Solomon Robert Guggenheim (1861–1952) pochodził z bogatej rodziny amerykańskich przemysłowców. Był kolekcjonerem z zamiłowania, poczynając od lat 90. XIX w. zbierał obrazy amerykańskich pejzażyistów i francuskich malarzy szkoły barbizońskiej. W 1926 r. poznał awangardową artystkę, baronową Hillę von Rebay (1890–1967). Pod jej wpływem Guggenheim całkowicie zmienił swoją strategię kolekcjonerską, zwracając się w stronę współczesnej sztuki europejskiej. W 1937 r. założył fundację, której zadaniem miało być propagowanie sztuki abstrakcyjnej. W tym celu zakupił na Manhattanie salon samochodowy, który kazał przerobić na galerię sztuki nazwaną Museum of Non-Objective Painting. Wystawiano w niej dzieła Wassilego Kandinsky'ego, Pieta Mondriana, Alberta Gleizesa, Fernanda Légera i Rudolfa Bauera.

Po kilku latach stało się jasne, że zbiory fundacji rosły w tempie wymagającym budowy dla nich większego gmachu. W 1943 r. Hilla von Rebay, doradczyni



Solomon R. Guggenheim, © Guggenheim Museum, Nowy Jork

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!*⁸⁴

Pod budowę muzeum sztuki abstrakcyjnej, bo tak miała pierwotnie brzmieć jego nazwa, wybrana została ekspozycyjna działka położona przy narożniku 89. Ulicy i Piątej Alei, na jej odcinku zwanym Museum Mile, przebiegającym wzdłuż Parku Centralnego, gdzie stoją słynne nowojorskie muzea, m.in. Metropolitan, Neue Galerie, National Academy Museum, National Design

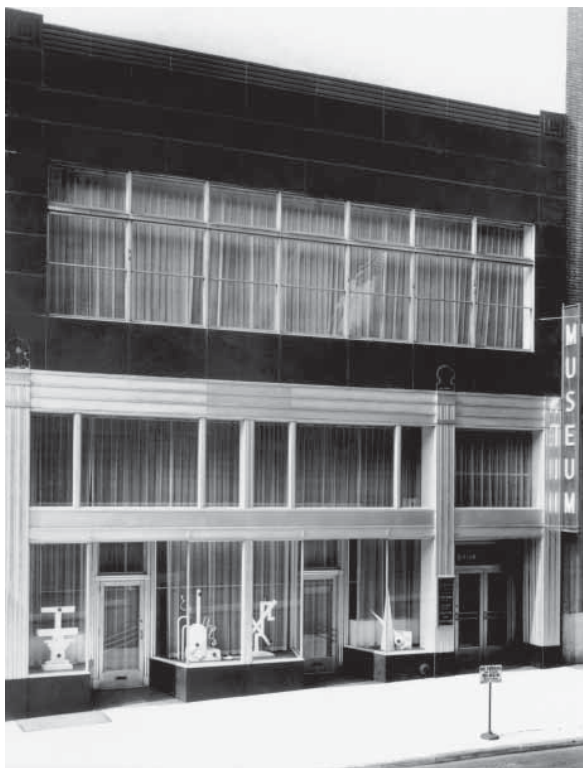
Museum i Jewish Museum. Nieopodal – na rogu Piątej Alei i 70. Ulicy – znajduje się także inne wybitne nowojorskie muzeum kolekcjonerskie – Frick Collection.

Współpraca pomiędzy von Rebay i Wrightem układała się idealnie, oboje chcieli, aby budynek był niezwykle, aby zrywał z konwenansami, aby tworzył wraz z dziełami sztuki spójną i niepowtarzalną całość. Architekt w latach 1943–1956 wykonał dużą liczbę szkiców, rysunków i kilka kompleksowych wersji projektu. Chciał, aby jego muzeum, utrzymane w duchu architektury organicznej, zderzyło się z ortogonalną architekturą śródmieścia Manhattanu. Pierwsze plany pokazywały obiekt jako zwężającą się ku górze spiralną piramidę, *ziggurat*, oparty na sześciokątnym rzucie. Z czasem projekt przybrał postać odwróconego, spiralnego stożka⁸⁵. Wright traktował swój obiekt jako

⁸⁴ Cyt. za: T. Krens, *Museum Director's Statement*, w: S.J. Tilden, *Architecture for Art. American Art Museums 1938–2008*, New York 2004, p. 86.

⁸⁵ Nie wiadomo, czy Wright, projektując Muzeum Guggenheima, znał pochodzący z 1929 r. niezrealizowany projekt Le Corbusiera – Musée Mondial w Genewie, ukształtowany w formie spirali, do której miał wchodzić widz. Le Corbusier nazywał swoje muzeum „świątynią”. Pomysł muzeum

płynną, przestrzenną formę, bardziej rzeźbę niż tradycyjną budowlę podzieloną na kondygnacje, rozbitą siatką słupów i stropów. Niezwykła była kolorystyka muzeum – z zewnątrz miało być ceglasto-czerwone, wewnątrz, zamiast klasycznej galeryjnej bieli, dominować miały 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*⁸⁶. Do trzech klasycznych wymiarów architektury Wright dołożył tutaj wymiar czwarty: czas, bowiem każda wizyta w tym muzeum musi zostać zrealizowana wg określonej sekwencji. Zwiedzający ma poczucie podróży w czasie, ponieważ ma ciągły kontakt wzrokowy z całą ekspozycją, stale widzi jej początek i jej koniec. Dzięki temu w każdej chwili osadza oglądany właśnie fragment ekspozycji w ramach określonej czasoprzestrzeni⁸⁷.



Museum of Non-Objective Painting, 24 East 54th Street, Nowy Jork, © Guggenheim Museum, Nowy Jork

w kształcie spirali Le Corbusier powtórzył w utopijnym Museum of Unlimited Growth z 1939 r., za: C. Storrie, *The Delirious Museum. A Journey from the Louvre to Las Vegas*, London–New York 2007, pp. 150–151.

⁸⁶ Cyt. za: V. Newhouse, *Towards a New Museum...*, p. 168.

⁸⁷ 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 Wrightowskiej koncepcji muzeum jako spirali czasu odwołał się Ben van Berkel w projekcie Muzeum Mercedesesa w Stuttgardzie; tam też widz wywożony jest windą na najwyższą kondygnację i schodząc ogląda ustawioną chronologicznie wystawę motoryzacji, dynamiczną, pełną zaskakujących wglądów i połączeń (skrótów).

Wright przywiązywał niezwykle dużą wagę do światła dziennego, budynek muzeum Guggenheima jest nim wypełniony, światło spływa zarówno z centralnego świetlika dachowego⁸⁸, jak i z nadświetli umieszczonych wzdłuż spiralnych pochylni. Ten sposób ekspozycji dzieł sztuki zrywał całkowicie z dotychczasowymi schematami budynków muzealnych, czy to amfiladowymi wnętrzami starych pałaców i galerii, czy białymi pudełkowatymi wnętrzami pawilonów modernistycznych. Także budowa obiektu Wrighta była nowatorska – brak tu tradycyjnych ścian i układów słupowo-belkowych, konstrukcja oparta jest na jednym, ciągłym, ślimakowo poprowadzonym wsporniku betonowym, który z zewnątrz tworzy gładką spiralę ścian, a od wewnątrz gładką spiralę balustrady. Jedynym kompromisem uczynionym na rzecz konstrukcji są słupy wnikaające do wnętrza, dzielące przestrzeń ścian ekspozycyjnych na rytmiczne nisze.



Frank Lloyd Wright, Hilla Rebay i Solomon R. Guggenheim przed modelem muzeum, © Guggenheim Museum, Nowy Jork

Organizacja przestrzeni ekspozycji w formie spiralnie poprowadzonej pochylni, która jest najważniejszą cechą architektury tego obiektu, stała się też przyczyną największych problemów – dzieła sztuki muszą być tu eksponowane na odchylonych od pionu

⁸⁸ Ten pomysł Wrighta nie został pierwotnie zrealizowany, podobnie jak piętnastopiętrowa 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.

ścianach, podłogi są pochyłe, wysokość ścian ograniczona, a światło dzienne przenika do wnętrza w niekontrolowany sposób. Wiszące na ścianach płótna są odchylone ku górze, a rzeźby muszą być ustawiane na specjalnych klinowatych postumentach. Ze względu na małą szerokość pochylni-korytarzy brak jest możliwości odejścia od obrazów, ich kontemplacji w szerszym kadrze. Ten sposób ekspozycji wywoływał obawy kuratorów i krytykę twórców; 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 zaburzało 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 oślepiani przez światło płynące ze szczelin nad korytarzami*⁸⁹.

Projektowanie i budowa muzeum trwały długo, proces projektowy był początkowo opóźniany – w warunkach powojennej recesji – przez samego Guggenheima. Po jego śmierci w 1952 r. władzę nad fundacją przejął jego bratanek Harry. Miał on jednak inną wizję kolekcji i budynku muzealnego. Jedną z jego pierwszych decyzji była dymisja Re-

bay, którą na stanowisku prezesa zastąpił James Johnson Sweeney, dotychczasowy dyrektor działu malarstwa MoMA. Zmieniono założenia kolekcji, zerwano z tradycją zbierania wyłącznie dzieł abstrakcyjnych, postanowiono ponadto, że kolekcja ma być



Otwarcie Muzeum Guggenheima, 21 października 1959, fot. Robert E. Mates, Solomon R. Guggenheim Archives, © Guggenheim Museum, Nowy Jork

89 L. Mumford, *The Highway and the City*, New York 1964, pp. 141–142.

stałe powiększana i rozbudowywana. Co gorsza, Sweeney był zdecydowanym orędownikiem eksponowania dzieł sztuki opartym na tradycyjnym „prostokątnym systemie odniesień”, co stało w zasadniczej sprzeczności z organiczną, płynną wizją ekspozycji autorstwa Wrighta. Współpracując z architektem-modernistą Josepem Lluïsem Sertem doprowadził do zmiany aranżacji wystawy – ściany pomalowano 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 Sertę.

Otwarcia muzeum nie doczekał się również jego projektant – Frank Lloyd Wright zmarł 9 kwietnia 1959 r., pół roku przed zakończeniem prac. Budowla przyciągnęła uwagę tłumów, lecz wywołała skrajne reakcje odbiorców, uznanie mieszało się z krytyką. Ada Louise Huxtable, słynna krytyczka architektury z „The 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 Lloyd Wrighta, został przez jednych okrzyknięty arcydziełem, przez innych uznany za okropność, bywa określany 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 architektury*⁹⁰.

Lecz to, co było początkowo poczytywane 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 na tle obrazów są w nim równie ważne, jak same dzieła. W muzeum projektu Wrighta następuje zwielokrotnienie planów i relacji pomiędzy widzami a dziełami sztuki, które nie są tu postrzegane statycznie, uwięzione 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 kolekcja.

Muzeum Guggenheima stało się także – bez wątpienia, jak pisze Charles Jencks – pierwszym w świecie budynkiem ikonicznym⁹¹. Jego oryginalna forma czarno-białej

90 A.L. Huxtable, *On Architecture. Collected Reflections on a Century of Change*, New York 2008, p. 93.

91 C. Jencks, *The Iconic Building. Power of Enigma*, Frances Lincoln Ltd., London 2005, p. 28.

spirali jest rozpoznawalna 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 w 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.

2.2. ROZBUDOWA MUZEUM SOLOMONA R. GUGGENHEIMA 1988–1992

Muzeum Solomona R. Guggenheima było – wbrew intencjom fundatora i projektanta – wielokrotnie rozbudowywane i przebudowywane. Po raz pierwszy już w 1965 r., kiedy fundacja otrzymała w darowiźnie kolekcję Justina K. Thannhausera, w skład której wchodziły arcydzieła francuskiego malarstwa impresjonistycznego i postimpresjonistycznego, m.in. obrazy Camille'a Pissarra, Paula Gauguina, Édouarda Maneta, Vincenta van Gogha i Pabla Picassa. Kolekcja Thannhausera umieszczona została na 2. piętrze, w nowej galerii utworzonej z przebudowanej biblioteki. Zarówno charakter zbiorów – malarstwo przedstawiające – jak i klasyczny, prostokątny układ wnętrz stały w sprzeczności z pierwotną wizją Wrighta. W 1968 r. do głównej bryły od północno-wschodu dobudowany został 4-piętrowy aneks mieszczący magazyny i pracownie konserwatorskie. Autorem tego projektu był uczeń Wrighta, William Wesley Peters. W 1974 r. dokonano kolejnej ingerencji – zabudowana została część wnętrza głównej galerii w celu pomieszczenia tam księgarni i herbaciarni.

W latach 80. XX w. na fali gwałtownego rozwoju muzealnictwa, w obliczu rosnącej konkurencji, władze sławnych muzeów nowojorskich: Metropolitan, MoMA, Whitney i Guggenheim postanowiły poświęcić integralność zajmowanych przez nie budowli na rzecz korzyści płynących z ich rozbudowy. W wypadku MoMA i Metropolitan decyzje były łatwiejsze: gmach Metropolitan przeszedł już tyle rozbudów, że kolejna nie mogła mu niczym zagrozić, zaś MoMA nigdy nie cieszyła się opinią architektonicznego arcydzieła. Jednak decyzja dotycząca rozbudowy muzeum Solomona R. Guggenheima wywołała gwałtowne sprzeciwy, zarówno wśród mieszkańców East Side, jak i wśród środowiska amerykańskich architektów, krytyków i historyków sztuki. Budynek Wrighta wrósł w pejzaż Nowego Jorku i został uznany za jedno z najwybitniejszych dzieł architektury XX wieku. Emily Genauer, krytyk architektury z pisma „New York Herald”, nie zawahała się nazwać go *najpiękniejszym budynkiem w Ameryce*⁹².

92 Za: V. Newhouse, *Towards a New Museum...*, p. 162.



Rozbudowa Muzeum Guggenheima, Gwathmey Siegel and Associates, 1990–1992, fot. David Heald, © Guggenheim Museum, Nowy Jork

Projekt rozbudowy Muzeum Solomona R. Guggenheima opracowany przez nowojorskie biuro Gwathmey Siegel & Associates Architects nawiązywał do koncepcji Franka Lloyd Wrighta, zakładając m.in. odtworzenie przeszklonej kopuły nad spiralnym wnętrzem muzealnego hallu i budowę jedenastokondygnacyjnej wieży ustawionej w sąsiedztwie miejsca, gdzie Wright pierwotnie projektował piętnastopiętrowe skrzydło zaplecza. Jednak nowa rozbudowa w formie wieży została niefortunnie zbliżona do cylindrycznej bryły muzeum, gdyż sąsiednia parcela, na której Wright projektował wieżę, została sprzedana w celu sfinansowania poprzedniej rozbudowy dokonanej w 1968 roku. Zestawienie wysokiego bloku rozbudowy i owalnej bryły muzeum złośliwie porównano do... *spluczki doczepionej do miski ustępowej*. Znaczący wskazywali także na wiele istotnych defektów planowanej rozbudowy – bodaj najważniejszy z nich polegał na koncepcji powiększenia spiralnej przestrzeni galeryjnej o wiele prostokątnych aneksów ekspozycyjnych, co w ewidentny sposób kolidowało z zamysłem autora. Jednak tego paradoksu nie dostrzegł ówczesny dyrektor Fundacji Guggenheima Thomas Krens, mianowany na tę funkcję w 1988 r., który twierdził, że *cztery prostokątne galerie połączone ze spiralną rotundą zapewniają ciągłość cyrkulacji ruchu zwiedzających, w pełnej zgodzie z duchem projektu Wrighta*⁹³.

Rozbudowa Muzeum Solomona R. Guggenheima dokonana w 1992 r. nigdy nie zyskała akceptacji. Powszechnie uznaje się projekt Charlesa Gwathmey'a za nieudany,

93 T. Krens, *Museum Director's Statement...*, p. 86.

pomimo dbałości, z jaką potraktował on odnowę pierwotnego gmachu autorstwa Wrighta. Victoria Newhouse zaliczyła rozbudowę nowojorskiego Guggenheima do *skrzydeł, które nie potrafią latać*⁹⁴. Główny budynek muzeum został poddany w latach 2005–2008 gruntownej renowacji, której celem było zabezpieczenie pierwotnej konstrukcji obiektu przy wykorzystaniu najnowszych technologii inżynierskich i budowlanych.

Muzeum Guggenheima jest obecnie jednym z symboli architektury XX w. i jedną z największych atrakcji turystycznych Nowego Jorku. Odwiedza go ponad milion osób rocznie. Jest też siedzibą Fundacji Solomona R. Guggenheima, instytucji muzealnej nowego typu, prowadzącej działalność w skali globalnej.

2.3. TYTANOWA RZEŻBA – MUZEUM GUGGENHEIMA W BILBAO

W latach 80. XX w. władze baskijskiego 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 terroryzm. Postawiono na rozwój transportu, kultury i nowych technologii. Zbudowane zostało nowe lotnisko autorstwa Santiaga Calatravy, nowoczesne metro zaprojektowane przez biuro Normana Fostera, wielki dworzec projektu brytyjskiej firmy James Stirling, Michael Wilford and Associates. Utworzono infrastrukturę komunikacyjną, do zorganizowania zostało jeszcze światowej klasy muzeum, lecz Bilbao nie posiadało ani odpowiedniej kolekcji, ani specjalistów wysokiej klasy zdolnych je zrealizować i poprowadzić. Dlatego w 1991 r. 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.

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 zaprojektował Arata Isozaki. Planowana była dalsza ekspansja – przy Unter den Linden w Berlinie, na parterze budynku Deutsche Bank miało powstać muzeum sztuki Deutsche Guggenheim Berlin projektowane przez Richarda Gluckmana, przygotowywano też budowę kolejnego oddziału w Salzburgu, którego projektantem był znany architekt austriacki Hans Hollein. Thomas Krens – gdyż to on stał za planami międzynarodowego rozwoju muzeum Guggenheima – wierzył, że u progu XXI w. stara XVIII-wieczna formuła muzeum jako

94 V. Newhouse, *Towards a New Museum...*, p. 162.

źródła wiedzy, lokalnej encyklopedii, musi ulec gruntownej zmianie. Mówił – *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 obejrzyć, że będą do nich pielgrzymować*⁹⁵. Krens jako szef Fundacji Guggenheima zdawał sobie dobrze sprawę z potęgi współczesnej architektury, ze znaczenia, jakie wybitne dzieło architektoniczne ma dla budowy wizerunku instytucji.

Władze miejskie Bilbao chciały muzeum umieścić w zaadaptowanej na te cele hali Alhóndiga, potężnej żelbetowej konstrukcji mieszczącej poprzednio magazyny wina, położonej przy śródmiejskiej Alameda de Recalde. Obiekt miał 28 000 m² powierzchni. Gotowy był już nawet projekt architektoniczny, który zakładał pozostawienie ścian budynku i zastąpienie jego betonowych wnętrz stalowo-szklaną konstrukcją. Miasto oferowało kwotę 100 mln dolarów na budowę muzeum, 50 mln na zakup dzieł sztuki i roczny budżet 20 mln 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'ego, autora galerii Temporary Contemporary zaprojektowanej na zlecenie Los Angeles Museum of Contemporary Art (MOCA) w przemysłowych magazynach w dzielnicy Little Tokyo. Obiekt ten miał pełnić swoją funkcję wystawową tylko przez trzy lata, do czasu budowy śródmiejskiego budynku muzeum MOCA wg projektu Arata Isozaki. Jednak sukces zaaranżowanej przez Gehry'ego galerii był tak wielki, że zamiast przewidzianej tymczasowej roli, stała się w Los Angeles stałym muzeum sztuki nowoczesnej (obecnie działa pod nazwą Geffen Contemporary).

20 maja 1991 r. 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, aby zaadaptować halę na centrum handlowo-hotelowe, a nowe muzeum zlokalizować na opuszczonych portowych nadbrzeżach, nad brzegiem rzeki Nervión, przy moście Puente de la Salve⁹⁶.

Propozycja ta wywołała wzburzenie władz. Ze względu na skomplikowane stosunki własnościowe, tereny portowe uważane były bowiem za niedostępne. Jednak wkrótce problemy zostały rozwiązane i już z końcem czerwca ogłoszono zamknięty konkurs, do którego zaproszono architektów reprezentujących trzy kontynenty: Austriaków Wolfa D. Prixa i Helmuta Swiczinsky'ego z biura Coop Himmelblau, Japończyka Aratę

95 Cyt. za: C. van Bruggen, *Frank O. Gehry: Guggenheim Museum Bilbao*, New York 1998, p. 19.

96 *Ibidem*, p. 21.

Isozakiego i Amerykanina Franka O. Gehry'ego. W warunkach konkursowych postawiono jasne zadanie – chodzi o architektoniczną ikonę, obiekt unikatowy na miarę nowojorskiego muzeum Guggenheima lub gmachu opery w Sydney. Program muzeum był zarysowany szkicowo, jury nie wykazywało zainteresowania rozwiązaniami technicznymi i detalami. Krens chciał wybrać projektanta i nad szczegółami pracować później. Konkurs przypominał warsztaty rysunkowe – 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 budynku⁹⁷.



Muzeum Guggenheima w Bilbao, proj. Frank Gehry, 1997, fot. Artur Jasiński (dalej: fot. autor)

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 widoczne z wielu kierunków, usytuowane pomiędzy operą (Teatro Arriaga), uniwersytetem (Universidad de Deusto) i muzeum sztuki pięknej (Museo de Bellas Artes). Przy użyciu oprogramowania komputerowego Cathia, służącego m.in. do projektowania samolotów Mirage, Gehry stworzył dzieło o spektakularnej formie architektonicznej i wysokiej funkcjonalności. Budowla ma formę metalowego kwiatu

97 *Ibidem*, pp. 28–29.

wyrastającego z rzeki, oplatającego most i wnikaącego w ulice miasta. Jej fantazyjnie powyginane ściany zbudowane są z tytanu – rzadkiego metalu, którego żywotność jest dłuższa niż kamienia. Gehry wybrał cienką blachę tytanową ze względu na jej właściwości plastyczne i refleksyjne. Lustrzano-szare tytanowe łuski obejmują 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 których 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*⁹⁸. Jednak, pomimo koncentracji na formie, 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 m, zgrabnie łączy różnorodne galerie wystawowe. Największa z nich, tzw. Boat Gallery, przypomina wymiarami boisko piłkarskie: ma 150 m długości i 25 m szerokości. Nawet 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, przesyczone światłem i pocięte stalowo-szklanymi galeryjkami, które pozwalają kontemplować sam budynek i zawarte w nim dzieła sztuki z różnych, niecodziennych perspektyw. Znawczynie 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, oferują 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 Valéry: architektura „matkuje” tutaj „sierotom”: obrazom i rzeźbom. Ponadto stopień komplikacji obiektu: wielokierunkowość, przestrzenność i rzeźbiarskość form architektonicznych tworzy wrażenie nowego zespolenia (new inclusivness)*⁹⁹. Muzeum posiada także pomieszczenia wspomagające: audytorium na 300 miejsc, restaurację, sklep muzealny, biura,

98 Cyt. za: C. Storrie, *The Delirious Museum. A Journey from the Louvre to Las Vegas*, London–New York 2006, p. 165.

99 V. Newhouse, *Towards a New Museum...*, p. 256.



Muzeum Guggenheima w Bilbao, detal fasady, fot. autor

magazyny i warsztaty. Jednak – biorąc pod uwagę to, że część jego operacji jest nadzorowana bezpośrednio z Nowego Jorku – ograniczono ich wielkość, przez co uzyskano wysoki, wynoszący tu 1 : 1, wskaźnik proporcji powierzchni ekspozycji do powierzchni zaplecza.

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 ok. miliona turystów rocznie. Proces modernizacji jest kontynuowany, wzdłuż rzeki stworzono atrakcyjny park, przez rzekę przerzucony został piękny most pieszy zbudowany wg projektu Santiaga Calatravy. Budowane są tu kolejne spektakularne obiekty: sala koncertowa autorstwa hiszpańskich architektów Federica Soriana i Dolores Palacios i wielofunkcyjny kompleks zaprojektowany przez Césara Pellię. Nie wszystkim się to podoba. Gehry wyraził 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 otoczeniu¹⁰⁰.

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

100 *Ibidem*, p. 258.

Thomasa Krensa, wzbudzała liczne głosy krytyki. Zarzucano mu nadmierną komercjalizację muzealnictwa, narażenie podróżujących po świecie dzieł sztuki na ryzyko zniszczenia i – poprzez ostentacyjną promocję dzieł artystów amerykańskich – szerzenie „kapitalizmu kulturowego”. 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.

2.4. O PRZEKSZTAŁCENIACH ARCHITEKTURY WSPÓŁCZESNYCH BUDYNKÓW MUZEALNYCH

Jednym z najbardziej popularnych obecnie celów podróży, wybieranych zarówno przez masy, jak i koneserów, są wielkie muzea nauki, techniki i sztuki. Instytucje te przejmują rolę dawnych świątyń – najważniejszych budowli w mieście, stając się celem pielgrzymek miłośników sztuk pięknych i architektury. W 2000 r. liczba osób odwiedzających muzea amerykańskie przekroczyła miliard¹⁰¹. Nasza cywilizacja bywa nazywana cywilizacją muzeów. Michał Niezabitowski, dyrektor Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, twierdzi wręcz, że architektura współczesnych budynków muzealnych jest świadectwem poziomu rozwoju kultury i zaawansowania technologicznego społeczeństw, które je wznoszą¹⁰².

Siedziby muzeów 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 Césarem Graña, że *współczesna aranżacja przestrzenna przybliżyła metaforę muzeum jako świątyni do rzeczywistości*¹⁰³. Dzięki nadaniu eksponowanym dziełom sztuki wyjątkowego znaczenia i odpowiedniej oprawy, skupia się na nich uwagę zwiedzających, przenosząc ich w świat artystycznych wzruszeń. Jednak coraz częściej w projektach współczesnych budynków muzealnych na plan pierwszy wysuwa się ich spektakularna forma architektoniczna. Architektura staje się tym samym ważniejsza od kolekcji, *przestrzeń piękniejsza od przedmiotu*¹⁰⁴. Jednocześnie publiczne muzeum, które powstało z potrzeby ochrony dziedzictwa

101 M. Pabich, *O kształtowaniu muzeum...*, s. 260.

102 Por. cytowany już wykład M. Niezabitowskiego pt. *Od cywilizacji katedr do cywilizacji muzeów. Architektura i znaczenie miasta*, który odbył się w Krakowie 9 grudnia 2014 roku.

103 C. Duncan, *Muzeum sztuki jako rytuał*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, M. Popczyk (red.), Kraków 2005, s. 279–311.

104 Por. M. Pabich, *O kształtowaniu muzeum...*

kulturowego i edukacji społeczeństwa, uległo daleko idącej komercjalizacji, jest teraz postrzegane jako *nośnik rozrywki*¹⁰⁵.

W urynkowaniu muzeów prym wiódł Thomas Krens, którego ambicją było, aby z nazwy Guggenheim uczynić znak firmowy, rozpoznawany na całym świecie. 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, Taichungu (Tajwanie), Guangzhou, Macau, Szanghaju i Singapurze¹⁰⁶. 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 Moskwie¹⁰⁷. *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 fundacji¹⁰⁸. 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*¹⁰⁹. Menedżerowie muzeów pilnie śledzą rozwój parków tematycznych i chętnie odwołują się do technik przez nie stosowanych: symultanicznego oddziaływania na wiele zmysłów, trójwymiarowości ekspozycji i kreowania spektakli przestrzennych.

Na początku XXI w. 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 nową jakość. Sklepy i punkty gastronomiczne należy umieścić w najbardziej ruchliwych miejscach. (Muzea) Projektowane być muszą zgodnie z zasadami centrów handlowych* – stwierdziła Denise Scott Brown, autorka (wspólnie z Robertem Venturim) rozbudowy Muzeum Sztuki Nowoczesnej w North Adams¹¹⁰. Trudno o bardziej jednoznaczne wyrażenie zasad, towarzyszących procesowi komercjalizacji muzeów. Diane Ghirardo uważa, że strategię marketingowe muzeów zacierają różnice pomiędzy komercją a sztuką. Nie dość, że muzea powszechnie wiążą sztukę z handlem

105 V. Newhouse, *W stronę nowego muzeum*, w: *Muzeum sztuki. Antologia...*, s. 590.

106 J. Ockman, S. Frausto, *Architourism*, Prestel, Munich–Berlin–London–New York 2005, p. 131.

107 V. Newhouse, *W stronę nowego muzeum...*, s. 603.

108 J. Ockman, S. Frausto, *Architourism...*, p. 131.

109 Za: V. Newhouse, *W stronę nowego muzeum...*, s. 591.

110 Cyt. za: A. Kiciński, *Muzeum – strategie...*, s. 77.

i odpłatnie wypożyczają posiadane zbiory, także galerie rozrywkowo-handlowe poszerzają swoją ofertę poprzez włączanie do niej sal kinowych, teatralnych i widowiskowych, czasowych ekspozycji sztuki lub nawet filii muzealnych, tak jak np. kasyno Venetian w Las Vegas, które gościło filię Muzeum Guggenheima i oddział Muzeum figur woskowych Madame Tussauds. W galerii handlowej Manufaktura w Łodzi znalazł swoją siedzibę oddział Muzeum Sztuki; podobnie funkcjonuje galeria handlowa Stary Browar w Poznaniu, w której wnętrzach eksponuje się wiele dzieł sztuki współczesnej, podziemne muzeum dla niej zaprojektował Tadao Ando¹¹¹. Już w roku 1997 „The New York Times” tak 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*¹¹².

Ghirardo, która ten nowy typ wielofunkcyjnego obiektu muzealno-handlowego nazywa *handlowym centrum kulturowym*¹¹³, twierdzi, że mall kulturowy tylko udaje, że *proponuje demokratyczny dostęp do elitarnego rezerwatu* [sztuki – dop. autor] *za symboliczną opłatą – lecz jego istotą jest generowanie dochodu poprzez stymulację konsumpcji*, a zasadniczą cechą tej przestrzeni – kontrola, której poddani są zarówno klienci, jak i sprzedawcy. Uważa także, że malle kulturowe – podobnie jak galerie handlowe – są metaforą *niedemokratycznych, niejednorodnych, rasistowskich i wykluczających przestrzeni publicznych schyłku XX wieku*¹¹⁴. 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. Świadczyć to mogło o zrozumieniu pomyłek popełnionych przez Krensa i szkód wyrządzonych przez bezprecedensową komercjalizację muzeów¹¹⁵. Z wieloma protestami spotkała się także inicjatywa porozumienia dyrekcji Luwru z Emiratem Abu Dhabi w sprawie zezwolenia na używanie znaku firmowego „Luwre” i przeniesienia części zbiorów do spektakularnego budynku zaprojektowanego przez Jeana Nouvela w Abu Dhabi. 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

111 Z powodu braku finansowania nie dojdzie do realizacji tego projektu, postawiono tylko płot, http://bryla.gazetadom.pl/bryla/56,99687,11731034,Poznanskie_Art_Stations__Tadao_Ando,6.html [dostęp: 05.11.2012].

112 Za: V. Newhouse, *W stronę nowego muzeum...*, s. 621.

113 D. Ghirardo, *Architektura po modernizmie*, Toruń–Wrocław 1999, s. 88.

114 *Ibidem*, s. 90.

115 J. Clair, *Kryzys muzeów, globalizacja kultury*, Gdańsk 2009, s. 6.

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, a *zawartość pojawi się później albo nie pojawi się w ogóle*¹¹⁶. Jego słowa potwierdza historia budynku Muzeum Żydowskiego w Berlinie autorstwa Daniela Libeskinda, które zostało oddane do użytkowania w 1999 r. puste, bez ekspozycji, i odwiedziło je wtedy 350 000 ludzi¹¹⁷. Budynek muzeum – ikona architektoniczna – okazał się ważniejszy niż jego zbiory. Komercyjny sukces i wielka popularność współczesnych, ikonicznych i wielofunkcyjnych muzeów mogą być gwarancją ich dalszego rozwoju, ale także zagrożeniem dla ich tradycyjnego posłannictwa, jakim jest ochrona i przechowywanie dzieł sztuki.

116 *Ibidem*, s. 92.

117 D. Libeskind, *Breaking Ground*, New York 2004, p. 150.

ROZDZIAŁ 3

**THE GETTY –
MUZEUM TOTALNE.
O PRZEKSZTAŁCENIACH
WSPÓŁCZESNEGO
MUZEALNICTWA**

Na wzgórzach Santa Monica wznoszących się ponad Los Angeles spoczywa majestatyczne założenie The Getty Center – instytucja kultury o globalnym znaczeniu, w skład której wchodzi m.in. muzeum sztuki, instytut badawczy, instytut konserwacji dzieł sztuki, ośrodek stypendialny i siedziba fundacji The J. Paul Getty Trust. Rozległy kompleks budynków muzealnych przypominający warowny zamek lub średniowieczne włoskie miasto został zaprojektowany przez prominentnego amerykańskiego architekta Richarda Meiera i wzniesiony w latach 90. XX wieku. Nieopodal, w miejscowości Malibu, stoi replika rzymskiej willi, którą J. Paul Getty kazał 30 lat wcześniej zbudować dla eksponowania swojej prywatnej kolekcji sztuki. Ten ekscentryczny milioner nie zobaczył na własne oczy żadnej z wymienionych budowli, do Stanów Zjednoczonych powrócił dopiero po swojej śmierci w 1967 r. – w ogrodach założonych wokół willi ukryty jest jego grób.

3.1. KOLEKCJONER

John Paul Getty urodził się 15 grudnia 1892 r. jako syn George'a Getty'ego, majątnego przedsiębiorcy i poszukiwacza ropy naftowej. Studiował na uniwersytetach California i Berkeley, dyplom nauk ekonomicznych i politycznych zdobył w Oksfordzie. Podczas przerw w nauce praktykował na polach naftowych należących do ojca. Po jego śmierci w 1930 r. odziedziczył po nim część majątku i rodzinne przedsiębiorstwo Getty Oil. Jednak ponadprzeciętne zdolności biznesowe ujawnił już wcześniej – w wieku 21 lat założył swoją własną firmę nafciarską w Tulsie w stanie Oklahoma. Po



J. Paul Getty, za: gettyimages

sześciu latach pracy kapitał założycielski wynoszący 500 dolarów pomnożył do miliona. Dalsze udane operacje finansowe poczynił w latach 30. XX w. w czasie wielkiego kryzysu, a w 1949 r. zawarł lukratywne kontrakty zezwalające mu na eksploatację ropy naftowej w Arabii Saudyjskiej i Kuwejcie. Aby poszerzyć swoje bliskowschodnie wpływy, nauczył się języka arabskiego. W 1951 r. przeniósł się na stałe do Anglii, gdzie zamieszkał w XVI-wiecznym pałacu Sutton Place w Guildford pod Londynem. Tam też zmarł, w wieku 83 lat, 6 czerwca 1976 roku.

W 1957 r. magazyn „Fortune” obdarzył J. Paula Getty’ego tytułem „najbogatszego żyjącego Amerykanina”. Miał on reputację ponuraka i sknery¹¹⁸, jednak na swój sposób potrafił cieszyć się życiem. Był pięć razy żonaty i spłodził pięcioro dzieci, pasjonował się wyścigami samochodowymi, mieszkał w luksusowych rezydencjach. W 1934 r. zbudował pierwszą z nich, na plaży w Santa Monica. Jego sąsiadem był magnat prasowy William Randolph Hearst, który był także właścicielem ekscentrycznego pałacu zbudowanego w tzw. stylu śródziemnomorskim na wzgórzach nad Pacyfikiem, w miejscowości San Simeon, w połowie drogi pomiędzy Los Angeles a San Francisco. Biografowie podają, że Getty był pod wielkim wrażeniem przepychu rezydencji i zgromadzonych w niej skarbów oraz królewskiego stylu życia, jaki wiódł Hearst. Fakt ten prawdopodobnie zaważył u podstaw dalszych losów Getty’ego jako kolekcjonera¹¹⁹. Amerykańscy bogacze od lat lubowali się w oryginalnych siedzibach wznoszonych na modłę europejskich pałaców, które wypełniali przywiezionymi z Europy dziełami sztuki. Magnat naftowy Cornelius Vanderbilt II postawił w Newport potężną replikę renesansowej willi, której używał jako letniej rezydencji, Henry C. Frick zbudował swoją nowojorską siedzibę na kształt paryskiego *hôtel*¹²⁰, a Izabella Stewart Gardner wzniosła w Bostonie dla swojej kolekcji dzieł sztuki budowlę inspirowaną weneckimi pałacami.

John Paul Getty sztuką zainteresował się dość późno, pierwszego zakupu dokonał na aukcji w Berlinie w 1931 r., był to krajobraz namalowany przez Jana van Goyena¹²¹. W 1938 r. zaczął kolekcjonować na serio – nabył wówczas wysokiej klasy komplet francuskich mebli pochodzący z XVIII w., portret autorstwa Rembrandta i arcydzieło sztuki wschodniej, tzw. dywan Ardabil, jeden z pary słynnych XVI-wiecznych dywanów perskich pochodzących z sanktuarium dynastii Safawidów w mieście Ardabil, w północnym Iranie¹²². W 1953 r. J. Paul Getty podarował go Los Angeles

118 Sławny był aparat telefoniczny na monety, który J. Paul Getty kazał zamontować w swojej rezydencji w Sutton Place, aby zaoszczędzić na rozmowach telefonicznych personelu; do historii przeszły także jego negocjacje w sprawie wysokości okupu, które toczył nieustępliwie z porywaczami swojego wnuka w 1973 roku.

119 W. Hackman, M. Greenberg, *Inside The Getty*, Los Angeles 2008, p. 7.

120 *Hôtel particulier* (fr.) – wolnostojąca śródmiejska prywatna rezydencja, typ pałacyku miejskiego, np. *Hôtel Lambert*.

121 M. Brawne, *The Getty Center, Richard Meier and Partners*, London–New York 1998, p. 4.

122 W. Hackman, M. Greenberg, *Inside...*, p. 1.

County Museum of Art, drugi egzemplarz, zachowany w lepszym stanie, znajduje się w zbiorach Victoria and Albert Museum w Londynie. Innym arcydziełem nabytym przez Getty'ego na aukcji w 1951 r. był marmurowy posąg Heraklesa, wykuty w Rzymie w II w. n.e. na wzór greckiego pierwowzoru. Wydobyto go w 1790 r. z ruin pałacu cesarza Hadriana w Tivoli. Przez lata posąg ten znajdował się w kolekcji markiza Lansdowne, stąd jego potoczna nazwa – Lansdowne Heracles.

3.2. THE GETTY VILLA

W 1945 r. J. Paul Getty nabył posiadłość ziemską w Malibu, z dwukondygnacyjną rezydencją utrzymaną w stylu hiszpańskim, którą nazwał Ranch House. Urządził w niej swoje prywatne muzeum, które zostało otwarte dla publiczności w 1954 r., już po jego wyjeździe do Europy. Z biegiem lat kolekcja powiększała się, przybyły m.in. płótna Thomasa Gainsborough, Tycjana i Rubensa. Aby pomieścić rozrastające się zbiory, do Ranch House dobudowano w 1957 r. nowe skrzydło, jednak wystarczyło ono na krótko.



The Ranch House w Malibu, stan z lat 30. XX w., fot. Olmos Tavo, za: Library of Congress, HABS CA-2723-A, item 3096

W 1961 r. Getty zdecydował, aby obok Ranch House wznieść replikę rzymskiej willi, która obecnie znana jest jako The Getty Villa. Pierwowzorem dla niej była Villa dei Papiri w Herkulanum, zasypana w 79 r. n.e. podczas erupcji Wezuwiusza, ponownie odkryta i odkopana spod popiołów w 1709 roku. Szwajcarski inżynier Karl Weber, który nadzorował prace archeologiczne, sporządził plany dokumentujące pierwotny kształt tej budowli. Decyzja o jej odtworzeniu nad brzegami Pacyfiku nie była tylko i wyłącznie kaprysem bogacza. Przeciwnie – historia tej antycznej willi już wcześniej fascynowała Getty'ego do tego stopnia, że napisał, wydaną w roku 1955, powieść zatytułowaną *A Journey from Corinth* opisującą losy architekta, który wznosił Villa dei Papiri dla Luciusa Calpurniusa Caesoninusa Piso, rzymskiego konsula i kolekcjonera literatury (stąd nazwa Papiri pochodząca od znalezionych w niej zwojów papirusów). Getty, który posiadał wówczas dwa domy w Italii, interesował się starożytną historią, gorliwie zwiedzał zabytki Grecji i Rzymu, swoim doradcą w dziele odbudowy Villa dei Papiri uczynił amerykańskiego historyka sztuki i architektury Normana Neuerburga. Projekt jej rekonstrukcji, opartej na oryginalnych planach Webera, zlecono angielskiemu architektowi Stephenowi Garrettwi¹²³, który został później dyrektorem muzeum, a roboty budowlane nadzorowała firma architektoniczna Langdon & Wilson z Los Angeles. Getty osobiście śledził postęp prac za pomocą rysunków, fotografii i filmów regularnie dostarczanych do jego podlondyńskiej siedziby¹²⁴.

Założenie architektoniczne The Getty Villa składa się z obszernego, dwukondygnacyjnego budynku frontowego z wewnętrznym patio i długiego na ponad 100 m perystylu, otoczonego portykiem kolumnowym z bogato zdobionymi loggiami. Do budowy i wykończenia wnętrza sprowadzono kamień z 14 starożytnych kamieniołomów¹²⁵. W wewnętrznych ogrodach, wśród kwiatów i fontann, zostały ustawione rzeźby. W salach na parterze eksponowano sztukę antyczną, nowożytną malarstwo i meble zajmowały natomiast pokoje położone na 1. piętrze. Muzeum zostało otwarte 16 stycznia 1974 r., wzbudzając zachwyty publiczności i krytyczne opinie specjalistów, którzy podważali zasadność rekonstrukcji antycznej willi dla potrzeb współczesnego muzeum sztuki. Charles Jencks podnosił podobne zarzuty, uważał jednak, że budynek Getty Villa może być potraktowany jako prekursorskie dzieło architektury postmodernistycznej. Norman Neuerburg określił kalifornijski budynek nie jako reprodukcję, lecz próbę odtworzenia pierwotnej budowli przeprowadzoną na bazie rzetelnych badań naukowych. Krytyk Joseph Morgenstern z kolei całkowicie zaaprobował powstanie tego muzeum, odczuwając w nim atmosferę relaksu i gościnności,

123 Getty poznał Garretta, który specjalizował się w renowacjach zabytkowych budowli, podczas prac remontowych w swoim włoskim domu w Posillipo, <http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/kt6870349k/>

124 W. Hackman, M. Greenberg, *Inside...*, p. 9.

125 M. Pabich, *O kształtowaniu muzeum...*, s. 130.



The Getty Villa, stan współczesny, fot. autor

i porównał je do *rezydencji bogów*¹²⁶. J. Paul Getty, który nigdy nie zobaczył na własne oczy ani willi, ani powstałego w niej muzeum, odpowiadał krytykom – *Czy może być bardziej logiczne miejsce do wystawiania starożytnych dzieł sztuki niż klasyczne budynki?* i dodawał z rozbijającą szczerością – *Lubię rzeczy w wielkiej skali – budynki, obrazy, złoto*¹²⁷.

3.3. FUNDACJA

W 1953 r. za radą Norrisa Bramletta, jednego z bliskich doradców fundatora, została utworzona fundacja muzealna imienia J. Paula Getty'ego. Zarząd fundacji sprawował nadzór nad działaniem muzeum zlokalizowanego najpierw w Ranch House, a potem w Getty Villa. Za swojego życia milioner twierdził, że nie ma zamiaru inwestować swojej fortuny w działalność muzealną. Tym większe było zaskoczenie, kiedy po jego śmierci w 1976 r. okazało się, że większość własnego majątku przekazał właśnie fundacji muzealnej swojego imienia. I tak oto, z dnia na dzień, skromne kalifornijskie

126 *Ibidem*, s. 130–131.

127 R. Caccavale, *The Paul Getty Museum*, w: *The Critical Edge: Controversy in Recent American Architecture*, T. Marder (ed.), MIT Press, Cambridge 1985, p. 118.

muzeum – znane bardziej z ekstrawaganckiej siedziby w replice rzymskiej willi, niż ze swojej kolekcji – stało się jedną z najbogatszych instytucji muzealnych na świecie. Getty zostawił mu 4 mln akcji koncernu Getty Oil, warte wówczas 700 mln dolarów. Spadek nie był obwarowany szczegółowymi warunkami, Getty zaznaczył jedynie, że chce, aby powstały *muzeum, galeria sztuki i biblioteka* oraz aby działalność fundacji miała na celu *propagowanie sztuki i ogólnej wiedzy*. Z powodu skomplikowanych procedur formalno-prawnych towarzyszących przeprowadzeniu tak wielkiej operacji finansowej środki pieniężne na konto fundacji wpłynęły dopiero w 1982 r., rok wcześniej nazwa fundacji została zmieniona z J. Paul Getty Museum na J. Paul Getty Trust¹²⁸. W 1983 r. akcje Getty Oil nabył koncern Texaco, podbijając ich wartość do kwoty 1,7 mld dolarów, później wartość spadku wzrosła do 4 miliardów¹²⁹.

Zarządcy fundacji zdawali sobie sprawę z wielkiej skali pozyskanego majątku, dlatego na jej prezesa i dyrektora zarządzającego zdecydowali się powołać osobę biegłą w świecie finansów. Wybór padł na Harolda M. Williamsa, prezesa amerykańskiej komisji ds. papierów wartościowych i giełdy za czasów administracji prezydenta Cartera. Williams z kolei powołał nowego dyrektora muzeum Getty'ego – Johna Walsh, który zastąpił na tym stanowisku Stephena Garretta. Lata 1982–1984 były okresem wielkich zmian. Zarządcy fundacji, z Williamsem na czele, zdecydowali rozwinąć wiele programów edukacyjnych, naukowych i stypendialnych. Powołano wówczas naukowy ośrodek badawczy The Getty Center for the History of Art and the Humanities (obecnie działający pod nazwą The Getty Research Institute), instytut konserwacji dzieł sztuki The Getty Conservation Institute, ośrodek edukacyjny The Getty Center for Education in the Arts, program informacyjny pt. *The Getty Art History Information Program*, oraz program stypendialny *The Getty Grant Program* (obecnie *The Getty Foundation*)¹³⁰. Stało się oczywiste, że nowa instytucja – dysponująca potężnymi środkami finansowymi i działająca na tak wielu polach – potrzebować będzie odpowiedniej siedziby, znacznie większej niż The Getty Villa.

3.4. THE GETTY CENTER

W 1983 r. Fundacja J. Paul Getty Trust nabyła rozległą nieruchomość o powierzchni ok. 3000 ha, położoną w miejscowości Brentwood, na wzgórzach Santa Monica górujących nad zachodnią częścią Los Angeles. Oczywiście wyborowi miejsca towarzyszyły kontrowersje, wielu optowało za lokalizacją śródmiejską, która mogłaby dać

128 W. Hackman, M. Greenberg, *Inside...*, pp. 2–3.

129 M. Brawne, *The Getty Center...*, p. 6.

130 W. Hackman, M. Greenberg, *Inside...*, p. 3.

rozproszonej aglomeracji Los Angeles impuls miastotwórczy. W grę wchodziły działki po hotelu Ambassador w pobliżu centrum LA, oraz tereny przy szpitalu w Westwood. Jednak, kiedy wystawiono na sprzedaż górzystą posiadłość w Santa Monica z rozległym widokiem na Los Angeles i Pacyfik, położoną zaledwie kilka mil od Getty Villa, zarząd fundacji postanowił skorzystać z tej okazji. Po pierwsze – tak dużych działek budowlanych w bezpośrednim sąsiedztwie miasta praktycznie nie było na rynku, po drugie – można było tu dość łatwo zrealizować życzenie J. Paula Getty'ego, by wstęp do muzeum był powszechny i bezpłatny. Rozległa działka położona bezpośrednio przy autostradzie San Diego Freeway pozwalała na łatwy dojazd dla zmotoryzowanych mieszkańców Los Angeles, a także na urządzenie odpowiednio wielkich parkingów obsługujących obiekt.

Jesienią 1983 r. powołany został komitet, któremu powierzono wybór architekta, i wkrótce rozpoczął się proces selekcji. Zaproszono do niej 33 firmy architektoniczne z całego świata. W zaproszeniu napisano – *Budynki muszą być solidnie zbudowane. Muszą służyć i wzbogacać działania instytucji, dla których zostaną wzniesione, muszą też tworzyć harmonijną całość. Powinny być też dostosowane do wyjątkowej lokalizacji. Muszą spełniać powyższe kryteria w taki sposób, by dostarczyć estetycznej*



The Getty Center z lotu ptaka, na pierwszym planie po lewej instytut badawczy, po prawej kompleks pawilonów muzealnych, za: Wikimedia Commons

*przyjemności ich użytkownikom, gościom i sąsiadom*¹³¹. Komitet, zamiast zwykłej w takiej sytuacji procedury konkursowej, zdecydował, że wybór projektanta nastąpi w drodze spotkań z architektami, wizyt na terenie projektowanych przez nich obiektów i wywiadów z ich poprzednimi klientami.

W wyniku selekcji przeprowadzonej w dwóch etapach do finału zaproszono Fumihiko Makiego z Japonii, zespół Jamesa Stirlinga i Michaela Wilforda z Wielkiej Brytanii, oraz Richarda Meiera z USA. W październiku 1984 r. ogłoszono, że projektantem The Getty Center został wybrany Richard Meier. Ten 50-letni wówczas architekt znajdował się u szczytu kariery, kilka miesięcy wcześniej został uhonorowany nagrodą Pritzкера, która w świecie architektury uchodzi za najwyższy laur, miał już też za sobą wiele prestiżowych realizacji, w tym dwa muzea sztuki: High Museum w Atlancie i Museum for the Decorative Arts we Frankfurcie nad Menem. Jego architekturę cechował charakterystyczny, autorski styl – białe, zgeometryzowane bryły złożone były zazwyczaj z kwadratowych paneli, przez co sprawiały wrażenie jakby zostały narysowane na papierze milimetrowym. Precyzyjnej, modularnej geometrii jego projektów towarzyszył zazwyczaj dopracowany do perfekcji detal.

Meier pisał – *Projekt centrum Getty stawia przed architektem ogromne wyzwania. Ten niezwykle kompleks muzealny, kulturalny i edukacyjny będzie posiadał nie tylko*



Kompleks ogrodowy Central Garden zrealizowany wg proj. Roberta Irwina, fot. autor

131 Cyt. za: *ibidem*, p. 26.



Charakterystyczne formy trejaży obrośniętych bugenwillą, fot. autor

wielkie znaczenie w życiu kulturalnym Kalifornii, ale będzie oddziaływał na cały kraj i na świat. Zakładamy także, że jako siedziba J. Paul Getty Trust, będzie on wyrazem znaczenia, jakie fundacja przykłada do aspektu jakości, zarówno w stosunku do sztuki, jak i do architektury [...] Nasza praca oparta jest zawsze na filozofii, która integruje kwestie estetyki, kontekstu i funkcjonalności we współczesną wizję architektury, która jest jednocześnie uduchowiona – we wszystkich aspektach tego słowa – i ludzka¹³². I dodawał – Kiedy projektujemy budynek muzeum, naszym głównym zadaniem jest umożliwienie kontemplacyjnego zrozumienia zawartej w nim kolekcji poprzez odpowiednie doświadczenie przestrzenne, sprzyjające odkryciu jej estetycznych i kulturowych wartości. Wierzymy, że dzieła sztuki powinny zostać umieszczone w przestrzeni, która posiada mocną formę, lecz która jednocześnie dane dzieło wzbogaca, nie przytłaczając go przy tym¹³³.

Zlecenie, jakie otrzymał Meier, nie miało sobie równych. Budżet inwestycyjny Getty Center wynosił prawie miliard dolarów amerykańskich. Praca nad projektem rozpoczęła się od serii podróży po wybranych muzeach, galeriach i bibliotekach, w które architekci wyruszyli wraz ze swoimi klientami z zarządu fundacji Getty'ego. Odwiedzono m.in. amerykańskie muzea: Frick w Nowym Jorku i Freer Gallery w Waszyngtonie,

132 R. Meier, *Building for the Getty*, New York 1997, pp. 26–27.

133 R. Meier, *Buildings for Art*, Basel 1990, p. 96.



Detale architektury – gra materiałów, światła i przestrzeni, fot. autor



Wnętrze galerii malarstwa, fot. autor

Starą i Nową Pinakotekę w Monachium, Galerię Narodową w Edynburgu, bibliotekę Herzog August w Wolfenbüttel, przebudowane przez Carlo Scarpę muzeum w Castelvechio w Weronie, willę Hadriana w Tivoli i klasztor Certosa del Galluzzo, wzniesiony na wzgórzu górującym nad Florencją. Cenną inspiracją dla projektu Getty Center były wrażenia wyniesione ze zwiedzania włoskich miast położonych na wzgórzach, obserwacji wzajemnych relacji architektury i ogrodów, dialogu wewnątrz urbanistycznych i otwarc widokowych, doznania sensualności wody płynącej w fontannach. John Walsh, nowy dyrektor muzeum Getty'ego pisał, że celem wspólnych podróży *nie było poszukiwanie gotowych wzorców, lecz studiowanie miejsc, które mają szczególną siłę oddziaływania na nas, wspólne badanie budynków, które posiadają jakieś niezwykle właściwości. Z dala od naszych codziennych obowiązków, poruszeni wspólnymi doznaniem, mogliśmy rozwijać idee projektu. Porównywanie naszych reakcji z odczuciami architektów budowało cenne doświadczenie w procesie wzajemnego zrozumienia sposobów myślenia i wyrażania myśli*³⁴.

Program The Getty Center zakładał budowę ogromnego kompleksu o powierzchni użytkowej ok. 90 000 m², złożonego z czterech podstawowych części. Najważniejszą z nich jest zespół czterech pawilonów muzealnych, które zostały skupione w najbardziej eksponowanym, wschodnim narożniku działki. Na południu zlokalizowano zaprojektowany na rzucie okręgu instytut badawczy, w tzw. budynku północnym umieszczono biura fundacji i instytut informacji, a w tzw. budynku wschodnim znalazły się instytuty konserwacji zabytków, edukacji i ośrodek stypendialny. Położony na szczycie wzgórza kompleks połączony został koleją linową z obszernym parkingiem zlokalizowanym u podnóża góry, wprost przy autostradzie. Przy rozległym placu, na który wjeżdża kolejka, zaprojektowano muzealny hall recepcyjny, audytorium na 450 miejsc oraz sklepy, księgarnię i dwukondygnacyjny pawilon gastronomiczny z kawiarnią i restauracją.

Dla Richarda Meiera determinantą projektu stała się skomplikowana topografia działki, stworzona z dwóch rozgałęziających się tu górskich pasm: pierwsze, od strony wschodniej, biegło równoległe do szachownicowego układu ulic Los Angeles, drugie, od zachodu, leżało w przedłużeniu łuku autostrady San Diego Freeway. Opierając się na tych kierunkach, wyznaczono dwie przenikające się ortogonalne siatki modułarne, na których rozplanowano poszczególne budowle. Władze urbanistyczne wyznaczyły limity wysokości zabudowy: 15 m od zachodu i 22 m od wschodu, dlatego ponad połowa kubatury została ukryta pod ziemią, większość budynków połączonych podziemnymi korytarzami posiada trzy nadziemne i trzy podziemne kondygnacje. W kotlinie rozpościerającej się pomiędzy muzeum a instytutem badawczym założony został tarasowy ogród, z którego roztaczają się rozległe widoki na Los Angeles i równie

134 Cyt. za: W. Hackman, M. Greenberg, *Inside...*, p. 27.

efektowne kadry na najważniejsze budowle tworzące Centrum. Ich architektura, oparta na charakterystycznej dla Południowej Kalifornii grze otwartości i światła, została podkreślona doбором jasnych materiałów elewacyjnych: kremowo-żółtostego trawertynu sprowadzonego tu z dalekich Włoch, z kamieniołomu w Bagni di Tivoli, i emaliowanych na beżowo paneli, materiału charakterystycznego także dla wielu innych dzieł Meiera¹³⁵.

Kompleks Getty Center robi wielkie wrażenie, zarówno przez spektakularną lokalizację i imponującą skalę założenia architektonicznego, jak i perfekcyjną jakość detalu oraz dobór szlachetnych materiałów użytych do wykończenia. Ada Louise Huxtable, znana krytyk architektury twierdzi, że ta *niepowtarzalna w swoim charakterze grupa budynków, wtopiona w otaczający ją górzysty krajobraz wysyła w kierunku odbiorcy silny przekaz, definiujący zamawiającego, który można jednak odczytywać na wiele sposobów. Jedni dostrzegają tu będą radosną, magiczną niemal „cytadelę wielkiej sztuki” – symbol naszej cywilizacji, która – tak jak każda inna – swoje najważniejsze budowle osadza na wzgórzach, aby były blisko nieba, krytycy z kolei – a tych nie brakuje – twierdzić będą, że jest to monument powstały w czasach, w których monumenty przestały być modne, jego lokalizację określać będą jako „wykluczającą”, architekturę jako „elitarną”, zaś wielotorową działalność charytatywną, jaką fundacja prowadzi w świecie sztuki jako „paternalistyczną”¹³⁶. To charakterystyczne zderzenie symboli może być groźne dla przyszłości The Getty – pisze dalej Huxtable – przebywając w tej rajskiej scenerii, zajmując się nauką i sztuką, łatwo można będzie oderwać się od rzeczywistości. Nie brak kasandrycznych głosów, mówiących, że tak się może stać. Taki bieg rzeczy byłby bardzo groźny dla wszystkich celów, które wyznaczyła sobie fundacja Getty’ego. Konieczne jest zatem, aby publiczność nieprzerwanie odwiedzała to miejsce, a sama instytucja zachowała ścisły kontakt z tymi, którym ma służyć. Trzeba zapewnić ciągłą wymianę ludzi i idei pomiędzy szczytem i podstawą wzgórza¹³⁷.*

Diane Ghirardo, analizując odnotowany pod koniec XX w. spektakularny rozwój współczesnych muzeów, pisze, że to, co stanowiło niegdyś rozrywkę arystokracji, dostępną jedynie dla nielicznych uprzywilejowanych, zostało przejęte przez burżuazję i rozpowszechnione na skalę masową [...] do lat siedemdziesiątych wśród muzeów dominowały dwa główne typy: sanktuarium podążające w ślad za Altes Museum Schinkla, w XX w. ilustrowane np. budynkiem National Gallery w Waszyngtonie projektu Johna Russella Pope’a (1941) oraz składnica czy też magazyn różnorodnych

135 W większości projektowanych przez siebie budynków Meier stosował płyty elewacyjne emaliowane na biało, tu jednak władze urbanistyczne zakazały bieli, stąd jasny beż, który na tle błękitnego nieba przypomina biel.

136 A.L. Huxtable, *The Clash of Symbols*, w: *Making Architecture. The Getty Center*, G. Gerace (ed.), The J. Paul Getty Trust, Los Angeles 1997, p. 19.

137 A.L. Huxtable, *The Clash...*, p. 22.

rodzajów eksponatów, od antropologicznych po naukowe, czego przykładem jest Smithsonian (również w Waszyngtonie) projektu Jamesa Renwicka jun. (1846). Przez cały XX w. powstawały muzea obydwu typów, chociaż około 1980 roku zaczęła się wyłaniać trzecia, najnowsza odmiana – handlowe centrum kultury – zmiernie w stronę widowiska¹³⁸. Strategie marketingowe muzeów zacierają często granice pomiędzy komercją a sztuką, współczesne muzeum posiada zazwyczaj pod swoim dachem rozmaite usługi, od kawiarni i restauracji poczynając, poprzez galerie handlowe i sklepy, na audytoriach i salach koncertowych kończąc. Ich podstawowa działalność polega na *stymulowaniu konsumpcji*. Handlowe centrum kultury D. Ghirardo określa jako mall kulturowy, który *udaje, że proponuje demokratyczny dostęp do elitarnego rezerwatu, za symboliczną opłatą*¹³⁹. Zasadniczymi cechami centrum (mallu) jest jednak jego *zamknięty obszar i dostęp kontrolowany, zarówno wobec sprzedawców detalicznych, jak i wobec klientów*¹⁴⁰. W rezultacie procesów opisywanych przez Ghirardo biedota i ludzie wykluczeni spychani są na margines, w obszary uznawane za potencjalnie niebezpieczne, zanika klasyczna, otwarta i dostępna dla wszystkich miejsca przestrzeń publiczna, a w jej miejsce coraz częściej powstaje *elitarna i wydzielona przestrzeń tworzona dla innych, bardziej uprzywilejowanych warstw*¹⁴¹. W myśl przedstawionej definicji The Getty Center można z pewnością uznać za „elitarny rezerwat”, wysokiej klasy przestrzeń stworzoną dla wybranych klas społecznych. Lecz czy sztuka, a szczególnie ta wysoka, nie była od zawsze dostępna tylko dla warstw uprzywilejowanych?

3.5. KOLEKCJA J. PAUL GETTY MUSEUM

Stała kolekcja J. Paul Getty Museum znajduje się w czterech przypominających kamienne kostki pawilonach. Ich wnętrza zaprojektowane przez nowojorskiego architekta Thierry'ego Desponta, zostały podzielone na dwa poziomy. Położone na piętrze galerie doświetlone są rozproszonym, górnym światłem wpadającym przez ukryte za wysokimi attykami świetliki dachowe. Tam, w salach o stonowanym wystroju i różnicowanej kolorystyce ścian eksponuje się wyłącznie malarstwo. Na parterze wystawiana jest sztuka dekoracyjna: meble, porcelana, rzeźba, grafika i fotografia. Tutaj oświetlone światłem sztucznym wnętrza są mniejsze, niekiedy też mocno stylizowane, o wystroju dostosowanym do prezentowanych w nich dzieł sztuki. Wśród nich są cztery pomieszczenia z oryginalnymi XVIII-wiecznymi panelami. Układ kolekcji stałej

138 D. Ghirardo, *Architektura po...*, s. 72.

139 W wypadku The Getty Center tą symboliczną opłatą jest bilet za parking.

140 D. Ghirardo, *Architektura po...*, s. 90.

141 *Ibidem*, s. 106.

mieszczącej się w czterech pawilonach jest chronologiczny: sztuka, głównie europejska – prezentowana jest od średniowiecza aż po czasy współczesne (sztukę antyczną eksponuje się w Getty Villa). Jednak dzięki temu, że każdy pawilon dostępny jest oddzielnie, a poszczególne galerie połączone ze sobą zarówno w pionie, jak i w poziomie, zwiedzający ma do wyboru różne scenariusze – może zwiedzać całe muzeum podążając za chronologią, może skoncentrować się na danej epoce, odwiedzając odpowiedni pawilon, albo może urządzić sobie podróż przez położone na piętrach i połączone kładkami galerie malarstwa. Na tarasach wokół pawilonów muzealnych eksponowane są rzeźby, część powierzchni przewidziano także na wystawy zmienne.



Giacomo Manzù, *Siedzący Kardynał* – rzeźba pochodząca z kolekcji Fran i Ray Stark, fot. autor

Zwiedzanie tego muzeum jest zmysłową przyjemnością, dostarcza też wyjątkowych wrażeń estetycznych. Spójna architektura tworzących go budynków, wiele tarasów i kładek przesyconych kalifornijskim światłem i owiewanych oceaniczną bryzą, otwarcia widokowe na Pacyfik, Los Angeles i otaczające go pasma górskie zapewnią zwiedzającym wyjątkową atmosferę komfortu, relaksu i spokoju.

Zbiory muzealne są bogate i bardzo zróżnicowane. John Paul Getty nie uważał się za konesera malarstwa. W swoich pismach i dziennikach powtarzał wielokrotnie, że do jego ulubionych (obok antyków) należy kolekcja sztuki dekoracyjnej. Mimo to udało mu

się zgromadzić okazały zbiór obrazów prezentujących największe europejskie szkoły malarskie od XIV do XX wieku. Po śmierci kolekcjonera zbiór malarstwa uzupełniono. Dodano płótna prezentujące: XVII i XVIII-wieczne malarstwo francuskie, np. Nicolas Poussin, *Krajobraz*, 1651, François Boucher, *Fontanna miłości*, 1748; XVII-wieczne malarstwo holenderskie, w tym słynny obraz Rembrandta *Porwanie Europy*, 1632 r.; malarstwo flamandzkie, np. Paul Rubens, *Złożenie do grobu*, ok. 1612; a także grupę dzieł ważnych malarzy niemieckich i hiszpańskich oraz francuskich impresjonistów i ich następców. Wśród nich zakupiono obraz Paula Cézanne'a *Martwa natura z jabłkami*, 1894, czy też znany obraz Vincenta van Gogha *Irisy*, 1889. Dzieła te w znaczący sposób wpłynęły na kształt ekspozycji i stworzyły balans dla obiektów sztuki dekoracyjnej. Wśród nich najbardziej zwraca uwagę kolekcja francuskiej sztuki z okresu od 1650 do 1800 roku. Jest to zbiór wyjątkowy w skali światowej. Zawiera meble, srebra, ceramikę, tkaniny, zegary i złożone przedmioty z brązu. Europejska kolekcja rzeźby składająca się z prac tworzonych od XV do XIX w. zaczęła powstawać w 1984 roku. Dominują w niej przykłady renesansowych i barokowych rzeźb z brązu, XVIII-wieczne francuskie terakoty i rzeźby marmurowe oraz wybitne przykłady neoklasycyzmu marmurowej rzeźby brytyjskiej. W 2005 r. zbiory działu rzeźby powiększyły się o kolekcję małżeństwa Stark, złożoną z 28 wybitnych XX-wiecznych dzieł rzeźbiarskich.



Stark Sculpture Terrace i ustawione na nim rzeźby: René Magritte'a *Urojenia wielkości*, w głębi *Tors Diny* Aristide'a Maillola, fot. autor

Po śmierci Getty'ego poszerzono zbiory o nowe działy: rysunków, manuskryptów i fotografii. Zaczęto je tworzyć z początkiem lat 80. XX wieku. W 1981 r. zakupiono rysunek Rembrandta *Naga kobieta z wężem*, ok. 1624, który zainaugurował powstawanie kolekcji rysunków, liczącej obecnie ponad 650 dzieł. Prezentowane są w niej różne szkoły sztuki europejskiej, jak również różne techniki wykonania. W 1983 r. muzeum zainicjowało gromadzenie kolekcji manuskryptów. Impulsem do jej powstania był zakup kolekcji Petera i Irene von Ludwig z Aachen.

Obecnie zbiór obejmuje obiekty z okresu: ottońskiego, bizantyjskiego, romańskiego, gotyckiego, renesansu, a także przykłady z Europy Środkowo-Wschodniej oraz Bliskiego Wschodu. W 1984 r. powstał dział fotografii, nabyto wówczas kolekcje Samuela Wagstaffa, Arnolda Crane, Bruna Bischofbergera, André Jammesa oraz Volkera Kahmena i Georga Heuscha. Dzięki temu zgromadzony został reprezentacyjny zbiór sztuki fotograficznej Zachodniego Wybrzeża. Otwarte w 2006 r. Centrum Fotografii, jest obecnie jednym z największych i najbardziej liczących się muzeów fotografii w Północnej Ameryce. Obiekty z działów sztuki są pod stałą opieką licznych pracowni konserwatorskich, które w działalności muzeum pełnią bardzo ważną rolę. Wyposażone w najlepszy sprzęt, nie tylko przeprowadzają konserwacje obiektów ale również prowadzą szeroko zakrojone badania naukowe.

Można dyskutować na temat gustu i wyborów kolekcjonerskich J. Paula Getty'ego, można analizować motywy, którymi się kierował, zapisując majątek fundacji swojego imienia, ale nie ma wątpliwości, że jego pieniądze trafiły w dobre ręce. Powstała dzięki nim mądrze zarządzana instytucja muzealna o globalnym zasięgu. Trudno jest przecenić jej obecne znaczenie w świecie kultury i sztuki. Fundacja prowadzi rozległą i wielokierunkową działalność, wcielając w życie idee nowego muzealnictwa, m.in. poprzez integrację sztuki, architektury i widza, aktywne uczestnictwo w procesach edukacyjnych, oraz szerokie wykorzystanie technik cyfrowych i multimedialnych. Oprócz muzeum sztuki, w którym prezentowana jest stała kolekcja i wystawy czasowe, prowadzona jest zakrojona na szeroką skalę działalność edukacyjna, informacyjna, stypendialna i wydawnicza. Finansowane są badania naukowe realizowane na całym świecie. Wartość samych grantów naukowych udzielonych przez fundację wynosi ponad 380 mln dolarów¹⁴². Zgodnie z wolą fundatora wstęp do Muzeum Getty'ego jest nadal bezpłatny. Pomimo pełnej rozmachu działalności fundacji, pomimo budowy imponującej siedziby i braku dochodów czerpanych z biletów wstępu, jej kapitał stale rośnie. W 2017 r. wynosił już 6,9 mld dolarów.

Raport roczny fundacji za 2014 r. nosi podtytuł *Digital Humanities at the Getty*, co przetłumaczyć należy jako *Cyfrowa humanistyka w Getty*. W raporcie wydanym

142 Według danych, <http://www.getty.edu/foundation/grants/> [dostęp: 15.04.2016].

w trzydziestolecie istnienia fundacji opisano zarówno wpływ, jaki rewolucja informatyczna wywiera na świat nauki i sztuki, jak i podjęte przez zarząd fundacji działania zmierzające ku poszerzeniu dostępności zbiorów oraz udostępnianiu wiedzy o sztuce na podstawie narzędzi i technologii informatycznych. Instytuty i agendy fundacji podjęły wysiłki zmierzające do komputeryzacji i digitalizacji swoich przedsięwzięć. Przyjęto zasadę, że dostęp do cyfrowych baz danych będzie bezpłatny i nieograniczony. Zniesiono ochronę prawną do prawie 100 000 wizerunków przedstawiających obiekty z kolekcji muzealnej i zbiory instytutu badawczego. W tym celu uruchomiona została witryna nazwana *Getty's Open Content Program*¹⁴³. Obrazy te są udostępnione do pobrania w plikach JPG o rozdzielczości minimum 300 dpi, co umożliwi ich druk w książkach i wydawnictwach bez żadnych opłat i bez potrzeby ubiegania się o jakiegokolwiek zgody (znajdują się w *public domain*). W ciągu pierwszego roku po otwarciu wirtualnego dostępu do zasobów muzealnych skopiowanych zostało ponad 200 000 wizerunków, głównie (38%) były to dzieła malarstwa. Co więcej, poprzez witrynę *Getty Virtual Library*¹⁴⁴ utworzono nielimitowany dostęp do 250 własnych wydawnictw, w tym wielu katalogów o wyczerpanym już nakładzie. Są one do pobrania w plikach PDF, w takiej formie, w jakiej zostały pierwotnie wydane. Ponadto, w systemie *Linked Open Data* udostępnione zostały własne słowniki historii sztuki i architektury, m.in. aktualizowany co miesiąc *The Art & Architecture Thesaurus*¹⁴⁵, zawierający ponad 350 000 haseł¹⁴⁶. Getty Research Institute postanowił też przełamać jedną z istotnych barier utrudniających historykom sztuki prace badawcze, jaką był pełen problemów dostęp do rzadkiej i unikatowej literatury źródłowej. We współpracy z głównymi bibliotekami naukowymi i uniwersyteckimi (m.in. Columbia University, University of Heidelberg, French National Institute of Art History) uruchomiony został portal nazwany *Getty Research Portal*¹⁴⁷, gdzie udostępniono cyfrowe kopie ponad 86 000 rzadkich książek i wydawnictw dotyczących historii sztuki. W 2012 r. Instytut Konserwacji Getty'ego, we współpracy z World Monuments Fund wdrożył otwartą platformę oprogramowania nazwaną *Arches*¹⁴⁸, zaprojektowaną w celu ułatwienia ochrony dziedzictwa materialnego, przeznaczoną do wykorzystania na całym świecie. Zawarte w niej oprogramowanie ułatwia prace badawcze, dokumentację, nadzorowanie, zarządzanie i planowanie prac konserwatorskich prowadzonych przy zabytkach i wykopaliskach archeologicznych. Te bezprecedensowe działania The Getty Trust zostały tak skomentowane przez magazyn „Wired” – *To nie jest tylko demokratyzacja sztuki. To połączenie sztuki z cyfrową*

143 Patrz: <http://www.getty.edu/about/opencontent.html>

144 Patrz: <http://www.getty.edu/publications/virtuallibrary/>

145 Patrz: <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/>

146 http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/aat_faq.html [dostęp: 16.04.2016].

147 Patrz: <http://portal.getty.edu/portal/landing>

148 Patrz: <http://archesproject.org>

rzeczywistością, w której żyją ludzie – i przez to odblokowanie zasobów kreatywności, która jest kluczem do postępu i rozwoju ludzkości¹⁴⁹. Oprócz działalności prowadzonej w świecie wirtualnym, fundacja nie zaniedbuje swoich lokalnych programów edukacyjnych adresowanych do dzieci i młodzieży. Szczególną popularnością cieszą się studenckie noce muzealne (*College Nights*), podczas których dla odwiedzających organizowane są specjalne pokazy i atrakcje.



Panorama Los Angeles widziana z tarasów muzealnych, fot. autor

Położone na wzgórzach nad Pacyfikiem majestatyczne Getty Center robi wiele, aby wysoka sztuka trafiła pod globalne strzechy. Instytucja ta posiada dwa oblicza: to materialne – wyniosłe i elitarne, i to wirtualne – powszechne, przyjazne i otwarte. Dzięki elektronicznym sieciom Internetu jej zbiory sztuki, dokumentacja, literatura i zawarta w niej wiedza stały się dostępne dla wszystkich ludzi na całym świecie, za naciśnięciem jednego klawisza. Należy tylko w wyszukiwarce domowego komputera wpisać adres: www.getty.edu

149 T. Potts, *J. Paul Getty Museum*, w: *Getty Trust Annual Report 2014, Digital Humanities at the Getty*, http://www.getty.edu/about/governance/trustreport/2014/gettytrust_report_fy2014.pdf, p. 35.

ROZDZIAŁ 4

DULWICH PICTURE GALLERY W LONDYNIE

Położona na południowych przedmieściach Londynu Dulwich Picture Gallery jest muzeum wyjątkowym, zarówno ze względu na jakość artystyczną zbiorów – głównie dzieł malarskich pędzli europejskich mistrzów – jak i ze względu na wartość architektoniczną budowli, w której płótna te są eksponowane. Powstały w 1813 r. budynek, którego autorem był wybitny brytyjski architekt sir John Soane (1753–1837) jest uznawany za archetyp galerii malarstwa. Kolejne przebudowy i zmiany wprowadzane w bryle budowli nie spowodowały zatarcia cech oryginalnego dzieła, przeciwnie, dodały mu atrakcyjności i pozwoliły na realizację dodatkowych funkcji, wymaganych przez współczesne placówki muzealne.

Zwiedzając galerię obrazów w Dulwich, nasuwa się myśl, że spora część eksponowanych tu płócien mogłaby – gdyby bieg historii potoczył się inaczej – zdobić polskie muzea. Obrazy, które stanowią trzon kolekcji Dulwich Picture Gallery zostały bowiem zamówione ponad 200 lat temu przez ostatniego króla Polski, Stanisława Augusta Poniatowskiego, z myślą o stworzeniu Galerii Narodowej w Warszawie. W 1790 r. Stanisław August, za pośrednictwem swojego brata prymasa Michała Poniatowskiego, zwrócił się do osiadłego



James Northcote, *Portret Noela J. Desenfansa*, 1796, © Dulwich Picture Gallery

go w Londynie antykwariusza Noela Desenfansa (1744–1807) z prośbą o zgromadzenie odpowiedniej kolekcji. Obrazy te nie dotarły do Polski¹⁵⁰. W 1814 r. znalazły się natomiast

150 Część z zamówionych dla króla Stanisława Augusta Poniatowskiego obrazów została po raz pierwszy pokazana na wystawie w Zamku Królewskim w Warszawie w 1992 r. Wówczas ukazał się

w Dulwich, wówczas podlondyńskiej wiosce, w specjalnie wybudowanej dla nich galerii zaprojektowanej przez sir Johna Soane'a.

Zwyczaj kolekcjonowania dzieł sztuki przez władców ma długą tradycję. Także polscy królowie byli kolekcjonerami, poczynając od Zygmunta Augusta, który zebrał wspaniały zbiór arrasów, umierając zapisał go Rzeczypospolitej. Koneserami i patronami sztuk byli Zygmunt III Waza i jego syn Władysław IV Waza¹⁵¹. Znana była też pasja kolekcjonerska Augusta III, który otworzył na Zamku warszawskim stałą ekspozycję malarstwa, a w Dreźnie w 1747 r. założył galerię obrazów starych mistrzów¹⁵². Stanisław August Poniatowski nie przejął po Sasach ani majątku, ani dworu *sensu stricto*, dlatego musiał swoją kolekcję sztuki – niezbędny element dworu królewskiego – budować od nowa. Wzorcem dla niego były wielkie oświeceniowe dwory w Wiedniu, Berlinie i Paryżu. Dzieła sztuki, rzemiosła artystycznego i instrumenty naukowe na dwór warszawski kupowane były na głównych rynkach europejskich: w Rzymie i innych miastach włoskich, od Wenecji poczynając, na Neapolu kończąc, na aukcjach w miastach holenderskich i niemieckich, a także u paryskich antykwariuszy. Mimo skromnych środków, jakie mógł przeznaczyć na dzieła sztuki, zakupów dokonywano systematycznie i programowo, gromadząc galerię obrazów, rycin i rzeźb, bibliotekę, gabinet naukowy i obserwatorium astronomiczne. Perły swojej kolekcji, w tym zamówione u Desenfansa obrazy starych mistrzów, Stanisław August zamierzał umieścić w Pałacu na Wodzie w Łazienkach¹⁵³, którego rozbudowa w stylu klasycznym rozpoczęta w 1788 r. ukończona została w 1793 roku.

W związku z ciąglym narastaniem popytu, poczynając od XVI w. stopniowo organizował się europejski rynek sztuki. Światowymi stolicami handlu sztuką były początkowo Amsterdam i Paryż, pod koniec XVIII w., na skutek rewolucji francuskiej to miejsce zajął Londyn. Wtedy też zaczęła postępować profesjonalizacja handlu dziełami sztuki, powstały słynne domy aukcyjne: Sotheby's, Christie's, Manson & Woods Ltd., rozwinął się też silny rynek antykwaryczny z firmami, takimi jak: Koetser, Sedelmeyer, Seligmann, Wildenstein. To właśnie tu w 1778 r. dom aukcyjny Christie's pośredniczył w zakupie znakomitej kolekcji malarstwa Horacego Walpole'a dla carycy Katarzyny II¹⁵⁴.

katalog wystawy – „Kolekcja dla króla. Obrazy dawnych mistrzów ze zbiorów Dulwich Picture Gallery w Londynie”, Warszawa 1992. W tym samym czasie w Dulwich Gallery miała miejsce wystawa pt. Skarby z Polski. Stanisław August – król polski – mecenas sztuki i kolekcjoner zorganizowana przez Zamek Królewski w Warszawie.

151 J. Żukowski, *Sztuka dyplomacji i dyplomacja sztuki*, w: *Sztuka i dyplomacja*, M. Kuhnke, A. Badach (red.), Warszawa 2013, s. 51.

152 C. Taracha, *Dyplomaci i marszandzi. O zakupie obrazów w Madrycie do kolekcji króla Augusta III*, w: *Sztuka...*, *ibidem*, s. 104.

153 E. Manikowska, *Sztuka, ceremonia, informacja. Studium wokół królewskich kolekcji Stanisława Augusta*, Warszawa 2007, s. 179–183.

154 C. Taracha, *Dyplomaci...*, s. 103.

Do Londynu przywożono znacznie więcej dzieł aniżeli wcześniej – częściowo dzięki agentom, którzy w imieniu brytyjskich handlarzy skupowali je we Włoszech od zakonów i ubożającej arystokracji, częściowo zaś dzięki wyprzedaży zbiorów, które trafiały tu z ogarniętej rewolucją Francji. Desenfans potrafił korzystać z obu tych źródeł. Do 1795 r. zgromadził pokaźny zbiór obrazów zawierający przykłady twórczości dawnych mistrzów podziwianych w tym czasie. Współczesna mu sztuka była znacznie skromniej reprezentowana, gdyż przy zakupach musiał brać pod uwagę preferencje króla Stanisława i jego upodobania do malarstwa starych mistrzów: Anthony'ego van Dycka, Rubensa, Charles'a Le Bruna, Poussina i Rembrandta. Desenfans w latach 1790–1795 skupował dla dworu polskiego nie tylko obrazy, ale i dzieła rzemiosła artystycznego, które posłużyły do wyposażenia pałacu prymasowskiego w Warszawie i rezydencji królewskiej w Jabłonie. Za swoje usługi został mianowany na stanowisko polskiego konsula generalnego w Londynie¹⁵⁵.

Kiedy w 1795 r. Rosja, Prusy i Austria dokonały ostatniego rozbioru Polski, Stanisław August musiał abdykować i londyński antykwariusz został z kolekcją liczącą 180 obrazów. W 1801 r. Desenfans przesłał *Memorandum* carowi Rosji z ofertą ich sprzedaży. Podał w nim, że na obrazy przeznaczone dla Polski wydał w latach 1790–1795 sumę 9000 funtów i nigdy nie otrzymał zwrotu tych pieniędzy¹⁵⁶. Później podejmował jeszcze kilka prób sprzedaży obrazów. W 1802 r. urządził aukcję dzieł z „polskiej” kolekcji, opublikował również do niej obszerny katalog. Jednak aukcja nie przyniosła spodziewanych wyników¹⁵⁷. Sprzedano zaledwie kilka płócien.

Desenfans zmarł w 1803 roku. W testamencie zostawił majątek żonie i swojemu długoletniemu przyjacielowi – malarzowi Francisowi Bourgeois (1756–1811). Oprócz obrazów przeznaczonych dla polskiego króla w jego kolekcji znajdowało się również wiele innych płócien. Spadkobierca szukał sposobu, by kolekcja ta *przyczyniła się do rozwoju nauki, do czego Desenfans dążył zawsze niestrudzenie, myślą i czynem*¹⁵⁸. Jednak, chcąc zakupić nieruchomość od księcia Portlandu, aby tam stworzyć galerię i udostępnić *odpłatnie artystom jak i publiczności*, spotkał się z odmową. Potem odrzucił pomysł zapisania zbiorów dla British Museum z obawy przed rozproszeniem kolekcji w ogromnych zbiorach tej instytucji. Ostatecznie Bourgeois zdecydował, że podaruje kolekcję obrazów College'owi w Dulwich.

Na początku XIX w. Dulwich College było zamożną instytucją, bardziej znaną z gościnności niż z wysokiego poziomu nauczania. Szkołę tę założył Edward Alleyn, słynny aktor i przedsiębiorczy organizator życia artystycznego na przełomie XVI i XVII wieku.

155 G. Waterfield, *Galeria obrazów w Dulwich, w: Kolekcja dla króla. Obrazy dawnych mistrzów ze zbiorów Dulwich Picture Gallery w Londynie*, Warszawa 1992, s. 22.

156 *Ibidem*, s. 22.

157 *Ibidem*, s. 22–23.

158 *Ibidem*, s. 24.



William Beechey, *Portret Francis Bourgeois*, ok. 1805, za: Wikimedia Commons

Lustracja z 1808 r. tak opisuje Dulwich – *Próżno szukać posiadłości tak rozległej, pięknej z tak różnymi widokami. Wtulona w bogatą, żyzną dolinę o urozmaiconej powierzchni, z pagórkami i płaszczynami ożywiona krzątaniem, pracą i handlem, hałasem manufaktur i gwarem zajętych ludzi*¹⁵⁹. College posiadał już galerię obrazów, na którą składały się kolekcje Edwarda Alleyna (1566–1626) i Williama Cartwrighta (ok. 1607–1686). Alleyn zapisał szkole swój prywatny zbiór – portrety własne, serie podobizn królów i królowych angielskich, apostołów i Sybilli. Mają one dużą wartość historyczną, jako jedna z nielicznych zachowanych kolekcji elżbietańskich. Pozostała część najstarszych obrazów w Dulwich pochodzi z zapisu Willia-

ma Cartwrighta z 1686 roku. Jego kolekcja obejmowała portrety rodzinne, portrety rodziny królewskiej i wybitnych aktorów, martwe natury, pejzaże. Skromna klasa tych obrazów, z których część została namalowana przez artystów mało znanych lub nieznanymi, paradoksalnie stała się wartością tego zbioru, stanowiąc niezwykle świadectwo epoki.

Francis Bourgeois zmarł w 1811 roku. Jego kolekcja obejmowała wówczas ok. 350 dzieł malarstwa. Wraz z obrazami zapisał Dulwich College sumę 10 000 funtów przeznaczoną na budowę nowej galerii. Życzeniem Bourgeois było również, aby nową galerię zaprojektował John Soane, który wówczas był najbardziej znanym angielskim architektem, kierował m.in. przebudową Bank of England. Indywidualność jego stylu polegała na tworzeniu architektury opartej na uproszczonych klasycznych zasadach i dostosowanej do współczesnych potrzeb. Soane, przyjaciel obu kolekcjonerów,

159 *Ibidem*, s. 27.

przejęty był perspektywą za-projektowania galerii malarstwa – typu budowli, która go szczególnie interesowała – ale także stworzeniem projektów mauzoleum jej fundatorów. Pierwsze mauzoleum autorstwa Soane'a zostało wybudowane na tyłach domu przy Charlotte Street w Londynie, gdzie mieszkali Desenfans i Bourgeois. Po śmierci Desenfansa właśnie tam umieszczono jego ciało. Bourgeois pragnął, by podobna budowla powstała w Dulwich i aby tam spoczęły szczątki zarówno jego, jak i Desenfansa. Wybór architekta, który połączyłby galerię z mauzoleum nie mógł być trafniejszy. Soane wielokrotnie przedstawiał projekty wystawiane w Akademii Królewskiej, w których podkreślał fascynację śmiercią i upodobanie w przedstawianiu jej w sposób symboliczny.



Thomas Lawrence, *Portret Johna Soane'a*, 1828, za: Wikimedia Commons

W testamencie Bourgeois proponował zgromadzenie obrazów w odpowiednio przebudowanym zachodnim skrzydle college'u. Soane, po przybyciu po raz pierwszy do Dulwich – już następnego dnia po śmierci Bourgeois – stwierdził, że ze względu na zły stan techniczny istniejącego budynku byłoby lepiej na tyłach college'u wybudować nowy obiekt. Wykonał kilka szkicowych wersji projektu opatrzonych akwarelami i rysunkami przedstawiającymi założenie w widokach z lotu ptaka. Początkowo planował czworobok złożony z budynku Dulwich College, galerii, biblioteki i sierocińca. Jednak dopiero piąta, najskromniejsza wersja projektu – ograniczona do wolnostojącego budynku, w którym mieściła się galeria obrazów i przytułek – została 12 lipca 1811 r. przyjęta przez zarząd Dulwich College, wraz z dość skromnym budżetem szacowanym na kwotę 11 270 funtów¹⁶⁰.

160 C. Davies, *Dulwich Picture Gallery*, "Architects' Journal" 24.04.1984, p. 54.

Plan Soane'a zakładał wzniesienie budowli w formie pięciu połączonych amfiladowo sal, nawiązujących układem do tradycyjnej galerii – długiego, reprezentacyjnego pomieszczenia w angielskich rezydencjach wiejskich, zazwyczaj budowanego od południowej strony domu¹⁶¹.



Dulwich Picture Gallery – mauzoleum po wschodniej stronie budynku, w głębi widoczny stary College, fot. autor

Prace budowlane zostały zakończone w 1813 roku. Obrazy przewieziono do Dulwich w roku następnym. W 1815 r. w nowym mauzoleum umieszczono sarkofagi fundatorów. Od tego roku kolekcja była dostępna dla członków Akademii Królewskiej oraz jej studentów. Dopiero w 1817 r., po pokonaniu trudności z ogrzewaniem, została ona na stałe udostępniona publiczności¹⁶². Architektura galerii zwraca uwagę swoją surowością, będącą częściowo skutkiem finansowych cięć, do których musiał się dostosować architekt. W sierpniu 1811 r. Soane pisał do dyrektora Dulwich College – *Uczynię co tylko w mej mocy, by przy ograniczeniu wydatków nie ucierpiała solidność i trwałość konstrukcji*¹⁶³. Oszczędność jednak miała wpływ na ostateczny kształt budynku. Nigdy nie zrealizowano arkad projektowanych w elewacji wschodniej, od strony ogrodu.

161 A. Ken, *Architects and Architecture of London*, Oxford 2008, p. 115.

162 R. Beresford, *Dulwich Picture Gallery. Complete Illustrated Catalogue*, London 1998, p. 19.

163 *Ibidem*, p. 37.

W zbiorach sir John Soane's Museum zachował się rysunek prezentujący budynek tak, jak go sobie wyobrażał architekt.

Surowość budynku łączy się jednak przede wszystkim z poszukiwaniem przez architekta prostoty w architekturze, powrotu do elementarnych zasad projektowania stosowanych we wczesnym okresie rozwoju cywilizacji. Zagadnieniem tym zajmował się on wcześniej, projektując budynki gospodarcze, takie jak stajnie i mleczarnie. Wiejskie otoczenie Galerii w Dulwich, obojętność jej władz na sprawy estetyki oraz ograniczony budżet stworzyły okazję do porzucenia ustalonej w architekturze klasycystycznej mody na rzecz nowego stylu. Okazję tę Soane skrupulatnie wykorzystał. W owych czasach powszechnie uważano, że muzeum powinno być – aby podkreślić jego solidność – zbudowane z kamienia i utrzymane w stylu opartym na porządkach klasycznych. W Dulwich Gallery warunki te nie zostały spełnione. Budynek składający się z mauzoleum, galerii i przytułku dla sierot został wzniesiony z żółtobrązowej cegły londyńskiej, najtańszego wówczas materiału budowlanego, którego w bardziej reprezentacyjnych budynkach nie stosowano. Architekt dostrzegł urodę tego materiału, różnorodność jego odcieni i osobiście doglądał pracę murarzy przy układaniu cegły. Jedynym drogim materiałem użytym w budowie był kamień portlandzki zastosowany w latarni i we fryzie.

Odejście od klasycznych porządków było dla współczesnych trudne do przyjęcia. Ustępstwo architekta na rzecz kanonu stanowiło zastosowanie w elewacjach



Świetliki dachowe i surowe detale ceglanej elewacji, fot. autor

pionowych występów z cegieł, które w pewien sposób imitują arkadowe pilastry, nie różniąc się materiałem od reszty budynku. Kamienny pas przebiegający dołem wspiera te występy, sugerując bazę, a wieńczący je pas z kamienia portlandzkiego imituje belkowanie. Soane upraszczał formy architektoniczne, co pozwoliło mu skupić się na cechach, które uważał za najważniejsze: współzależności elementów, kontraście światła i cienia, sylwetce budynku na tle nieba, grze płaszczyzn. Prostota układu przestrzennego galerii jest odbiciem wiary angielskiego palladianizmu w zalety doskonałych proporcji. Sale są oddzielone od siebie łukami. We wnętrzu, tak jak i na zewnątrz, brak jest klasycznych detali, poza lunetami w nietypowym sklepieniu.

Znaczącą rolę dla Soane'a odgrywało światło, dzięki któremu można było otrzymywać teatralne efekty i jednocześnie tworzyć „poezję architektury”. Fascynacja światłem wywodzi się od Nicolasa Le Camus de Mézièresa (1721–1789), którego teoria architektury kładła nacisk na ścisłe jej powiązanie z teatrem. John Soane rozwinął ten motyw jako podstawę swojej architektury wnętrz o niezapomnianej poezji¹⁶⁴. W projekcie Stock Office w Banku Anglii z 1792 r. (nie istnieje)¹⁶⁵, przy którym pomagał mu George Dance (1741–1825), jego nauczyciel, Soane stworzył „architekturę uwolnioną z pęt”, w której atrybuty języka klasycznego zostały zredukowane do systemu linii rytych na elementach nośnych i rysunku gęstych rowków na sklepieniu. Oświetlone z góry przestrzenie nabrały niezwykle poetyckiego wyrazu (osobiste i romantyczne połączenie klasycyzmu i gotyku)¹⁶⁶. Znamienne dla tych przestrzeni były efekty świetlne i podwieszane sklepienia (Law Courts w Pałacu Westminsterskim, Privy Council Chamber w nowych Board of Trade and Privy Council Offices – żadna z tych budowli nie zachowała się).

Budynek Dulwich Picture Gallery nie jest duży. Ekspozycja znajduje się na parterze, w salach w układzie amfiladowym, każda z nich sklepiona jest łukiem. Dążenie do specjalnej iluminacji przestrzeni znalazło odbicie w nowatorskim systemie górnego oświetlenia zaprojektowanego tak, aby zapewnić obrazom jak najlepsze światło, jednocześnie unikając powstawania refleksów na ich powierzchni. Górne oświetlenie galerii zostało przejęte i upowszechnione przez inne tego rodzaju instytucje, tworząc model dla nowoczesnych galerii malarstwa¹⁶⁷, który wielokrotnie powtórzony został w innych budynkach muzealnych, m.in. we Frick Gallery w Nowym Jorku, w Kimbell Art Museum w Teksasie, Getty Center w Los Angeles i rozbudowie National Gallery w Londynie.

164 D. Watkin, *Historia Architektury Zachodniej*, Warszawa 2006, s. 330.

165 N. Pevsner, *A History of Building Types*, Washington 1976, pp. 201–202.

166 D. Watkin, *Historia Architektury...*, s. 330.

167 Górne oświetlenie galerii malarstwa zostało zaproponowane po raz pierwszy w 1786 r. przez malarza Huberta Roberta dla Grande Galerie w Luwrze, lecz pomysł ten został zrealizowany dopiero w 1938 r., za: N. Pevsner, *A History...*, p. 121.



Dulwich Picture Gallery, widok z lotu ptaka, fot. Simon Hoare, © Dulwich Picture Gallery



Amfiladowe sale galerii z górnym świetlikiem, fot. autor

Od czasu ukończenia pierwotnej budowli w 1813 r., była ona wielokrotnie przebudowywana. W 1884 r. dwupiętrowy trakt mieszczący przytułek dla sierot został przebudowany przez Charlesa Barry'ego jun. na równoległą galerię o wysokości podwójnej kondygnacji; 18 lat później Barry dobudował hall wejściowy od południowej strony budynku (rozebrany w roku 1953). W latach 1910–1915 na podstawie projektu Edwina Stanley'a Halla wyburzono arkady wzdłuż wschodniej elewacji i w ich miejsce wzniesiono kolejny rząd czterech galerii, imitujących styl Soane'a. W 1936 r. Harry Stuart Goodhart-Rendel zakończył symetrycznie wschodnią elewację, dodając hall po północnej stronie budynku. W rezultacie od wschodniej strony nie widać już praktycznie nic z pierwotnego budynku.

W czasie II wojny światowej, kiedy w 1940 r. zaczęły się niemieckie naloty, obrazy zostały wywiezione do Walii bądź ukryte w piwnicach Akademii Królewskiej. 17 lipca 1944 r. jedna z bomb spadła obok Dulwich Gallery, niszcząc jej zachodnią stronę. Po wojnie, po wielu dyskusjach dotyczących nadania galerii bardziej nowoczesnego wyglądu, postanowiono jednak ją wiernie odbudować. Pieczołowitą rekonstrukcję, z użyciem zachowanych oryginalnych elementów budowli, przeprowadzono wg projektu Russela Vernona z biura Austin Vernon Associates. Wtedy też, na osi budynku od wschodu dobudowano pawilon wejściowy. Galerię ponownie udostępniono publiczności w 1953 roku. W 1980 r. wnętrza odmalowano, przywracając ścianom oryginalny brudno-różowy kolor, zwany „spaloną ochrą”¹⁶⁸. Pierwotnie budynek Dulwich Picture Gallery miał wielu krytyków, przez cały wiek XIX wypowiedano się o nim z rezerwą, a o stosunku jego byłych administratorów do architektury świadczy fotografia z ok. 1910 r. przedstawiająca mury galerii całkowicie porośnięte bluszczem¹⁶⁹. Dopiero niedawno doceniono jego klasę. Szczęśliwie architekci, którzy na przestrzeni czasu dokonywali pewnych przeróbek, zawsze liczyli się z oryginalnym projektem, dzięki czemu do dziś zachowany został styl pierwotnego budynku.

Ufundowana w 1811 r. Dulwich Picture Gallery – najstarsza udostępniona dla publiczności galeria w Wielkiej Brytanii – zaczęła wcześniej przyciągać innych ofiarodawców. Jednym z ważniejszych był William Linley (1771–1835). To od niego w 1822 r. galeria otrzymała jako depozyt wspaniały podwójny portret pędzla Thomasa Gainsborough przedstawiający siostry Linley'a. W 1835 r. Linley przekazał również do galerii dziewięć rodzinnych portretów tego wspaniałego malarza. W XIX w. miało miejsce wiele kolejnych wartościowych donacji. Do najważniejszych należą: portret malowany przez Gainsborough, przekazany przez Thomasa Moody'ego, przedstawiający jego żonę oraz dar Henry'ego Yatesa Thompsona (1838–1928), który był prezesem Picture Gallery Committee i odegrał znaczącą rolę w historii galerii. Dużym darem była

168 C. Davies, *Dulwich Picture...*, p. 65.

169 R. Beresford, *Dulwich Picture...*, p. 40.

donacja malarza i kolekcjonera Charlesa Fairfax Murray'a (1849–1919). Obrazy z jego kolekcji reprezentują głównie XVII i XVIII-wieczne angielskie portrety. Jednym z bardziej znanych jest portret *Chłopca w stroju pasterza* pędzla Petera Lely'ego. Obecnie zbiory galerii liczą ok. 650 obrazów, niektóre rzadko pojawiają się na ekspozycji. Wśród najważniejszych dzieł znajdują się znane obrazy: Rembrandta – *Dziewczyna w oknie*, Rubensa – *Wenus, Mars i Kupidyn*, Poussina – *Triumf Dawida* czy Guida Reniego – *Święty Jan Chrzyciel*.



Peter Lely, *Chłopiec w stroju pasterza*, ok. 1660, za: Wikimedia Commons

To, co dzisiaj zwiedzający może oglądać w Dulwich Gallery, tylko w części jest zbiorem obrazów zgromadzonych dla polskiego króla. Jedyne 52 płótna wymienione w katalogu z 1802 r. znajdują się na ekspozycji¹⁷⁰. Kolekcja zawdzięcza swoją sławę głównie obrazom mistrzów szkół holenderskiej, flamandzkiej i francuskiej. Są tu dzieła Rembrandta, Anthony'ego van Dycka, Rubensa, Davida Teniersa, również pejzaże Jacoba van Ruisdaela i Meindert Hobbema'ego. Znajduje się też duży zbiór pejzaży italianizujących namalowanych przez m.in. Aelberta Cuyppa, Philipisa Wouwermana, Nicolaesa Berchemy, Jana Bothy i Karela Dujardina. Szkoła francuska reprezentowana jest przez najwyżej wówczas cenionych francuskich malarzy: Nicolasa Poussina i Claude'a Lorraina¹⁷¹. Malarstwo hiszpańskie prezentuje słynny obraz *Dziewczyna z kwiatami* namalowany przez Bartolomégo E. Murillo.

31 grudnia 1966 r. zostało skradzionych z Galerii Dulwich osiem obrazów¹⁷². Szczęśliwie wszystkie zostały odzyskane. Kradzież ta uzmysłowiła – podobnie jak rabunek

170 G. Waterfield, *Galeria obrazów...*, s. 28.

171 R. Beresford, *Dulwich Picture...*, p. 40.

172 Trzy płótna pędzla Rembrandta: *Dziewczyna w oknie*, wersja *Portretu Tytusa*, *Portret Jacoba de*



Bartolomé E. Murillo, *Kwiaciarka*, ok. 1670, © Dulwich Picture Gallery

w Isabella Stewart Gardner Museum w Filadelfii – jak ważne jest w starych budynkach muzealnych odpowiednie zabezpieczenie antywłamaniowe i szczególna czujność straży muzealnej. Wszystkie problemy z tym związane zostały wzięte pod uwagę przy

Gheyn III; trzy obrazy Rubensa: *Boginie z rogiem obfitości*, *Święta Barbara*, *Trzy Gracje*; jeden obraz Gerrita Dou *Kobieta grająca na klawikordzie*; jeden obraz Adama Elsheimera *Zuzanna i starcy*.

kolejnej przebudowie rozpoczętej w 1995 roku. Rozbudowa i modernizacja Dulwich Picture Gallery przeprowadzona w latach 1995–2000 wpisuje się w proces przekształceń funkcjonalno-przestrzennych budynków muzealnych na przełomie XX i XXI wieku. Współczesna placówka muzealna, nawet najmniejsza, chce dysponować dodatkowymi,



Dulwich Picture Gallery po rozbudowie, widok od strony College Road, z prawej strony wieża kaplicy i zabudowania starego sierocińca, fot. autor



Pawilon wejściowy mieszczący kawiarnię, restaurację, salę wielofunkcyjną, szatnię i zaplecze sanitarne, fot. autor



Szklana przewiązka na styku sierocińca *The Dulwich Almshouse* (z lewej strony) i nowego pawilonu wejściowego (z prawej strony), fot. autor

wspierającymi jej podstawową działalność pomieszczeniami: salą wystaw czasowych, sklepem muzealnym, kawiarnią i restauracją, oraz przestrzeniami, w których można prowadzić działalność klubową, edukacyjną i oświatową. Motywy te legły u podstaw decyzji o kolejnej rozbudowie, której projekt powierzony został Rickowi Matherowi.

Rick Mather (1937–2013) urodził się w Portland, w stanie Oregon w USA. W 1961 r. podjął studia architektoniczne, dwa lata później przeniósł się do Londynu, gdzie osiadł, kontynuował naukę w prestiżowej szkole Architectural Association, a w 1973 r. założył swoje własne, autorskie biuro architektoniczne zlokalizowane w artystowskiej dzielnicy Camden Town. Elegancja jego projektów, wycucie w użyciu szkła i znajomość współczesnych energooszczędnych techno-

logii przyniosła mu wkrótce liczne sukcesy w postaci wygranych konkursów i udanych realizacji. Był szczególnie cenionym projektantem modernizacji i renowacji budynków muzealnych. Wykorzystując swój talent, potrafił stare i ciemne wnętrza napęlić przestrzenią i światłem, w zręczny i subtelny sposób przekształcał historyczne budynki we współczesne instytucje¹⁷³. Charakterystyczną cechą jego projektów było stosowanie dużych przeszkleń w postaci zadaszeń dziedzińców (Wallace Collection w Londynie,

¹⁷³ P. Levy, *Rick Mather: Architect hailed for his subtle and light-filled renovations of historic building*, "The Independent" 25.04.2013.

National Maritime Museum w Greenwich) lub przeszklonych krużganków, które zastosował w Dulwich.

Koncepcja ukształtowania rozbudowy Dulwich Picture Gallery w formie krużganka otaczającego wewnętrzny dziedziniec nawiązywała do pierwszych szkiców Soane'a. Mather pozostawił bryłę galerii jako pozornie wolnostojącą, odcinając dobudowane skrzydło szklaną przewiązką, którą powtórzył także na styku z bryłą College'u i kaplicy. Pawilon wejściowy mieści kawiarnię, salę wielofunkcyjną, szatnię i sanitariaty. Odczuwana jest tu modernistyczna zasada ciągłości wnętrza i przestrzeni zewnętrznej – kawiarnia wylewa się na dziedziniec, a z obejścia widoczna jest sylweta samej galerii. Wnętrze powstałe pomiędzy budynkiem galerii a zbudowanym z ciemnej cegły pawilonem wejściowym redefiniuje kompozycję całego założenia architektonicznego. Poprzez zaakcentowanie osi głównego wejścia zmieniła się przestrzenna hierarchia fasad – wolnostojący budynek galerii zaprojektowany przez Soane'a posiadał w zasadzie dwa fronty: od zachodu, podkreślony zwieńczoną wieżyczką bryłą mauzoleum i od wschodu, z głównym wejściem do galerii malarstwa, podkreślonym wyniesionym wejściem oraz szeregiem arkad. Zmieniła się również ścieżka ruchu – pierwotnie wejście główne było także wyjściem; po modernizacji z galerii wychodzi się bezpośrednio na przeszklony krużganek przez sklep ulokowany w narożnej sali.



Przeszklone krużganki łączące galerię z pawilonem wejściowym, w głębi zabudowania Dulwich Old College i wieża The Almshouses Christ's Chapel, fot. autor

Po rozbudowie budynek ma mocno zdefiniowany front, a część zawierająca mauzoleum stała się oficyną. Wrażenie to jest spotęgowane faktem, że od tyłu, obok mauzoleum, został zlokalizowany plac dostawczy. Do dziś zresztą nie jest jasna pierwotna intencja Soane'a towarzysząca sposobowi zaprojektowania mauzoleum¹⁷⁴, które otoczone zostało trzema parami zamkniętych na glucho drzwi, postawionych w formie atrap osadzonych w ślepych ścianach, przed właściwymi ścianami budowli – być może architekt chciał dać tym sygnał, że do budowli musi być jeszcze wejście z innej strony¹⁷⁵, a być może chodziło o podkreślenie pustki, jaka towarzyszy śmierci.

Zmodernizowana i rozbudowana Dulwich Picture Gallery została uroczystie otwarta przez królową Elżbietę II 25 maja 2000 roku. Rozbudowa zyskała przychylne opinie, została uhonorowana wieloma nagrodami, m.in. Crown Estate Conservation Award przyznana w 2001 r. przez Królewskie Stowarzyszenie Architektów Brytyjskich RIBA. W uzasadnieniu członkowie jury napisali – *trzeba błysku architektonicznego geniuszu, aby wziąć tak istotny budynek – jak arcydzieło Soane'a – i przekształcić je w turystyczną atrakcję na miarę XXI wieku. Dobry projekt konserwatorski nie polega tylko na odtworzeniu materii oryginału, ważniejsze jest odtworzenie ducha oryginalnej budowli.*



Dulwich Picture Gallery po modernizacji i rozbudowie – wielofunkcyjne muzeum i ośrodek życia towarzyskiego na południowych przedmieściach Londynu, stan z 2014, fot. autor

174 Na pierwszych wersjach projektu Soane'a mauzoleum znajdowało się od strony dziedzińca, po wschodniej stronie budynku.

175 C. Storrie, *The Delirious Museum. A Journey from the Louvre to Las Vegas*, London 2006, p. 124.



Letni pawilon w Dulwich Picture Gallery wzniesiony w 2017 r. w ramach London Festival of Architecture, proj. IF_DO, fot. Joakim Boren, za: <http://arounddulwich.co.uk/shortlist-announced-for-dulwich-pavilion-2019/>

Trudno dziś wyobrazić już sobie Dulwich Picture Gallery bez jej przeszklonych krużganków i kawiarni, która penetruje przestrzeń ze śmiałością godną Miesa van der Rohe. Wnętrza starych galerii zostały iluminowane za pomocą komputerowo sterowanych systemów oświetleniowych wbudowanych w zrekonstruowane świetliki dachowe, instalacje niezbędne do obsługi i zabezpieczenia bezcennej kolekcji zostały subtelnie wbudowane w obiekt, odtworzono dębowe parkiety. Gdyby Soane mógł dziś to zobaczyć, z pewnością pochwaliłby to dzieło¹⁷⁶.

W sprawozdaniu za rok 2016¹⁷⁷ podano, że Dulwich Picture Gallery odwiedziła rekordowa liczba 226 000 gości. Jubileusz dwusetnej rocznicy istnienia uczczono, wznosząc przed jej budynkiem letni pawilon wystawowy, wg projektu konkursowego autorstwa zespołu młodych londyńskich architektów skupionych w pracowni IF_DO. Obiekt złożony jest z kilku lustrzanych prostopadłościanów podtrzymujących drewnianą kratownicę pokrytą metalową siatką. Zaplanowano, że taki pawilon ogrodowy – na wzór słynnego Serpentine Pavilion – będzie na gruntach muzealnych budowany corocznie, z przeznaczeniem na sezonowe imprezy i wystawy organizowane na wolnym powietrzu.

176 www.architectsjournal.co.uk/.../stirling-2001-crown_estate_conservation_award [dostęp: 29.11.2014].

177 https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/media/7577/dpg_ar_2015-16_digital_v10.pdf

W okresie 200 lat, które upłynęły od jej wzniesienia Dulwich Picture Gallery była wielokrotnie przebudowywana, niszczona, odbudowywana i rozbudowywana. Niewiele pozostało w jej murach oryginalnych cegieł, ale nadal drzemie w nich pierwotny duch architektury, wzmocniony siłą kolekcji arcydzieł zachodniego malarstwa. Galeria ta stała się obecnie prężną instytucją kulturalną, w której prowadzona jest działalność edukacyjna i oświatowa, stanowi także ośrodek życia towarzyskiego południowych przedmieść Londynu.

ROZDZIAŁ 5

WALLACE COLLECTION W LONDYNIE

Londyńska siedziba Wallace Collection jest postrzegana jako przykład udanej modernizacji starego muzeum kolekcjonerskiego. Hertford House, rodowe gniazdo pięciu pokoleń brytyjskich arystokratów, pod koniec XIX w. zostało przekształcone w publiczne muzeum. Od tej pory cieszy się niesłabnącą popularnością, zarówno ze względu na wybitną klasę zgromadzonych w nim zbiorów, jak i unikalną atmosferę tej opływającej w bogactwo rezydencji. Zdzisław Żygulski jun. twierdził, że Wallace Collection jest muzeum-klejnotem, klasycznym przykładem *artystycznego muzeum autorskiego*, w którym w kameralnych warunkach prezentowane są doskonałe zespoły dzieł sztuki bez pretensji do kompletności czy też systematyzacji podług szkół i okresów¹⁷⁸. Także Victoria Newhouse zalicza to muzeum (obok Frick Collection w Nowym Jorku i Isabella Stewart Gardner Museum w Bostonie) do trzech najbardziej na świecie ukochanych przez publiczność *domowych* muzeów, w których zbiory sztuki ożywają dzięki osobistej wrażliwości ich twórców¹⁷⁹.

Choć często porównuje się do siebie te trzy wybitne muzea, należy pamiętać, że historie ich powstania były całkiem różne. Kolekcje Fricka i Stewart Gardner zostały bowiem zgromadzone, w dość krótkim czasie, przez indywidualnych kolekcjonerów – bogatych amerykańskich przemysłowców, tymczasem wspaniałe i zróżnicowane zbiory Wallace Collection są wspólnym dokonaniem aż pięciu pokoleń rodu brytyjskich arystokratów, poczynając od Francisa Seymour-Conway'a, 1. markiza Hertford, kończąc na osobie sir Richarda Wallace'a, syna 4. markiza Hertford. Ponad stuletni okres gromadzenia tej kolekcji przypadł na panowanie kolejnych angielskich monarchów – Jerzego III, Jerzego IV, Wilhelma IV oraz królowej Wiktorii. W 1897 r. żona Richarda Wallace'a – Lady Wallace przekazała testamentem całe zbiory narodowi angielskiemu stawiając warunek, że utworzone muzeum będzie nosiło nazwę The Wallace Collection. Historia ta przypomina nieco losy kolekcji książąt Czartoryskich, zainicjowanej z początkiem XIX w. przez Izabelę Czartoryską, wzbogacaną z biegiem lat przez jej syna Adama Czartoryskiego i wnuka Władysława Czartoryskiego.

Wśród muzeów kolekcjonerskich Wallace Collection zajmuje miejsce szczególne. Wyjątkowy urok, na który składają się kameralność miejsca, najwyższej jakości dzieła sztuki i sposób ich wystawienia sprawia, że wizyta w nim staje się niezapomnianym przeżyciem, uczłą duchową i artystyczną. Benjamin Disraeli napisał w 1878 r.

178 Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie...*, s. 94.

179 V. Newhouse, *Art and the Power...*, p. 13.

w księżdzie gości – *This palace of genius, fancy and taste*¹⁸⁰, zawierając w krótkim zdaniu istotę tego miejsca. Kolekcję wyróżnia znakomity zbiór sztuki francuskiej, zwłaszcza mebli, rzemiosła artystycznego (porcelana, tabakierki), jak również angielskiego malarstwa portretowego pędzla m.in. Thomasa Gainsborough, Joshuy Reynoldsa, Thomasa Lawrence’a. Wśród obrazów znajdują się także dzieła Antoine’a Watteau, François Bouchera i Jean-Honoré Fragonarda. Kolekcję malarstwa wzbogacają arcydzieła starych mistrzów: Tycjana, Rembrandta, Halsa i Velázquezza. Muzeum słynie również z wyjątkowego zbioru broni oraz militariów. Wszystkie obiekty eksponowane w pałacu rodziny Hertford są dziełami wybitnymi.

Pierwsze należące do kolekcji obiekty zostały zakupione w połowie XVIII w. przez 1. markiza Hertford, ostatniego zakupu dokonał sir Richard Wallace w 1888 roku. Początkowo nie myślano o stworzeniu kolekcji – kupowano piękne przedmioty celem dekorowania rezydencji. Dopiero 3. markiz Hertford i jego syn stali się kolekcjonerami w pełnym tego słowa znaczeniu. Richard Seymour-Conway 4. markiz Hertford w latach 1843–1870 na ogromną skalę kupował dzieła sztuki. To one właśnie nadały ton kolekcji, jaką znamy dzisiaj. Jego syn, Richard Wallace, rozszerzył rodzinne zbiory dodając do nich dzieła sztuki, broń i militaria z okresu średniowiecza i renesansu. Dzisiaj kolekcja liczy 5 500 obiektów, z których ponad 90% zostało zakupionych właśnie przez Richarda Seymour-Conway’a i jego syna w latach 1843–1872.

5.1. PIĘĆ POKOLEŃ KOLEKCJONERÓW – ARYSTOKRATÓW

1. markiz Hertford, Francis Seymour-Conway (1718–1794) był potomkiem Edwar-da Seymoura, brata Jane Seymour – królowej Anglii, trzeciej żony Henryka VIII. To on nieświadom, że tworzy zaczyn słynnej kolekcji, zakupił sześć obrazów Canaletta oraz dwa portrety malowane przez J. Reynoldsa. Włoskie obrazy przywiózł jako pamiątkę z *Grand Tour*, którą odbył na przełomie lat 1738/1739.

2. markiz Hertford, Francis Ingram Seymour-Conway (1743–1822), syn 1. marki-za Hertford, do rodzinnego zbioru dodał trzy kolejne portrety wybitnych angielskich malarzy: Joshuy Reynoldsa – *Panna Nelly O’Brien*, George’a Romney’a – *Pani Mary Robinson* i Thomasa Gainsborough – *Pani Mary Robinson (Perdita)*, który stał się jednym z najbardziej znanych arcydzieł kolekcji¹⁸¹.

180 S. Duffy, *The Wallace Collection*, London 2011, p. 6.

181 Mary Robinson (1758–1800), aktorka i poetka, kobieta sławna i bardzo często portretowana, w Wallace Gallery znajdują się jej cztery wizerunki.



Thomas Gainsborough, *Pani Mary Robinson (Perdita)*, 1781, © Wallace Collection

3. markiz Hertford, Francis Charles Seymour-Conway (1777–1843) był już wytrawnym kolekcjonerem, amatorem XVII-wiecznego malarstwa holenderskiego oraz francuskiej porcelany z Sèvres. Dzięki niemu w kolekcji znalazło się m.in. 27 obrazów mistrzów holenderskich, wiele przykładów włoskiej renesansowej rzeźby z brązu, oraz ponad 30 sztuk sèvreskiej porcelany. Zakupił również obraz Tycjana *Perseusz i Andromeda*, namalowany dla hiszpańskiego króla Filipa II w latach 1554–1556.

4. markiz Hertford, Richard Seymour-Conway (1800–1870) należał do najwybitniejszych kolekcjonerów swojej epoki. Miał szczególny gust, ponad malarstwo przedkładał unikatowe wyroby rzemiosła artystycznego, szczególnie porcelanę i meble. Najbardziej cenił sobie obiekty z historią powiązane z jego rodziną, lub z dworami królewskimi. Nie wahał się wydać fortuny na przedmiot, który wpadł mu w oko. Potrafił zapłacić 6 000 ówczesnych funtów brytyjskich za niewielką, 24-centymetrowej wysokości wazę z manufaktury Sèvres ozdobioną motywem wziętym z obrazu François Buchera

Pigmalion i Galatea, w czasie gdy za oryginalne płótna tego malarza płać po 1250 funtów. Za taką bowiem cenę nabył jego dwa obrazy *Wschód Słońca* i *Zachód Słońca* – uważane wówczas za jedne z najwspanialszych dzieł malarskich, jakie powstały w XVIII wieku. Kiedy na rynku dzieł sztuki pojawiał się jakiś wybitny przedmiot, ostatnie słowo należało zazwyczaj do niego. W aukcjach nigdy nie uczestniczył osobiście, studiował katalogi aukcyjne, które wtedy były już ilustrowane, i na tej podstawie decydował o kupnie, miał też swoich zaufanych przedstawicieli – najchętniej współpracował z Samuelem Moses Mawsonem (1793–1862), który pracował jako agent dla kilku innych brytyjskich kolekcjonerów-arystokratów¹⁸². Czas mu sprzyjał, skutki Rewolucji



4. Markiz Hertford, fot. Etienne Carjat, za: <http://www.wallace-collection.org/thecollection/historyofthecollection/thecollectors/the4thmarquessofhertford>

182 A. Higonett, *A Museum of One's...*, p. 32.

Francuskiej i zamęt, jaki panował w Europie w połowie XIX w. w wyniku Wiosny Ludów, prowadziły do ubożenia arystokracji, która zmuszona została do wyprzedawania swoich rodowych kolekcji.

Richard Seymour-Conway większość życia spędził w Paryżu, gdzie posiadał apartament przy 2 rue Laffitte i piękny pałacyk „Bagatelle” w Lasku Bulońskim. Był osobą introwertyczną, unikał rozgłosu i publicznych występów. Jego życiową pasją było poszukiwanie kolejnych dzieł sztuki do swojej kolekcji. Kierował się raczej konserwatywnym poczuciem smaku. Wolał kupować dzieła artystów, którzy mieli już ustaloną reputację. Wybierał obrazy w bardzo dobrym stanie zachowania, o dekoracyjnym charakterze i tematyce przyjemnej dla oka. Pewnego razu wyraził się o obrazie Edwina Landseera jako dziele nie do przyjęcia, ponieważ *krewność była na wszystkich przedstawionych zwierzętach*¹⁸³. Podobnie jak ojciec lubił malarstwo mistrzów holenderskich. Do istniejącego zbioru dokupił obrazy: Rubensa *Krajobraz z tęczę*, Rembrandta¹⁸⁴ *Portret Tytusa*, Halsa *Śmiejący się kawaler*, płótna Poussina, van Dycka i piękny portret Velázquezego *Kobieta z wachlarzem*.

Jednak to sztuka XVIII-wiecznej Francji najbardziej zaspokajała gust 4. markiza. To w niej odnalazł doskonałą kombinację wyrafinowania, zmysłowości i perfekcji rzemiosła, wszystkiego, co cenił najbardziej i za co był gotowy płacić najwyższe ceny. We wczesnych latach 40. XIX w. kupił dwa obrazy F. Bouchera – *Porwanie Europy* i *Mercury powierza Bachusa Nimfom*. Udało mu się zakupić 20 obrazów J.-B. Greuze’a, osiem A. Watteau, 26 naśladowców A. Watteau i N. Lancreta, 30 obrazów F. Bouchera, sześć obrazów J.H. Fragonarda, w tym słynną *Huśtawkę* – dzieło, które lepiej niż jakiegokolwiek inne oddaje lekkość i zmysłowość XVIII-wiecznej sztuki francuskiej. Doskonałym uzupełnieniem do kolekcji obrazów były francuskie meble i porcelana z Sèvres. Zakupił wiele mebli Ch.A. Boulle’a i jego warsztatu, który przeżywał swój renesans od poł. XVIII w., nabył również sporo mebli w stylu rokoka, a także klasycystycznych – wszystkie wysokiej klasy.

Niewiele osób dostąpiło zaszczytu oglądania jego wspaniałych zbiorów, część z nich spoczywała w londyńskiej rezydencji w nierozpakowanych skrzyniach. Mimo to zgodził się na wypożyczenie niektórych dzieł sztuki ze swojej kolekcji na dwie ważne wystawy. W 1857 r. udostępnił kolekcję 44 obrazów, w tym dzieła Rembrandta, Halsa, Murilla i Velázquezego na wielką wystawę „Skarby sztuki Wielkiej Brytanii”, która miała miejsce w Manchesterze. Z kolei w roku 1865 publiczność paryska mogła podziwiać na wystawie „Musée Rétrospectif” w Palais de l’industrie jego zbiory mebli i francuskiej sztuki dekoracyjnej z XVIII w. oraz wschodnich militariów. Na żądanie markiza obiekty

183 S. Duffy, *The Wallace Collection*, London 2011, p. 10.

184 Spośród 12 obrazów autorstwa Rembrandta (jak uważano w XIX w., kiedy przekazano zbiory narodowi) okazało się, że tylko jeden wyszedł spod ręki mistrza – *Portret Tytusa*.



Jean-Honoré Fragonard, *Huśtawka*, 1767–1768, © Wallace Collection

z jego kolekcji eksponowane były w wydzielonych pomieszczeniach. Wystawy te przyniosły rozgłos kolekcji i jej właścicielowi. Krytyk sztuki Théophile Thoré pisał w 1867 r. – *the greatest collector in Europe is, without doubt, Lord Hertford*¹⁸⁵.

185 Cyt. za: J. Warren, *The 4th Marquess of Hertford and Sir Richard Wallace as Collectors: Chalk and Cheese? Or Father and Son?*, w: *British Models of Art...*, p. 118.

4. markiz Hertford zmarł w 1870 roku. Nie będąc żoną, przekazał testamentem swój majątek osobisty, który nie był przypisany tytułowi, Richardowi Wallace'owi (1818–1890). W ten sposób nieślubny syn markiza, pochodzący ze związku z Agnes Jackson, odziedziczył majątki ziemskie w Irlandii, kolekcję sztuki i obie paryskie rezydencje. Richard Wallace wcześniej zatrudniony był u markiza jako jego zaufany doradca i osobisty sekretarz. Ferdinand de Rothschild pisał, że Lord Hertford wiele mu zawdzięczał – *Wiedza i gust ucznia dorównywały mistrzowi... Richard był niestrudzony w staraniach i wszechobecny.*



Sir Richard Wallace, © Wallace Collection

Gdziekolwiek na kontynencie była aukcja dzieł sztuki, był tam też Richard, kiedy jakiś szczególny obiekt pojawiał się w Anglii, w ślad za nim zjawiał się Pan Wallace. Jego osądy były bezbłędne, jego zabiegi skuteczne, ku całkowitej satysfakcji pracodawcy¹⁸⁶.

W czasie oblężenia Paryża podczas wojny francusko-pruskiej (1870–1871) Wallace przeznaczył część swojego nowo nabytego majątku na cele dobroczynne. W pamięci paryżan zapisał się jako fundator 50 publicznych ujęć pitnej wody w formie fontann, znanych odtąd jako *wallaces*, z których jedna jest dziś zamontowana na podjeździe do Hertford House. Za swoje ówczesne zasługi otrzymał tytuł szlachecki. Po zamieszkach, jakie miały miejsce w Paryżu, Wallace w 1872 r. postanowił przenieść się, zabierając ze sobą kolekcję, do bezpiecznego Londynu. Wraz z nim do Anglii przeprowadziła się również jego żona, Amélie-Julie-Charlotte Castelnau (1819–1897). Mógł ją poślubić dopiero po śmierci ojca, pomimo że miał z nią już dorosłego syna, urodzonego w 1840 r. Edmonda Richarda. Wcześniej markiz sprzeciwiał się zalegalizowania związku Richarda Wallace'a z prostą kobietą, sprzedawczynią w sklepie

186 Cyt. za: J. Warren, *ibidem*, p. 126.

perfumeryjnym. Po przyjeździe do Londynu Wallace zdecydował umieścić swoją kolekcję w Hertford House, wykupionym wcześniej od 5. markiza Hertford Francisa George'a Hugh Seymoura (1812–1884), który odziedziczył tytuł markiza i rodzową rezydencję. Wallace zlecił też architektowi Thomasowi Amblerowi rozbudowę pałacu, który miał odtąd spełniać dwie funkcje, mieszkalną oraz muzealną. Na czas budowy, która trwała do 1875 r., wiele obiektów zostało wypożyczonych do Bethnal Green Museum w Londynie. Wystawa, która trwała ponad trzy lata, cieszyła się wielką popularnością¹⁸⁷ i utrwaliła nazwisko Wallace w świadomości angielskiej publiczności. Wśród zwiedzających znalazł się wówczas nieznaną holenderski artysta głęboko poruszony prezentowanymi dziełami sztuki, był nim Vincent van Gogh¹⁸⁸.

Po śmierci ojca Wallace rozpoczął metodyczne uzupełnianie rodzinnych zbiorów. W 1871 r. kupił *en bloc* kolekcję Alfreda Émilien O'Hary (1811–1892), hrabiego de Nieuwerkerke. Zawierała one wiele europejskich militariów z okresu średniowiecza i renesansu, jak również renesansowe rzeźby z brązu, medale, woskowe reliefy i włoskie majoliki. Wkrótce potem zakupił od paryskiego handlarza Frédéric Spitzera wielką kolekcję broni, która została stworzona w Anglii przez sir Samuela Rush Meyricka (1783–1848). Wallace nabył również od wicehrabiego Pierre-Paula Both de Tauzio zbiór ponad 20 obrazów „prymitywów” włoskich i niderlandzkich wraz z rysunkami starych mistrzów oraz iluminowanymi manuskryptami. Nabywał także pojedyncze obiekty, głównie od znanych handlarzy sztuką, przede wszystkim od firm: Durlacher Brothers, Charles i Fredericka Davis z Londynu oraz Charles Stein i Beurdeley z Paryża. Mimo że stać go było na najdroższe dzieła sztuki, wolał kupować ciekawe, delikatne obiekty typu *Kunstkammer*. Wśród nich znalazły się m.in.: wspaniałe XVI-wieczne miniaturowe tabernaculum wykonane z drewna i kryształowa szkatułka, wcześniej znajdująca się w wiedeńskim Schatzkammer.

Intensywność zakupów dokonywanych przez sir Richarda Wallace'a we wczesnych latach 70. XIX w. znacznie zmalała w późniejszym okresie. Być może miał znaczenie brak miejsca w Hertford House. Niemniej jednak w ostatniej dekadzie swojego życia zakupił wspaniałą kolekcję miniatur i tabakierek. Jego ostatnim nabytkiem był portret *Jerzego IV* pędzla Thomasa Lawrence'a kupiony w 1883 roku. Sir Richard Wallace zmarł w swej paryskiej rezydencji „Bagatelle” w 1890 roku. Marzył, by stworzyć dynastię utytułowanych kolekcjonerów sztuki. Niestety, jego jedyny syn Edmond Richard zmarł bezdzietnie w 1887 roku.

187 *The Wallace Collection Guide*, London 1992, p. 10 podaje, że w okresie trzech lat wystawę odwiedziło 5 mln ludzi.

188 S. Duffy, *The Wallace...*, p. 12.

5.2. OD ARYSTOKRATYCZNEJ KOLEKCJI DO PUBLICZNEGO MUZEUM

W ogarniętej rewolucją przemysłową XIX-wiecznej Anglii następowały gwałtowne zmiany gospodarcze i społeczne. Ekspansja kolonialna i akumulacja kapitału sprzyjały powstawaniu prywatnych fortun, a intensywny rozwój przemysłu powodował przepływy ludności ze wsi do miast i gwałtowną urbanizację – a przy okazji również ubożenie arystokracji, czerpiącej swoje dochody z majątków ziemskich. Londyn był wówczas światowym centrum kolekcjonerstwa i handlu sztuką. Pod wpływem idei oświeceniowych dokonywał się skok w dziedzinie nauki, techniki i edukacji. Nastąpiła wówczas także zmiana w percepcji znaczenia sztuki – uważano, że powinna ona stanowić dobro publiczne, że jej rolą jest edukować i kształtować aspiracje wszystkich warstw społecznych. W 1835 r. w Izbie Gmin powołano komisję zajmującą się publicznymi kolekcjami dzieł sztuki i edukacją artystyczną, które postrzegano jako instrumenty wzmacniające ład społeczny¹⁸⁹.

W dziele upowszechniania sztuki szczególną rolę odegrał sir Henry Cole, pierwszy dyrektor South Kensington Museum. Traktował on muzea jako narzędzie polepszania stosunków społecznych i pragnął, aby służyły do upowszechniania dostępu do sztuki brytyjskiej. Kolekcje sztuki rodzimej znajdowały się wówczas w królewskich i arystokratycznych pałacach oraz rezydencjach zamożnych elit przemysłowych, jednak miejsca te były niedostępne dla zwykłych obywateli. Nawet National Gallery, powstała w 1823 r. na bazie prywatnej kolekcji, którą w swoim domu przy Pall Mall zgromadził przemysłowiec John Julius Andersen (1886–1941), wbrew swojej nazwie nie prezentowała dzieł angielskiej sztuki narodowej¹⁹⁰. Sir Henry Cole pierwsze muzeum angielskiej sztuki i rzemiosła pod nazwą Museum of Manufactures utworzył w 1851 roku. Kilka lat później przeniesiono je do nowej siedziby – rozbudowanego Brompton Park House w Kensington¹⁹¹, gdzie pod nazwą South Kensington Museum zostało uroczyste otwarte przez królową Wiktorię w dniu 22 czerwca 1857 roku. Rok później zainstalowano w nim oświetlenie gazowe, dzięki czemu mogło funkcjonować także w godzinach popołudniowych i wieczornych, bardziej dogodnych dla ludzi pracy. W 1899 r. South Kensington Museum zostało przemianowane na Victoria and Albert Museum, obecnie największe na świecie muzeum gromadzące wyroby rzemiosła artystycznego.

189 C. Duncan, *From the Princely Gallery to the Public Art Museum*, London, w: D. Preziosi, C. Farago, *Grasping the World. The Idea of the Museum*, London 2004, p. 271.

190 K. Jagodzińska, *Czas muzeów w Europie Środkowej. Muzea i centra sztuki współczesnej (1989–2014)*, Kraków, s. 50–51.

191 Cole wcześniej zabiegał o budowę muzeum wg projektu Gottfrieda Sempera, jednak projekt ten został odrzucony przez administrację państwową (*Board of Trade*) jako zbyt drogi.

Na tle tych wydarzeń śledzić można historię dwóch ostatnich pokoleń kolekcjonerów sztuki z rodu markizów Hertford i kształtowanie się ich przemyślanych strategii kolekcjonerskich. Obserwować można także proces udostępniania ich zbiorów szerszej publiczności. Za życia 4. markiza fragmenty jego kolekcji były pokazywane podczas wystaw w Manchesterze i w Paryżu. Tradycję tę kontynuował sir Richard Wallace, który wypożyczył część zbiorów do muzeum Bethnal Green – nowego od-



Książę Walii otwiera wystawę kolekcji Wallace w Bethnal Green Museum, 1872, © Wallace Collection

działu South Kensington Museum¹⁹². Także w czasie jego pobytu w Hertford House domową kolekcję udostępniano – na prośbę zwiedzających – przez jeden dzień w tygodniu.

Sir Richard Wallace rozważał przekazanie kolekcji narodowi brytyjskiemu, lecz rozmowy z rządem spełzły na niczym, w związku z czym cały jego majątek odziedziczyła żona. Lady Wallace za życia męża nie wykazywała specjalnego zainteresowania jego kolekcjonerską pasją i po jego śmierci wiodła, za murami Hertford House, ciche życie

192 A. Higonnet, *A Museum of One's...*, pp. 171–174.

wdowy. Była jednak lojalna i chciała godnie uczcić jego pamięć, dlatego też w akcie ostatniej woli przekazała całą kolekcję sztuki znajdującą się w Hertford House narodowi brytyjskiemu, spełniając zapewne najskrytsze życzenie sir Richarda Wallace'a¹⁹³. Przy czym Lady Wallace zrobiła w testamencie dwa ważne zastrzeżenia: po pierwsze muzeum miało nosić nazwę The Wallace Collection, po drugie zbiór nie mógł być mieszany z innymi dziełami sztuki. W rezultacie uszanowania jej woli od ponad wieku eks-



Wallace Collection, wielka galeria malarstwa na 1. piętrze, fot. autor

ponaty nie są dokupywane, sprzedawane ani wypożyczane¹⁹⁴. Tym samym kolekcja została zamknięta w swoistej kapsule czasu.

Pozostała część majątku, głównie nieruchomości, w tym dwie rezydencje paryskie, trafiła do rąk sekretarza Lady Wallace Johna Murray Scotta (1847–1912), który był jej doradcą po śmierci męża. Murray Scott sprzedał prawa do Hertford House rządowi angielskiemu i po otwarciu muzeum stał się członkiem jego rady nadzorczej. Kilka lat później sprzedał paryski pałacyk „Bagatelle”, jak również wiele dzieł sztuki, które się w nim znajdowały. Umierając, zostawił znaczną jeszcze kolekcję wraz z apartamentem przy ulicy Laffitte swojej przyjaciółce – Lady Victorii Sackville. Ona z kolei sprzedała kolekcję *en bloc* paryskiemu handlarzowi Kurtowi Seligmannowi i z czasem zbiór uległ rozproszeniu. Obecnie wiele obiektów należących niegdyś do sir Richarda Wallace'a można spotkać w różnych muzeach i prywatnych zbiorach na świecie¹⁹⁵.

193 J. Warren, *The 4th Marquess...*, p. 129.

194 S. Duffy, *The Wallace...*, p. 12.

195 *The Wallace Collection...*, p. 12.



Wallace Collection, sala sztuki francuskiej XVIII w. na 1. piętrze, fot. autor

Sławna kolekcja markizów Hertford, znana obecnie jako Wallace Collection, jest jedną z ostatnich wielkich kolekcji arystokratycznych, które przetrwały do naszych czasów. Stało się tak dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności – czyli decyzji ostatniej spadkobierczyni, Lady Amélie Wallace, która ofiarowała ją narodowi brytyjskiemu. Nieznane są do końca motywacje, którymi się kierowała. Być może realizowała wyjawiony jej uprzednio przez męża zamiar (ten jednak nie pozostawił żadnej takiej wzmianki w swoim testamencie), być może chciała utrwalić dla potomności nazwisko Wallace, na przekór Richardowi Seymour-Conway'owi, 4. markizowi Hertford, który nigdy oficjalnie nie uznał Richarda Wallace'a za swojego syna¹⁹⁶. Londyńska Wallace Collection stała się wzorem dla wielu innych prywatnych muzeów kolekcjonerskich powstałych na przełomie XIX i XX w., utworzonych przez bogatych przemysłowców, z nowojorską Frick Collection na czele.

196 A. Higonnet, *A Museum of One's...*, p. 180.

5.3. HERTFORD HOUSE – OD ARYSTOKRATYCZNEJ REZYDENCJI DO NOWOCZESNEGO, WIELOFUNKCYJNEGO BUDYNKU MUZEALNEGO

Bagnista podlondyńska okolica znana jako Portman Estate słynęła z obfitości kaczek, na które namiętnie polowano. W latach 1776–1788 4. markiz Manchesteru wybudował tu dworek myśliwski zwany Manchester House, zaprojektowany przez Joshuę Browna. Przez pewien czas, w latach 1791–1795, mieściła się w nim ambasada hiszpańska. W 1797 r. budynek wydzierżawił 2. markiz Hartford i nadbudował jego boczne skrzydła oraz dodał charakterystyczną przeszkloną nadbudówkę (*conservatory*) od frontu. Pałac służył za londyńską rezydencję rodową i znany był z wystawnych przyjęć. Za czasów 4. markiza pałac Hertford stał się już tylko przechowalnią zakupionych przez niego dzieł sztuki, z których wiele nawet nie rozpakowano.

W 1872 r. Richard Wallace zlecił architektowi Thomasowi Amblerowi wykonanie planów gruntownej rozbudowy i modernizacji Hertford House. Wokół dziedzińca wzniesiono dwukondygnacyjne skrzydła, na ich parterze urządzono stajnie, powozownie i palarnie, wykończoną porcelanową ceramiką (*minton tiles*), a na piętrze urządzono doświetlone od góry galerie, z których największa zajmuje całą długość tylnego skrzydła pałacu. Zmieniono też wystrój elewacji, licując je czerwoną cegłą. Obecnie galerie dodane przez sir Richarda Wallace'a mają podłogi z ułożonymi drewnianymi parkietami, a w oryginalnych XVIII-wiecznych wnętrzach pałacowych podłogi pokryte były dywanami.

W latach 1897–1900 dokonano adaptacji obiektu dla potrzeb muzealnych. Zlikwidowano powozownie i stajnie oraz część pomieszczeń mieszkalnych i urządzono w nich galerie. The Wallace Collection jako publiczne muzeum zostało formalnie otwarte przez Księcia Walii (później króla Edwarda VII) 22 czerwca 1900 roku. Od tamtej pory pozostaje dostępne i otwarte dla szerokiej publiczności, z wyjątkiem dwóch wojen. W czasie I wojny światowej zbiory zostały ukryte w podziemiach stacji Paddington, w czasie II wojny w podlondyńskiej posiadłości Hall Barn. Odnowienie muzeum miało miejsce w 1982 roku. Zainstalowano wówczas klimatyzację i przearanżowano wielką galerię obrazów, dokonano również drobnych zmian ekspozycji i elementów architektonicznych wnętrz. Niemniej jednak wprowadzone zmiany nie zakłóciły odbioru kolekcji i zachowały kameralny, domowy nastrój tego muzeum.

W roku 2000, w stulecie swojej działalności, muzeum zostało ponownie rozbudowane i unowocześnione. Nowe wyzwania muzealnicze i coraz większa liczba zwiedzających wymagały podjęcia działań inwestycyjnych dostosowujących starą tkankę do współczesnych potrzeb. Zaadaptowano na cele użytkowe piwnice pod obiektem i całą przestrzeń pod dziedzińcem. Prace te zostały wykonane wg projektu Ricka Mathera,



Hertford House w Londynie, siedziba Wallace Collection, fot. autor



Zabudowa dziedzińca w Hertford House, proj. Rick Mather, 2000, fot. autor

autora rozbudowy Dulwich Picture Gallery. Koncepcja rozbudowy Wallace Collection odpowiadała na potrzebę wzbogacenia programu funkcjonalnego muzeum, przy czym dodatkowym zamiarem architekta było maksymalne ograniczenie jej oddziaływania wizualnego. Mather pozostawił bryłę i wnętrza Hertford House w stanie nienaruszonym. Jego ingerencja dotyczyła jedynie podziemi i przestrzeni dziedzińca, który został zadaszony. Przeszklony dach o lekkiej konstrukcji spowodował, że odczuwalna jest tu zasada ciągłości wnętrza i przestrzeni zewnętrznej, a przy okazji jasno zdefiniowane granice pomiędzy tym co nowe i stare. Nowoczesne są detale otwartej klatki schodowej ze szklanymi balustradami, która połączyła dziedzińiec z kondygnacją podziemną, wygospodarowaną pod budynkiem. Zlokalizowano tam typowy program uzupełniający podstawowe funkcje muzealne: wielofunkcyjną salę wykładową, sale edukacyjne, bibliotekę z czytelnią, archiwa, przestrzeń wystaw czasowych i zaplecze sanitarne dla zwiedzających¹⁹⁷.

Wszystkie prace budowlane wykonano nie przerywając działania muzeum, a sale galeryjne pozostawiono w stanie nienaruszonym. Publiczność uwielbia kameralną atmosferę tych wnętrz, harmonię i piękno licznie zgromadzonych w nich dzieł sztuki, mebli, tkanin i rękodzieła artystycznego. W przejściach pomiędzy poszczególnymi salami umieszczono opisy zgromadzonych w nich obiektów, a także fotografie przedstawiające pierwotny stan aranżacji kolekcji. Uważne porównanie obecnego wyglądu wnętrza z ich archiwalnymi wizerunkami dowodzi, że dokonano wielu korekt w pierwotnym układzie ekspozycji, zmieniając konfigurację i liczbę obiektów, odchodząc od charakterystycznej dla XIX w. zatłoczonej scenografii muzealnej w stronę aranżacji wnętrza o bardziej współczesnym, przejrzystym charakterze. Ponieważ zmiany te dokonywane były stopniowo, zwiedzający ich w praktyce nie zauważali, różnice te ujawniają się dopiero na fotografiach.

Warto również odnotować, że w przestrzeni ekspozycji w siedzibie londyńskiej Wallace Collection nie ma żadnych stałych elementów multimedialnych, tak ostatnio modnych i powszechnie stosowanych w innych muzeach, nie ma też podpisów pod obiektami. Do dyspozycji publiczności są audio przewodniki, które zwiedzający mogą wypożyczyć przy wejściu i zbiorcze opisy obiektów na kartach, dostępnych w poszczególnych salach. Zwraca natomiast uwagę wielofunkcyjność tej instytucji – podobnie jak w innych, większych muzeach prowadzona jest szeroka działalność wystawowa, edukacyjna, koncertowa i handlowa, organizuje się w niej nawet imprezy klubowe i towarzyskie, a na dziedzińcu Hertford House funkcjonuje popularna restauracja.

197 R. Maxwell, *Rick Mather Architects*, London 2006, pp. 60–63.

ROZDZIAŁ 6

**ISABELLA STEWART
GARDNER MUSEUM
W BOSTONIE**

Muzeum Isabelli Stewart Gardner w Bostonie zawiera jedną z najznamienitszych prywatnych kolekcji, jakie powstały w Stanach Zjednoczonych na przełomie XIX i XX wieku. W ciągu krótkiego czasu, bo tylko ćwierci stulecia, kolekcjonerce udało się zgromadzić ponad 2500 wybitnych, zróżnicowanych dzieł sztuki o szerokim zakresie tematycznym. W ich skład wchodzi m.in. starożytne chińskie brązy, meble, ceramika, szkło, książki, manuskrypty i arcydzieła malarstwa od *Europy* Tycjana, do obrazu Matisse'a z 1904 r. pt. *Taras w Saint Tropez* – pierwszego, który został zakupiony do Stanów Zjednoczonych. To dla tych skarbów stworzyła ona swoje prywatne muzeum Fenway Court, w *palazzo* na mokradłach – niezwyklej budynku oddającym klimat weneckich pałaców, który został zaprojektowany w dużej mierze przez samą kolekcjonerkę.

6.1. KOLEKCJONERKA

Muzeum Izabelli Stewart Gardner przetrwało do naszych czasów w niemal niezmienionej formie. Jego zbiory, sposób ekspozycji i oryginalna architektura stworzyły fenomen, który dał impuls dla powstawania kolejnych amerykańskich muzeów kolekcjonerskich, w których zasadniczą rolę w tworzeniu kolekcji i budowie ekspozycji odgrywała osoba kolekcjonera. Najbardziej wartościowe kolekcje powstawały wtedy, kiedy pasja kolekcjonera, będąca zazwyczaj rodzajem indywidualnego, wrodzonego talentu była autentyczna, jego zapaśwstwo nieprzeciętne, a środki którymi dysponował – ogromne. Żygulski w swej monografii poświęconej muzeum pisze – *Rozwój kolekcjonerstwa w Europie w wiekach XVI i XVII był m.in. wynikiem wzrostu znaczenia nowej klasy średniej. Wyłoniła się nowa osobowość, osobowość prawdziwego amatora, który kupował dzieła sztuki nie po to, by zdobyć społeczny prestiż lub ulokować kapitał, lecz dla przyjemności*¹⁹⁸. Idea ta przeniosła się w XIX w. na grunt amerykański. Na portalu nad wejściem do Muzeum Isabelli Stewart Gardner jest wyryty napis *C'est mon plaisir* – sentencja, która przyświecała jej przy tworzeniu kolekcji.

Warto przypomnieć, że przekazanie przez Izabellę Stewart Gardner własnych zbiorów narodowi amerykańskiemu było wówczas aktem bezprecedensowym, który przyczynił się do podjęcia podobnych decyzji przez innych znanych amerykańskich

198 Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie...*



Isabella Stewart Gardner, © Isabella Stewart Gardner Museum

kolekcjonerów, takich jak John P. Morgan, Henry C. Frick czy Henry E. Huntington – przemysłowców, którzy część swoich fortun, zdobytych w złotym wieku amerykańskiej przedsiębiorczości, przeznaczyci na gromadzenie dzieł sztuki.

Isabella Stewart urodziła się w Nowym Jorku 14 kwietnia 1840 roku. Jej ojcem był David Stewart, przedsiębiorca, który dorobił się fortuny na handlu irlandzkim płótnem i inwestycjach w kopalnie. Była najstarszym z czworga dzieci. Żadne z jej rodzeństwa nie dożyło wieku dojrzałego. Początkowo miała prywatnych nauczycieli, potem uczęszczała do szkoły w Nowym Jorku.

W latach 1856–1858 wraz z rodzicami wyjechała do Paryża, aby tam zdobyć ostatnie szlify edukacyjne. Podczas pobytu w Europie dużo podróżowała. Zobaczyła m.in. bogatą kolekcję Gian Giacomo Poldi Pezzoli w Mediolanie, składającą się ze starej ceramiki, brązów, książek, manuskryptów, broni, tkanin i obrazów mistrzów renesansu. Zmarły w 1879 r. Poldi Pezzoli stworzył fundację, która umożliwiła funkcjonowanie muzeum z jego zbiorami – Museo Poldi Pezzoli – jako instytucji otwartej dla publiczności. Ida Agassiz Higginson, przyjaciółka kolekcjonerki, w 1923 r., na rok przed jej śmiercią, przypomniała słowa kiedyś przez nią wypowiedziane – *Powiedziałaś mi, że jeśli odziedziczysz pieniądze, którymi będziesz mogła samodzielnie dysponować, przeznaczysz je na budowę domu, takiego jak w Mediolanie, pełnego pięknych obrazów i dzieł sztuki, by ludzie mogli je podziwiać i cieszyć się nimi. I udało ci się zrealizować to swoje młodzieńcze marzenie*¹⁹⁹. Niewątpliwie, to właśnie muzeum Pezzoliego stało się dla Isabelli Stewart źródłem głębokiego przeżycia, które miało decydujące znaczenie dla jej przyszłej roli kolekcjonerki i twórczyni własnego muzeum.

199 H.T. Goldfarb, *The Isabella Stewart Gardner Museum*, New Haven, London 1995, p. 6.

Po powrocie z Europy w 1860 r. Isabella Stewart wyszła za mąż za Johna „Jacka” Lowell Gardnera II. Był bardzo majątnym człowiekiem, pochodził z rodziny armatorów, do których należała flota statków handlowych i która inwestowała w amerykańskie koleje, kopalnie i młyny. Gardnerowie stworzyli udane małżeństwo, łączyły ich wspólne zainteresowania, przede wszystkim pasja do podróży i miłość do sztuki. W roku 1884, wracając z Azji, zatrzymali się w Wenecji. Wynajęli tam Palazzo Barbaro, którego rokokowe wnętrza zainspirowały wystrój wielu pomieszczeń w Gardner Museum, a mały wewnętrzny ogród pałacu, w którym Isabella pisała listy i uczyła się języka włoskiego, został wręcz skopiowany w znacznie większej skali, jako dziedziniec w Fenway Court²⁰⁰. W czasie kolejnej podróży do Europy w 1886 r. Isabella poznała słynnego malarza Johna Singera Sargenta, któremu została przedstawiona przez Henry’ego Jamesa. Od tego momentu rozpoczęła się głęboka przyjaźń pomiędzy artystą a kolekcjonerką. W zbiorach malarstwa muzeum znajduje się ponad 60 prac tego malarza, który często odwiedzał Gardnerów, a samą Isabellę portretował trzy razy.



John Singer Sargent, *Isabella Stewart Gardner*, 1888, © Isabella Stewart Gardner Museum

200 *Ibidem*, p. 12.

Ojciec Isabelli zmarł w 1891 roku. Zostawił jej w spadku prawie 2 mln dolarów. Po okresie żałoby małżonkowie ponownie udali się do Europy. Podróż ta była przełomowa w karierze kolekcjonerskiej Isabelli. Wówczas to, w Paryżu, kupiła obraz Vermeera, prace Whistlera i jeden obraz Pesellina. W 1894 r. wraz z zakupem obrazu Botticelliego *Tragedia Lukrecji* rozpoczął się profesjonalny kontakt z Bernardem Berensonem. Po raz pierwszy spotkała go w 1884 r., kiedy był jeszcze młodym studentem Harvardu. Po publikacji jego książki *The Venetian Painters of the Renaissance* w 1894 r. kontakt został odnowiony. Berenson został głównym doradcą Gardner, konsultując nabywanie przez nią wybitnych dzieł sztuki. Nie był jedynym – w zakupach Isabelli pomagali także: Fernand Robert, Ralph Curtis, Anders Zorn, Henry Adams, Okakura Kakuzo i wielu innych, choć wielokrotnie zdarzało się też, że kolekcjonerka kierowała się wyłącznie swoją intuicją i poczuciem smaku²⁰¹.

6.2. BUDOWA FENWAY COURT 1897–1903

Wraz z nabyciem w 1896 r. obrazów: Rembrandta *Autoportret* z 1629 r., potem Tycjana i Velázquezę, Gardnerowie zdali sobie sprawę, że ich ambicje kolekcjonerskie wymagają większej przestrzeni niż ta, którą dysponowali w swojej rezydencji przy Beacon Street w Bostonie. Morris Carter, pierwszy dyrektor Gardner Museum napisał – *To właśnie autoportret Rembrandta może być nazwany kamieniem węgielnym Fenway Court, gdyż był to – według słów Pani Gardner – pierwszy obraz, który został zakupiony z myślą o założeniu prawdziwej kolekcji muzealnej*²⁰². Isabella początkowo zamierzała stworzyć muzeum w bezpośrednim sąsiedztwie swojej rezydencji, adaptując w tym celu dwa sąsiednie budynki, jednak Jack Gardner uważał, że właściwsze będzie wybudowanie zaprojektowanego specjalnie w tym celu gmachu, w którym oprócz części muzealnej mieścić się będzie także ich apartament. Wybór małżonków padł na Fenway, modną dzielnicę na przedmieściach Bostonu założoną w parku powstałym na osuszonych bagnach, zaprojektowaną przez słynnego amerykańskiego architekta krajobrazu Fredericka Law Olmsteda.

Kolejna wspólna podróż do Wenecji w 1897 r. skoncentrowana była na zbieraniu inspiracji i architektonicznych detali do nowego budynku – niewykluczone, że szkice wewnętrznego dziedzińca, który wypełniony jest tymi elementami, były już narysowane²⁰³. W styczniu 1899 r., w niecałe dwa miesiące po nagłej śmierci Jacka Gardniera, Isabella zakupiła ziemię, na której miało stanąć przyszłe muzeum. Po stracie męża

201 *Ibidem*, p. 14.

202 *Ibidem*.

203 *Ibidem*.

całkowicie oddała się budowie. Wynajęła do współpracy architekta Willarda Thomasa Searsa. W jego notatkach czytelne jest, jak wielki wpływ na projekt i na przebieg budowy miała sama Isabella. Dokonywała ciągłych zmian, wymagała coraz to nowych rysunków. Nalegała, by budowla powstała na drewnianych palach, dokładnie tak, jak wznoszone były weneckie pałace. Regularnie odwiedzała plac budowy, nadzorując prace i wskazując, gdzie mają być umieszczone elementy architektoniczne przywiezione z Europy (większość detali architektonicznych i dekoracyjnych, datowanych od XII do XVI w., została zakupiona w Wenecji). Doprowadziła do zmiany miejsca głównego wejścia, tak aby było ono dokładnie na osi wewnętrznego dziedzińca. W fasadach dziedzińca inspirowanych weneckimi pałacami Isabella połączyła motywy rzymskie, bizantyjskie, romańskie, gotyckie i renesansowe w harmonijną całość, przekrytą – w zaskakujący sposób nowoczesnym, wspartym na żelaznej konstrukcji – przeszklonym dachem, o formach przypominających zadaszenia dziedzińców w budynkach projektowanych na przełomie XIX i XX w. przez H.P. Berlage'a, O.K. Wagnera i P. Behrensa.



Wnętrze tzw. Chińskiej Loggi, stan z 1926, © Isabella Stewart Gardner Museum

Wśród eksponowanych na dziedzińcu dzieł sztuki i wbudowanych w ściany za-
bytkowych elementów architektonicznych posadzone zostały kwiaty. Budynek ma
charakter introwertyczny, otoczony wysokimi murami, z zewnątrz prosty i niemal
pozbawiony detalu. Za to wewnątrz bogato zdobione fasady tworzące obramienie
dziedzińca zamieniają go w cudowną oazę, wypełnioną egzotycznymi roślinami,
pachnącymi kwiatami, rzeźbami i fontannami. Cały dziedziniec skąpany jest w świetle
dziennym, które było tak istotne dla Isabelli, i które w zależności od pogody stwarza
przelotne i zmienne efekty.



Budynek Fenway Court, widok od ogrodu, stan z 1903, © Isabella Stewart Gardner Museum

19 grudnia 1900 r. został ustanowiony zapis określający charakter tworzonego
muzeum, powołanego *w celu krzewienia edukacji artystycznej i publicznej prezen-
tacji dzieł sztuki*²⁰⁴. W listopadzie 1901 r. Isabella Stewart Gardner przeprowadzi-
ła się do Fenway Court. Zamieszkała na 4. piętrze, gdzie urządziła swoje prywatne

204 *Ibidem*, p. 17.

apartamenty. W noworoczną noc 1903 r., po trzech latach prac, kameralny koncert z udziałem garstki zaproszonych gości zamknął fazę budowy muzeum. Kolekcjonerka mieszkała w Fenway Court do końca swych dni, otoczona tym, co najbardziej kochała: ludźmi, z którymi się przyjaźniła, dziełami sztuki, kwiatami i muzyką. Pragnęła, by jej zbiory miały wpływ na młode społeczeństwo amerykańskie, by wzbogacały amerykańską kulturę. Ta niezwykła, o niespożytej energii kobieta, jeszcze za swojego życia udostępniła podwoje Fenway Court dla publiczności. Muzeum zostało otwarte w lutym 1903 roku. Liczba zwiedzających została ograniczona – najwyżej 200 osób dziennie, za opłatą jednego dolara, mogło je odwiedzać przez 20 dni w roku: 10 dni podczas Świąt Wielkanocnych i 10 dni podczas Bożego Narodzenia²⁰⁵.

Umierając, Isabella Gardner miała nadzieję, że jej kolekcja będzie trwać zawsze. W testamencie zastrzegła, że Fenway Court ma stać się muzeum przeznaczonym *dla edukacji i radości publiczności, po wieki*. Pozostawiła środki finansowe na działalność muzeum z zastrzeżeniem, że nic w oryginalnej aranżacji pomieszczeń nie będzie zmieniane, jak również żadne dzieło sztuki z jej kolekcji nigdy nie będzie sprzedane, ani też do niej dodane. Fenway miało na zawsze pozostać jej własną kreacją²⁰⁶.

Anne Hawley, dyrektor Isabella Stewart Gardner Museum, we wstępie do katalogu wydanego w 1995 r. napisała – *Dyskutuje się teraz, czy wprowadzać tu zmiany, jednak, w chwili gdy zbliżamy się do setnej rocznicy założenia Muzeum Isabelli Gardner, jego wartość jako przedstawienie osobistego gustu*



Dziedziniec Fenway Court, © Isabella Stewart Gardner Museum

205 *Ibidem*, p. 18 – opłata została wprowadzona po to, aby zniechęcić ciekawskich, którzy tak naprawdę nie byli zainteresowani sztuką.

206 A. Hawley, *Preface*, w: H.T. Goldfarb, *The Isabella Stewart...*, p. vii.

kobiety z epoki Wiktoriańskiej, jako swoista „kapsuła czasu”, pochodząca z okresu ważnego dla historii i rozwoju kulturalnego Stanów Zjednoczonych, nakazuje nam porzucić myśli o jakichkolwiek zmianach. Spodziewamy się, że w przyszłości ten efekt będzie się jeszcze bardziej nasilał, będąc zarówno paradygmatem tej witalnej ery, jak i stanowiąc dynamiczne centrum współczesnej aktywności intelektualnej i artystycznej. [...] I mamy nadzieję, że i wy – podobnie jak my – zakochacie się w tym unikalnym miejscu. Jest to jedno z niewielu muzeów na świecie, które przemawia do zmysłów za pośrednictwem sztuki, kwiatów, muzyki i architektury. Zdobędzie was na wiele niespodziewanych sposobów²⁰⁷.

6.3. KOLEKCJA



Tycjan, *Europa*, 1562, za: Wikimedia Commons

207 *Ibidem*, p. vii, viii.

Dzieła sztuki w Fenway Court eksponowane są na trzech piętrach, a każda z sal ma swoją nazwę oddającą charakter danego wnętrza. Wśród obrazów rozstawione są zabytkowe meble i dzieła rzemiosła artystycznego, tworząc oryginalne, autorskie aranżacje. Prezentacja zbiorów nawiązuje swoim charakterem do tzw. muzeum wnętrz, w którym obiekty niekoniecznie pochodzą z tej samej epoki, mimo że znajdują się w pomieszczeniach, które mają określone nazwy np. pokój gotycki, pokój holenderski. Taki sposób aranżowania ekspozycji sprawia wrażenie naturalnego narastania, które wymagało czasu, jednocześnie zwiększając iluzję autentyczności. Motywem przewodnim wnętrz są obrazy z danej epoki uzupełnione meblami, tapiseriami i wyrobami rzemiosła artystycznego. Całość sprawia wrażenie eklektyczne. Wnętra zaaranżowane przez Isabellę eksponują najcenniejsze obiekty znajdujące się w danej przestrzeni, a nastrój stworzony przez nią oddaje ducha epoki.



Wnętrze Raphael Room, na środku obraz Piermatteo d'Amelia, *Zwiastowanie*, ok. 1475, © Isabella Stewart Gardner Museum

Isabella Stewart Gardner była pierwszą Amerykanką, która nabyła i przywiozła do swojej ojczyzny obraz Rafała. W kolekcji znajdują się trzy dzieła tego artysty, wśród nich piękny *Portret Tommaso Inghirami*. W Sali Rafaela na 1. piętrze znajduje się także inny obraz o wielkim znaczeniu dla kolekcji. Jest to wspomniane już dzieło Sandra

Botticellego *Tragedia Lukrecji*. Był to pierwszy znaczący włoski obraz, który wyznaczył kierunek i wysoką poprzeczkę dla kolejnych nabytków. Był również pierwszym zakupem dokonanym do kolekcji przez młodego Bernarda Berensona w 1894 roku.

Pokój Holenderski na 1. piętrze jest miejscem, w którym eksponowane były najważniejsze dzieła, w tym płótno Vermeera *Koncert* datowane na okres 1658–1660. Sala ta stała się świadkiem największej tragedii, jaka wydarzyła się w muzeum. 20 marca 1990 r. przebrani za bostońskich policjantów złodzieje weszli do muzeum i wynieśli z tego pokoju 13 najsłynniejszych i najwartościowszych dzieł. Oprócz *Koncertu*



Jan Vermeer, *Koncert*, 1658–1660, skradziony w 1990, za: Wikimedia Commons

Vermeera skradziono wówczas m.in. obrazy Rembrandta: *Burza na morzu galilejskim*, *Portret mężczyzny i kobiety*, *Autoportret* (grafika), a także *Krajobraz z obeliskiem* G. Flincka, *U Tortoniego* É. Maneta i pięć dzieł E. Degasa²⁰⁸.

Wśród sal i galerii, które tworzą Fenway Court, żadna inna przestrzeń nie oddaje subtelności wizji i oka kolekcjonerki oraz ducha jej weneckich wakacji spędzonych w rokokowym przepychu Palazzo Barbaro, jak Pokój Tycjana na 2. piętrze. O ile dziedziniec jest apoteozą *cortile*, gdzie studiowała język włoski w lśniącym świetle Wenecji, o tyle Pokój Tycjana jest ewokacją jego *salone*. Tutaj wyeksponowany jest skarb jej



Wnętrze Long Gallery z kolekcją starodruków i ekspozycją rzymskich biustów, © Isabella Stewart Gardner Museum

kolekcji, najwspanialszy wenecki obraz znajdujący się w Stanach Zjednoczonych, *Europa* Tycjana, namalowany w 1561 roku²⁰⁹.

Na 2. piętrze znajduje się tzw. Long Gallery. Przez całą galerię, poniżej rzymskich biustów, ustawione są skrzynie wypełnione rzadkimi książkami i manuskryptami zakupionymi w latach 1886–1924. Wiele z nich Isabella nabyła jeszcze przed rozpoczęciem

208 Muzeum wyznaczyło nagrodę w wysokości 5 mln dolarów za informację, która doprowadziłaby do odzyskania dzieł sztuki. Do tej pory nie odzyskano żadnego ze skradzionych obiektów.

209 H.T. Goldfarb, *The Isabella Stewart Gardner Museum*, Yale University, London 1995, p. 115.

kolekcjonowania dzieł sztuki. Wśród rzadkich okazów książek znajduje się 10 woluminów pochodzących z XV wieku. W sumie zebrała ponad 1000 rzadkich książek i manuskryptów, sama je skatalogowała i prywatnie wydała w 1906 r. ich katalog. Wśród nich jest wiele wczesnych weneckich edycji Dantego, włączając rzadkie i piękne wydanie *Ludzkiej Komedii* drukowanej we Florencji w 1482 r., ilustrowanej do części *Inferno* rycinami sporządzonymi wg rysunków Botticellięgo. Egzemplarz ten, jeden z niewielu, jakie przetrwały do naszych czasów, jest jedynym, który posiada wszystkie 19 zachowanych ilustracji.

Ostatnia galeria w ciągu zwiedzania muzeum to Pokój Gotycki. Jest to pewnego rodzaju sanktuarium Fenway Court. Za życia kolekcjonerki dostęp do niego był ograniczony (dla publiczności został otwarty dopiero po jej śmierci). Tutaj, pośród wspinających dzieł sztuki, jak np. obraz Giotta *Prezentacja Dzieciątka Jezus w świątyni* z ok. 1320 r., znajduje się monumentalny portret Isabelli, który dominuje w pomieszczeniu, symbolicznie zamykając zwiedzanie całego muzeum. Portret ten był pierwszym z wielu dzieł pędzla Johna Singer Sargenta, jakie nabyła Isabella. Zamówiła go u malarza, będąc w Londynie w 1886 roku. Został namalowany w Bostonie na przełomie 1887 i 1888 r. kiedy kolekcjonerka miała 47 lat, a więc było to na długo przed tym, zanim wymyśliła Fenway Court.

Zwiedzając Muzeum Isabelli Stewart Gardner, można podziwiać przepojone delikatnym światłem wnętrza i piękno zgromadzonych w nich dzieł sztuki. Jednocześnie, w wyobraźni zwiedzających zauroczonych romantycznym klimatem i wartością artystyczną kolekcji, ożywa postać kolekcjonerki. Przypomina ją tu wszystko, nawet kwiaty sadzone na dziedzińcu i w ogrodach Fenway Court są takie, jak za jej czasów²¹⁰.

6.4. MODERNIZACJA I ROZBUDOWA 2005–2012

Muzeum Isabelli Gardner padło ofiarą swojej popularności. Liczba odwiedzających je osób zwiększyła się w ciągu stulecia z 2000 do 200 000 rocznie²¹¹. Zarówno niewielkie szatnie, toalety, kawiarnia i sklepik urządzone w krużgankach parteru, jak i sama materia starzejącej się budowli nie były w stanie udźwignąć naporu przewijających się przez jej mury gości. Istotną przesłanką podjęcia decyzji o modernizacji muzeum były też dotkliwe skutki kradzieży z 1990 r., której sprawców jak dotąd nie odnaleziono. Decyzja o konieczności rozbudowy zapadła w 1999 roku. Program inwestycyjny zakładał – oprócz realizacji nowoczesnych zabezpieczeń i systemów sygnalizacji włamania –

210 *Muzeum sztuki. Antologia...*, s. 39.

211 <http://www.rpbw.com/project/87/renovation-and-expansion-of-the-isabella-stewart-gardner-museum/>

także konieczność dobudowy nowego skrzydła, które miało pomieścić dodatkową przestrzeń ekspozycyjną i różne funkcje recepcyjne, dydaktyczne i serwisowe. Władze muzeum zdawały sobie sprawę ze skali trudności inwestycji potęgowanej zapisem fundatorki stanowiącym, że żadne dzieło sztuki nie może opuścić murów muzeum, i zabraniających wprowadzania jakichkolwiek zmian do pierwotnej aranżacji wnętrza. Postanowiono zatem, że modernizacja powinna polegać na dobudowaniu niezależnej kubatury zlokalizowanej na tyłach budynku, kosztem zajęcia części ogrodu i wyburzenia stojącej tam zabytkowej wozowni.



Isabella Stewart Gardner Museum, widok ogólny po rozbudowie, za: Wikimedia Commons

Projekt rozbudowy muzeum powierzony został w 2005 r. Renzo Piano, jednemu z najwybitniejszych współczesnych architektów, laureatowi nagrody Pritzкера – wyróżnienia, które w świecie architektury jest odpowiednikiem nagrody Nobla. Pochodzący z Włoch, urodzony w 1937 r. Piano znany jest przede wszystkim jako autor imponujących i zaawansowanych technologicznie budynków należących do nurtu *high-tech*, takich jak: Centre Georges Pompidou w Paryżu (z Richardem Rogersem, 1977), New York Times Building w Nowym Jorku (2007) czy London Bridge Tower – tzw. Shard w Londynie, najwyższego budynku, jaki zbudowano w Europie Zachodniej (2012). W Stanach Zjednoczonych Piano jest szczególnie ceniony jako projektant obiektów muzealnych. Uważa się, że jest twórcą, który w swoich dziełach nie eksponuje nadmiernie swojego *ego*, że jego architektura nie przytłacza muzealnych kolekcji, przeciwnie – tworzy dla nich odpowiednią, w miarę dyskretną oprawę. Jego dziełami są m.in. amerykańskie muzea: The Menil Collections w Houston (1982–1986), nowy gmach The Whitney na Manhattanie w Nowym Jorku (2015), rozbudowy High Museum w Atlancie (1999–2005), Art Institute w Chicago (2009), County Museum of Art w Los Angeles (The Resnick Pavilion, 2006–2010), Kimbell Art Museum w Fort Worth (2007–2013), i Harvard Art Museums w Massachusetts (2014).



Widok nowego skrzydła i nowe wejście do Muzeum Isabelli Stewart Gardner od strony parku przy Evans Way, fot. autor

Renzo Piano nie wykształcił swojego własnego, rozpoznawalnego na pierwszy rzut oka stylu, owego autorskiego języka formalnej ekspresji, który jest udziałem Zahy Hadid, Daniela Libeskinda czy Franka Gehry'ego. Przeciwnie, szczeni się tym, że do każdego projektu podchodzi indywidualnie, starając się wypracować oryginalne i nowatorskie często rozwiązania, bazujące na perfekcyjnym rzemiośle i znajomości współczesnych technologii. Zresztą, co charakterystyczne i wiele mówiące, swoje biuro nazwał „warsztatem budowlanym” – Renzo Piano Building Workshop – a na jego stronie internetowej umieścił grafikę, która przypomina bardziej zwykłą ścianę w pracowni majsterkowicza, niż reklamę biura architektonicznego działającego w skali globalnej. Opisując swoją metodę twórczą, podaje, że różni się ona zasadniczo od klasycznego, linearnego sposobu projektowania, wiodącego zazwyczaj od ogółu do szczegółu (*top-down*). U Renzo Piano projekty opracowuje się równocześnie w wielu skalach, przy szerokim wykorzystaniu fizycznych modeli, budowanych nawet w skali 1 : 1, dzięki czemu zdarza się, że pojedynczy detal wpływa na całość projektu (*bottom-up*). W efekcie projektowane przez niego budynki różnią się między sobą, są zależne od programu, kontekstu i indywidualnych preferencji klienta²¹².

212 <http://www.rpbw.com/en/architecture/3/the-firm/4/company-profile/>

Piano wiedział, że podejmując się projektu rozbudowy Muzeum Isabelli Stewart Gardner, przystępuje do bardzo trudnego zadania. W wywiadzie udzielonym w styczniu 2012 r., tuż po otwarciu nowego budynku²¹³ wspominał, że największym wyzwaniem było dla niego zmierzenie się z dziedzictwem piękna ukrytego w Fenway Court i powiązanych z nim ludzkich uczuć. Romantyczna idea weneckiego pałacu zbudowanego w Bostonie – budowli i kolekcji ukochanej przez pokolenia mieszkańców tego miasta, którzy odwiedzali to miejsce najpierw jako dzieci, potem jako rodzice i dziadkowie – skłoniły architekta do poszukiwania rozwiązania, które w najmniejszym stopniu nie konkurowałoby z istniejącym budynkiem. *Koncepcja narzuciła się sama* – twierdzi Piano – Fenway Court jest masywny, introwertyczny, staroświecki. Nowe skrzydło zaprojektowane przez Piano jest ekstrawertyczne, transparentne i nowoczesne. Zostało zanurzone w ogrodzie i otaczającym go parku, zewsząd czytelne są relacje z otoczeniem. Ze starym gmachem łączy je jedynie przeszklona przewiązka. Piano w wielu miejscach swojego projektu wykorzystał motyw szklanego zadaszenia dziedzińca, osiągając dzięki temu wrażenie lekkości i świetlistości wnętrza. Pawilon recepcyjny



Pawilon wejściowy z punktem recepcyjnym, w głębi szklarnia, w której hodowane są kwiaty, fot. autor

213 <http://fr.blouinartinfo.com/news/story/756872/renzo-piano-on-his-chivalrous-addition-to-the-isabella-stewart>

przypomina ogrodową altanę. Wrażenie to potęgują wszechobecne rośliny i kwiaty, zarówno te w wazonach, jak i te w otaczających obiektach ogrodach i szklarniach.

Część nadziemna zawieszona ponad przeszklonym parterem składa się z czterech kostek, o elewacjach pokrytych patynowaną na zielono blachą miedzianą. Dwie największe bryły mieszczą przestrzeń ekspozycji czasowych i salę koncertową dla 300 osób. Posiada ona niezwykle proporcje i właściwości akustyczne, jest niewielka i bardzo wysoka. Widzowie siedzą wokół sceny na trzech poziomach wąskich, jednorzędowych balkonów. Rozwiązanie to daje efekt bezpośredniego obcowania z muzyką, Renzo Piano powiada, że *w sali słycać nawet oddech muzyka grającego na flecie*²¹⁴. W pozostałych bryłach rozlokowano pomieszczenia administracyjne i zaplecze naukowo-badawcze. Na parterze oprócz hallu wejściowego, sanitariatów i szatni, rozplanowano sklep, restaurację i salon muzealny. Powierzchnia użytkowa nowego skrzydła wynosi 6500 m², to jest więcej niż wynosząca ok. 6000 m² powierzchnia oryginalnego budynku.

Inwestycja została ukończona w 2012 r. i jak zwykle w takich wypadkach spotkała się ze zróżnicowanym odbiorem. Z jednej strony podkreślany jest umiar i właściwa skala architektury, transparentność i świetlistość wnętrz oraz znakomita akustyka sali



Główna klatka schodowa w nowym skrzydle, w głębi salon muzealny, fot. autor

214 <http://fr.blouinartinfo.com/news/story/756872/renzo-piano-on-his-chivalrous-addition-to-the-isabella-stewart>

koncertowej. Muzeum zyskało nowe funkcje i przestrzenie, dzięki czemu stary budynek został znacznie odciążony. Poszerzona została oferta muzealna i być może wzrosła frekwencja. Z drugiej strony jednak – coś się zmieniło. Do starego muzeum wchodziło się od strony ulicy Fenway, przez mały hall wejściowy usytuowany na osi budynku. Skromna frontowa fasada i ciasnota wejścia potęgowały wielkie wrażenie, jakie na gościach robiło wnętrze dziedzińca rozświetlone sączącym się z góry światłem. Tymczasem nowe wejście zlokalizowane zostało z przeciwnej strony. Odwiedzający wchodzi teraz do muzeum od strony parku przy Evans Way, i prowadzeni są do starego budynku meandrem szklanych korytarzy. Wejście urządzone w miejscu dawnego sklepu muzealnego, skąd zwiedzający wchodzi na boczny krużganek dziedzińca. Pomimo zmiany kierunku wejścia, widok dziedzińca nadal robi wielkie wrażenie. Jedyną zmianą w oryginalnej aranżacji dzieł sztuki była konieczność przesunięcia egipskiego sarkofagu, blokującego przejście na krużganek.

Każda ingerencja w oryginalny kształt kolekcji muzealnej przynieść musi w rezultacie zmianę w jej percepcji. W wypadku Muzeum Isabelli Stewart Gardner ingerencja ograniczyła się do budowy nowego skrzydła, które w czytelny sposób zostało oddzielone od części starej. W samym budynku Fenway Court dokonano niewielu zmian. Można wręcz teoretycznie założyć, że po wyburzeniu nowego skrzydła możliwy byłby powrót do pierwotnego kształtu muzeum. Można też – co bardziej praktyczne – mentalnie rozdzielić obie części, przypisując otwartą w charakterze bryłę rozbudowy, wraz z otaczającą ją przestrzenią miejską, sklepami i samochodami do czasów teraźniejszych, a zamknięty stary gmach wraz z kolekcją dzieł sztuki przyporządkować do czasów minionych. W tym sensie należy stwierdzić, że Muzeum Isabelli Stewart Gardner wyszło z rozbudowy dokonanej wg projektu Renzo Piano bez większego szwanku. Wizyta w Fenway Court nadal zapewnia zwiedzającym nostalgiczną podróż w czasie i artystyczne wzruszenia, a nowe skrzydło – wszelkie udogodnienia i atrakcje właściwe współczesnym, wielofunkcyjnym muzeom.

Jednak Sebastian Smee, krytyk bostońskiego dziennika „Globe”, twierdzi, że naruszona została magiczna atmosfera, wrażenie tajemniczości tego prywatnego muzeum, urządzonego przed wiekiem przez Isabellę Stewart Gardner. Jego zdaniem przejrzystość i racjonalna logika architektury nowego skrzydła stoją w sprzeczności z XIX-wiecznym duchem romantyzmu i sentymentalnego piękna, którym przesycona jest stara kolekcja²¹⁵.

215 <http://www.bostonglobe.com/2012/01/15/gardnerartreview/d3zfpk2mFkz8aFuDSA0Bwl/story.html>

ROZDZIAŁ 7

BARNES COLLECTION W FILADELFIN

W skład kolekcji Alberta C. Barnes'a wchodzi jeden z najwybitniejszych na świecie zbiorów malarstwa impresjonistycznego i postimpresjonistycznego. Ze względu na jakość dzieł i sposób ich ekspozycji kolekcja ta jest niepowtarzalna. Barnes aranżował obrazy, meble i przedmioty rzemiosła artystycznego – głównie metaloplastykę – w charakterystyczne zestawy, tzw. ansamble (fr. *ensemble*). Jego zbiory, które od 1925 r. mieściły się w specjalnie dla nich zaprojektowanym klasycystycznym budynku położonym w Merion, przedmieściu Filadelfii, zostały wbrew woli fundatora przeniesione w 2012 r. do nowego gmachu zaprojektowanego przez parę nowojorskich architektów – Toda Williama i Billie Tsien. Nowe Muzeum Fundacji Barnes'a zlokalizowano w kwartale muzeów w śródmieściu Filadelfii, co z jednej strony zapewnia popularyzację, łatwiejszy dostęp i lepszą frekwencję, z drugiej wzbogaca ofertę turystyczną miasta. Przeprowadzce kolekcji Barnes'a towarzyszyła batalia sądowa i liczne kontrowersje wzmocnione faktem, że sam kolekcjoner, kiedyś wyśmiany i odrzucony przez elity miasta Filadelfia, wzgardził nimi, a zapisy poczynione przez niego w akcie fundacyjnym i testamencie miały zabezpieczać zbiory przed rozproszeniem, zmianami układu ekspozycji dzieł i przed przeniesieniem w inne miejsce.

7.1. KOLEKCJA

Albert Coombs Barnes (1872–1951) urodził się na przedmieściach Filadelfii w rodzinie robotniczej. Jego wybitne uzdolnienia sprawiły, że już w wieku 20 lat ukończył studia medyczne na uniwersytecie stanu Pensylwania. Dalsze nauki pobierał w Niemczech, gdzie studiował chemię i farmakologię. Po powrocie do Ameryki założył własną firmę farmaceutyczną. Wkrótce fortunę przyniósł mu wynalazek antyseptycznego preparatu pod nazwą Argyrol, który jego firma produkowała i sprzedawała. Pozwoliło mu to na poświęcenie reszty życia pasji zbierania dzieł sztuki.

W trwającej prawie 40 lat przygodzie kolekcjonerskiej dr Barnes niewiele mówił o źródłach swojego zainteresowania sztuką. Wiadomo, że w młodym wieku zajmował się myślistwem i hodowlą koni. Należał do klubu Rose Tree Fox Hunting. Poznał tam filadelfijskiego adwokata Johna G. Johnsona, który był posiadaczem zbioru obrazów starych mistrzów oraz szkoły barbizońskiej. Kolekcja obrazów Johnsona była w jego domu rozwieszona w sposób idiosynkratyczny. Płótna wisiały na drzwiach, sufitach, a nawet na ramach i wezgłowiach łóżek. Oczywiście Albert Barnes poznał ten zbiór,



Giorgio de Chirico, *Portret Alberta C. Barnes*, 1926, © Barnes Foundation

być może wskutek fascynacji nim wkrótce zerwał z polowaniami i oddał się całkowicie nowej pasji – kolekcjonerstwu. Odnowił wówczas znajomość ze swoim szkolnym kolegą, znanym już wówczas malarzem Williamem Glackensem. Barnes napisał do niego w styczniu 1912 r. – *Chciałbym zakupić kilka nowoczesnych obrazów. Czy możemy w tej sprawie spotkać się w Nowym Jorku, w przyszły wtorek?*²¹⁶. Niebawem, jeszcze w styczniu wspomnianego roku Barnes wysłał malarza z misją handlową do Paryża, kładąc nacisk na zakup obrazów A. Renoira i A. Sisley'a. W ciągu dwóch tygodni Glackens nabył 33 obrazy olejne, grafiki i akwarele. Oprócz dzieł zamówionych malarzy

znalazły się wśród nich także *Góra Sainte-Victoire widziana z Bellevue* Cézanne'a, *Mężczyzna z papierosem* Picassa oraz *Listonosz* van Gogha.

Kilka miesięcy później Barnes udał się do Paryża już osobiście. Zapoczątkowało to jego regularne podróże kolekcjonerskie, przerywane tylko przez dwie wojny światowe. Marszand Paul Guillaume tak opisał pobyt doktora w Paryżu – *To Medici Nowego Świata, człowiek niezwykły, demokratyczny, żarliwy, niezmordowany, uroczy, impulsywny, wielkoduszny [...]. Kupował i odrzucał, podziwiał i krytykował, jednych radował, innych drażnił, z jednych robił przyjaciół, z innych – wrogów*²¹⁷. Le Corbusier w swoich pamiętnikach zatytułowanych *Kiedy katedry były białe* opisał go nieco sarkastycznie – *około 1922 roku na paryskim Montparnassie mówiono tylko o nim. Artyści podobno kładli się nocą na wycieraczkę przed jego pokojem, żeby mieć pewność, że nazajutrz go spotkają. Przyjeżdżał ze Stanów Zjednoczonych niczym kometa z błyszczącym pióropuszem wypuszczona z jego fabryk farmaceutycznych. Kupował Nową Sztukę*²¹⁸.

216 J.F. Dolkart, M. Lucy, *The Barnes Foundation. Masterworks*, New York 2012, p. 10.

217 *Ibidem*, p. 11.

218 Le Corbusier, *Kiedy katedry były białe*, Warszawa 2013, s. 127.



Paul Cézanne, *Góra Sainte-Victoire widziana z Bellevue*, 1892–1895, © Barnes Foundation

Zbieranie obrazów stało się żywiołem Barnes'a. W 1915 r. opublikował w „Arts & Decoration” esej zatytułowany *How to Judge a Painting*, w którym napisał – *Dobre obrazy stanowią lepsze towarzystwo niż najlepsze nawet książki, i o niebo lepsze, niż towarzystwo większości skądinąd miłych ludzi*²¹⁹. Kolekcjonerstwo, oprócz względów osobistych i prestiżowych, miało dla niego także znaczenie społeczne i edukacyjne. Sądził, że dzięki obcowaniu ze sztuką człowiek może stawać się lepszym, a dostęp do obrazów powinna mieć również klasa pracująca, nie tylko uprzywilejowani znawcy. Dlatego często urządzał wykłady, kursy i zwiedzanie kolekcji dla pracowników swoich fabryk, wierząc, że poznawanie sztuki, oprócz samej radości jej oglądania, da tym ludziom mocne podstawy w wymiarze egzystencjalnym. W 1920 r. pisał w „New Republic” – *Nie twierdzimy, że wykształciliśmy krąg mędrców lub koneserów sztuki, lecz jesteśmy przekonani, że pobudziliśmy zainteresowanie wobec uduchowionych przedmiotów stworzonych przez człowieka [...] umożliwiając przy*

219 J.F. Dolkart, M. Lucy, *The Barnes...*, p. 13.

tym sensowny sposób spędzenia wolnego czasu tej klasie ludzi, dla których takie możliwości były dotąd niedostępne²²⁰.

W tym samym roku w siedzibie Akademii Sztuk Pięknych w Filadelfii po raz pierwszy została publicznie pokazana część jego zbiorów. Barnes był przekonany, że będzie to najważniejszy pokaz nowoczesnej sztuki, jaki kiedykolwiek odbył się w Stanach Zjednoczonych. Tymczasem wystawa okazała się porażką. Nowa sztuka nie została doceniona przez konserwatywne kręgi filadelfijskich elit, a samego Barnesesa określono jako wulgarnego. Przedstawione dzieła malarskie, jak również autorska forma ekspozycji polegająca na łączeniu ich w idiosynkratyczne ansamble, została zlekceważona i wykpiiona. Filadelfijskie gazety pisały o obrazach – *wstrętne i groteskowe plamy ostrych kolorów, sztuka dzika, podła i nieczysta*²²¹. Wzburzony kolekcjoner zaskoczony całkowitym brakiem zrozumienia dla jego wysiłków odpowiedział – *Próbuję dla Filadelfii uczynić najlepszą rzecz, jaką kiedykolwiek ktoś chciał dla niej zrobić*²²².

Doznanego wówczas afrontu dr Barnes nie zapomniał nigdy. Odciał się całkowicie od filadelfijskiego establishmentu, polegał odtąd tylko na swoich najbliższych i sprawdzonych współpracownikach. W statucie utworzonej przez niego w 1922 r. fundacji²²³ znalazł się zapis stanowiący, że kolekcja miała zawsze pozostać w takim stanie, w jakim była przedstawiana za życia jej twórcy. Także w swoim testamencie Albert C. Barnes raz jeszcze podkreślił, że nie może być ona ani zmieniona, ani przeniesiona w inne miejsce. Zapisy te miały chronić integralność zbiorów i w przyszłości udaremniać ewentualne próby przejęcia jego kolekcji przez filadelfijskie elity, które niegdyś uznały ją za bezwartościową.

W latach 1912–1951 Barnes kupował masowo płótna francuskich postimpresjonistów oraz artystów mu współczesnych. We wczesnym okresie gromadzenia obrazów opierał się na radach Glackensa. Później podejmował decyzje samodzielnie, a dzięki posiadanym środkom i znajomościom z ludźmi zawodowo zajmującymi się najnowszą sztuką, takimi jak znani marszandzi: Paul Durand-Ruel i Paul Guillaume, docierał do najlepszych dzieł. Śledził także twórczość amerykańskich artystów i kupował prace m.in.: Williama Glackensa, Charlesa Demutha, Marsdena Hartley'a, Ernesta Lawsona, Alfreda H. Maurera, braci Maurice'a i Patricka E. Prendergastów. To właśnie dzięki Maurerowi Barnes odwiedził z końcem 1912 r. salon Gertrudy i Leo Steinów przy rue de Fleurs w Paryżu, w którym nabył najważniejsze prace Matisse'a – 35 dzieł tego malarza należało wcześniej do Leona Steina lub jego rodziny, a wśród nich słynny

220 T. Williams, B. Tsien, *The Architecture of The Barnes Foundation*, New York 2012, p. 20.

221 J.F. Dolkart, M. Lucy, *The Barnes...*, p. 21.

222 *Ibidem*.

223 Jej inauguracja nastąpiła w marcu 1925 roku.



Henri Matisse, *Radość życia*, 1905–1906, za: Wikimedia Commons

Radość życia. W 1930 r. zamówił u Matisse'a wielkie malowidło ściennie, które zostało zainstalowane w jego galerii.

Barnes zbierał też obrazy starych mistrzów, sztukę afrykańską i naiwną sztukę amerykańską: ceramikę, wyroby zdobnicze, tkaniny i kute żelazne przedmioty. Uważał przy tym, że każda dobra forma artystyczna, bez względu na jej rodzaj i materiał, w jakim została wykonana, powinna być traktowana na równi. Dlatego umieszczał kute metalowe rękodzieło pomiędzy obrazami Renoira, a afrykańską sztukę przy płótnach Modiglianiego. Swoje poglądy na malarstwo przedstawił w wydanej po raz pierwszy w 1925 r., i wielokrotnie potem wznawianej, książce *The Art of Painting*²²⁴. Jego wysoce oryginalny punkt widzenia, fascynacja zarówno sposobem ekspozycji dzieł sztuki, jak i ich indywidualnymi walorami, zdecydowały o wyjątkowości kolekcji.

Kolekcja Barnes'a została umieszczona w specjalnie dla niej wybudowanym, klasycystycznym budynku zaprojektowanym przez Paula Creta (1876–1945) – uznanego filadelfijskiego architekta, w podmiejskiej dzielnicy Filadelfii Merion. Obok galerii postawiono dom, w którym doktor zamieszkał wraz z żoną, całość założenia

224 A.C. Barnes, *The Art of Painting*, Merion 1925.



Stara siedziba Fundacji Barnes'a w Merion, za: Wikimedia Commons

architektonicznego, zrealizowanego w latach 1922–1925, wkomponowano w istniejące już arboretum. Ze względu na ważność zebranych dzieł sztuki, jak również sposób ich prezentowania, jest jedyną taką kolekcją na świecie. Zawiera m.in. 181 dzieł Renoira, 69 Cezanne'a, 46 Picassa, 59 Matisse'a i 18 obrazów Rousseau. Stworzone przez Barnes'a ansamble składają się z zestawu obrazów, które łączy w danym zbiorze jakaś wspólna – w opinii kolekcjonera – cecha, np. podobne światło, perspektywa, linie, ekspresja koloru, a nie – jak zwykle się prezentować dzieła sztuki – chronologia, styl, czy też rodzaj przedstawienia. Ansamble ulegały zmianom w miarę uzyskiwania nowych nabytków, jak i ewoluowania estetycznych powiązań pomiędzy nimi. Barnes zawsze rozmieszczał płótna w regularnych grupach, między obrazami rozwieszał przedmioty wykonane z kutego żelaza: okucia, szyldy, klucze i narzędzia, pochodzące z czasów od XIV do końca XIX wieku. W integracji sztuki z rzemiosłem artystycznym, w połączeniach różnych obiektów, które prezentowały wiele kultur i okresów, poszukiwał potwierdzenia kontynuacji artystycznych tradycji i uniwersalnego impulsu do kreacji. Żelazną zasadą konstrukcji ansambli jest symetria. Być może to za jej sprawą zestawienia obrazów, często kontrowersyjne dla widza, wytrzymują wewnętrzne napięcia wytworzone między poszczególnymi dziełami. Nie bez znaczenia przy aranżacjach była jego pasja

do muzyki. Punktujące metalowe przedmioty, rozmieszczone wśród obrazów, działają jak synkopy znaczące odpowiednie momenty, skręty i wibracje wśród rytmicznych układów płócien.

Przekonanie i głęboka wiara Alfreda C. Barnes'a we własny sposób pojmowania sztuki znalazły wyraz w liście, który napisał do Paula Guillaume'a – *Wczoraj zaczęli-*



Barnes Collection w Filadelfii, widok ogólny ekspozycji, © Barnes Foundation

*śmy rozwieszać obrazy, jutro mamy zamiar naszą pracę skończyć. Galeria jest perfekcyjnie wspaniała, i jestem pewien, że na całym świecie nie znajdzie się żadna inna kolekcja, która jej dorówna*²²⁵. Po ponad 60 latach, które minęły od śmierci kolekcjonera, powyższe słowa nie są już dumną przechwałką. Zawarta w nich treść potwierdza słuszność dokonanych wyborów, trwałość autorskiej koncepcji ekspozycji dzieł, jak również uniwersalność idei fundacji, stawiającej nacisk na *edukację oka i umysłu*²²⁶.

225 J.F. Dolkart, M. Lucy, *The Barnes...*, pp. 24–25.

226 T. Williams, B. Tsien, *The Architecture...*, p. 30.

Nowe muzeum kolekcji dr. Barnesa zbudowane w sercu bogatej Filadelfii jest pomnikiem uczczenia pamięci tego niezwykłego człowieka i kolekcjonera. Jest też wybitnym, unikatowym miejscem, przystanią dla wszystkich, którzy chcą podziwiać ducha ludzkości uchwyconego i zaklętego w jego niepowtarzalnej kolekcji.



Charakterystyczna aranżacja kolekcji Barnesa, tzw. ansamble w sali 23., © Barnes Foundation

7.2. ARCHITEKTURA

Popularność osiągnęła także kolekcję Barnesa. Mały, położony na dalekich przedmieściach Filadelfii budynek, w którym przechowywane były zbiory nie mógł sprostać współczesnym wymaganiom. Dostęp do dzieł był utrudniony, brak było infrastruktury niezbędnej do obsługi coraz większej liczby osób zainteresowanych poznaniem sławnej i unikatowej kolekcji. Tymczasem w położonej na uboczu galerii obrazy były przechowywane w zaciemnionych wnętrzach, w obawie przed uszkodzeniem płócien prawie nigdy nie rozsuwano kotar zasłaniających wychodzące na południe okna. Oczywiście ci nieliczni, którym dane było bezpośrednio zapoznać się z kolekcją, byli zachwyceni panującą we wnętrzach mroczną i mistyczną atmosferą. Nierozwiązywalnym dylematem, przed którym – u progu XXI w. – stanęły władze fundacji, było pogodzenie woli fundatora zabraniającej przeniesienia siedziby i wprowadzania

jakichkolwiek zmian w oryginalnym układzie zbiorów, z dążeniem do udostępnienia kolekcji i popularyzacji oryginalnych idei dr. Barnesa wśród szerokiej publiczności.

Zamiary zarządu fundacji dotyczące przeniesienia zbiorów do nowej siedziby – lepiej dostosowanej do wymogów współczesnego, skomercjalizowanego muzealnictwa – budziły opór wielu środowisk. Jednak władze Filadelfii dostrzegły drzemiący w kolekcji potencjał marketingowy i zaferowały Fundacji Barnesa znakomitą, śródmiejską lokalizację – prawie dwuhektarową działkę położoną przy reprezentacyjnej alei parkowej Benjamin Franklin Parkway, łączącej ratusz miejski z Philadelphia Museum of Art. Chodziło o stworzenie w tym miejscu kwartału muzeów, oprócz bowiem monumentalnego gmachu muzeum miejskiego pochodzącego z końca XIX w., w bezpośrednim sąsiedztwie oferowanej działki stało wzniesione w 1929 r. Muzeum Rodina z wybitną kolekcją dzieł rzeźbiarza, zgromadzoną przez magnata przemysłu filmowego Julesa Mastbauma. Autorem budynku Muzeum Rodina był Paul Cret, ten sam architekt, który zaprojektował galerię w Merion. Strategia podnoszenia atrakcyjności miasta i ożywienia ruchu turystycznego poprzez zgrupowanie w śródmiejskiej lokalizacji zespołu kilku wybitnych muzeów sprawdziła się już w wielu miastach. Takimi kompleksami są m.in. rejon Louvre – Tuileries w Paryżu, Wyspa Muzeów w Berlinie, MuseumsQuartier w Wiedniu czy National Mall w Waszyngtonie. Śródmiejskie zespoły muzealne są ważnymi elementami funkcjonalnymi miasta, przyczyniają się do ożywienia przestrzeni publicznych i zaspokajają wiele potrzeb mieszkańców i turystów, od zwykłej rozrywki i popkultury poczynając, na elitarnych wydarzeniach kulturalnych i artystycznych kończąc.

Kontrowersjom dotyczącym planów przeniesienia kolekcji Barnes'a do nowej siedziby wbrew woli jej fundatora towarzyszyła batalia sądowa, w której zarząd fundacji walczył o utrzymanie prawa do kolekcji, pomimo naruszenia zapisów statutowych. W wyroku, który zapadł w 2004 r., sędzia okręgowy Stanley Ott wydał zgodę na przeniesienie kolekcji do nowego gmachu, nakazał jednak odtworzenie w nim układu oryginalnych wnętrz, i powielenie sposobu aranżacji zebranych w nich dzieł, ciasno pogrupowanych w charakterystyczne ansamble²²⁷. Po kilkuletnich przygotowaniach zdefiniowano program funkcjonalny siedziby nowego muzeum. Znalaziono także sponsora chętnego do finansowania inwestycji – Fundację Annenberg z Filadelfii. Zarząd Fundacji muzealnej wskazał na początku 2008 r. architektów, którym powierzono opracowanie projektu nowego budynku. Wybór padł na małżeństwo z Nowego Jorku, Toda Williamsa i Billie Tsien²²⁸, prowadzących niewielką jak na amerykańskie warunki, i niezbyt znaną na świecie, ale szanowaną w Stanach Zjednoczonych pracownię,

227 C. Hawthorne, *Barnes Collection*, "Architectural Record" June 2012.

228 Wśród konkurentów w finalnej czwórce byli także Tadao Ando, Kengo Kuma i Rafael Moneo.

której dziełami były m.in. siedziba American Folk Art Museum na Manhattanie w Nowym Jorku czy Phoenix Art Museum.

Tod Williams i Billie Tsien twierdzą, że wprawdzie nie wypracowali swojego autorskiego stylu, ale sformułowali swoje własne zasady. W manifestie opublikowanym na stronie internetowej ich biura zatytułowanym *Slowness*, głoszą oryginalne – szczególnie w skomputeryzowanym świecie współczesnej architektury – poglądy: pochwałę ręcznej roboty i powolnego działania. W pracy nadal używają staromodnych stołów kreślarskich, ręcznie ostrzonych ołówków i drewnianych ekierok. Nie zatrudniają sekretarki, komputerów używają tylko w ostateczności. Twierdzą, że nawarstwiające się na kalkach szkice i odręczne poprawki, ślady mozolnego drapania i gumowania kresek, sprzyjają namysłowi i co za tym idzie rozważde w podejmowaniu decyzji projektowych. Ich budynki – bez wątpienia nowoczesne w swoim charakterze – pełne są detalu, cechuje je mistrzowskie opanowanie rzemiosła budowlanego oraz bogata i zróżnicowana, szczególnie jak na współczesny modernizm, paleta faktur i materiałów.

Zadanie postawione przed projektantami nowego gmachu było karkołomne. Nie dość, że wyrok sądu nakazywał wzniesienie repliki dawnej siedziby galerii w śródmiejskiej lokalizacji, to na dodatek program funkcjonalny nowego gmachu muzeum obejmował powierzchnię dziesięciokrotnie większą niż pierwotny obiekt²²⁹. Zagrożenia były oczywiste – z jednej strony zarzut pastiszu i makdonaldyzacji architektury, z drugiej groźba utraty skali i zatracenia ducha oryginalnej kolekcji. Architekci, obmyślając ideę projektu, odwołali się do parkowej lokalizacji budynku Creta, postanowili wznieść „galerię w ogrodzie, i ogród w galerii”. W tym celu otoczyli nowy budynek założeniem parkowym, a drogę do głównego wejścia – ulokowanego w zaskakujący sposób na tyłach budynku – poprowadzili przez sekwencję ogrodowych wnętrz, wypełnionych formami architektonicznymi, zielenią i basenami wodnymi. Do muzeum wchodzi się kamienną kładką poprowadzoną ponad lustrem wody. Zabieg ten, który od wieków stosowany był w architekturze japońskich ogrodów, sprzyja zmianie nastroju osób odwiedzających – refleksji i wyciszeniu, oderwaniu od zgiełku wielkiego miasta. Architekci w ten sposób z szacunkiem nawiązali do myśli dr. Barnesy, który uważał, że do obcowania ze sztuką człowiek powinien oczyścić się z trudów dnia codziennego.

Otwarty w 2012 r. budynek muzeum składa się z trzech części: pawilonu wejściowego, w którym ulokowano strefę recepcyjną, sklep muzealny, restaurację i sale wystaw czasowych; obszernego dziedzińca przekrytego misternie ukształtowanym świetlikiem dachowym o formie przywodzącej na myśl origami; i pawilonu mieszczącego zbiory,

229 Program muzeum jest typowy dla współcześnie realizowanych budynków muzealnych – oprócz siedziby stałej, kolekcja zawiera wielofunkcyjny hall, pomieszczenia do prezentacji wystaw czasowych, audytorium, sale klasowe i seminaryjne, bibliotekę, restaurację i kawiarnię, sklep muzealny, szatnie i zaplecze sanitarne oraz bogato wyposażone pracownie konserwatorskie, a także pokoje administracyjne i pomieszczenia magazynowo-techniczne.



Nowy gmach Barnes Collection, w głębi wieżowce centrum Filadelfii, fot. autor



Barnes Collection, widok ogólny, fot. autor

który projektanci umieścili w nowej budowli niczym „pudełko w pudełku”. Amfiladowa sekwencja wnętrz, która powtarza rozplanowanie starego budynku, została dwukrotnie rozcięta, by w powiększoną przestrzeń galerii wpleść ogrodowe atrium i salę seminaryjną. Pomieszczenia, w których mieści się ekspozycja, powielają proporcje oryginalnych wnętrz. Ansamblu wiernie odtworzono i tak, jak w pierwotnym budynku, powieszono je na ścianach obitych jutową tapetą, lecz detale stolarki okiennej i drzwiowej zostały przetworzone. Projektanci uniknęli w ten sposób zarzutu pastiszu i unowocześnili charakter wnętrz. Wprowadzono też do nich najnowocześniejsze technologie. Elementy oświetlenia, klimatyzacji i instalacji alarmowych zostały wbudowane w obiekt w sposób mistrzowski, są zupełnie niewidoczne, nic nie rozprasza uwagi zwiedzającego. Na szczególną uwagę zasługują wielkie okna wykonane na wzór oryginalnych i – tak jak w budynku Creta – wychodzące na południe. Zostały one przeszklone zestawami o taflach szkła kilkucentymetrowej grubości, które spełniają wymogi zabezpieczeniowe i odpowiednio filtrują światło słoneczne, przepuszczając do wnętrza tylko 14% energii świetlnej²³⁰. Pomimo tego szyby są całkowicie przejrzyste, na oknach nie ma żadnych zasłon ani rolet²³¹. Odpowiednio zbalansowane systemy oświetlenia – realizowanego za pomocą rozproszonego światła dziennego płynącego ze świetlików dachowych, uzupełnionego dynamicznie sterowanymi źródłami światła sztucznego – przyczyniają się do tego, że w galerii panuje znakomita atmosfera. Obrazy są oświetlone neutralnym w barwie światłem, bez żadnych cieni i bez refleksów, a park widoczny za oknem sprawia równie naturalne wrażenie, jak wiszące na ścianach płótna.

Uwagę zwraca ażurowa elewacja obiektu wykonana z bloków wapienia, słynnego „złotego” kamienia, z którego zbudowana jest Jerozolima. Architekci w czasie studialnej podróży do Izraela zapoznali się z lokalnymi złożami, strukturą kamienia i najlepszymi technikami jego obróbki. Reliefowa elewacja wykonana jest ze szlifowanych i piaskowanych płyt kamiennych, pociętych rytmicznie szczelinami okien i siatką zagłębień wykończonych stalą nierdzewną. W niektórych szczelinach prostopadle do elewacji osadzono dekoracyjnie młotkowane płyty mosiężne i kamienne przypory. Przy projektowaniu elewacji budynku inspiracją dla architektów stał się wzór z afrykańskiej tkaniny pochodzącej z kolekcji²³². We wnętrzu obiektu także wykorzystano kamień, jego lico potraktowane jest bardziej dekoracyjnie: fakturowane w poziome pasy, dłutowane lub groszkowane. We wnętrzach obiektu odnaleźć można także inne elementy inspirowane motywami zaczerpniętymi ze sztuki egzotycznej: wzorzyste posadzki wykonane z drobnej terrakoty, ozdobne metalowe kraty i indywidualnie projektowane

230 T. Williams, B. Tsien, *The Architecture...*, p. 150.

231 Z przekrojowych rysunków wynika, że w nadprożach okiennych wbudowane są kasety z żaluzjami zewnętrznymi i roletami wewnętrznymi, jednak w czasie naszego pobytu w galerii, w słoneczny wrześniey dzień, wszystkie okna były całkowicie odsłonięte.

232 T. Williams, B. Tsien, *The Architecture...*, p. 80.



Barnes Collection, widok od frontu na skrzydło muzealne, a w nim odtworzony układ okien z budynku w Merion, fot. autor

tkaniny wykorzystane do obicia mebli ustawionych na dziedzińcu. Kamienna bryła budynku, która zwieńczona jest monumentalnym prostopadłościanem szklanego świetlika nadwieszanego nad dziedzińcem obiektu, tworzy charakterystyczną mocną formę, szczególnie dobrze prezentującą się po zmroku, kiedy bryła świetlika zostaje efektownie podświetlona. Kenneth Frampton dostrzega w tej kompozycji zderzenie dwóch różnych wpływów: monumentalny i ciężki cokół wywodzi z modernistycznej szkoły Louisa Kahna, a szklaną formę świetlika dachowego łączy z wizjami radzieckiej konstruktywistycznej awangardy²³³.

Opinie na temat nowego muzeum są zróżnicowane – jedni twierdzą, że przy okazji przenosin utracony został duch dawnej kolekcji²³⁴; inni, że udało się to, *co nie miało prawa się udać*²³⁵. Jednak zarówno krytycy, jak i zwolennicy podkreślają wysoką klasę architektury nowego obiektu. Docenił ją także Amerykański Instytut Architektów, który w 2013 r. projekt muzeum wyróżnił honorową nagrodą. W jednym ze swoich ostatnich felietonów Ada Louise Huxtable napisała – *Długo czekałam na taki budynek. Nie ma w nim blichtru star-architektury, nie ma sztuczek high-techu, sensorycznej deprywacji*

233 K. Frampton, *The Barnes Collection Reinstated*, w: T. Williams, B. Tsien, *ibidem*, p. 11.

234 C. Hawthorne, *A Poor Replica of Barnes Foundation Museum*, "Architecture Review" 11.05.2012.

235 A.L. Huxtable, *The New Barnes Shouldn't Work – But Does*, "The Wall Street Journal" 25.05.2012.



Wewnętrzny dziedziniec w Muzeum Barnes, © Barnes Foundation

minimalistycznego modernizmu, ani narcystycznego ego projektanta. Nowe muzeum Barnes poświęcone jest wyłącznie kolekcji Barnes. Tak się dzieje tylko wtedy, kiedy mamy do czynienia z dobrą architekturą²³⁶.

7.3. POSTSCRIPTUM

W czasie gdy Tod Williams i Billie Tsien zajęci byli budową nowego gmachu dla Fundacji Barnes, ważyły się losy innego budynku muzealnego ich autorstwa – władze nowojorskiego American Folk Art Museum uginające się pod ciężarem długów związanych z kosztami inwestycji i mniejszymi niż zakładano wpływami z biletów, zdecydowały o sprzedaży budynku wzniesionego zaledwie 11 lat wcześniej, a jego nowy właściciel – słynne nowojorskie Museum of Modern Art – postanowiło ten ikoniczny

gmach... wyburzyć! Powodem tej decyzji była zbyt wyrazista architektura obiektu, sprzeczna z wizją dyrekcji MoMA, która swoim gmachom chce nadawać neutralny, szklany i transparentny charakter. To chyba pierwszy w historii przypadek, że dobra i wyrazista architektura budynku stała się przyczyną jego wyburzenia²³⁷.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ Po licznych protestach władze MoMA oświadczyły, że dokonają ponownej analizy decyzji o wyburzeniu budynku, w którym mieściło się American Folk Museum. W rezultacie zapadła decyzja, że frontowa elewacja zostanie zdemontowana i zmagazynowana, a budynek wyburzony.

ROZDZIAŁ 8

**KRÖLLER-MÜLLER
MUSEUM W DE HOGE
VELUWE NATIONAL PARK
W HOLLANDII**

Muzeum Kröller-Müller nieopodal miejscowości Otterlo w Holandii należy do „uprzywilejowanej” grupy kolekcjonerskich muzeów sztuki założonych w otwartym pejzażu, w otoczeniu ogrodów, parków i lasów. Narodzin idei „parków sztuki” dopatrywać się należy w rzymskich ogrodach cesarza Hadriana wokół willi Tivoli²³⁸, który w swojej letniej rezydencji szukał ciszy i spokoju, w czym pomagać miały rozległe założenia ogrodowe i architektoniczne oraz zdobiące je rzeźby i mozaiki. Dziś Muzeum Kröller-Müller, malowniczo położone wśród wydm, wrzosowisk i lasów parku narodowego De Hoge Veluwe, jest wielką atrakcją turystyczną, ściągą tłumy ludzi spragnionych swobodnego obcowania z przyrodą i sztuką. Jest też instytucją muzealną znaczącą w skali światowej z racji posiadania wybitnej kolekcji obrazów van Gogha i zbioru dzieł sztuki współczesnej, w szczególności unikatowej galerii rzeźby prezentowanej w otaczających budynek muzealny ogrodach.

8.1. KOLEKCJONERKA

Helene Kröller-Müller (1869–1939) urodziła się w miejscowości Horst położonej pod Essen, w zagłębiu Ruhry, w rodzinie bogatego przemysłowca. Jej ojciec Wilhelm Müller był właścicielem firmy Wm. H. Müller & Co., dostarczającej surowce dynamicznie rozwijającemu się wówczas przemysłowi stoczniowemu. W 1888 r. Helene poślubiła utalentowanego pracownika rodzinnej firmy Antona Kröllera (1862–1941), który rok później, w wieku 27 lat przejął zarząd nad firmą po śmierci ojca Helene. Pod jego kierunkiem spółka Wm. H. Müller & Co. stała się wkrótce potężnym, międzynarodowym koncernem z siedzibą w Hadze i oddziałami w Nowym Jorku i wielu miastach Europy, a Helene została jedną z najbogatszych kobiet w Holandii²³⁹.

Małżeństwo Kröllerów zamieszkało w eleganckiej, neoklasycznej rezydencji „Huize ten Vijver” położonej przy ulicy Lange Voorhout w Hadze, zaprojektowanej przez wziętego holenderskiego architekta Leo Falkenburga. W sąsiednim pałacyku mieściła się siedziba zarządu rodzinnej firmy. Stołeczna lokalizacja umożliwiała Antonowi

238 A. Kiciński, *Muzea w pejzażu. Kröller-Müller w Otterlo, Luisiana i Arken pod Kopenhagą, André Malraux w Le Havre i Orońsko*, „Muzealnictwo” 2008, nr 49, s. 256.

239 Dane biograficzne Hellene Kröller-Müller pochodzą z katalogu *Kröller-Müller Museum*, L. Pelsers, T. van Kooten, B. Mühren (ed.), Amsterdam 2015 oraz ze strony internetowej Kröller-Müller Museum: krollermuller.nl/timeline



Helene Kröller-Müller, © Kröller-Müller Museum

lukratywne kontakty z najważniejszymi z holenderskich polityków i dyplomatów. Helene Kröller-Müller urodziła w latach 1889–1897 czworo dzieci, jednak rola wyłącznie matki jej nie wystarczała. Wzorem kobiet należących do XIX-wiecznej elity burżuazji miała wyższe aspiracje, kolekcjonowała antyczne meble, ceramikę i sztukę azjatycką. Za namową swojej córki zaczęła uczęszczać na lekcje estetyki do H.P. Bremmera (1871–1956), holenderskiego malarza, krytyka sztuki i edukatora. Wkrótce Bremmer stał się przyjacielem domu Kröllerów, doradcą i prywatnym nauczycielem Helene. Pod jego namową zaczęła kolekcjonować sztukę współczesną, głównie holenderską i francuską. Jej pierwszym nabytkiem był obraz *Przychodzący z daleka* Paula

Gabriela. W 1908 r. nabyła dwa obrazy niezbyt wówczas jeszcze znanego Vincenta van Gogha: *Na skraju lasu* i *Cztery zwiędłe słoneczniki*. W 1910 r. odbyła wraz z córką podróż do Włoch, gdzie odwiedziła Rzym, Mediolan i Florencję, zafascynowała ją tam zarówno oszczędna architektura włoskich kościołów, jak i zbiory renesansowego malarstwa w Palazzo Vecchio i historia Medyceuszy.

Początkowo Helene, nabywając dzieła sztuki, kierowała się wyłącznie osobistymi upodobaniami, przełomowe wydarzenia nastąpiły w 1911 roku. Poznała wówczas Karla Ernsta Osthaus (1874–1921), niemieckiego filantropa i kolekcjonera, wielbiciela awangardy, który zgromadzoną przez siebie kolekcję udostępniał publicznie, wierząc że kontakt z wybitnymi dziełami sztuki będzie sprzyjał rozwojowi kulturalnemu lokalnej społeczności. Kiedy we wrześniu 1911 r. zdiagnozowano u niej chorobę nowotworową, obiecała sobie, że jeśli przeżyje czekającą ją operację, to poświęci swoje życie misji utworzenia publicznego muzeum²⁴⁰. Napisała wówczas do swojego przyjaciela

240 E. Rovers, *Helene Kröller-Müller and the breakthrough of modern art*, https://www.rug.nl/research/biografie-instituut/medeerkers/rovers_ext

Sama van Deventera – *I teraz musi wydarzyć się cud: zbuduję wówczas swój nowy dom, i będzie nim muzeum. [...] setki lat później będzie to nadal interesujący pomnik kultury, [...] naturalny i dynamiczny, jakiego tu jeszcze nie było*²⁴¹.

Dzięki wsparciu finansowemu męża i pomocy Bremmera, który był zatrudniony w latach 1907–1925 jako jej konsultant, kolekcja Helene Kröller-Müller szybko rosła – w latach 1907–1939 zakupionych zostało 11 500 dzieł sztuki. W skład kolekcji wchodziły głównie obrazy, lecz były tam także rysunki, rzeźby, ceramika z Delft i sztuka chińska. Kolekcjonerka interesowała się przede wszystkim sztuką abstrakcyjną, uważała że pierwiastek abstrakcji istniał w sztuce od zarania czasów, dlatego często zestawiała stare dzieła z nowymi. Ceniła także kubistów, Pabla Picassa i Juana Grisa, jednak jej ukochanym malarzem został van Gogh, udało jej się zgromadzić największą na świecie prywatną kolekcję dzieł tego malarza – 91 obrazów oraz 180 rysunków i szkiców na papierze²⁴². W 1925 r. opublikowała książkę swojego autorstwa



Vincent van Gogh, *Pracznicy przy moście Langlois w Arles*, 1888, © Kröller-Müller Museum

241 krollermuller.nl/timeline/monument-to-culture

242 Największa kolekcja tego malarza znajduje się w Muzeum Vincenta van Gogha w Amsterdamie.

zatytułowaną *Obserwacja zjawisk w rozwoju nowoczesnego malarstwa (Beschouwingen over Problem in de Ontwikkeling der Moderne Schilderkunst)*, w której rozwinęła swoją teorię sztuki naznaczonej przez dwa równoległe prądy: realizm i idealizm. Helene Kröller-Müller twierdziła, że w każdym z okresów sztuki można odnaleźć te dwie przenikające się postawy i dwa różne sposoby widzenia rzeczywistości: realisci czerpali z natury i starali się – posługując się światłem, fakturami i kolorem – przedstawić ją przy pomocy własnych doznań i odczuć, podczas gdy celem idealistów nie było odmalowanie natury wprost, lecz przedstawienie – za pomocą środków malarskich – abstrakcyjnego wyobrażenia idei rzeczywistości²⁴³.

Strategia kolekcjonerska Helene Kröller-Müller była podporządkowana dwóm celom: po pierwsze chciała nabywać wyłącznie dzieła, które wytrzymają próbę czasu, po drugie starała się pokazać poprzez ich wybór ewolucję nowoczesnej sztuki, poczynając od połowy XIX w., od realizmu do abstrakcji; czy też posługując się słowami



Wnętrze rezydencji Lange Voorhout z eksponowanymi dziełami z kolekcji Helene Kröller-Müller, © Kröller-Müller Museum

243 K. Tzorzi, *Museum Space. Where Architecture Meets Museology*, Farnham–Burlington 2015, p. 208.

jej teorii – od realizmu do idealizmu. Za realistów uważała: Jean-Fraçois Milleta, Jana Weissenbrucha, Paula Gabriela, Auguste’a Renoira i Henriego Fantin-Latoura. Za malarzy zmierzających w stronę idealizmu uznawała: Odilona Redona, Paula Signaca, Georges’a Seurata i Jana Tooropa. Idealistów w czystej postaci reprezentowali wg niej: Pablo Picasso, Juan Gris, Auguste Herbin, Piet Mondrian i Bart van der Leck. Uwagę kolekcjonerki przyciągali także reprezentanci późniejszych, bardziej realistycznych, neoklasycznych trendów, m.in. Jean Metzinger, Gino Severini i Charley Toorop. Na była też kilka płócien starych mistrzów: Hansa Baldunga Griena i Lucasa Cranacha, których uznawała za prekursorów sztuki współczesnej²⁴⁴.

Helene Kröller-Müller zaczęła udostępniać dla publiczności – w rezydencji przy Lange Voorhout w Hadze – fragmenty swojej kolekcji już od 1913 roku. W jej salonach umówiona wcześniej publiczność podziwiać mogła dzieła Picassa, Grisa, Mondriana, van der Lecka, Signaca, Seurata. Największa i najlepsza sala zarezerwowana była zawsze dla płócien van Gogha. Wstęp był darmowy, lecz publiczność, składająca się głównie z przedstawicieli burżuazji, artystów i studentów historii sztuki, musiała umówić swoją wizytę listownie. Już wtedy, wraz z ciągle rozwijaną kolekcją, dojrzewały plany budowy nowego, publicznego muzeum.

8.2. NARODZINY PUBLICZNEGO MUZEUM – KOLEKCJONERKA I ARCHITEKCI

Anton był zapalonym myśliwym, Helene uwielbiała wiejskie życie i jazdę konną. W 1911 r. małżonkowie nabyli wiejską posiadłość Ellenwoude nieopodal miejscowości Wassenaar. Wkrótce w głowie kolekcjonerki zaświtał pomysł budowy na terenie parku otaczającego tę posesję własnego „domowego” muzeum. W długi i dramatyczny proces projektowania muzeum zaangażowani byli kolejno najwięksi europejscy architekci. Najpierw zwróciła się o projekt rezydencji-muzeum w Ellenwoude do Niemca Petera Behrensa (1868–1940), mistrza wczesnego modernizmu. Jednak Behrens, zajęty wieloma innymi projektami, większość prac zlecał swojemu ówczesnemu asystentowi, którym był także pochodzący z Niemiec Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969), zdyscyplinowany, rzeczowy, wsłuchany w idee klientki. Na wiosnę 1912 r. na miejscu planowanej inwestycji wzniesiono model budynku w skali 1 : 1 postawiony wg projektu Behrensa. Kolekcjonerka nie była z niego zadowolona i zażądała poprawek, jednak Behrens odmówił ich wniesienia. W ten sposób w kwietniu 1912 r. projekt trafił w ręce młodego Miesa van der Rohe, który stracił pracę u Behrensa i został zatrudniony

244 Katalog *Kröller-Müller Museum*..., p. 8.

bezpośrednio przez Kröllery. Równocześnie alternatywną koncepcję muzeum zlecono bardziej doświadczonemu Holendrowi Hendrikowi Petrusowi Berlage (1856–1934). We wrześniu 1912 r. obydwaj architekci zbudowali na terenie posiadłości makiety swoich projektów, wykonane z płótna i balsy w skali 1 : 1. Helene bardziej odpowiadał prostszy w formie projekt Miesa van der Rohe, lecz Bremmer zdecydowanie opowiedział się za projektem H.P. Berlage, pełnym ornamentów i bogatych detali. *To jest sztuka* – stwierdził, a kolekcjonerka, która pozostawała pod jego wpływem, ogłosiła zwycięstwo Berlage²⁴⁵. Jednak do realizacji żadnego projektu nie doszło, Kröllery bowiem, wystraszeni planami budowy w sąsiedztwie linii kolejowej, jeszcze w 1912 r. sprzedali posiadłość Ellenwoude.



Letnia rezydencja Jachthuis Sint Hubertus, proj. Hendrik Petrus Berlage, 1921, fot. autor

W okresie pomiędzy 1909 a 1921 r. Anton Kröller kupił ponad 6000 ha gruntów w okolicach Hoge Veluwe, w pobliżu miejscowości Otterlo, 90 minut drogi z Amsterdamu. Na terenie tej wielkiej posiadłości istniało kilka farm. Jedną z nich małżonkowie przysposobili na cele swojej letniej rezydencji, nazwanej Het Klaverblad. Wtedy powstał kolejny pomysł – budowy w Hoge Veluwe letniej rezydencji i wielkiego gmachu muzealnego. Helene pisała – *zdecydowaliśmy się na wybór tej lokalizacji, gdyż*

245 P. Jonge, *Helene Kröller-Müller*, Otterlo 2004, p. 141.

w dzisiejszym świecie odległości nie stanowią już problemu²⁴⁶. Dla realizacji swoich wizji architektonicznych Helene postanowiła w 1913 r. zaangażować, na okres 10 lat, jako firmowego architekta Hendrika Petrusa Berlage, któremu najpierw zlecono zaprojektowanie siedziby oddziału firmy Müller & Co. w Londynie, tzw. Holland House, a potem wykonanie projektu letniego domu myśliwskiego w parku Hoge Veluwe. Ten położony nad jeziorem, masywny, manieryczny w stylu budynek zwieńczony wysoką wieżą zwany Jachthuis Sint Hubertus został ukończony w 1920 roku. Berlage opracował też pierwsze wersje projektu wielkiej rezydencji muzealnej w parku Veluwe, jednak 1 września 1919 r. zerwał kontrakt, prawdopodobnie w rezultacie zmęczenia ciągłymi interwencjami i kolejnymi żądaniem Helene. Pretekstem była rzekomo kłótnia, do jakiej doszło pomiędzy nimi, dotycząca zmiany położenia okna w pokoju herbacianym w Jachthuis Sint Hubertus. Kolekcjonerka tak scharakteryzowała go w liście do syna – *dla mnie był zawsze małym, nieznośnym człowiekiem, o nieprzyjemnym charakterze, lecz był to także – wielki artysta*²⁴⁷.



Henry van de Velde, projekt „wielkiego muzeum”, © Kröller-Müller Museum

W lutym 1920 r. na stanowisku firmowego architekta Berlage został zastąpiony przez słynnego belgijskiego projektanta Henry’ego van de Velde (1863–1957), który otrzymał kontrakt na przygotowanie projektu wielkiego muzeum. Jesienią tegoż roku przedstawił pierwsze szkice gmachu zlokalizowanego u podnóża Franse Berg, opodal Hoenderloo. Helene była zadowolona, pisała wówczas do przyjaciela – *Sam, to muzeum będzie piękne [...] będziesz zachwycony, kiedy zobaczysz plany. Daleko przerastają one moje oczekiwania i wierzę, że przekraczają wszystko to, co zostało do tej pory zbudowane*. W 1921 r. rozpoczęto budowę gmachu muzeum, w tym celu wzniesiono nawet specjalną linię kolejową przeznaczoną do transportu bloków piaskowca

246 J. Levine, *The Vision Quest of Helene Kröller-Müller*, “Forbes” 05.09.2009, <https://www.forbes.com/forbes-life-magazine/2009/0608/art-van-gogh-museum-vision-quest.html>

247 krollermuller.nl/timeline/the-grand-museum

z kamieniołomu Maulbronn w Niemczech, który miał być użyty do wznoszenia ścian. Jednak w 1922 r. inwestycja musiała zostać przerwana; firma Müller & Co. popadła w długi i groziło jej bankructwo, Helene pisała wówczas – *gdy przechodzę teraz przez plac budowy muzeum czuję się jak w otwartym grobie, który czeka na zwłoki. Chwilami nie mogę uwierzyć w to, co się tutaj stało i czekam na cud.* Tymczasem van de Velde nadal pracował nad projektem – w 1926 r. zaprezentował ponad 1000 gotowych szkiców, rysunków i opisów wielkiego budynku muzealnego.



Helene Kröller-Müller przy fundamentach „wielkiego muzeum”, po wstrzymaniu prac budowlanych w 1922 r.,
© Kröller-Müller Museum

Na początku lat 20. XX w. zatrzymano inwestycję budowlaną i ograniczono zakupy dzieł sztuki, jednak Helene nie poprzestawała w wysiłkach popularyzacji swojej kolekcji i utworzenia publicznego muzeum. W 1923 r. rozpoczęła prace przy urządzeniu „parku kultury” u podnóża Franse Berg. W tym celu wytyczono tu alejki piesze, posadzono liczne krzewy rododendronów, a wśród nich rozplanowano rzeźby – wykonanie kilku z nich zlecono Johnowi Rådeckerowi, w parku ustawiono także XVII-wieczną rzeźbę Rombouta Verhulsta i dwa posągi Buddy. W 1927 r. Helene zgodziła się na udostępnienie 140 obrazów i rysunków van Gogha, które weszły w skład wielkiej wystawy

retrospektywnej tego malarza prezentowanej w Bazylei, Bernie i Brukseli. Dzieła z jej kolekcji pokazywane były także w Niemczech (1928), Holandii (1930) i Stanach Zjednoczonych (1935–1936) na objazdowej wystawie mającej inaugurację w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej MoMA.

W obliczu narastających problemów finansowych i groźby bankructwa firmy Müller & Co. skutkującego utratą osobistego majątku, małżonkowie Kröller postanowili przekazać swoją kolekcję dzieł sztuki i posiadłość ziemską De Hoge Veluwe Fundacji Kröller-Müller, która została założona 14 marca 1928 roku. Jej celem miało być *wzniesienie i utrzymanie monumentu, który wskazywać będzie duchowy kierunek współczesnego czasu, ku pożytkowi i radości społeczeństwa*. 26 kwietnia 1935 r. majątek fundacji został przekazany państwu holenderskiemu, które w zamian zobowiązało się postawić na terenie parku budynek muzealny. Na mocy umowy Anton i Helene Kröller-Müller mogli do śmierci mieszkać w Jachthuis Sint Hubertus, a projekt budynku muzealnego – tzw. muzeum tymczasowego – zlecony został Henry’emu van de Velde. Z racji ograniczonych środków budynek był znacznie mniejszy i skromniejszy od planowanego pierwotnie „wielkiego muzeum”, jego realizację finansowano częściowo z publicznych darowizn, a sama budowa miała charakter robót publicznych. Wzniesiony z cegły, prosty i pozbawiony detalu parterowy gmach muzeum nazwanego Rijksmuseum Kröller-Müller otwarty został 13 lipca 1938 roku. Helene została jego pierwszą dyrektorką. Z powodu złego stanu zdrowia doglądała prac budowlanych i wykończeniowych, siedząc w inwalidzkim wózku, udało jej się jednak osobiście dopilnować wystroju wnętrz i autorskiej aranżacji dzieł.

Budynek muzealny jest prawie bezokienny, wszystkie ściany zostały przeznaczone dla obrazów, rozproszone światło sączy się do wnętrza przez świetliki dachowe i przeszklone ściany centralnego dziedzińca. Kompozycja planu jest regularna, rygorystyczna i hierarchiczna; obiekt jest symetrycznie dwuosiowy, jednak nie wchodzi się do niego w typowy sposób, pośrodku fasady od południa, lecz od krótszego boku od zachodu. Główne środkowe galerie rozplanowane na kształcie krzyża, wokół dziedzińca z sadzawką, zajęte są oczywiście przez kolekcję płócien van Gogha. W bocznych skrzydłach sale rozplanowano wzdłuż połączonych amfiladowo korytarzy, w zachodnim skrzydle mieści się kolekcja malarstwa XIX-wiecznego, w drugim prezentowane są płótna XX-wieczne. W salach po jednej stronie głównego korytarza wiszą dzieła należące do nurtu realistycznego, po przeciwnej obrazy zaliczone do nurtu idealistycznego (abstrakcyjnego). Na początku i na końcu drogi zwiedzania znalazły się dwie nieco większe sale poświęcone rzeźbie, w których zestawiono obok siebie dzieła nowoczesne i stare, orientalne – rzeźby Jacquesa Lipchitza stoją obok posągów chińskich, a rzeźby Ossipa Zadkine’a ustawiono obok posągu rodem z dalekiej Oceanii. Ten sposób zaaranżowania ekspozycji obrazuje poglądy Helene Kröller-Müller o przenikaniu



Stary budynek Rijksmuseum Kröller-Müller, z prawej strony pierwotne wejście główne, obecnie nieczynne, fot. autor

się w historii sztuki nurtów realizmu i idealizmu, a widzowi narzucono przy tym ściśle określony, liniowy, sekwencyjny i chronologiczny sposób zwiedzania.

Niestety, pierwotna idea aranżacji została zatarta przez dobudowę nowego skrzydła wg projektu Wima G. Quista i przeniesienie głównego wejścia na przeciwny, wschodni bok starego budynku muzealnego, przy pozostawieniu pierwotnego układu rozlokowania dzieł. Obecnie widz, zwiedzając stałą wystawę malarstwa musi niejako cofać się w czasie, poczynając od XX w., a kończąc na wieku XIX, przez co odczytanie idei Helene Kröller-Müller staje się trudniejsze²⁴⁸.

8.3. RIJKSMUSEUM KRÖLLER-MÜLLER PO II WOJNIE ŚWIATOWEJ

Helene Kröller-Müller zmarła rok po otwarciu muzeum, 14 grudnia 1939 r., i została pochowana u stóp Franse Berg, nieopodal fundamentów wymarzonego przez siebie „wielkiego muzeum”. Dwa lata później spoczął obok jej małżonek. Zarówno

248 K. Tzorzi, *Museum Space...*, p. 205.



Dobudowany w 1953 r. pawilon rzeźby, proj. Henry van de Velde, fot. autor



Wnętrze pawilonu rzeźb, na pierwszym planie z lewej strony *Rzeźba z otworem i światłem* Henry'ego Moora, 1967, fot. autor

kolekcja Rijksmuseum Kröller-Müller, jak i budynek muzealny, szczęśliwie przetrwały lata II wojny światowej. Nowy, powołany w 1948 r. dyrektor Bram Hammacher zmienił gruntownie pierwotną koncepcję kolekcjonerską, koncentrując uwagę na rzeźbie. W parku otaczającym budynek muzealny założył galerię rzeźby na wolnym powietrzu, prezentującą rozwój tej dyscypliny sztuki od 1850 roku.

W 1953 r. stary budynek muzealny został po raz pierwszy rozbudowany – od wschodniej strony dodano do niego niewielkie skrzydło poświęcone rzeźbie. Oprócz obiektów autorstwa Aristide'a Maillola i Wilhelma Lehmbucka pochodzących z kolekcji Helene Kröller-Müller ustawiono tam nowe nabytki: prace Ossipa Zadkine'a i Mario Mariniego. Nowy pawilon został zaprojektowany przez Henry'ego van de Velde, autora budynku tymczasowego muzeum, lecz tym razem architektura jest inna – ściany są całkowicie przeszklone, a w jasnych wnętrzach rzeźby prezentowane są na tle otaczającej budynek bujnej zieleni.

Stała wystawa rzeźby była nieustannie rozbudowywana, przy czym kupowano wyłącznie takie dzieła, które można było eksponować na wolnym powietrzu. W 1961 r., opierając się na projekcie architekta krajobrazu J.T.P. Bijhouwera, założono na gruntach parkowych ogród rzeźb, w którego labiryntach stworzonych przez odpowiednio dobrane drzewa i krzewy ustawiono w korzystnym świetle dzieła zarówno klasycznych już, jak i współczesnych awangardowych rzeźbiarzy. I tak, obok siebie na łonie natury



Pawilon Rietvelde, 1965, mieszczący kolekcję rzeźb Barbary Hepworth, fot. autor

zaprezentowane zostały prace: Auguste'a Rodina, Émile'a Antoine'a Bourdelle'a, Aristide'a Maillola, Jacquesa Lipchitza, Jeana Arpa, Henry'ego Moora, Barbary Hepworth i Fritza Wotruby oraz najnowsze: Eduardo Paolozziego i Marty Pan. Odtąd oprócz wybitnej kolekcji malarstwa, Muzeum Kröller-Müller stało się także centrum współczesnej rzeźby o światowym znaczeniu.

Od 1963 r. kolejny dyrektor Rudi Oxenaar, miłośnik awangardy, kontynuował plenerowe dzieło swojego poprzednika. Poszerzył znacznie teren ekspozycji rzeźb, przy czym – w przeciwieństwie do wypielęgnowanych ogrodów i strzyżonych trawników – dzieła prezentowano w naturalnym, surowym krajobrazie lasów i polan, wrzosowisk i wydm parku Veluwe. Przyroda tworzyła poligon artystyczny, na którym twórcy eksperymentowali z granicami pomiędzy naturą, rzeźbą i architekturą; krajobraz nie był już tylko tłem, lecz stał się tworzywem sztuki. W 1965 r. na terenie parku odtworzono ogrodowy ażurowy pawilon, który pierwotnie został zaprojektowany w 1955 r. przez Gerrita Rietvelde, członka grupy De Stijl, na wystawę rzeźbiarską „Sonsbeek'55” w Arnhem. Obecnie mieści się w nim ekspozycja rzeźb Barbary Hepworth.

Oxenaar był pierwszym kuratorem, który na teren Muzeum Kröller-Müller wprowadził tzw. sztukę ziemi. W 1972 r. na leśnym zboczach wykonana została praca Richarda Serry zatytułowana *Spin out dla Roberta Smithsona*, w tym samym roku powstała też wielka, charakterystyczna kompozycja rzeźbiarska *Emaliowany ogród* wzniesiona wg



Nowe wejście do Rijksmuseum Kröller-Müller, proj. Wim Quist, 1977, fot. autor



Galeria rzeźb na wolnym powietrzu, na pierwszym planie *Portret Franca* Marcello Mascheriniego, 1952, fot. autor

projektu Jeana Dubuffeta. Wkrótce Oxenaar doszedł do wniosku, że część kubaturowa muzeum także wymaga rozbudowy, że stary „tymczasowy” budynek muzealny nie może spełnić wszystkich zadań, które stoją przed nowoczesnym muzeum sztuki. Projekt rozbudowy został zlecony holenderskiemu architektowi Wimowi Quistowi (ur. 1930). W latach 1970–1977 wzniesiono nowe skrzydło muzealne ustawione prostopadle wobec budynku van de Velde, znacznie większe w skali, o krańcowo różnej architekturze. W nowym budynku urządzone zostało wejście główne, przez co całkowicie zmieniono zarówno sposób dojścia do gmachu muzeum, jak i drogę zwiedzania stałej ekspozycji. Obiekt Quista oparty na nieregularnym rzucie złożony jest z sal, o różnych kształtach i wymiarach, swobodnie nanizanych na przeszklone korytarze. Stary budynek tymczasowego muzeum to budowla masywna, symetryczna, introwertyczna. Nowy obiekt jest jego przeciwieństwem – lekki, nieregularny, transparentny. W nowym skrzydle widza otacza światło i przestrzeń, a jego uwaga przyciągana jest widokami rzeźb ustawionych w parkowym otoczeniu, w starym budynku uwaga widza skupia się na obrazach wiszących na ścianach. Galeria rzeźb wzniesiona w 1953 r. służy tu jako zwornik dla tych tak różnych, skontrastowanych ze sobą form i przestrzeni architektonicznych.

Dzięki rozbudowie muzeum uzyskało dodatkowe funkcje: obszerne sale wystaw czasowych, audytorium, kawiarnię i restaurację, oraz pracownie konserwatorskie,



Ekspozycja rzeźby w pawilonie ogrodowym, proj. Aldo van Eyck, 2002, fot. autor



Rzeźba Aliny Szapocznikow *Wielkie brzuchy*, 1968, fot. autor

powierzchnie biurowe i magazynowe, dzięki którym może robudowywać swoje zbiory sztuki współczesnej, i nie ograniczać się li tylko do rzeźb eksponowanych na wolnym powietrzu. Muzeum stara się dokumentować szerokie spektrum rozwoju sztuki współczesnej, prezentując różne dziedziny i różnych artystów, jednak nadal z naciskiem na rzeźbę i instalacje przestrzenne.

W 2002 r. dokonano pieczołowitej rekonstrukcji ogrodów, wiążąc je w przestrzenną całość i dostosowując do wymogów całorocznej ekspozycji. W 2006 r. w głębi parku otwarto kolejny ogrodowy pawilon. Tym razem jest to rekonstrukcja dzieła znanego holenderskiego architekta Aldo van Eycka (1918–1999), obiektu pierwotnie zaprojektowanego na wystawę rzeźby „Sonsbeek” w 1966 roku. Jest bardziej masywny od pawilonu Rietvelde, jego ściany zbudowane z betonowych bloków stanowią obecnie oprawę dla ekspozycji drobnych w skali rzeźb. Wśród nich znajduje się pochodzące z 1968 r. dzieło Aliny Szapocznikow *Wielkie brzuchy*.

8.4. KOMPLEKS PARKOWO-REKREACYJNY DE HOGE VELUVE NATIONAL PARK – MUZEA SZTUKI W KRAJOBRAZIE

Helene Kröller-Müller była osobą stanowczą, ambitną i władczą. Pozostawiła po sobie znaczący ślad w historii kolekcjonerstwa. Rozsławiła w świecie malarstwo Vincenta van Gogha i stworzyła znakomitą kolekcję dzieł sztuki nowoczesnej. Jako mecenas architektury doprowadziła do powstania muzeum swojego imienia, do którego do dziś licznie pielgrzymują miłośnicy przyrody i wielbiciel sztuki. Zwarte założenie architektoniczne starego Muzeum Kröller-Müller – jego masywne, bezokienne ściany, kameralne dziedzińce i doświetlone świetlikami galerie kontrastujące z otwartym, parkowym otoczeniem – wywarło wielki wpływ na wielu twórców i muzealników, w tym także na Louisa Kahna, który odwiedził je w 1959 roku. Stwierdził on potem, że budynek muzeum – [...] *potrzebuje wokół siebie parku. Widz powinien spacerować po parku i zdecydować czy chce wejść do muzeum. Spacer pozwoli mu uświadomić sobie czy warto jest kontynuować wizytę, czy nie. Taka sekwencja zapewni widzom kompletną wolność wyboru*²⁴⁹. Kilkanaście lat później Kahn zrealizował swój zamysł w projekcie Kimbell Art Museum w Fort Worth w Stanach Zjednoczonych.

Obecnie kompleks parkowo-rekreacyjny De Hoge Veluwe National Park oferuje zwiedzającym liczne atrakcje. Na gości – podróżujących po parku najczęściej na wynajętych rowerach – czeka oprócz zbiorów muzeum i otaczającego go parku rzeźby,

249 *Ibidem*, p. 28.

a także wystaw czasowych wiele innych atrakcji: ponad 5000 ha dzikich wrzosowisk, bagien, łąk i lasów; odrestaurowany dom myśliwski Jachthuis Sint Hubertus i turystyczny kompleks dydaktyczno-gastronomiczny, w skład którego wchodzi m.in. muzeum ziemi – Hart of De Hoge Veluwe.



Norton Simon Museum w Pasadenie w USA, na pierwszym planie rzeźba *Góra* Aristide'a Maillola, 1937, fot. autor

Lokalizacja budynków muzealnych w ogrodowym otoczeniu jest szczególnie korzystna dla muzeów sztuki, gdyż pozwala na ekspozycję dzieł plastycznych w naturalnym otoczeniu, na tle krajobrazu. Sprzyja to niezakłóconemu odbiorowi i refleksji. Rozległe parkowe otoczenie daje niemal nieograniczone możliwości plenerowych ekspozycji rzeźb. Jest to szczególnie istotne w wypadku dzieł rzeźby współczesnej, często o wielkich gabarytach, dla których trudno byłoby znaleźć odpowiedniej wielkości sale muzealne. Wśród parków i ogrodów ulokowanych zostało na świecie kilka bardzo znanych muzeów kolekcjonerskich, m.in. The Huntington Library, Art Museum and Botanical Gardens w San Marino w Kalifornii; Norton Simon Museum w Pasadenie pod Los Angeles; Sterling and Francine Clark Art Institute w Williamstown w Massachusetts; Louisiana Museum of Modern Art w Humlebæk pod Kopenhagą, czy wreszcie najnowsze z nich – Insel Hombroich koło Düsseldorfu, powstałe na terenie dawnej bazy wojskowej. Obiekty te posiadają wiele wspólnych cech, jakimi są m.in.: malowniczość

architektury osadzonej w pejzażu, atrakcyjność otaczających je ogrodów, plenerowe galerie rzeźby, a także szeroka oferta edukacyjna i rekreacyjna, jaką oferują swoim gościom. Posiadają też wspólną wadę, jaką jest konieczność poświęcenia całego dnia na ich odwiedzenie, gdyż wiąże się to z koniecznością podróży poza miasto.



Ogród rzeźb w Louisiana Museum of Modern Art w Humlebæk pod Kopenhagą, fot. autor

Do wymienionych zalet należy dodać jeszcze jedną – niezwykle istotną dla tematyki tej książki – jest to ich podatność na rozbudowę²⁵⁰. Otwarty kontekst przestrzenny i duży teren pozwalają bowiem na dowolne ukształtowanie architektury poprzez powiększenie kubatury pierwotnego budynku, bądź poprzez budowę nowego skrzydła (Muzeum Kröller-Müller), bądź dodanie kolejnego ogniwa w łańcuchu istniejących form architektonicznych, jak to miało miejsce w wypadku Louisiany, czy poprzez stawianie kolejnych wolnostojących budynków i pawilonów, połączonych otwartą przestrzenią plenerowej galerii sztuki (The Huntington Library, Art Collections and Botanical Gardens, Insel Hombroich).

250 A. Kiciński, *Muzea w pejzażu...*, s. 271.

ROZDZIAŁ 9

KIMBELL ART MUSEUM W FORT WORTH W USA

Kimbell Art Museum zajmuje centralne miejsce w grupie kilku muzeów tworzących sławną dzielnicę kultury – Cultural Distric – położoną na obrzeżach miasta Fort Worth w Teksasie. Ponad nim wznosi się Amon Carter Museum of American Art zbudowane w 1960 r. wg projektu Philipa Johnsona, a poniżej powstałe w 2002 r. dzieło Tadao Ando – Modern Art Museum of Wort Worth. Budynek Kimbell Museum został zaprojektowany przez Louisa Kahna; uznaje się go za arcydzieło, w którym w wyjątkowy sposób udało się zespolić architekturę budynku muzealnego z umieszczoną w nim kolekcją dzieł sztuki. Tworzywem, które je łączy jest światło. W 2013 r. wzdłuż budynku Kahna, niczym jego lustrzane odbicie, wzniesiony został ogrodowy pawilon autorstwa Renzo Piano. Oferta programowa trzech wymienionych instytucji muzealnych doskonale się uzupełnia, a parkowe otoczenie dopełnia wrażeń duchowych i estetycznych.



Amon Carter Museum of American Art, proj. Phillip Johnson, 1960, przebudowane i rozbudowane wg proj. tego samego architekta, 2001, fot. autor



Modern Art Museum of Wort Worth, proj. Tadao Ando, 2002, fot. autor



Kimbell Art Museum, proj. Louis Kahn, 1972, fot. autor



Kimbell Art Museum, nowy pawilon muzealny, proj. Renzo Piano, 2012, fot. autor

9.1. HISTORIA KOLEKCJI

Fort Worth widziane z polskiej perspektywy jawi się jako miasto odległe, wręcz prowincjonalne, jednak w skali amerykańskiej jego znaczenie wzrasta. Po pierwsze Teksas postrzegany jest tu ciągle jako źródło konserwatywnej, republikańskiej tradycji, po drugie uprawa roli i hodowla bydła, z której stan ten ongiś słynął ustąpiły teraz miejsca produkcji i wyrafinowanym technologiom, z przemysłem zbrojeniowym, lotniczym i kosmicznym na czele. W Fort Worth mieści się fabryka koncernu Lockheed-Martin, w której montowane są naddźwiękowe samoloty myśliwskie, a Teksas jest drugim po Kalifornii, najbogatszym stanem USA – mieszka w nim obecnie druga co do wielkości liczba amerykańskich milionerów.

Jednym z nich był Kay Kimbell (1886–1964), urodzony w teksańskim Leon County przedsiębiorca i filantrop. Ukończył osiem klas szkoły podstawowej, po czym rozpoczął pracę jako chłopiec na posyłki w lokalnym młynie. Wkrótce otworzył swoją własną firmę, a gdy umierał był właścicielem sieci ponad 70 wielkich przedsiębiorstw działających na rynku spożywczym. W 1910 r. ożenił się z Velmą Fuller (1887–1982), ich małżeństwo było bezdzietne. W 1931 r. w miejskiej galerii sztuki w Fort Worth małżonkowie zobaczyli obraz XVIII-wiecznego angielskiego malarza sir Williama Beechey'a przedstawiający



Dario Rappaport, *Portrety Velmy i Kaya Kimbell*, 1935, © Kimbell Art Museum

jego własne dzieci. Zakupili go już następnego dnia od nowojorskiego handlarza sztuki Bertrama M. Newhouse'a²⁵¹. Obraz ten rozbudził ich zainteresowania sztuką i stanowił zaczyn przyszłej kolekcji. W 1936 r. Kay Kimbell wraz z żoną i jej rodziną założył Kimbell Art Foundation. Zbiory sztuki należące do rodzinnej fundacji Kimbellów były przez lata rotacyjnie prezentowane w miejscowej galerii, a także w szkołach i innych instytucjach publicznych. Początkowo kolekcja zawierała dzieła z okresu renesansu, kilka płócien prezentujących angielskie XVIII-wieczne malarstwo oraz prace XIX-wiecznych francuskich i amerykańskich malarzy. W 1964 r., kiedy zmarł Kay Kimbell, kolekcja liczyła 260 obrazów i 86 innych dzieł sztuki. Wśród nich znajdowały się m.in. płótna Fransa Halsa, Thomasa Gainsborough, Élisabeth Vigée-Lebrun, Frederica Leightona. Kimbell pozostawił swoją kolekcję fundacji, zobowiązując ją jednocześnie do utworzenia muzeum, i to muzeum jak się wyraził *of the first class*. Wkrótce po śmierci męża Velma przekazała Kimbell Art Foundation także swoją część majątku i wyraziła zgodę, aby w określonych terminach udostępniać publicznie część kolekcji.

Na początku XX w. światowy rynek sztuki był już dokładnie spenetrowany. Równie trudno było o okazje, jak i o arcydzieła. Jednak Kay Kimbell konsekwentnie stawiał na

251 O. Knight, *Fort Worth. Outpost on the Trinity*, Fort Worth 1990, p. 243.



Élisabeth Vigée-Lebrun, autoportret, 1781–1782, © Kimbell Art Museum

jakość, wierząc, że wybitne pojedyncze dzieło sztuki może być bardziej inspirujące i skuteczne w dziele edukacji, aniżeli większa liczba reprezentatywnych, ale ostatnich przykładów. Chciał stworzyć niewielką, ale o najwyższej jakości kolekcję obiektów, która stanowiłaby jednocześnie szerokie spektrum obejmujące historię sztuki

świata. Jego życzenie jest realizowane przez zarząd Kimbell Art Foundation, która kieruje instytucją określaną potocznie jako „America’s best small museum”²⁵².

W 1965 r. pierwszym dyrektorem powołanego do życia Kimbell Art Museum został dr Richard Fargo Brown, wówczas dyrektor County Museum of Art w Los Angeles, a wcześniej kurator nowojorskiej Frick Collection. Jego zadaniem było opracowanie strategii działania, programu i przygotowanie budowy muzeum tak, aby odpowiadały one aspiracjom fundatora. Zgodnie z określoną polityką muzeum miało nabywać wyłącznie dzieła sztuki najwyższej klasy, bez względu na technikę wykonania, okres, szkołę czy pochodzenie. Przed otwarciem muzeum zakupiono ponad 100 obiektów obejmujących szeroki zakres czasowy i tematyczny – od starożytnej rzeźby po włoską sztukę XV w., od francuskiej sztuki początków XX w. do azjatyckiej, japońskiej, prekolumbijskiej oraz sztuki Olmeków i Majów. W kolekcji znalazły się tak wybitne dzieła, jak: *Błogosławiący Chrystus* pędzla Giovanniego Belliniego, cztery wielkoformatowe płótna z cyklu *Miłość Bogów* François Bouchera, *Portret matadora Pedro Romero* autorstwa Francisca Goi, płótno Claude’a Moneta *Odplyw na plaży w Hève* czy obraz Pabla Picassa *Mężczyzna z fajką*.

Kolejnym dyrektorem muzeum został dr Edmund P. Pillsbury. W trakcie jego kadencji (1980–1998) zakupiono 150 obiektów, wśród nich m.in. obrazy: Georgesa de La Toura *Oszustwo z asem trefl*, Caravaggia *Gra w karty*, Diego Velázqueza *Portret Don Pedro de Barberana*, Pabla Picassa *Kobieta czesząca włosy*, krajobraz Paula Cézanne’a. W tym okresie również kolekcja sztuki azjatyckiej, afrykańskiej i prekolumbijskiej wzbogaciła się o dzieła znaczącej wartości. W 1984 r. zakupiono obraz Caspara Davida Friedricha z ok. 1800 r. przedstawiający *Krajobraz z górą i chmurami*. Nabywszy go Kimbell Art Museum stało się pierwszym publicznym muzeum poza granicami Europy, posiadającym w swych zbiorach dzieło tego artysty.

Trzecim dyrektorem został dr Timothy Potts (1998–2007), który poszerzył kolekcję o dzieła starożytnych Greków, rzeźby włoskich artystów, m.in. Gianlorenza Berniniego *Model fontanny*, jak również obrazy dawnych mistrzów europejskich. W 2009 r. dyrektorem muzeum został dr Eric M. Lee. Do kolekcji zostały zakupione dzieła: Guercina, Nicolasa Poussina *Chrystus przekazuje klucze św. Piotrowi* – obraz ze słynnej serii malarza *Siedem Sakramentów*, również płótno, które uchodzi za pierwszy znany obraz sztalugowy Michała Anioła – *Kuszenie św. Antoniego*. Obraz ten należy do czterech dzieł, co do których uważa się, że wyszły spod pędzla mistrza, jednocześnie jest to pierwszy obraz tego artysty, jaki znalazł się w amerykańskiej kolekcji.

Dzisiaj w Kimbell Art Museum eksponowanych jest tylko 350 pieczołowicie wyselekcjonowanych obiektów prezentujących sztukę Europy, Azji, Afryki, Ameryki i Oceanii.

252 R.R. Rafferty, L. Reynolds, *Dallas – Fort Worth Metroplex*, Dallas 2003, p. 187.



Pablo Picasso, *Naga czesząca włosy*, 1906, © Kimbell Art Museum

Ze względu na relatywnie małą ich liczbę, przy jednoczesnym bardzo wysokim poziomie artystycznym, Kimbell bywa określane jako muzeum arcydzieł. Przejrzystość i swoboda ekspozycji pozwala na spokojną kontemplację dzieł i docenienie piękna każdego z nich. Stała wystawa pokazuje niewiele obiektów pochodzących z najstarszej części kolekcji zebranej przez małżeństwo Kimbell. Część zbiorów znajduje się na innych wystawach, jako długotrwałe depozyty w wielu amerykańskich uniwersytetach, bibliotekach i kościołach. Kolekcja sztuki sięga tylko do połowy XX w. – i jest to celowy zabieg. Kimbell Art Museum koresponduje bowiem tematycznie z innymi muzeami, które znajdują się w tym wyjątkowym kwartale muzealnym w Fort Worth. Ich kolekcje wzajemnie się uzupełniają – Amon Carter Museum of American Art znane jest ze znakomitych zbiorów sztuki amerykańskiej, natomiast Fort Worth Museum of Modern Art specjalizuje się w sztuce współczesnej.

9.2. ARCHITEKTURA

Wkrótce po śmierci Kaya Kimbella jesienią 1964 r., zarząd Kimbell Art Foundation rozpoczął poszukiwania odpowiedniej działki w celu budowy muzeum jego imienia. Wybór padł na ponad 4 ha parcelę położoną na obrzeżach miasta, w bezpośrednim sąsiedztwie powstałego kilka lat wcześniej Amon Carter Museum. Nieruchomość należała do miasta i stanowiła część parkowego założenia utworzonego wokół monumentalnego kompleksu wystawowo-konferencyjnego Will Rogers Memorial Center, zbudowanego w 1936 r. w bardzo popularnym wówczas w Stanach Zjednoczonych stylu art déco. Władze miasta zgodziły się na nieodpłatne wydzierżawienie terenu pod działalność muzeum – postawiono jedynie warunek, aby wysokość nowego gmachu, ze względu na ochronę panoramy centrum miasta z placu przed Amon Carter Museum, nie przekraczała 40 stóp (ok. 12 metrów)²⁵³.

Misja opracowania programu i wyboru architekta powierzona została nowemu dyrektorowi muzeum. Richard Fargo Brown wskazał na pięciu odpowiednich, jego zdaniem, kandydatów. Byli to: Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Louis Kahn, Max Abramovitz i Pier Luigi Nervi. Dwa lata później, po wielu spotkaniach z architektami i dyskusjach członków zarządu fundacji, projekt nowego muzeum został powierzony Louisowi Kahnowi. Do współpracy przydzielono mu lokalnego architekta Prestona M. Gerena.

Kahn był wówczas u szczytu kariery. Nie budował zbyt wiele, lecz jego projekty – nawet te niezrealizowane – cieszyły się uznaniem i wywierały znaczący wpływ na

253 L.P. Cummings, *The Art Museums of Louis I. Kahn*, Durham–London 1989, p. 102.



Portyk i porośnięty drzewkami mirty plac przed wejściem do Kimbell Art Museum, w głębi widoczna wieża Will Rogers Center, fot. autor

architekturę amerykańską. Był myślicielem i wizjonerem. Jego twórczości została poświęcona specjalna wystawa zorganizowana w 1960 r. w sławnym Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Pierwszym zrealizowanym dziełem i zarazem projektem muzealnym Kahna była University Art Gallery w Yale (1951–1953), kolejnymi znanymi, będącymi wówczas w trakcie realizacji były: budynek badań medycznych Richards Medical Center na Uniwersytecie Pensylwanii i Salk Institute for Biological Studies w La Jolla w Kalifornii. Jego architekturę cechowała rzeźbiarska forma, najczęściej odlana wprost w betonie, oraz umiejętne operowanie światłem dziennym. *Light is the theme* – powiedział – *przestrzeń, w sensie architektonicznym, tworzona jest przez naturalne światło*²⁵⁴.

W programie funkcjonalno-użytkowym opracowanym przez Browna zarysowana została idea przyszłego muzeum: budynek miał wzbogacać kolekcję dzieł sztuki poprzez swoją *harmonijną prostotę i ludzką skalę*, jego wnętrza powinny być *ciepłe i łagodne, wręcz eleganckie*, a podstawową rolę w ich oświetleniu powinno odgrywać światło dzienne. Ponieważ budynek miał powstać w otoczeniu parkowym, bez szczególnych wglądów widokowych – w przeciwieństwie do Amon Carter Museum, skąd rozciąga się szeroki widok na centrum Fort Worth – w programie odradzano stosowanie

254 N.E. Johnson, *Light is the Theme: Louis I. Kahn and the Kimbell Art Museum*, Fort Worth 1975, revised edition 2011, p. 15.

okien, niepożądane były też świetliki, nadświetla lub okna dachowe, które do wnętrza mogłyby wpuszczać ostre i palące promienie teksańskiego słońca. Oczywiście, z uwagi na to, że budynek muzealny powinien dobrze funkcjonować, także wieczorami, nocą i w dni pochmurne, światło sztuczne musiało być w nim zastosowane. Brown uważał jednak, że ograniczenie się wyłącznie do światła sztucznego mogłoby „zapuszkować” wnętrza, spłaszczyć percepcję dzieł sztuki i zubożyć ekspozycję, dlatego nalegał na zaprojektowanie wnętrz, które będą doświetlone pośrednim światłem dziennym, w których stale odczuwalne będą jego barwy, a także zmiany pogody i położenia słońca.

Dodatkowym wyzwaniem postawionym przed projektantem był fakt, że muzeum nie miało jeszcze ściśle zdefiniowanej kolekcji, a co za tym idzie, określonego scenariusza zwiedzania. Zakładano jedynie, że w południowym skrzydle umieszczona zostanie wystawa stała, a w północnym organizowane będą ekspozycje czasowe. Wnętrza należało zatem zaprojektować w uniwersalny sposób, tak aby możliwe w nich było eksponowanie dowolnych dzieł – od rzeźb poczynając, a na grafice kończąc. Dlatego Brown chciał, aby projekt architektoniczny obejmował wszystkie elementy wnętrz i ekspozycji: od oświetlenia poczynając, na postumentach, panelach wystawowych i systemie informacji wizualnej kończąc.

Odpowiedzią Louisa Kahna na tak zarysowany program był projekt koncepcyjny przedstawiony, w formie szkiców i roboczego modelu, w marcu 1967 roku. Zarysowany



Widok ogólny na bryłę muzeum, w dole trawiasty dziedziniec z instalacją rzeźbiarską *Konstelacje* Isamu Noguchiego, 1980–1983, fot. autor

na nim prostokątny pawilon stojący w parkowym otoczeniu, zadaszony został poprzez szereg ustawionych równoległe do siebie kolebek. Każde z długich kolebkowych sklepień zostało rozcięte wzdłuż szczytu, a pod rozcięciem na szkicach widoczne były podwieszane lustrzane reflektory odbijające promienie słoneczne na kolebkowe sklepienia. Dodatkowo budynek został gdzieś „przedziurawiony” patiami i wewnętrznymi dziedzińcami, na których rosły drzewa. Kahn tak opisywał swój projekt – *Projektuję muzeum sztuki w Teksasie. Wyobrażam sobie, że światło we wnętrzach odlanych z betonu będzie miało blask srebra. Wiem, że sale muzealne, w których eksponowane są obrazy i inne blaknące obiekty powinny mieć ograniczony dostęp naturalnego światła. Bryła muzeum złożona będzie z rzędów kolebkowych sklepień, każde o długości około 30 metrów i rozpiętości około 7 metrów. Wnętrza będą doświetlone światłem dziennym wpadającym przez długą i wąską szczelinę wyciętą w szczycie każdego sklepienia. Promienie słońca odbijają się będą w lustrzanym odbłyśniku, rozpraszającym światło na łukowych sufitach. W salach panować będzie srebrzysta poświata, promienie słoneczne nigdy nie będą bezpośrednio dotykać obiektów, lecz zwiedzający będą mieli komfort odczuwania pory dnia²⁵⁵.*



Detal konstrukcji stropu – betonowe słupy i belki podtrzymują beczkowate sklepienia, wzdłuż belek rozprawa- dzona jest instalacja klimatyzacyjna, fot. autor

Lokalne biuro konstrukcyjne nie podołało tak zarysowanej koncepcji, gdyż nie znalazło sposobu, aby zapewnić stabilność kolebkowym sklepieniom rozciągniętym na całej długości, w miejscu, gdzie naprężenia są największe. Na pomoc wezwany został August Komendant, utalentowany konstruktor, który współpracował z Kahnem przy kilku jego wcześniejszych projektach. W sprytny sposób zmienił on zasadę konstrukcyjną obiektu – przemienił schemat statyczny z kolebkowych sklepień o rozpiętości 7 m, opartych na belkach, na strop belkowy o rozpiętości 30 m, w którym kolebkowe sklepienia posłużyły jako wzmocnienia strunobetonowych belek. Dzięki temu belki przybrały w przekroju skrzydlatą formę²⁵⁶. Wzdłuż dolnych krawędzi belek ukształtowano półki służące do ukrycia kanałów wentylacyjnych, a górne krawędzie sklepienia podpierają liniowe świetliki.



Podwieszony pod szczytem rozciągniętego sklepienia aluminiowy reflektor odbijający i rozpraszający światło słoneczne, fot. autor

Z surowego betonu wykonane zostały wszystkie elementy konstrukcji budynku, natomiast do wypełnienia ścian, zarówno na elewacjach, jak i we wnętrzach, wykorzystano duże bloki wycięte ze złocistego trawertynu. Kahn traktował kamień i beton na równi, jako materiały naturalne. Szczególnie lubił beton, określał go mianem *liquid stone* – *płynnego kamienia* i twierdził że *trawertyn doskonale łączy się z betonem*

256 T. Leslie, "Unavoidable Nuisances": *Engineering and Engineers in the Work of Louis Kahn* w: *Louis Kahn – The Power of Architecture*, M. Kries, J. Eisenbrand, S. von Moos (ed.), Weil am Rhein 2013, p. 208.

*ponieważ jest materiałem o niejednolitej powierzchni. Podobnie jak beton ma nieprzewidywalne cechy, dlatego oba te materiały sprawiają, że budowla posiada charakter monolitu. Trudno o lepsze połączenie – materiały kontrastujące byłyby tu bardzo złe*²⁵⁷. Wybór zaskakujących połączeń materiałowych to jedna z charakterystycznych cech architektury Kahna – *potrafię tworzyć budowle, w których materiały śpiewają. Może wygląda to głupio, lub staromodnie, lecz dzięki takiemu budowaniu materiały stają się czymś niezwykłym*²⁵⁸. W Yale University Art Gallery Kahn łączył we wnętrzach surowy beton, ceglane ściany i dębowe podłogi, w Yale Center for British Art wypełnił szkielet konstrukcyjny z surowego betonu panelami meblarskimi wykonanymi z bielonego dębu.

Kahn nie miał ortodoksyjnych poglądów na architekturę – w swoich projektach w oryginalny sposób mieszał różne materiały, style i tradycje. Łączył postawę perfekcyjnego projektanta i pragmatycznego budowniczego. Zawsze był gotów – ku utrapieniu klientów i współpracowników – wprowadzać do swoich projektów zmiany, nawet w trakcie ich realizacji. Dążył do doskonałości, ale zdawał sobie sprawę, że projekt musi być weryfikowany w czasie budowy, dlatego zdarzało mu się akceptować niedoskonałości materiałów i przypadki powstałe podczas wykonywania robót budowlanych²⁵⁹. W Kimbell Art Museum Kahn stworzył swoistą hybrydę tradycji architektonicznych – osiowa kompozycja jest tu wyprowadzona nie od głównego wejścia, lecz od wnętrza ogrodu, kolumnadowy portyk i dziedziniec przed wejściem nawiązują do tradycji, lecz bryła budowli pozbawiona jest właściwego klasycznym budowlom monumentalizmu, przeciwnie, może nasuwać skojarzenia z budynkami przemysłowymi: magazynami czy hangarami. Na placu przed wejściem do muzeum architekt polecił zasadzić zagajnik drzewek mirtu, co jest oczywistym odwołaniem do czasów antycznych, w których ta roślina była symbolem pokoju, radości i oczyszczenia. Sensualna droga – prowadząca widza od ulicy po ogrodowych alejkach wysypanych chrząszczą-cym pod stopami żwirem, przejściem przez ocieniony portyk, obok szemrzącej fontanny, i dalej na porośnięty wonnym mirtem plac, gdzie trzeba skrócić pod kątem prostym, aby wejść pod niską belką do rozświetlonego wnętrza muzeum – przypomina sekwencję wejścia charakterystyczną dla architektury japońskiej.

Wnętrza w Kimbell Art Museum, podobnie jak miało to miejsce w innych projektach Kahna, są znacznie cieplejsze od zewnętrznej, surowej bryły budynku. Oprócz betonowych sklepień i wypełnień ścian z trawertynu, dominują w nich naprzemienne pasy dębowej i kamiennej posadzki. Reflektory rozpraszające światło wykonane zostały ze szrotkowanego aluminium, a obrotowe panele ścienne i postumenty, na

257 *Ibidem*, p. 227.

258 *Ibidem*, p. 229.

259 *Ibidem*, p. 230.



Kimbell Art Museum – hall wejściowy i sklep muzealny, w głębi widoczny dziedziniec i stojąca na nim rzeźba *Powietrze* Aristide'a Maillola, fot. autor



Kimbell Art Museum – wnętrza galerii, fot. autor



Wnętrze Kimbell Art Museum, na pierwszym planie portret *Don Pedro de Barberana* Diego Velázquez, ok. 1631–1633, fot. autor

których eksponowane są rzeźby obito płótnem. W jasno oświetlonych wnętrzach panuje znakomita atmosfera sprzyjająca kontemplacji dzieł sztuki, czemu pomaga także ich swobodne rozmieszczenie. Ekspozycja jest przestrzenna, każdy z obiektów posiada wokół siebie dużo wolnego miejsca, jednak otaczające je tło nie jest neutralnie białe, ściany posiadają określony koloryt i fakturę: srebrzysty beton, złocisty trawertyn i kremowe płótno, które się uzupełniają, tworząc doskonałą oprawę dla dzieł starej sztuki.

Muzea kolekcjonerskie stale poszerzają swoje spektrum działania. Oprócz funkcji edukacyjnej coraz częściej podejmują się również działalności wystawieni- niczej. Także w Muzeum Kimbell organizowane były i są ekspozycje czasowe. Do najważniejszych należały:

Popiersie kobiece, prawdopodobnie Isabelli d'Este, przypisywane Gian Cristoforo Romano, ok. 1500, fot. autor



pierwsza wystawa zorganizowana w 1973 r. „Impressionist and Post-Impressionist Paintings from the U.S.S.R” składająca się z obiektów wypożyczonych z muzeów radzieckich; monograficzna wystawa Nicolasa Poussina w 1985 r. będąca pierwszym pokazem prac artysty w takim wymiarze w Stanach Zjednoczonych i kolejne ekspozycje: „Impressionist Masterpieces from the Barnes Collection” (1994), „Stubbs and Horse” (2004), „Gauguin and Impressionism” (2005) „Caravaggio and His Followers in Rome” (2011). Wspomniany pokaz dzieł impresjonistów z kolekcji Barnesa w 1994 r. był największym sukcesem wystawienniczym Kimbell. Po raz pierwszy od śmierci dr. Alberta Barnesa w 1951 r. dzieła z jego kolekcji znalazły się poza swym macierzystym muzeum i po raz pierwszy zostały skatalogowane i opublikowane w kolorze. Ten niepowtarzalny pokaz obejmował m.in. 20 dzieł Cézanne’a, 16 Renoira, 16 Matisse’a oraz siedem Picassa.

9.3. ROZBUDOWA – PAWILON RENZO PIANO 2007–2011



Pawilon Renzo Piano widziany sprzed wejścia do budynku Louisa Kahna, fot. autor

Wielkie powodzenie wystaw czasowych organizowanych przez Kimbell Art Museum, stale powiększająca się kolekcja własna i rosnące potrzeby w zakresie edukacji muzealnej powodowały, że już w latach 80. XX w. zaczęto planować jego rozbudowę. Jednak gdy w 1989 r. Edmund Pillsbury przedstawił projekt rozbudowy opracowany przez Romaldo Giurgolę, włoskiego pochodzenia profesora architektury z Columbia University, prominentni architekci amerykańscy i inni miłośnicy budynku Kahna ostro zaprotestowali i zmusili dyrekcję muzeum do porzucenia planów rozbudowy²⁶⁰. Zarzucono, że dobudowanie dwóch dodatkowych skrzydeł zniszczy proporcje istniejącego budynku, wskazywano przy tym, że Kahn pytany o możliwość rozbudowy stwierdził, iż lepiej byłoby postawić nowy budynek obok, po drugiej stronie trawnika²⁶¹. Dopiero projekt opracowany przez Renzo Piano w latach 2007–2013 zyskał akceptację. Dokonania tego twórcy na polu architektury muzealnej są powszechnie znane. W samym tylko Teksasie powstały wcześniej trzy muzea kolekcjonerskie wzniesione wg jego projektów. Były to Menil Collection w Houston (1987), Cy Twombly Gallery w tym samym mieście (1995) i Nasher Sculpture Center w Dallas (2003). Mniej znany jest fakt, że Renzo Piano po ukończeniu studiów architektonicznych w Mediolanie w 1968 r. wyjechał do USA, gdzie spotkał Louisa Kahna i odbył praktykę projektową w jego biurze w Filadelfii²⁶². W Fort Worth sława włoskiego projektanta zadziałała, jak znak firmowy – nowemu budynkowi nadano nazwę Renzo Piano Pavilion²⁶³.

Renzo Piano tak opisuje swój projekt – *nasz obiekt jest odzwierciedleniem budynku Kahna w sensie skali, wysokości i generalnego rozplanowania, posiada jednak własny, bardziej otwarty i przejrzysty charakter. Lekki i dyskretny, z połową kubatury zanurzoną w ziemi, nawiązuje dialog pomiędzy tym co stare i tym co nowe*²⁶⁴. Nowy budynek został ustawiony [...] *nie za blisko i nie za daleko: w sam raz w odpowiedniej odległości do prowadzenia rozmowy*²⁶⁵. Powszechnie znana jest umiejętność Piano do tworzenia udanych projektów budynków muzealnych, do zręcznego łączenia *sacrum* i *profanum*. W wypadku rozbudowy Kimbell Art Museum możemy obserwować jeszcze jedną cechę – doskonały „słuch” architektoniczny Piano, który przejawia się w umiejętności improwizacji; masywny budynek Kahna pełni tutaj rolę klasycznego standardu, linii melodycznej, wokół której Piano, niczym pianista jazzowy buduje swoją lekką, swingującą frazę. Budynek Kahna jest ciężki i zamknięty, pawilon Piano jest otwarty, lekki i przejrzysty – dzięki podobieństwom i różnicom obydwa tworzą fascynującą całość.

260 O. Knight, *Fort Worth...*, p. 244.

261 P. Johnson, *Kimbell Museum; In Praise of the Status Quo*, "The New York Times" 24.12.1989.

262 P. Jodidio, *Renzo Piano Building Workshop. Complete Works 1966 to today*, Köln 2008, p. 6.

263 A. Marton, *The Kimbell's Stylish, Sustainable New Addition*, "The New York Times" 23.11.2013.

264 Za: P. Jodidio, *Renzo Piano...*, p. 589.

265 Cyt. za: E.M. Lee, *Kimbell Art Museum Guide*, Fort Worth 2013, p. 23.

Poza oczywistymi inspiracjami twórczością architektoniczną L. Kahna, Renzo Piano odwoływał się do niego także w warstwie teoretycznej, parafrazując znane, przytoczone na wstępie twierdzenie Kahna *Light is the theme* (motywem jest światło). Piano powiada *Lightness is the theme* (motywem jest lekkość). W wykładzie wygłoszonym



Kimbell Art Museum – widok z lotu ptaka, z prawej strony budynek Louisa Kahna, z lewej pawilon Renzo Piano, © Kimbell Art Museum



Wejście główne do pawilonu Renzo Piano, fot. autor



Hall wejściowy w pawilonie Piano, w głębi galeria wystaw czasowych, z prawej strony przejście do audytorium, fot. autor

17 czerwca 1998 r. z okazji przyznania mu nagrody Pritzкера powiedział – *Architektura jest sztuką. Wykorzystuje zdobycze techniki, aby tworzyć emocje, i czyni to w swoim własnym, specyficznym języku, opierając się na właściwościach przestrzeni, proporcjach, światła i materiałów. Dla architekta materiały są tym, czym dźwięki dla muzyka czy słowa dla poety. Motywem, który jest dla mnie najważniejszy jest lekkość. W mojej architekturze staram się wykorzystywać także cechy niematerialne, takie jak przejrzystość, lekkość i świetlistość. Wierzę, że są one takimi samymi składowymi kompozycji, jak kształt i przestrzeń*²⁶⁶.

Najciekawsze jest porównanie wnętrz obu obiektów, rozwiązania materiałowe są podobne – obite jasnym płótnem panele ekspozycyjne, betonowe słupy i ściany, drewniane podłogi z bielonego dębu, lecz ogólne wrażenie jest inne. Niezrównana lekkość i przejrzystość pawilonu Piano została tu osiągnięta poprzez zastosowanie wyrafinowanych technologii. Obiekt – podobnie jak wiele innych wcześniejszych galerii sztuki i budynków muzealnych autorstwa Renzo Piano, od pawilonu Menil Collection z 1987 r. poczynając – przykryty jest wielowarstwowym przeszklonym stropodachem, swoistą przegrodą klimatyczną, która rozprasza i filtruje światło dzienne. Materiałami,

266 Cyt. za: P. Jodido, *Renzo Piano...*, p. 6.

z których zbudowano zadaszenie są tafle szkła z ceramicznym nadrukiem, skośne aluminiowe żaluzje i rolety regulujące stopień zacielenia i intensywność światła. Dach, oparty na belkach z klejonego drewna, wysuwa się daleko poza przeszklone ściany, aby je osłonić przed ostrymi promieniami teksańskiego słońca. Dodatkowo, aby uniknąć olśnienia i rozpraszania uwagi widzów, na galerii wzdłuż przeszklonych ścian ustawiono nieprzejryste panele ściennie. Położona w głębi część pawilonu, w której umieszczono audytorium i ośrodek edukacyjny, ma masywny strop, pokryty trawiastym dachem.

Pomimo dużej ilości szkła wykorzystanego do budowy ścian i dachu nad główną częścią pawilonu, obiekt jest energooszczędny, zużywa proporcjonalnie dwukrotnie mniej energii elektrycznej od budynku Kahna. Dodatkowymi źródłami naturalnej energii zasilającymi pawilon są panele fotowoltaiczne nadrukowane na żaluzje dachowe oraz bateria 36 studni geotermalnych wywierconych na głębokość 150 m (sic!), w której chłodzona jest woda używana do regulowania temperatury w budynku. Zwraca uwagę oryginalny, jak na muzeum, sposób rozwiązania nawiewów klimatyzacji – powietrze jest dostarczane do pomieszczeń poprzez kilkumilimetrowe szpary w drewnianych deskach podłogowych. Dzięki temu system jest wydajny, gdyż chłodzi bezpośrednio



Srebrzyste rozproszone światło Kimbell Art Museum, fot. autor



Pawilon Piano, doświetlona rozproszonym światłem dziennym galeria wystaw czasowych, fot. autor



Pawilon Piano, detal stropodachu, fot. autor

przestrzeń, w której przebywają ludzie i komfortowy, gdyż struga powietrza może mieć niską prędkość²⁶⁷.

Sam architekt mówił, że jego celem nie była energooszczędność, jako cecha sama w sobie, jego celem był dobrze zbudowany obiekt. Jednak ta zaawansowana technologicznie metoda budowy ma swoją (szokującą) cenę: koszt wzniesienia pawilonu Piano o powierzchni 7 595m² wyniósł bowiem 135 mln dolarów; co daje wskaźnik ponad 17 000 USD/m². Potwierdza to tezę Andrzeja Kicińskiego²⁶⁸, który pisał, że najdroższe współczesne budynki muzealne to wyrafinowane formalnie, przeszklone obiekty o zaawansowanych rozwiązaniach proekologicznych, z nurtu *high-tech*, np. Kunsthaus w Bregencji kosztował ok. 10 000 USD/m², a rozbudowa Luwru 16 730 USD/m².

Kimbell Art Museum jest ważnym ogniwem w historii elitarnego kolekcjonerstwa amerykańskiego, w którym bogactwo zgromadzone przez jednego człowieka z czasem zamieniane jest w ogólnodostępne dobro publiczne²⁶⁹. Jakość architektury dorównuje w nim jakości kolekcji – budynek autorstwa Louisa Kahna został uznany za kanon architektury amerykańskiej. Rozbudowa dokonana przez Renzo Piano umożliwiła poszerzenie oferty programowej poprzez powiększenie stałej ekspozycji o Galerię Sztuki Afrykańskiej i Azjatyckiej, a także o pożądane przez współczesne muzea funkcje uzupełniające: dużą przestrzeń do prezentowania wystaw czasowych, ośrodek edukacyjny dla dzieci i młodzieży, kawiarnię i audytorium dla 300 osób. Dzięki temu Kimbell Art Museum może odgrywać znaczącą rolę zarówno w funkcjonowaniu lokalnej społeczności, jak i w życiu kulturalnym USA, czego wyrazem są bardzo popularne wystawy czasowe i wydawnictwa z nimi związane.

267 A. Marton, *The Kimbell's Stylish, Sustainable New Addition*, "The New York Times" 23.11.2013.

268 A. Kiciński, *Muzea. Strategie i dylematy rozwoju*, Warszawa 2004, s. 22.

269 Wstęp na stałą ekspozycję w Kimbell Art Museum jest bezpłatny.

ROZDZIAŁ 10

CALOUSTE GULBENKIAN MUSEUM W LIZBONIE

Z dala od utartych tras turystycznych, na uboczu Europy i na uboczu Lizbony, w zacisznym parku Santa Gertrudes mieści się Muzeum Calouste Gulbenkiana. W surowym, betonowym gmachu ukryte zostały skarby należące do kolekcji niezwykłego człowieka, ormiańskiego milionera, magnata naftowego, wielbiciela sztuki i miłośnika ogrodów.

10.1. KOLEKCJONER

Calouste Sarkis Gulbenkian (w różnych językach pisownia imienia i nazwiska jest następująca: arm. Գալուստ Սարգիս Կիլլիսեան, tur. Kalust Sarkis Gülbenkian, ros. Галуст Саркис Гюльбенкян, port. Calouste Sarkis Gulbenkian) był z jednej strony obywatelem świata, człowiekiem doskonale wykształconym i biegle władającym kilkoma językami, a z drugiej wiecznym tułaczem, pozbawionym ojczyzny uchodźcą. Urodził się w 1869 r. w Konstantynopolu – stolicy chylącego się już ku upadkowi imperium osmańskiego – w starej, arystokratycznej rodzinie ormiańskiej, której korzenie sięgały IV w. n.e.



Portret Calouste Sarkisa Gulbenkiana autorstwa Charlesa Josepha Wateleta, wykonany w 1912 r. w Paryżu, © Calouste Gulbenkian Museum

Jego ojciec Sarkis Gulbenkian zdobył majątek na handlu ropą i orientalnymi dywanami, pod koniec życia trudnił się też bankowością. Edukacja Calouste Gulbenkiana rozpoczęła się w ormiańskiej szkole w Chalcedonie (tur. Kadiköy), kosmopolitycznej dzielnicy Konstantynopola, potem uczęszczał do lokalnej szkoły francuskiej Saint-Joseph, następnie wyjechał do Marsylii, aby doskonalić znajomość języka francuskiego, po czym kontynuował naukę w prestiżowym amerykańskim Robert College w Konstantynopolu. Wyższe wykształcenie zdobył w King's College School w Londynie, w którym w wieku 18 lat uzyskał dyplom na wydziale inżynierii górniczej²⁷⁰. Następnie ojciec wysłał go w *Grand Tour* na Kaukaz, który wówczas stanowił część imperium rosyjskiego. W 1891 r. Gulbenkian, mając 22 lata, wydał dziennik z tej podróży zatytułowany *La Transcaucasie et la Péninsule d'Apcheron – Souvenirs de voyage*, w którym zawarł m.in. ekspercki rozdział dotyczący rzemiosła, materiałów, barwników i wzorów używanych w produkcji orientalnych dywanów oraz ich znaczenia dla lokalnej ekonomii²⁷¹. Ujawniły się wtedy jego dwa podstawowe zamiłowania: do sztuki i do biznesu. W swoim dzienniku Gulbenkian opisał także pola naftowe w Baku, na ten temat opublikował artykuł w prestiżowym paryskim wydawnictwie „Revue des Deux Mondes”. Te dwie prace zwróciły na niego uwagę rządu osmańskiego, który powierzał mu odtąd misje gospodarcze i polityczne, a także ustanowił go swoim przedstawicielem przy ambasadach w Paryżu i Londynie. Gulbenkian, którego matka pochodziła z Persji, został także mianowany doradcą poselstwa perskiego w Paryżu.

W 1892 r. Calouste Gulbenkian ożenił się z Nevrate Essayin, także pochodzącą z arystokratycznej rodziny ormiańskiej. Miał z nią dwoje dzieci: Nubara Sarkisa i Ritę Sirvante. W 1896 r., w wyniku prześladowań i masowych mordów popełnianych na Ormianach przez rząd sułtana Abdula Hamida II, rodzina wyjechała z Turcji. W tym czasie Gulbenkian poznał i zaprzyjaźnił się z Alexandrem Mantacheffem, wpływowym koncesjonariuszem pól naftowych w Baku, który wprowadził go w kręgi światowej elity naftowej. Po krótkim pobycie w Egipcie rodzina przeniosła się do Londynu, w którym Calouste Gulbenkian mieszkał w latach 1887–1920; w 1902 r. otrzymał obywatelstwo angielskie²⁷².

Gulbenkian odegrał kluczową rolę w otwarciu dla zachodnich firm zasobów naftowych na Bliskim Wschodzie. Był wytrwałym i zręcznym negocjatorem, a dogłębna znajomość kultur Zachodu i Wschodu pozwalała mu obracać się i zdobywać zaufanie w wielu kręgach. Jego dyskrecja była legendarna, unikał prasy i wszelkiego rozgłosu, niezwykle wysoko cenił sobie prywatność. Bardziej niż za przedsiębiorcę uważał się za „architekta biznesu”, którego zadaniem było poszukiwanie wspólnego języka, godzenie

270 *Ibidem*, s. 21.

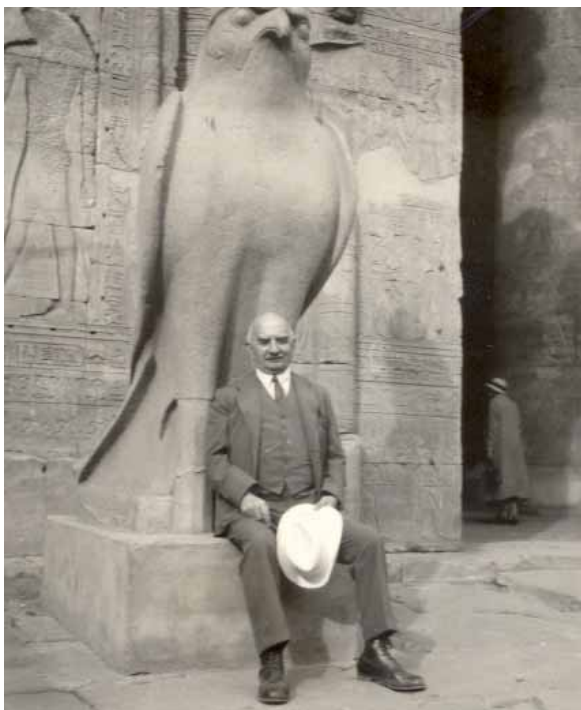
271 R. Goffen, *Museums Discovered. The Calouste Gulbenkian Museum*, New York 1982, p. 3.

272 A. Tchamkerten, *Calouste Sarkis Gulbenkian. The Man and His Work*, Lisbon 2012, p. 27.

konkurencyjnych interesów i dbanie o harmonijny rozwój pilotowanych przez niego przedsięwzięć. W 1907 r. uczestniczył w stworzeniu fuzji Royal Dutch Petroleum Company z brytyjską kompanią Shell, w rezultacie został jednym z udziałowców potężnego koncernu naftowego Royal Dutch Shell. W 1912 r. doprowadził do powstania Turkish Petroleum Company (TPC), którego udziałowcami zostali Royal Dutch Shell, National Bank of Turkey i German National Bank. Czwartym udziałowcem został Calouste Gulbenkian, któremu pozostali wspólnicy przekazali po 5% swoich akcji.

Z czasem przyłgnęło do niego przezwisko *Mr Five Per Cent* (Pan Pięć Procent), a on sam stał się legendą w świecie naftowego biznesu, dobrze znaną zarówno na arabskich polach naftowych, jak i w rezydencjach ambasad i biurach Wall Street²⁷³. Wkrótce wybuchła I wojna światowa i konieczna była reorganizacja naftowego biznesu na Bliskim Wschodzie. Jedną z konsekwencji wojny był upadek imperium otomańskiego i utworzenie Turcji i Iraku. Powstała też nowa francuska kompania naftowa *Compagnie Française des Pétroles* (późniejszy Total), a na rynek bliskowschodni weszły koncerny amerykańskie. Powstały inne kompanie naftowe, w tym *Iraq Petroleum Company*. We wszystkich tych przedsięwzięciach Gulbenkian brał aktywny udział, podtrzymując swoją sławę skutecznego negocjatora i zręcznego rozjemcy.

W czasie II wojny światowej, jako doradca ekonomiczny perskiego poselstwa w Paryżu, otrzymał we Francji immunitet dyplomatyczny. Został przez to powiązany z rządem Vichy. W konsekwencji rząd angielski uznał go za wroga, a jego udziały



Calouste Gulbenkian u stóp *Posągu Horusa* przed Świątynią Horusa w Edfu, Egipt ok. 1930, © Calouste Gulbenkian Museum

273 D. Yergin, *Nafta, władza i pieniądze*, Warszawa 1996, s. 145.

w Iraq Petroleum Company skonfiskowano²⁷⁴. Francję opuścił w 1942 r., udając się do Portugalii, gdzie przebywał aż do swojej śmierci 20 lipca 1955 roku.

W Lizbonie Gulbenkian zamieszkał w hotelu Aviz. Dobrze znana tam była jego krępa, charakterystyczna postać, miał bowiem w zwyczaju przesiadywać w hotelowej kawiarni, skąd prowadził swoje rozliczne interesy. Przy sąsiednim stoliku siedziała jego sekretarka i służący, okazujący w razie potrzeby pomoc²⁷⁵. Gulbenkian wybrał Lizbonę z kilku względów: z powodu neutralnego statusu politycznego i korzystnego położenia geograficznego – stąd mógł zawsze uciec do Stanów Zjednoczonych, stabilnego społeczeństwa, niskich podatków, a także braku wścibskich dziennikarzy. W Lizbonie dobrze się czuł, wprawdzie nie znał języka portugalskiego, ale wielokrotnie powtarzał, że właśnie w tym mieście był najszczęśliwszy²⁷⁶. Żył 86 lat. Pochowany został w kościele St. Sarkis Armenian w Londynie, który zbudował w 1922 r. ku pamięci swoich rodziców. Kościół ten jest miejscem, w którym po dzień dzisiejszy spotyka się armeńska społeczność.

10.2. KOLEKCJA

Calouste Sarkis Gulbenkian należał do najbogatszych ludzi na świecie, był też twórcą jednej z największych prywatnych kolekcji sztuki. Na początku lat 20. XX w. zakupił duży dom przy Avenue d'Éléna w Paryżu, który przerobił na swoją rezydencję i prywatne muzeum. Była to jego siedziba w latach 1927–1942. Zebrał w niej eklektyczną kolekcję, która była rezultatem i wynikała z jego zainteresowań, podróży, poczucia smaku i ogromnej wiedzy. Składały się na nią obiekty przywiezione z niemal całego świata, reprezentujące sztukę Egiptu, Grecji, Babilonii, Armenii, Persji, Islamu, Japonii i Europy – od antyku poczynając aż po wiek XX. Ich wspólną cechą była wysoka klasa – Gulbenkian zbierał tylko to, co najlepsze, dzięki czemu w jego muzeum można zobaczyć wiele arcydzieł, których twórcami byli najwybitniejsi artyści w historii sztuki. Nie miał ani racjonalnej, ani wyrafinowanej strategii kolekcjonerskiej. Kierował się pięknem: czy to misternym wzorem orientalnego dywanu, bogatym ornamentem starego mebla, nastrojem obrazu – polegał na zmysłowym uczuciu, jakie budził w nim dany przedmiot²⁷⁷. Przytoczona poniżej anegdota oddaje jego podejście do dzieł, których pragnął. Pewnego dnia zobaczył dwie miniatury, które miały być wystawione na aukcji. Zadzwoił do właściciela, oferując ich kupno za cenę, za którą

274 Po wojnie zwrócono mu jego udziały, wraz z zyskiem i odsetkami, por. A. Tchamkerten, *Calouste Sarkis Gulbenkian...*, p. 61.

275 N. Lochery, *Lizbona. Miasto światła w cieniu wojny 1939–1945*, Warszawa 2015, s. 18.

276 A. Tchamkerten, *Calouste Sarkis Gulbenkian...*, p. 64.

277 C.D. Dias, *Calouste Gulbenkian Museum*, Lisbon 2011, p. 12.

miały być wystawione. Właściciel odparł, że cena może być zbyt wysoka w stosunku do ich rzeczywistej wartości. Gulbenkian uciął krótko – *Że co? Żadna cena nie jest dla mnie za wysoka. Chcę mieć te miniatury. Zabiorę je dzisiaj wieczorem. Do widzenia, dobry człowieku*²⁷⁸. Nie było protestów, Gulbenkian był świadomy swojego autorytetu, ukuł też swoje kolekcjonerskie motto – *Tylko najlepsze jest wystarczająco dobre dla mnie*. Nic nie było pozostawione przypadkowi. Jego rozległa siatka informatorów śledziła obiekty, którymi był zainteresowany. Dzieła, które pragnął kupić musiały być w bardzo dobrym stanie zachowania, przy ich zakupie kontaktował się w wybitnymi ekspertami w danej dziedzinie, ale w finalnym momencie polegał wyłącznie na swojej wiedzy i intuicji²⁷⁹. Wśród jego najbardziej zaufanych doradców był sir Kenneth Clark, dyrektor National Gallery w Londynie, który doradził mu m.in. zakup pięknego obrazu E. Maneta *Chłopiec puszczający bańki mydlane*. W kolekcji Gulbenkiana znajduje się również znacząca liczba prac René Lalique'a, z którym kolekcjonera połączyła długoletnia przyjaźń.



Galeria malarstwa w paryskiej rezydencji Gulbenkiana, na pierwszym planie obraz Turnera *Wrak statku transportowego*, ok. 1810, © Calouste Gulbenkian Museum

278 A. Tchamkerten, *Calouste Sarkis Gulbenkian...*, pp. 37–38.

279 *Ibidem*, p. 38.



Rembrandt van Rijn, *Portret starego człowieka*, 1645, za: Wikimedia Commons

Zbiory Gulbenkiana rozrastały się z roku na rok. Aktywnie poszukiwał wybitnych dzieł sztuki, korzystał też z okazji, które przynosił mu los²⁸⁰. Kiedy w latach 1928–1930, z powodu trudnej sytuacji gospodarczej w Związku Radzieckim, klęski głodu i braku gotówki, Rosjanie dyskretnie wyprzedawali niektóre arcydzieła sztuki europejskiej,

280 Gulbenkianowi zarzucano, że podczas II wojny światowej skupował dzieła sztuki od przebywających w Lizbonie uchodźców żydowskich, m.in. wówczas kupił kilka arcydzieł od Henry'ego Rothschilda, przekazując mu w zamian kwotę 1 355 000 Escudo; N. Lochery, *Lizbona. Miasto światła...*, s. 18.

Gulbenkian wynegocjował z rządem radzieckim zakup dzieł sztuki z zasobów Ermitażu. Znaczącą rolę w tych rozmowach odegrał paryski jubiler André Aucoc. W rezultacie udało mu się wówczas nabyć *Zwiastowanie* Dirka Boutsy, *Portret starego człowieka* Rembrandta i *Portret Heleny Fourment* Rubensa. Ponadto kupił 39 przedmiotów ze srebra wykonanych we Francji w XVIII w. na zamówienie carskiego dworu oraz rzeźbę *Diana* autorstwa Jeana-Antoine'a Houdona, która stała się ozdobą hallu wejściowego jego paryskiej rezydencji. Dzieła sztuki, które nabył tą drogą były – jak pisze Rona Goffen – jego największym osiągnięciem kolekcjonerskim²⁸¹. Jego przywiązanie do dzieł, które posiadał było tak silne, że nazywał je swoimi „dziećmi”. Na pytanie, dlaczego nie udostępnia ich publiczności zwykł odpowiadać pytaniem – *a czy pokazuje się obcemu kobiecie ze swojego haremu?*²⁸².

W latach 30. XX w. paryska kolekcja została podzielona. Z powodów bezpieczeństwa w 1936 r. Gulbenkian wypożyczył 30 obrazów olejnych do National Gallery w Londynie, a rzeźby egipskie przekazał w depozyt do British Museum. W miarę powiększania się zbiorów kolekcjoner zaczął zastanawiać się nad zachowaniem kolekcji jako całości, brał także pod uwagę praktyczny wymiar swoich decyzji – rozważał, jak uniknąć podatków od ewentualnego zapisu. W 1937 r. rozpoczął pertraktacje z Kennethem Clarkiem, który radził mu zebranie kolekcji w Instytucie Gulbenkiana utworzonym przy londyńskiej National Gallery, której Clark był wówczas dyrektorem. Jednak epizod z czasów II wojny światowej, kiedy to rząd angielski uznał Gulbenkiana za wroga spowodował, że kolekcjoner wycofał się z pomysłu umieszczenia kolekcji w londyńskim muzeum. Zaczął wówczas rozważać przeniesienie zbiorów do waszyngtońskiej National Gallery of Art. W 1943 r. jego prawnik, Lord Cyril Radcliffe, rozpoczął rozmowy, a w roku 1948 zbiory znalazły się w Waszyngtonie.

Inną pasją Calouste Gulbenkiana były ogrody, które darzył wielką miłością. W 1937 r. nabył 33 ha posiadłość ziemską Les Enclos położoną w sąsiedztwie miejscowości Deauville-sur-Mer w północnej Francji, nieopodal ujścia Sekwany. W założonych tam ogrodach



Jean-Antoine Houdon, *Posąg Diany* w hallu paryskiej rezydencji Gulbenkiana, © Calouste Gulbenkian Museum

281 R. Goffen, *Museums Discovered...*, nn.

282 A. Tchamkerten, *Calouste Sarkis Gulbenkian...*, p. 39.

panowała atmosfera wiejskiej idylli, przechadzały się po nich zwierzęta domowe, specjalnie dla nich zbudowano kurniki i stajnie. Gulbenkian uwielbiał to miejsce, oddając się samotnym spacerom i rozmyślaniom na łonie natury²⁸³.

Gulbenkian był też filantropem, szczególnie interesowały go losy rozrzuconej po świecie społeczności ormiańskiej, dbał np. o to, by w firmach naftowych, w których posiadał udziały zatrudniano określoną liczbę (oczywiście – pięć procent!) Ormian. Hojnie wspomagał Apostolski Kościół Ormiański, a w szczególności patriarchat w Jerozolimie. Ufundował budowę sali operacyjnej w szpitalu Sourp Pirgiç w Stambule i odbudowę najstarszej na świecie świątyni ormiańskiej – katedry w Eczmiadzynie w Armenii. Pomagał także zdobywać wykształcenie młodzieży pochodzącej z krajów byłego imperium osmańskiego: Syrii, Libanu, Jordanii i Iraku. Łożył na budowę szkół i wyposażenie szpitali (m.in. w Bejrucie, Trypolisie, Damaszku, Bagdadzie, Kirkuku i Ammanie)²⁸⁴.

Gulbenkian aż do dnia swojej śmierci nie zdecydował, gdzie powinna być umieszczona jego kolekcja i w tej materii zostawił wolną rękę Lordowi Radcliffowi. Być może zakładał, że będzie jeszcze długo żył, a śmierć go zaskoczyła przedwcześnie. Jedno było jednak pewne – podobnie jak wielu innych wielkich kolekcjonerów pragnął by jego zbiory znalazły się pod jednym dachem, po to by ocalić integralność kolekcji, ale także po to by utwalić dla potomnych pamięć o sobie. W testamencie spisany 18 czerwca 1953 r. prawie całą swoją fortunę zostawił fundacji, która nosiła jego imię.

10.3. ARCHITEKTURA

18 lipca 1956 r., nieomal w przeddzień pierwszej rocznicy śmierci kolekcjonera, zarejestrowana została fundacja jego imienia – Fundação Calouste Gulbenkian. Zgodnie z ostatnią wolą fundatora jej celem stało się prowadzenie działalności charytatywnej, artystycznej, edukacyjnej i naukowej, finansowanej przez otrzymany w spadku majątek²⁸⁵. Fundacja prowadzi także stypendia i międzynarodowe programy wspierające diasporę ormiańską, promujące kulturę, tradycję i język dawnych Ormian.

Po śmierci kolekcjonera zarząd fundacji podjął równoległe negocjacje z rządami: portugalskim, francuskim i amerykańskim oraz władzami National Gallery w Waszyngtonie. W rezultacie, w 1960 r. cała kolekcja przeniesiona została do Lizbony, gdzie

283 W 1973 r. Fundacja Gulbenkiana przekazała nieruchomości władzom miejskim Deauville pod warunkiem, że urządzony tam zostanie publicznie dostępny park. Tak się stało – park im. Calouste Gulbenkiana do dziś służy mieszkańcom i stał się atrakcją turystyczną; patrz: <http://www.deauville.fr/le-parc-calouste-gulbenkian>

284 A. Tchamkerten, *Calouste Sarkis Gulbenkian...*, p. 57.

285 Statut fundacji jest dostępny pod adresem, http://www.gulbenkian.pt/images/mediaRep/institucional/fundacao/historia_e_missao/PDF/STATUTES.pdf

została udostępniona dla publiczności w latach 1965–1969 w gmachu Palácio Pombal. Jednak jednym z najważniejszych zadań, jakie stanęły przed fundacją, była budowa własnej siedziby, w skład której miały wejść także muzeum, biblioteka i audytorium. Jej ówczesny prezes, Azeredo Perdigão, powołał zespół doradców, w skład którego weszli architekci Jorge Soto-Mayor i Sommer Ribeiro oraz inżynierowie Luis de Guimares i João Hipolito Raposo. Zadaniem zespołu było wyszukanie odpowiedniej nieruchomości umożliwiającej realizację kompleksu budowli publicznych, które z jednej strony wprowadzą do Lizbony miastotwórczy impuls, a z drugiej pozwolą na integrację architektury z naturą, co zawsze było pragnieniem Calouste Gulbenkiana. Wybór komitetu doradczego padł na położony w północnej części miasta Parque de Santa Gertrudes. Parkowa działka o powierzchni ponad 7 ha została zakupiona 30 kwietnia 1957 roku.



Calouste Gulbenkian Museum w Lizbonie, wejście główne, fot. autor

Kolejnym krokiem było przygotowanie programu i wybór projektanta. W tym celu powołany został międzynarodowy zespół konsultantów z udziałem: Williama Allena, Georges-Henriego Rivière'a, Lesliego Martina, Franco Albiniego, Carlosa Ramosa i Keila do Amarala. Początkowo rozważano także zatrudnienie projektantów zza granicy, lecz przeważał pogląd, że projekt muzeum i siedziby fundacji może być przełomowym wydarzeniem dla współczesnej architektury portugalskiej. W rezultacie do

udziału w ogłoszonym w kwietniu 1959 r. konkursie zaproszono trzy zespoły, składające się z lokalnych architektów urodzonych w latach 20. XX w., którzy wówczas znajdowali się u szczytu sił twórczych²⁸⁶. Zadaniem konkurujących było stworzenie miejsca, które stanowić będzie *hold złożony pamięci Calouste Gulbenkiana, oddającego główne cechy jego charakteru – skupionej duchowości, silnej kreatywności i prostocie życia*²⁸⁷.



Budynek Fundacji Calouste Gulbenkiana, fot. autor

Portugalia za czasów dyktatury Salazara była krajem peryferyjnym i izolowanym. Na firmamencie portugalskiej architektury brak było wówczas tak uznanych w skali międzynarodowej gwiazd, jak współcześni Álvaro Siza czy Eduardo Souto de Moura. Jednak i tu docierały sygnały ze świata, znużonego już nieco mechaniczną prostotą modernizmu. Wśród materiałów budowlanych królował surowy beton zwany *béton brut*. Le Corbusier zbudował właśnie słynną marsylską jednostkę mieszkalną – Unité d’Habitation (1946–1952), zaprojektował zespół budynków rządowych w Chandigarh (1951–1965) i klasztor La Tourette (1953–1960), które stały się wyznacznikami stylu zwanego brutalizmem²⁸⁸. W Londynie nad brzegami Tamizy budowano National

286 A. Tostões, *Gulbenkian. Architecture and Landscape*, Lisbon 2013, p. 15.

287 Za: <http://museu.gulbenkian.pt/Museu/en/Museum/Building>

288 D. Watkin, *Historia architektury zachodniej*, Warszawa 2006, s. 564.

Theatre i South Bank Arts Centre wg projektu Denysa Lasduna, w Stanach Zjednoczonych w betonie odlewali swoje monumentalne dzieła Paul Rudolph i Louis Kahn, w Japonii pod hasłami metabolizmu betonowe gmachy wznosili Kenzō Tange i Kishō Kurokawa. Powszechnie doceniano też architekturę włoską, podziwiano betonowe konstrukcje pałaców sportu Piera Luigi Nerviego, znane były także projekty muzealne Carlo Scarpy, w tym Gipsoteca Canoviana w Possagno (1955–1957) i Museo



Muzeum Calouste Gulbenkiana, hall wejściowy z rzeźbą Jeana-Antoine'a Houdona *Apollo*, 1790, fot. autor

Castelvecchio w Weronie (1956–1968)²⁸⁹, łączące prostotę modernizmu z finezyjnym, rzemieślniczym detalem.

To wśród tych zjawisk doszukiwać się można inspiracji pracy, która zwyciężyła w rozstrzygniętym w marcu 1960 r. konkursie na projekt muzeum i siedzibę Fundacji Calouste Gulbenkiana. Jej autorami była trójka architektów: Ruy Jervis d'Athougua, Pedro Cid i Alberto Pessoa. Ich projekt utrzymany w duchu modernistycznego brutalizmu dzielił założenie na trzy zróżnicowane formalnie części: czterokondygnacyjny blok biurowy siedziby fundacji, horyzontalny w formie pawilon muzealny z dwoma dziedzińcami i zwarta, masywna bryła audytorium. Wszystkie połączone były centralnym hallem-przewiązką. Całość założenia kubaturowego harmonijnie wtopiona została

289 S. Los, *Carlo Scarpa*, Köln–London–Los Angeles–Madrid–Paris–Tokyo 2002, pp. 58–89.



Muzeum Calouste Gulbenkiana, ekspozycja orientalnych dywanów,
fot. autor

w parkowe otoczenie, którego centralny punkt to malownicze jezioro. Autorami projektu założenia ogrodowego byli Ribeiro Telles i António Viana Barreto.

Muzeum Gulbenkiana zostało otwarte 2 października 1969 r. i wkrótce stało się ważnym ośrodkiem portugalskiego życia kulturalnego. Niska, obłożona granitem bryła budynku muzeum ujęta została horyzontalnymi pasami cokołu i dachu. Tylko tu, na fragmentach ścian zewnętrznych pojawiają się okładziny kamienne, co ma nawiązywać do nadrzędnego znaczenia muzeum w całym kompleksie. Kamienne są także fragmenty posadzek i ścian we wnętrzach muzeum. Architektura obiektów jest prosta, wręcz surowa. Ściany i stropy w większej części wykonano z surowego betonu, a tafle du-

żych szyb ujęte zostały w profile zrobione z oksydowanego mosiądzu. We wnętrzach dominuje rysunek prefabrykowanych belek stropowych, które miejscami wypełnione zostały panelami z drewna. Duże okna łączą je z malowniczymi ogrodami urządzonymi na dwóch dziedzińcach i wokół budynku.

Zbiory muzeum liczą ponad 6000 eksponatów, z których ok. 1000 pokazywanych jest na wystawie stałej. Scenariusz i projekt jej aranżacji były przedmiotem wnikliwych studiów programowo-przestrzennych, które tak opisała kurator wystawy Maria Teresa Gomez – *wszystkie rozwiązania muzealne podlegały długim dyskusjom: wymiarowanie przestrzeni, połączenia poszczególnych działów, rozmieszczenie dzieł sztuki, projekty detali: podestów, ram i cokołów, dobór materiałów wykończeniowych i oświetlenia, zapewnienie właściwych warunków klimatycznych, otwarcie na park, które umożliwia zwiedzającym na chwile wytchnienia i właściwych relacji pomiędzy ekspozycją*

a architekturą obiektu, w celu stworzenie neutralnej przestrzeni, podporządkowanej potrzebom kolekcji²⁹⁰. Meandrująca trasa wiodąca wokół dziedzińców prowadzi widza przez ekspozycję urządzoną wg klucza tematycznego, poczynając od wystawy sztuki Egiptu, Rzymu, Mezopotamii, Islamu i Dalekiego Wschodu, poprzez sztukę zachodnioeuropejską, w tym bogate zbiory malarstwa, rzeźby, sztuki zdobniczej, mebli i manuskryptów, na szkłe i biżuterii René Lalique'a kończąc. Kolekcja obejmuje szeroki przedział czasowy rozciągający się od egipskiej sztuki antycznej ok. 2800 lat p.n.e., do europejskiego modernizmu²⁹¹. Wysoka klasa zbiorów w połączeniu z kameralną skalą budynku, łatwość orientacji przestrzennej i przejrzysta aranżacja ekspozycji oraz spajający wnętrza detal architektoniczny odczuwany głównie w postaci regularnego rytmu stropów sprawiają, że w jego wnętrzach panuje wyjątkowa harmonia. Poziom dolny, urządzony w przyziemiu, mieści wychodzącą na ogrody kawiarnię-bistro, sklep muzealny, sanitariaty i pomieszczenia gospodarczo-techniczne.

„Rewolucja goździków” w 1974 r. obaliła reżim Salazara, przynosząc Portugalii demokratyzację i otwarcie na świat. Fakt ten, a także wzrost znaczenia muzealnictwa w życiu społecznym i kulturalnym zapoczątkowany fenomenem Centre Pompidou w Paryżu (1979), spowodowały znaczne ożywienie w skali i zakresie działania Fundacji Gulbenkiana. Jego skutkiem była podjęta 1979 r. decyzja o budowie na



Fragment ekspozycji sztuki Bliskiego Wschodu, fot. autor

290 *Ibidem*, p. 34.

291 C.D. Dias, *Calouste Gulbenkian...*, p. 12.

terenie kompleksu kolejnego obiektu, tzw. CAM (Centro de Arte Moderna – Centrum Sztuki Współczesnej). Jego zaprojektowanie powierzono brytyjskiemu architektowi, wieloletniemu doradcy zarządu fundacji, sir Leslie Martinowi. Nowy obiekt, który został ukończony w 1983 r., domknął od północy założenie muzealno-parkowe. Maszynny, czterokondygnacyjny gmach wykonany z surowego betonu mieści pod swym skośnym dachem dwupoziomową galerię sztuki współczesnej, oferuje też dodatkowe powierzchnie biurowe, magazynowe i garażowe. Kompleks budynków Fundacji Gulbenkiana mieści także audytorium na 1200 miejsc, sale wykładowe, amfiteatr na otwartym powietrzu i bibliotekę, zbudowaną na bazie osobistego księgozbioru Calouste Gulbenkiana, która liczy obecnie ponad 190 000 książek.

W 1999 r. przeprowadzona została gruntowna modernizacja wnętrza i części ekspozycji Muzeum Gulbenkiana. Jej autorem był belgijski architekt Paul Vanderbotermet.



Fragment ekspozycji poświęcony malarstwu europejskiemu, na pierwszym planie Vittore Carpaccio, *Święta Rodzina z fundatorami*, 1505, fot. autor

Nową oprawę uzyskały m.in. hall wejściowy, wystawa sztuki Islamu i galeria obrazów europejskich. W 2000 r. w przyziemiu muzeum urządzono księgarnię wg projektu Daciano da Costy²⁹². Kompleks budynków Fundacji Gulbenkiana, wraz z założeniem parkowym, zostały w 2010 r. wpisane do narodowego rejestru zabytków jako pierwsze arcydzieło XX-wiecznej architektury portugalskiej.

292 A. Tostões, *Gulbenkian. Architecture...*, p. 45.



Część ekspozycji poświęcona europejskiej sztuce użytkowej, fot. autor



Alfred-Auguste Janniot, *Wiosna*, ok. 1919, rzeźba stojąca w zejściu do dolnej części muzeum, fot. autor



Ogród przy Muzeum Calouste Gulbenkiana, fot. autor



Widok z ogrodu na budynek muzealny z kawiarnią, w głębi gmach fundacji i audytorium, fot. autor

Otoczone ogrodami założenie urbanistyczne Muzeum i Fundacji Gulbenkiana w Lizbonie stanowi prawdziwą oazę sztuki wśród głośnych i ruchliwych ulic stolicy Portugalii. Sposób zaprojektowania ogrodów – celowo nieformalnych, respektujących w pełni naturę – uwypukla ich piękno i swobodę. Kolekcjoner mawiał – *Uczony i marzyiciel w ogrodzie mojego projektu – to dwa cele mojego życia, których nigdy nie osiągnąłem*²⁹³. Ogrody Fundacji Gulbenkiana stanowią zatem dodatkowy wyraz szacunku dla pamięci o fundatorze, któremu poświęcona jest ustawiona w nich, u stóp kamiennego sokoła, charakterystyczna rzeźba. Spiżowa postać kolekcjonera, której autorem jest Antonio Leopoldo de Almeida, powstała w 1969 r. na podstawie fotografii, którą zrobiono w latach 30. XX w. w Egipcie, kiedy Gulbenkian usiadł przy kamiennym *Posągu Horusa*, przed wejściem do Świątyni Horusa w Edfu.



Widok z lotu ptaka na kompleks Muzeum i Fundacji Calouste Gulbenkiana w Lizbonie, na pierwszym planie gmach muzeum i budynek fundacji, w głębi ogrodu Centrum Sztuki Współczesnej – CAM, za: A. Tchamkerten, *Calouste Sarkis Gulbenkian. The Man and His Work*, Lisbon 2012, p. 80

Fundacja, która została założona wkrótce po śmierci Gulbenkiana, nadal zajmuje się sztuką, nauką, edukacją i działalnością charytatywną w szerokim tego słowa znaczeniu. Jest największą tego typu prywatną instytucją poza Stanami Zjednoczonymi. Należą do niej także inne nieruchomości: Instytut Naukowy w Oeiras pod Lizboną, delegatura w Londynie i centrum kulturalne (Centre Culturel Calouste Gulbenkian) w Paryżu, znajdujące się w byłej rezydencji kolekcjonera przy Avenue d'Iena. Prowadzona z rozmachem, wielokierunkowa działalność Fundacji Gulbenkiana przypomina funkcjonowanie amerykańskiej The Getty Foundation. Istnieją także podobieństwa w losach obu kolekcjonerów – jeden i drugi zdobyli majątek na handlu bliskowschodnią ropą naftową, obaj spędzili ostatnie lata życia na emigracji, żadnemu z nich nie dane było zobaczyć na własne oczy muzeum swojego imienia. Na szczęście ich fortuny i zgromadzone przez nich kolekcje trafiły w dobre ręce. Zarządy obu tych instytucji, prowadząc umiejętną politykę finansową wzbogacając światowe życie kulturalne i artystyczne, dodatkowo działając charytatywnie utrwalają w pamięci kolejnych pokoleń nazwiska fundatorów.

ROZDZIAŁ 11

**WHITNEY MUSEUM
OF AMERICAN ART
W NOWYM JORKU**

1 maja 2015 r., w zaułku zachodniego Manhattanu zwanym Meatpacking, otwarta została nowa siedziba Whitney Museum of American Art. Jest to już czwarta lokalizacja tego znanego nowojorskiego muzeum założonego w 1930 r. przez rzeźbiarkę Gertrude Vanderbilt Whitney. Muzeum specjalizuje się w amerykańskiej sztuce nowoczesnej. Jako jedna z nielicznych instytucji muzealnych z zasady prezentuje i kolekcjonuje dzieła artystów żyjących. Jego oryginalna, industrialna w wyrazie architektura autorstwa pracowni Renzo Piano wzbudziła mieszane uczucia. Pomimo że budynek jest funkcjonalny i znakomicie powiązany z miejscowym przemysłowym kontekstem, nie wszystkim przypadł do gustu. Podobna sytuacja miała już miejsce 40 lat temu w Paryżu, kiedy krytykowano nowatorskie Centre Georges Pompidou, wspólne dzieło architektów Piano i Rogersa, pionierów stylu współczesnej architektury nazwanego *high-tech*. Dopiero wielka popularność i sukces frekwencyjny słynnej paryskiej „rafinerii” spowodował zmianę ocen tego obiektu. Czy tak się też stanie w wypadku nowej siedziby muzeum Whitney – czas pokaże.

11.1. KOLEKCJONERKA

Gertrude Vanderbilt urodziła się 9 stycznia 1875 r., jako prawnuczka Corneliusa Vanderbilta (1794–1877), magnata przemysłowego o przydomku „The Commodore”, który umierając był najbogatszym człowiekiem w Ameryce. Dorastała w Nowym Jorku w rodzinnym pałacu przy Piątej Alei, a letnie wakacje spędzała w Newport na Rhode Island, we wspaniałej klasycystycznej rezydencji The Breakers, ulokowanej nad skalistym wybrzeżem Oceanu Atlantyckiego. Otrzymała solidne wykształcenie, posiadała biegłą znajomość języków francuskiego i niemieckiego, a podróżując z rodzicami poznała europejskie miasta, ich muzea i opery. Szczególnie przypadła jej do gustu artystowska atmosfera Paryża.

Gertrude Vanderbilt – wychowywana w protestanckiej rodzinie dysponującej wielkimi pieniędzmi i równie potężnymi wpływami – odczuwać musiała siłę i energię swoich przodków, choć pamiętać trzeba, że jej ojciec Cornelius Vanderbilt II (1843–1899) był bardziej znany jako filantrop i dziedzic rodzinnej fortuny, niż ambitny, skłonny do ryzyka przedsiębiorca. W owych czasach pozycja kobiet w społeczeństwie amerykańskim była ograniczona, wiele drzwi było przed nimi zamkniętych, szczególnie te, które wiodły na szczyty władzy i biznesu. Młoda Gertrude, poddawana presji otoczenia, buntowała



Gertrude Vanderbilt Whitney, fot. Edward Steichen, 17 listopada 1931, za: <http://whitney.org/About/History>

się przeciwko konwenansom społecznym i odziedziczonemu bogactwu, chciała być lubiana i kochana za to, kim była, a nie za posiadany majątek²⁹⁴.

W 1896 r. w wieku 21 lat wyszła za mąż za Harry'ego P. Whitney'a, potomka arystokratycznej rodziny plantatorów i przedsiębiorców, od kilku wieków należącej do amerykańskiej elity. Jego ojciec, znany nowojorski prawnik, posiadał rezydencję naprzeciw pałacu Vanderbiltów. Harry, podobnie jak ojciec z wykształcenia prawnik, trudnił się bankowością, jednak jego prawdziwą namiętnością był sport: wyczynowo uprawiał żeglarstwo, hodował konie, polował i namiętnie grał w polo. Ich

związek nie był udany. W 1903 r., po przyjściu na świat trzeciego dziecka małżeństwo się rozpadło. Opuszczona Gertrude popadła w depresję. Postanowiła wówczas odmienić swój los i zająć się pracą, co pchnęło ją w stronę sztuki – zapisała się do klasy prowadzonej przez Jamesa Earla Frasera w nowojorskiej Art Students League, a następnie wyjechała do Paryża, gdzie podjęła naukę w studio Andrew O'Connora, jej prace rzeźbiarskie zostały tam zauważone przez samego Augusta Rodina²⁹⁵.

Odtąd dzieliła swoje życie na trzy nurty: rodzinny, towarzyski i artystyczny. W jej wypadku nie było to łatwe. Pomimo że w amerykańskich szkołach artystycznych mogły już studiować kobiety, i niektóre z nich, jak np. malarka Mary Cassatt robiły karierę, to osoba Gertrude Vanderbilt Whitney budziła skrajne namiętności – jej rodzinę szokował fakt, że trzodzi się pracą fizyczną i, o zgrozo, obcuje na co dzień z golizną, artyści zarzucali jej, że będąc dziedziczką fortuny, odbiera im zlecenia, a reporterzy szyderczo donosili – *biedna bogata dziewczyna i jej sztuka: Pani Harry Payne Whitney chce być*

294 B.F. Miller, *The Whitney Women and The Museum They Made. A Family Memoir*, New York 2012, p. 18.

295 K.D. McCarthy, *Women's Culture: American Philanthropy and Art, 1830–1930*, Chicago–London 1991, p. 221.

*rzeźbiarką, nie przymierając głodem w pracowni na strychu. Sama artystka pisała – Ludzie nie chcą traktować tego co robię poważnie. Jednak wszyscy, których spotykam są bardzo, bardzo mili. Jak dumni rodzice, którzy głaszczą swoje dziecko po głowie*²⁹⁶.

Od 1905 r. Whitney skupiła się na monumentalnym rzeźbiarstwie, sztuka przyniosła jej wreszcie upragniony efekt terapeutyczny – wyzwoliła z depresji i pozwoliła zapomnieć o nieudanym małżeństwie. Od 1910 r. zaczęła wystawiać pod własnym nazwiskiem i odnosić sukcesy. Jej rzeźba *Nieśmiertelne pogaństwo* została przyjęta na wystawę w National Academy of Design w Nowym Jorku, rok później na salonie w Paryżu pokazany został *Hiszpański wieśniak*, a w 1915 r. *Aztecka fontanna* zdobyła brązowy medal na wystawie w San Francisco. Kiedy w 1917 r. rząd hiszpański zamówił u niej monumentalny posąg Krzysztofa Kolumba, niektórzy obwołali ją *najzdolniejszą amerykańską rzeźbiarką*. W ślad za sukcesem artystycznym przyszła zmiana stylu życia, bogate życie towarzyskie i romanse; sprzyjała temu sensualność jej rzeźb, aura erotyzmu otaczająca samotną kobietę i artystowska atmosfera nowojorskiej bohemy.

I wojna światowa odcisnęła na życiu Gertrude Vanderbilt Whitney kolejne piętno – w 1915 r. jej młodszy brat Alfred zginął na zatopionym przez Niemców statku



Robert Henri, *Gertrude Vanderbilt Whitney*, 1916, Whitney Museum of American Art, za: Wikimedia Commons

„Lusitania”, a pod koniec wojny, w 1918 r. poległ ukochany jej córki, Quentin Roosevelt, syn byłego prezydenta USA. Po śmierci brata Gertrude postanowiła ufundować szpital polowy, kilka razy podróżowała do ogarniętej wojną Francji, by doglądać przygotowań. Szpital został uruchomiony kosztem 700 000 dolarów. Za swoje wysiłki wojenne otrzymała od rządu francuskiego odznaczenie.

W 1907 r. Whitney przeniosła się na Greenwich Village, dzielnicy mieszkaniowej na Manhattanie, gdzie urządziła swoją pracownię rzeźbiarską przy MacDougal Alley. W 1914 r. dokupiła przylegającą doń kamienicę przy 8 West Eighth Street i otworzyła tam galerię sztuki współczesnej. Prezentowała w niej prace artystów tworzących w duchu realizmu, których dzieła były wówczas odrzucane przez konserwatywne środowiska akademickie. Do tego kręgu – tzw. Ashcan School – należeli m.in. Robert Henri, John Sloan i William Glackens. W budynku położonym w sąsiedztwie, przy 147 West 4th Street założyła Whitney Studio Club, w którym od 1918 r. oferowano przestrzeń wystawową oraz schronienie, a także pomoc materialną dla amerykańskich artystów dotkniętych przez trudne wojenne czasy. W wyremontowanym budynku mieściła się biblioteka, sala bilardowa, dwie galerie, studio i kort do gry w squasha. Niektórzy ulubieni artyści, np. Blendon R. Campbell, mieli tu swoje pokoje. W klubie organizowano spotkania, dyskusje, wykłady i koncerty muzyczne. Przyjęcie do klubu było początkowo zapewnione przez rekomendację członka, potem proszono o przedstawienie obrazu lub rzeźby ocenianej – zazwyczaj łagodnie – przez nieformalne jury²⁹⁷. W Whitney Studio Club wystawiano prace bardzo różnych artystów. Gościli tu m.in.: Cecilia Beaux, Malvina Hoffman, Everett Shinn, Alfred Stieglitz, Edward Steichen i Child Hassam. Pokazywano tu także rysunki dzieci z pobliskiej Greenwich House School, a później prace chińskich modernistów i radzieckie plakaty. W miarę rosnących potrzeb rozbudowywano siedzibę klubu, zajmując kolejne kamienice: 10 i 12 West Eighth Street. Klub został rozwiązany w 1928 r., liczył wówczas 400 członków. Spełnił swoją rolę, w jego miejsce powołane zostało Whitney Studio Galleries, które potem zostało przekształcone w Whitney Museum.

Gertrude Vanderbilt Whitney zmarła 18 kwietnia 1942 r. jako uznana postać nowojorskiego świata artystycznego. Jej osoba stała się wzorem nowoczesnej amerykańskiej kobiety, silnej i podziwianej heroiny, która – podobnie jak Mary Pickford²⁹⁸ czy Amelia Earhart²⁹⁹ – osiągnęła wielki, niekonwencjonalny sukces. Kobięca przedsiębiorczość, dawniej uciskana, zdobyła uznanie i sympatię, stając się symbolem nowych czasów, wieku jazzu. W dziejach amerykańskiego muzealnictwa Gertrude miała już

297 *Ibidem*, s. 232.

298 Mary Pickford, właśc. Gladys Marie Smith (1892–1979), amerykańska aktorka, gwiazda kina niemego, współzałożycielka studio filmowego United Artists.

299 Amelia Mary Earhart (1897–1937?), amerykańska pilotka, dziennikarka i poetka, pierwsza kobieta, która samotnie przeleciała nad Atlantykiem.

wybitną poprzedniczkę w osobie Isabelli Stewart Gardner. Jednak, w przeciwieństwie do tradycyjnych kolekcjonerów hołubiących arcydzieła starych mistrzów, Whitney postawiła na sztukę nową, otwierając przed nią wnętrza muzealne i przekształcając tradycyjną rolę mecenasa w twórcę kultury. To dzięki niej amerykańskie muzea, które dawniej sakralizowały starą europejską sztukę, szeroko otworzyły się na współczesnych amerykańskich artystów.

11.2. TRZY NOWOJORSKIE SIEDZIBY WHITNEY MUSEUM

W 1929 r. Gertrude Vanderbilt Whitney posiadała kolekcję współczesnej sztuki amerykańskiej liczącą ponad 500 dzieł, głównie grafik i obrazów autorstwa Edwarda Hoppera, George'a Bellowsa, Maurice'a Brazil Prendergasta, Johna Sloana i innych. Zdecydowała wtedy przekazać ją w darowiźnie nowojorskiemu Metropolitan Museum of Art, wraz z kwotą 5 mln dolarów przeznaczoną na budowę nowego skrzydła tego muzeum. Jednak Edward Robinson, ówczesny dyrektor Metropolitan, ofertę odrzucił, twierdząc, że kolekcja nie posiada odpowiedniej dla jego muzeum wartości. W odpowiedzi Whitney postanowiła założyć własne muzeum, jego misją miało stać się kolekcjonowanie współczesnej sztuki amerykańskiej i udzielanie pomocy żyjącym artystom.

The Whitney Museum of American Art zostało otwarte 17 listopada 1931 r. przy Ósmej Ulicy na Greenwich Village. Aplauz zgromadzonych 4000 gości wywołał wówczas list prezydenta Hoovera, gratulujący nowemu muzeum osiągnięć na polu *krzewienia narodowego poczucia piękna i amerykańskiej dumy z własnej kultury*³⁰⁰. Na konferencji prasowej zorganizowanej dzień przed otwarciem muzeum jego fundatorka powiedziała – *Moja kolekcja staje się teraz jądrem nowego muzeum, poświęconego wyłącznie sztuce amerykańskiej. Muzeum będzie się rozwijało i rosnąć wraz z naszym wzrostem. Przekazując ten dar amerykańskiej publiczności, wyrażam nadzieję, że dzielić będziecie ze mną radość, jaką mi dały te dzieła. Jest to szczególnie ważne w czasach takich jak nasze, kiedy musimy zwrócić się ku wartościom duchowym. Odnaleźć je możemy w sztuce. Zabiera nas ona w świat piękna, tak bliski przecież każdemu z nas. Człowiek nie może żyć tylko o chlebie*³⁰¹.

Siłę oddziaływania tego muzeum wzmocniały osobowości dwóch zarządzających nim kobiet. Gertrude Whitney umiała w genialny sposób ściągać uwagę prasy, a także wykorzystywać swoją pozycję społeczną i towarzyską, by przyciągać najwybitniejszych

300 K.D. McCarthy, *Women's Culture...*, p. 238.

301 Cyt. za: B. Miller, *The Whitney Women and The Museum They Made*, New York, 2012, pp. 7–8.



Wnętrze Whitney Studio Club, 10 West 8 Street, fot. Charles Sheeler, ok. 1928, Whitney Museum of American Art, za: http://whitney.org/image_columns/0069/4068/93_24_2_sheelerc_resized_1140.jpg?1436981733

artystów i najhojniejszych sponsorów. Ówczesna dyrektor muzeum, Juliana R. Force, miała z kolei wybitne talenty organizatorskie, była pierwszą impresario sztuki amerykańskiej działającą na wielką skalę. W 1932 r. budynki nr 8, 10 i 12 przy West Eighth Street zostały przebudowane wg projektu biura architektonicznego Noel & Miller. W miejsce trzech kamieniczek powstał wówczas tynkowany w kolorze łososiowego różu budynek zachowany w tej formie do dziś³⁰². Jego najbardziej charakterystyczną cechą był portal wejściowy wykuty w białym marmurze i zwieńczony płaskorzeźbą metalowego orła symbolizującego Amerykę autorstwa Karla Free. Wnętrza zaprojektowane przez Bruce'a Buttfelda kryły wiele dzieł współczesnych artystów, m.in. murale Thomasa Harta Bentona³⁰³.

302 W gmachu pierwszego muzeum Whitney w lipcu 2015 r. otwarte zostało New York Studio of Drawing, Painting and Sculpture, z pieczołowicie odrestaurowanym portalem i tynkowaną w kolorze łososiowym elewacją; źródło – D. Dunlap, *Trace of the Whitney Museum Birthplace Reappears in the Village*, "The New York Times" 01.08.2015.

303 C. Gray, *New York Streetscapes, Tales of Manhattan's Buildings and Landmarks*, Harry N. Abrams, New York 2003.

Po śmierci fundatorki muzeum nadal prężnie się rozwijało. W 1954 r. jego siedziba została przeniesiona na Środkowy Manhattan, do budynku położonego obok Museum of Modern Art, przy West 54th Street. Pięciokondygnacyjny gmach nowego Whitney Museum został wzniesiony na działce podarowanej przez MoMA. Oba muzea były formalnie i funkcjonalnie niezależne, łączył je jedynie istniejący po dziś dzień ogrodowy dziedziniec zaprojektowany przez Philipa Johnsona³⁰⁴, na którym prezentowana jest kolekcja współczesnej rzeźby. Modernistyczny w wyrazie budynek Muzeum Whitney, z wielkim metalowym orłem na fasadzie, został zaprojektowany przez tych samych autorów, którzy byli odpowiedzialni za projekt pierwszej siedziby w Greenwich Village: architekta Auguste'a L. Noela



Druga siedziba Whitney Museum przy West 54th Street, za: <http://designobserver.com/media/images/whitney2a.JPG>

i projektanta wnętrza Bruce'a Buttfielda. Jego nowoczesne wnętrza wzbudziły sensację – sufity wykonano z tafli mlecznego szkła kryjących nowoczesną instalację oświetleniową, wsparte na kółkach ściany działowe galerii malarstwa były całkowicie mobilne, a podłogę – co w budynkach muzealnych było wówczas czymś całkowicie nowym – wykonano z drewnianych parkietów, zabarwionych w odcieniach niebieskim i zielonym. Wnętrza muzealne sprawiały przez to wrażenie nieco orientalnych, były porównywane do domu japońskiego³⁰⁵.

Dość szybko, bo już w 1963 r., zaledwie po ośmiu latach funkcjonowania obok MoMA, zarząd fundacji kierującej Whitney Museum podjął decyzję o kolejnych przenosinach. Była ona motywowana zarówno koniecznością posiadania większego budynku, jak i chęcią wyzwolenia się spod skrzydeł dominującej instytucji, za jaką było postrzegane sąsiednie Museum of Modern Art. Wybór padł na narożną działkę

304 Obecnie w budynku zajmowanym w latach 1954–1966 przez Whitney Museum mieści się dydaktyczne skrzydło Museum of Modern Art.

305 S. Knox, *Whitney Museum Reopening Today*, "The New York Times" 26.10.1956.

w bogatej dzielnicy Upper East Side na środkowym Manhattanie, u zbiegu Madison Avenue i 75. Ulicy, dostępną wówczas za kwotę 8 mln dolarów. Lokalizacja ta znajdowała się nieopodal słynnej Museum Mile, gdzie przy fragmencie Piątej Alei mieszczą się siedziby m.in. Metropolitan Museum of Art, Guggenheim Museum, Frick Collection, Jewish Museum oraz Cooper-Hewitt Smithsonian Design Museum. Do złożenia propozycji projektu nowego gmachu zostali zaproszeni czterej wybitni architekci: Marcel Breuer, Philip Johnson, Louis Kahn i Ieoh Ming Pei. W tym nieformalnym konkursie wygrała koncepcja autorstwa Marcela Breuera.

Marcel Breuer (1902–1981), urodzony na Węgrzech absolwent słynnego Bauhausu, przybył do Stanów Zjednoczonych w 1937 r. na zaproszenia Waltera Gropiusa i objął stanowisko wykładowcy w Harvard Graduate School of Design. Miał już za sobą kilka udanych projektów architektonicznych. Bardzo znana była też seria mebli jego autorstwa, przede wszystkim krzesła wykonywanych ze skóry i giętych stalowych rur. W Harvardzie pracował wraz ze studentami nad projektami masowej prefabrykacji elementów budowlanych, jego najzdolniejszym uczniem okazał się Philip Johnson. Początkowo wraz z Gropiusem, a potem samodzielnie projektował domy mieszkalne i rezydencje. Punktem zwrotnym w jego karierze okazał się House in the Museum Garden – modelowy budynek mieszkalny zaprojektowany w 1949 r. na zlecenie nowojorskiego Museum of Modern Art, który stał się wzorem dla wielu rezydencji wznoszonych w USA na fali powojennego *boomu* ekonomicznego. Kariera Breuera nabrała rozmachu, wkrótce w swoim nowojorskim biurze oprócz licznych rezydencji projektował także budynki użyteczności publicznej, z których najbardziej znane to Centrum Badawcze IBM (Centre d'études et de recherches IBM) w La Gaude w południowej Francji (1963) oraz centrala UNESCO (Maison de l'UNESCO) w Paryżu przy placu de Fontenoy (1955–1958), którą na podstawie wygranego konkursu, opracował we współpracy z włoskim konstruktorem Pierem Luigi Nervi³⁰⁶. W projektach tych Breuer łączył monumentalność formy architektonicznej z brutalną ekspresją prefabrykowanych elementów betonowych.

Projekt Muzeum Whitney jest życiowym dokonaniem Marcela Breuera. Stworzył on oryginalną formę architektoniczną – odwrócony ziggurat, który piętrzy się dramatycznie nad Madison Avenue. Formę odwróconej, spiralnej piramidy posiada także sąsiednie Muzeum Guggenheima stworzone kilkanaście lat wcześniej (1953–1959) przez Franka Lloyd Wrighta. Jednak w przeciwieństwie do lekkiej, białej wstęgi Muzeum Guggenheima kanciasta i masywna bryła Muzeum Whitney obłożona została płytami ciemnego granitu. Fasadę wieńczy jedno „cyklopowe” okno, otwierające przestrzeń najwyższej galerii na panoramę Nowego Jorku – miasto prezentowane jest w nim

306 B. Bergdoll, *Marcel Breuer. Bauhaus Tradition, Brutalist Invention*, Metropolitan Museum of Art, New York 2016, pp. 6–27.

jako dzieło sztuki. Budynek od ulicy oddzielony jest fosą, prowadzi do niego betonowa kładka, którą można porównać do zwodzonego mostu. Intencją, która kierowała architektem była chęć symbolicznego oderwania muzeum sztuki od ulicznej komercji i wielkomiejskiego zgiełku.

12 listopada 1963 r., prezentując swój projekt władzom fundacji mówił – *Jak powinno wyglądać muzeum na Manhattanie? Łatwiej odpowiedzieć jak nie powinno wyglądać. Otóż nie powinno wyglądać ani jak budynek biurowy, ani jak miejsce ławnej rozrywki. Jego forma powinna posiadać wyrazistość i ciężar odpowiedni dla sąsiedztwa pięćdziesięciopiętrowych wieżowców, i mostów długich na kilometr, dżungli naszego dynamicznego, i barwnego miasta. Powinno być niezależną, samodzielną instytucją, otwartą na historię i powiązaną wizualnie z miastem, gdyż pod swoim dachem gościć będzie XX-wieczną sztukę. Powinno przetwarzać witalność ulicy w szczerłość, głębię i subtelność sztuki*³⁰⁷.

Budynek nie jest dziełem czystego modernizmu, przeciwnie, powstał już w krytycznej do niego opozycji jako antyteza przemysłowej estetyki Bauhausu. Został stworzony na fali brutalizmu w architekturze – epoki *béton-brut* zapoczątkowanej dziełami Le Corbusiera. Być może Breuer korzystał już z doświadczeń minimalistycznej rzeźby pojawiającej się w latach 60. XX wieku. Piramidalną, kamienną bryłę od sąsiadującej zabudowy mieszkalnej oddzielają pionowe, graniczne ściany wylane z betonu. Surowy beton pojawia się także we wnętrzach, których najbardziej charakterystycznym elementem są betonowe, kasetonowe stropy i ściany o młotkowanej fakturze. Imponuje architektura hallu wejściowego z rzeźbiarską kładką przerzuconą ponad fosą zagłębioną o jedną kondygnację poniżej poziomu ulicy, przeszklonego



Dawna siedziba Whitney Museum przy Madison Avenue na Manhattanie, obecnie The Met Breuer Museum, fot. Ed Lederman, Metropolitan Museum of Art, <https://www.inexhibit.com/wp-content/uploads/2016/03/The-Met-Breuer-facade-Madison-Avenue.jpg>

307 *Ibidem*, p. 35.

wielkimi taflami szkła – obiekt zdaje się lewitować w przestrzeni. Kameralne galerie na wyższych kondygnacjach także przekryte są betonowymi, kasetonowymi stropami. Podobnie jak w drugiej siedzibie Muzeum Whitney i tu ściany działowe są ruchome, a podłogi pokryto parkietami z drewna. Jedynie posadzki w hallach windowych i na klatce schodowej wykonane zostały z łupka. W ważnych miejscach we wnętrzach budynku pojawił się także granit – z polerowanego granitu wykonano lady recepcji i szatni, granitowe są portale windowe. Klatka schodowa powyżej poziomu parteru wyłożona została lastrico, a detale, które są najczęściej dotykane przez odwiedzających: klamki, uchwyty i balustrady, a także ramy okien zrobiono z mosiądzu. Oprócz finezyjnego detalu uwagę przyciąga oryginalne oświetlenie, szczególnie rytm okrągłych lamp zawieszonych nad hallem wejściowym.

Budynek budził wielkie emocje, urągał popularnemu gustowi. Ada Louise Huxtable, krytyk „The New York Timesa”, określiła go nawet jako *najbardziej nielubiany budynek w Nowym Jorku*, jednak przyznawała, że budynek ma klasę, że *podnosi praktyczny budynek muzeum do rangi architektonicznego dzieła sztuki*³⁰⁸. Artyści go uwielbiali i z biegiem czasu, kiedy jego forma wrosła w krajobraz Madison Avenue, stał się jednym z najbardziej znanych dzieł współczesnej architektury Nowego Jorku.

Muzeum rozwijało się nadal, jego zbiory stale rosły. Zmieniały się także wymagania, jakie stawiano budynkom muzealnym, wzbogacającym coraz częściej o nowe funkcje: galerie wystaw czasowych, audytoria, sale klubowe i dydaktyczne, restauracje, kawiarnie i sklepy muzealne. Przez 20 lat władze fundacji zarządzającej Muzeum Whitney podejmowały próby powiększenia siedziby przy Madison Avenue kosztem sąsiedniej zabudowy. Koncepcje rozbudowy zlecano słynnym architektom, m.in. Michaelowi Gravesowi (1985), Remowi Koolhaasowi (2001) i Renzo Piano (2004). Na przeszkodzie ich realizacji stanęła miejska komisja ochrony zabytków (New York City Landmarks Preservation Commission) sprzeciwiająca się stanowczo wyburzeniu uznanych za zabytkowe sąsiednich budynków. Przeciwna idei rozbudowy Whitney Museum była także wpływowa grupa mieszkańców Upper East Side, dzielnicy najbogatszych nowojorczyków.

11.3. NOWY BUDYNEK WHITNEY MUSEUM 2006–2015

Kolejny przełom nadszedł w 2006 roku. Władze fundacji zarządzającej Muzeum Whitney podjęły wówczas decyzję o konieczności budowy nowej siedziby. Rozpoczęto poszukiwania odpowiedniej działki. Zwrócono się o pomoc do władz miasta, które

308 Cyt. za: M. Kimmelman, *A New Whitney*, „The New York Times” 19.04.2015.

zapropowały lokalizację przy ulicy Gansevoort, tuż przy wejściu do otwartego właśnie parku High Line. Założono go na nieczynnym wiadukcie kolejowym, który biegnie kilkukilometrową trasą przez modne, prężnie rozwijające się przemysłowe dzielnice zachodniego Manhattanu – od Meatpacking, poprzez Chelsea aż do Hudson Yards. Chelsea stała się w tym czasie światowym centrum sztuki nowoczesnej, ulokowało się tutaj ponad 200 prywatnych galerii, które przeniosły się tu na przełomie XX i XXI w., uciekając przed coraz wyższymi czynszami z poddanej gentryfikacji dzielnicy SoHo. Atutem Chelsea była obecność wielkich garaży i innych niskich budynków przemysłowych, łatwych do adaptacji na cele wystawiennicze. Najbogatszych marszandów stać było, aby je wykupić, adaptować do swoich potrzeb i bezpiecznie zakorzenić się tu na stałe³⁰⁹. Na południe od Meatpacking rozciąga się inna słynna nowojorska dzielnica, artystowska Greenwich Village.

Położony nad brzegiem rzeki Hudson Meatpacking, dawny targ mięsny i siedlisko prostytutki, to jedno z nielicznych miejsc na Manhattanie, w którym nie ma wysokiej zabudowy, gdzie ponad budynkami widać niebo. Jego charakterystyczną cechą są blaszane dachy zbudowane wzdłuż chodników przed frontami budynków. Rzeźnicy wznosili je, aby osłaniać wiszące na hakach tusze rozbierane na świeżym powietrzu. Miejska jatka istniała tu niemal 100 lat, potem – w latach 70. XX w. – gdy hurtowy handel mięsem przeniósł się do hal targowych, dzielnica podupadła. Dopiero spektakularny sukces otwartego w 2006 r.³¹⁰, parku High Line spowodował, że Meatpacking stało się ponownie miejscem bardzo popularnym – ulokowało się tu kilka modnych hoteli, wiele ekskluzywnych domów mody, restauracji i klubów nocnych, w których spotykają się członkowie nowojorskiej bohemy.

Narożna działka o powierzchni ok. 3300 m² umożliwiła realizację założonego programu, to jest prawie dwukrotne powiększenie przestrzeni wystawienniczej, wzniesienia audytorium oraz skupienia wszystkich kuratorów i pracowników muzeum pod jednym dachem w budynku o powierzchni ok. 20 000 m². Renzo Piano tak opisuje swoje dzieło – *Projekt nowego muzeum wywodzi się zarówno z dokładnej analizy potrzeb muzeum, jak i z uwarunkowań tej niezwyklej lokalizacji. Chcieliśmy w nim zarówno czerpać z vitalności okolicy, jak i ją wzbogacić. Najważniejszym gestem architektonicznym jest podcięcie bryły przed głównym wejściem, które zamienia przestrzeń przed budynkiem w zadaszony, miejski plac. Z tego miejsca spotkań, u progu High Line, patrząc przez budynek na wskroś widać będzie rzekę Hudson. W tym miejscu, na raz spotykać się będą woda, park, przemysłowa zabudowa i ekscytująca*

309 D. Halle, E. Tiso, *New York's New Edge. Contemporary Art, the High Line, and Urban Megaprojects on the Far West Side*, Chicago–London 2016, p. 21.

310 Park High Line stał się drugą, największą po MoMA atrakcją turystyczną Nowego Jorku, w 2013 r. odwiedziło go ponad 4 mln ludzi, za: D. Halle, E. Tiso, *ibidem*, p. 177.



Nowy budynek Whitney Museum położony nad brzegiem rzeki Hudson, w tle wieżowce Dolnego Manhattanu, fot. autor



Gmach Whitney Museum widziany od wschodu, wzdłuż ulicy Gansevoort, fot. autor

*mieszanka ludzi, zebrana tu przez nowy budynek muzeum, aby doświadczać wrażeń, jakie daje obcowanie z dziełami sztuki*³¹¹. Jak twierdzi Piano, budynek projektowany był *od środka*, jego forma wynika z decyzji o charakterze funkcjonalnym – chciał, aby muzeum było transparentne, otwarte, egalitarne. W przeciwieństwie do Breuera, który swój budynek otoczył fosą, Piano zaprojektował przed budynkiem publiczny, tętniący życiem plac. Temu celowi służy dyspozycja funkcjonalna – cały parter nowego gmachu muzeum zajmują przestrzenie pełniące funkcje ogólnodostępne, w tym przeszklony hall wejściowy z otwartą galerią wystawową prezentującą część stałych muzealnych zbiorów, księgarnią i restauracją. Ponad parterem ulokowano audytorium i pomieszczenia administracyjne. Galerie są spiętrzone na najwyższych kondygnacjach budynku i zostały otoczone biurami kuratorów. Największa i najwyższa galeria, od której rozpoczyna się zwiedzanie, zlokalizowana na ostatniej kondygnacji, doświetlona jest od góry północnym światłem i oferuje ok. 2000 m² pozbawionej kolumn, otwartej przestrzeni o długości 90 i szerokości 23 m.

W kompozycji architektonicznej, czego zresztą nie kryje Piano³¹², istnieje kilka odniesień do budynku Breuera; odnaleźć tu można charakterystyczne piętrzenie się formy, są też cztery wielkie windy i centralna klatka schodowa, stanowiące trzon komunikacyjny muzeum, są ruchome ściany działowe i drewniane podłogi. Jednak istnieją zasadnicze różnice – budynek Piano jest lekki, transparentny i mocno przeszklony, co



Widok na wejście główne, po prawej stronie widoczny początek parku High Line, fot. autor

311 Cyt. za: <http://whitney.org/About/NewBuilding> [dostęp: 22.11.2016].

312 R. Piano, *Whitney Museum of American Art*, Fondazione Renzo Piano, Genova 2015, p. 188.



Bryła muzeum od strony północnej, na pierwszym planie „znak miejsca” – hurtownia mięsa Gansevoort Market, fot. autor



Tarasy oferujące spektakularne widoki na miasto są wykorzystane jako otwarte galerie rzeźbiarskie, fot. autor



Zewnętrzne schody i tarasy muzealne są często wybierane przez publiczność jako główna droga zwiedzania i przemieszczania się pomiędzy poszczególnymi kondygnacjami muzeum, fot. autor

umożliwia wiele wglądów zarówno w krajobraz miasta, jak i w strefę biur kuratorów otaczającą galerie. Jego najbardziej charakterystyczną cechą jest zawieszona nad parkiem High Line kaskada tarasów połączonych zewnętrznymi schodami. Z jednej strony tworzą one czytelną aluzję do charakterystycznych dla sąsiedniej zabudowy metalowych daszków i przecinających ich elewacje wewnętrznych klatek schodowych, z drugiej kreują fascynującą przestrzeń galerii sztuki wystawianej pod gołym niebem, oferującej spektakularne widoki na Manhattan i Staten Island, gdzie na tle wielkomięjskiego pejzażu prezentowane są rzeźby. Widać stąd było „jak na dłoni” sylwety nowych wówczas wieżowców World Trade Center, widać też życie uliczne i ruch budowlany panujący w sąsiedztwie nowego muzeum. W pogodne dni większość zwiedzających tą drogą przemieszcza się pomiędzy trzema kondygnacjami mieszczącymi główne galerie muzealne.

Architektura Whitney Museum jest zróżnicowana – budynek z elewacją wykonaną z metalowych paneli³¹³ o jasnym, bładoniebieskim odcieniu z każdej strony prezentuje się inaczej. Od wschodu jest ażurowy, nadwieszają się tarasami ponad zadrzewioną estakadą High Line. Od północy jawi się niczym fabryka pocięta kominami, rurami

313 Początkowo budynek miał mieć elewacje wykonane z kamienia, od koncepcji tej odstąpiono ze względu na ciężar i wysokie koszty; źródło – R. Piano, *ibidem*, p. 190.

i pasami wąskich okien, zwieńczona maszyną ustawioną na dachu. Z tej strony otaczają go hurtownie mięsa, które zostały utrzymane przez nowojorskie władze jako relikwii pierwotnej funkcji tego obszaru, w halach o zagwarantowanych na lata niskich czynszach. Od zachodu, od strony rzeki Hudson, obiekt przypomina załadowany kontenerami statek, a od południa zaś wypiętrza się ponad placem wejściowym wielkim, przeszklonym jak akwarium hallem. Dostrzec można tu także pewne podobieństwa do słynnego Centre Georges Pompidou w Paryżu – w obu wypadkach przed budynkiem architekt stworzył publiczny plac – scenę miejską, a architektura ma ekspresyjny charakter, kojarzący się bardziej z budynkiem przemysłowym niż z muzeum.

Znawczyni przedmiotu Victoria Newhouse twierdzi, że Renzo Piano posiadał wyjątkowy dar tworzenia bezpretensjonalnych budynków muzealnych, w których elegancie, dobrze oświetlone galerie wystawowe nie konkurują z eksponowanymi w nich dziełami sztuki, których architektura pozbawiona jest gwiazdorskiego sznytu, w których zrównoważony jest pierwiastek *sacrum* i *profanum*. Newhouse zauważa, że paryskie dzieło autorstwa Piano i Rogersa było pierwszym na świecie budynkiem muzealnym zrywającym z muzealną tradycją mistyfikacji kultury, który zmienił sposób postrzegania i funkcjonowania współczesnego muzeum – z ufortyfikowanej i zamkniętej świątyni



Doświetlona światłem dziennym galeria na najwyższej kondygnacji, fot. autor



Lekcja muzealna przed portretem Gertrude Vanderbilt Whitney, fot. autor



George Bellows, *Dempsey i Fripo*, 1924, Whitney Museum of American Art, za: <http://collection.whitney.org/object/214>

sztuki, ku otwartemu i zapraszającemu miejscu oferującemu publiczności możliwość spotkania, interakcji i rozrywki³¹⁴.

Kolekcja stała Whitney Museum liczy obecnie ok. 22 000 eksponatów autorstwa ponad 3000 artystów, w tym nie mający sobie równych zespół 3155 obrazów i rysunków autorstwa Edwarda Hoppera. Zbiory muzealne nadal zasilane są licznymi zakupami i darowiznami. Do arcydzieł znajdujących się w muzeum należą płótna Jaspiera Johnsa, Georgii O'Keeffe, Willema de Kooninga i Marka Rothko, grafiki i filmy Andy'ego Warhola, rzeźby Alexandra Caldera, Evy Hesse i Jeffa Koonsa. Strategia Whitney polega na promocji dokonów żyjących artystów amerykańskich i jest realizowana poprzez: cykliczne Biennale – najbardziej miarodajny przegląd dokonów amerykańskiej sztuki współczesnej, rotacyjną wystawę stałą, wystawy monograficzne, prezentacje, wydawnictwa i akcje stypendialne. W gmachu muzeum dla badaczy dostępna jest także, licząca 50 000 woluminów, biblioteka i obszerne archiwa, dokumentujące cały okres działalności tej instytucji.



Edward Hopper, *Poranek w Południowej Karolinie*, 1955, Whitney Museum of American Art, za: <http://collection.whitney.org/object/789>

314 V. Newhouse, *Balancing Sacred and Profane*, w: *Renzo Piano Museums*, New York 2007.

Otwarcie nowego gmachu Muzeum Whitney wzmocniło pozycję artystyczną zachodniej części Manhattanu; wraz z wystawą sztuki nowoczesnej na wolnym powietrzu, jaką w międzyczasie stał się park High Line³¹⁵ i bogatą ofertą setek komercyjnych galerii działających w Chelsea, powstał tu najbardziej liczący się na świecie ośrodek sztuki współczesnej promujący, rzecz jasna, głównie sztukę amerykańską. Wielkomiejskie atrakcje przyciągają w te okolice kreatywne firmy, nieopodal w starym budynku władz portowych swoją nowojorską siedzibę utworzył koncern Google, *vis-à-vis* Muzeum Whitney amerykańską pracownię ma Renzo Piano, a wzdłuż High Line, jak grzyby po deszczu wyrastają nowe, spektakularne budynki projektowane przez światowej sławy architektów: Franka Gehry'ego, Jeana Nouvela, Shigeru Bana.

Nowy Jork, który kilkanaście lat temu, 11 września 2001 r., stał się miejscem największego w dziejach ludzkości ataku terrorystycznego, podczas którego w ruinach World Trade Center zostało pogrzebanych prawie 3000 osób, odrodził się i wzmocnił. Manhattan jest teraz postrzegany nie tylko jako globalna atrakcja turystyczna, centrum biznesu i kipiący życiem ośrodek metropolitalny, czy wręcz „serce świata” – jak mówią niektórzy, lecz także jako atrakcyjne miejsce do mieszkania. Zwracają uwagę nowe apartamentowe budynki wysokościowe o spektakularnej architekturze. Nadbrzeża portowe zamieniane zostały na parki i promenady, miasto pocięto siecią ścieżek rowerowych. Kwitnie wielkomiejskie życie, rozkwita też sztuka, zwłaszcza sztuka współczesna, w której nowojorczyści są szczególnie rozmiłowani. Nawet konserwatywne Metropolitan Museum of Art, które lata temu odrzuciło ofertę przejęcia zbiorów Gertrude Vanderbilt Whitney, teraz wynajęło od Whitney Museum budynek Breuera przy Madison Avenue, kosztem 15 mln dolarów dokonało jego pieczołowitej odnowy³¹⁶, i pod nowym logo – The Met Breuer – prezentuje w nim wystawy czasowe sztuki współczesnej. Tym samym Muzeum Whitney stało się swoistym inkubatorem sztuki – we wszystkich jego dotychczasowych siedzibach mieszczą się teraz instytucje muzealne i artystyczne, wzbogacające kulturalną ofertę Nowego Jorku.

315 W 2009 r. zarząd parku High Line rozpoczął program *High Line Art*, w ramach którego wzdłuż linii parku prezentowane są dzieła sztuki. W 2013 r. rozpoczęto kolejny program, tzw. korytarz sztuki – *Arts Corridor*, za: D. Halle, E. Tiso, *New York's New Edge...*, p. 175.

316 Autorem projektu renowacji i konserwacji budynku było nowojorskie biuro Beyer Blinder Balle. Prace projektowe rozpoczęto w 2014 r., budynek został otwarty dla publiczności w marcu roku 2016.

ROZDZIAŁ 12

**THE FRICK COLLECTION
W NOWYM JORKU –
BOGACTWO
ZAMIENIONE W PIĘKNO**

The Frick Collection jest przez wielu muzealników uznawane za archetypiczny wzór muzeum kolekcjonerskiego, za jedno z najpiękniejszych takich muzeów na świecie. Profesor Z. Żygulski jun. pisał – *Jeśli by przyjąć pojęcie „kolekcji autorskiej” jako zbioru, w którym wyraźnie objawia się oryginalny smak artystyczny, myśl przewodnia i głębokie znanstwo przedmiotu jej właściciela, to właśnie The Frick Collection w pełni zasługuje na to miano*³¹⁷.

Henry Clay Frick, amerykański magnat przemysłowy i wybitny kolekcjoner w jednej osobie, w nowojorskiej rezydencji wzniesionej w sercu Manhattanu, przy Piątej Alei na skraju Central Parku, stworzył wyjątkowe miejsce zarówno dla swojej rodziny, jak i dla zebranej przez siebie kolekcji dzieł sztuki. Roberto Salvadori napisał, że bogactwo zostało tu zamienione na piękno – *każde dzieło wybrane przez Fricka – umiejętnie i z dbałością, z estetyczną wrażliwością i uwagą – jest wyrazem miłości do piękna, a kto wchodzi do jego pałacu, odnosi wrażenie zagłębiania się w ciepłym, intymnym świecie wytwornej prywatnej rezydencji. Siedziby renesansowego władcy żyjącego we współczesności*³¹⁸. Po śmierci kolekcjonera rezydencję przystosowano do funkcji muzealnej – dobudowany został centralny dziedziniec przekryty szklanym dachem i wschodnie skrzydło galerijne, o architekturze utrzymanej w modnym wówczas stylu art déco. Autorem rozbudowy był John Russell Pope, twórca m.in. National Gallery of Art w Waszyngtonie. Pope był także autorem projektu masywnego, sześciopiętrowego gmachu biblioteki mieszczącej księgozbiór i archiwum Fricka, którą wzniesiono na sąsiedniej działce, przy 71. Ulicy. Zbiory The Frick Collection zostały udostępnione dla publiczności w 1935 roku.

12.1. HENRY CLAY FRICK – PRZEDSIĘBIORCA I KOLEKCJONER

Henry Clay Frick urodził się 19 grudnia 1849 r. w West Overton, małym mieście położonym o 40 mil od Pittsburgha. Był drugim z sześciorga dzieci farmera Johna Fricka i Elizabeth Overholt, córki dobrze prosperującego producenta whiskey. Jako młody chłopak pracował u dziadka w charakterze księgowego. W 1871 r. młody Frick

317 Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie...*, s. 66.

318 R. Salvadori, *Piękno i bogactwo. Amerykańscy kolekcjonerzy sztuki w XX wieku*, Warszawa 2017, s. 10.

zarobione pieniądze zainwestował w rodzący się wówczas przemysł koksowniczy. Już w wieku 22 lat był właścicielem pierwszego przedsiębiorstwa, a w wieku 30 lat zarobił swój pierwszy milion dolarów. W 1880 r. odbył ze swym przyjacielem Andrew Mellonem (1855–1937), synem pittsuburskiego bankiera, wielomiesięczną artystyczną podróż do Europy, która stanowiła odpowiednik tradycyjnej europejskiej *Grand Tour*. Była to pierwsza z wielu europejskich wypraw Fricka. W 1882 r. został wspólnikiem Andrew Carnegie'a (1835–1919), potentata przemysłu stalowego. Carnegie miał huty, a Frick miał koks niezbędny do produkcji stali. Z biegiem lat współpraca obu panów przerodziła się w ich osobistą rywalizację, toczoną na polu biznesu, kolekcjonerstwa i filantropii³¹⁹.

Pittsburgh był wówczas stolicą amerykańskiego przemysłu. Szybko postępujące uprzemysłowienie kraju i gwałtowny rozwój sieci kolejowych przyniosły Frickowi fortunę, która pozwoliła mu na luksusowe życie i gromadzenie wspaniałych zbiorów sztuki. Frick był znanym kolekcjonerem i filantropem, był też bezwzględny kapitalistą, który nie wahał się zatrudnić agentów Pinkertona, aby w lipcu 1892 r. krwawo stłumić robotnicze protesty w należącej do niego hucie stali w Homestead. Nawiasem mówiąc, o mało nie przyplacił swojej brutalności życiem – 23 lipca 1892 r. został w swoim gabinecie postrzelony i pchnięty nożem przez parę anarchistów, którzy chcieli w ten sposób wziąć odwet za robotniczą krzywdę³²⁰.

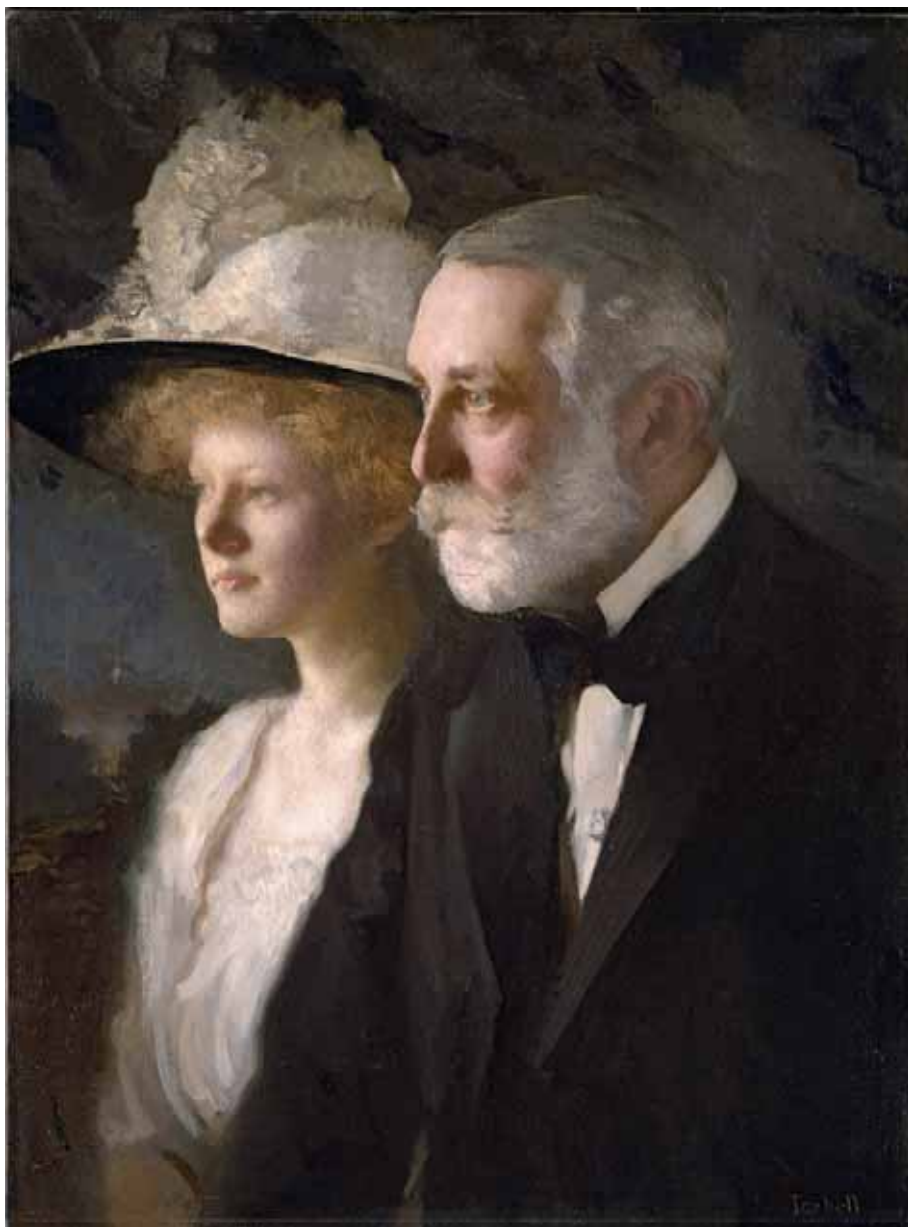
Pierwszą siedzibą Fricka był dom Clayton w Pittsburghu. Była to rezydencja we włoskim stylu przebudowana przez Fredericka Osterlinga, który nadał jej charakter francuskiego zameczku³²¹. Frick zgromadził w niej kolekcję malarstwa złożoną z portretów rodzinnych i krajobrazów malowanych przez współczesnych mu lokalnych artystów. Przyjaźń Fricka ze znanym handlarzem dziełami sztuki Rolandem Knoedlerem (1856–1932) datująca się od 2. poł. lat 90. XIX w. zaowocowała kolejnymi zakupami. W latach 1895–1900 Frick nabył ponad 90 obrazów. Były to głównie płótna artystów z paryskich salonów, modne wówczas wśród amerykańskiej *société*, wśród nich prace W.-A. Bouguereau, J. Bretona, J.-L. Gérôme'a – malarzy, których *ateliers* Frick odwiedzał w czasie swoich letnich podróży do Paryża. Szczególnie lubił prace J.Ch. Cazinesa i P. Dagnan-Bouvereta. To u niego zamówił w 1898 r. portret swojego syna Childsa oraz *Consolatrix Afflictorum* – alegoryczny obraz powstały po śmierci dwójki swoich dzieci: pięcioletniej córki Marthy i nowonarodzonego syna Henry'ego C. juniora.

Z czasem krąg zainteresowań kolekcjonerskich Fricka zaczął się poszerzać. Dokonany w 1899 r. zakup pierwszego obrazu Rembrandta pt. *Portret młodego*

319 C.B. Bailey, *Building The Frick Collection: An Introduction to the House and Its Collection*, New York 2006, p. 10.

320 R. Salvadori, *Piękno i bogactwo...*, s. 7.

321 Obecnie mieści się w nim siedziba Frick Art and Historical Center.



Edmund Charles Tarbell, *Henry Clay i Helen Frick*, 1910, za: Wikimedia Commons

artysty (obecnie obraz jest przypisany Rembrandtowi) i pierwszego płótna Vermeera pt. *Przerwana lekcja muzyki* zakupionego dwa lata później, spowodowały stopniowe ale i definitywne odwracanie uwagi od sztuki współczesnej ku obrazom starych mistrzów, zwłaszcza szkół holenderskich i flamandzkich, oraz XVIII-wiecznych dzieł angielskich portrecistów tak modnych i pożądanym przez amerykańskich kolekcjonerów. Frick zwierzył się wówczas swojemu przyjacielowi, że kupowanie obrazów daje mu *więcej prawdziwej przyjemności niż cokolwiek innego poza biznesem*³²². Kolekcję starego malarstwa rozbudowywał konsekwentnie do końca swoich dni, za życia nabył tylko kilka płócien jemu współczesnych malarzy: Whistlera, Maneta, Degasa i Renoira. Jedynym amerykańskim artystą, którego Frick uznał za godnego umieszczenia jego dzieł w swojej kolekcji, był James McNeill Whistler. Są to dwa całopostaciowe, kobiece portrety: *Symfonia cielistego koloru i różu* oraz *Harmonia różu i szarości*. Dziełem amerykańskiego malarza jest też portret George'a Waszyngtona autorstwa Gilberta Stuarta, lecz obraz ten znalazł swoje miejsce w kolekcji Fricka tylko ze względu na patriotyczny temat.

12.2. HISTORIA BUDOWY REZYDENCJI

W 1905 r. Frick wraz rodziną przeprowadził się do Nowego Jorku. Wynajął tam od George'a W. Vanderbilta imponującą rezydencję przy 640 Fifth Avenue wzniesioną w stylu neoklasycyźnym. Dom ten urządzono z przepychem, z opresyjnym wręcz bogactwem ornamentów i przez krytyków bywał ironicznie określany jako *Termopile złego gustu*. Frick mieszkał w nim 10 lat. Prawdopodobnie długi pobyt w tych wnętrzach spotęgował u niego niechęć do nadmiernego zdobnictwa, jak i do ostentacyjnego manifestowania bogactwa. Już rok później, w grudniu 1906 r. zakupił reprezentacyjną parcelę położoną przy Piątej Alei, pomiędzy 70. i 71. Ulicą, z myślą o budowie własnej rezydencji. Początkowo chciał powierzyć jej projekt architektowi z Chicago Danielowi H. Burnhamowi, autorowi słynnego Flatiron Building w Nowym Jorku, ale potem – za namową znajomego kolekcjonera Petera A.B. Widenera i Charlesa Carstairsa, dyrektora londyńskiej filii domu handlowego Knoedlera, ludzi których zdanie sobie wyjątkowo cenił – Frick zwrócił się do nowojorskiego architekta Thomasa Hastingsa, czołowego przedstawiciela akademickiego klasycyzmu.

Pierwsza wersja z 1912 r. projektu Hastingsa, z całą działką zabudowaną budynkiem z centralnym dziedzińcem utrzymanym w stylu renesansowych pałaców włoskich, została przez Fricka odrzucona. Dopiero druga wersja przedstawiona w lutym

322 C.B. Bailey, *Building The Frick...*, p. 14.

1913 r. zyskała uznanie kolekcjonera i akceptację jego doradców. Dwukondygnacyjny budynek był mniejszy, zajmował tylko środkową część parceli, co pozwoliło na wygospodarowanie reprezentacyjnego ogrodu od zachodu, od strony Central Park i urządzenie podjazdu przebiegającego na tyłach rezydencji, pomiędzy Ulicami 70. i 71. Budynek był rozłożysty, jego architektura nawiązywała do francuskich pałaców miejskich. Wzdłuż 71. Ulicy rezydencja była flankowana skrzydłem galerii malarstwa, której krążanki z podwójną kolumnadą wzorowano na wersalskim pałacyku Grand Trianon.



Budynek The Frick Collection, proj. Thomas Hastings, widok od strony Central Parku, fot. autor

Frick już od momentu podjęcia wstępnych planów budowy swojej nowojorskiej rezydencji chciał, by w przyszłości służyła jako publiczne muzeum – *for the use and benefit of all persons whomsoever* (dla użytku i pożytku wszystkich, bez wyjątku)³²³. Kolekcjoner już wtedy wiedział, które obrazy, rzeźby i meble mają się tam znaleźć, zdawał sobie też sprawę ze znaczenia, jakie dla odbioru dzieł sztuki będzie miał odpowiedni wystrój wnętrz. Jego determinacja co do wyboru najwyższej klasy materiałów wykorzystanych do wyposażenia rezydencji dorównywała jego pasji kolekcjonerskiej, skłaniającej go zawsze do pozyskania dzieł najwyższej jakości. Historia budowy rezydencji wiązała się ściśle z rozwojem kolekcji. Wielkie znaczenie miała w tym kontekście okolicznościowa wystawa zorganizowana po śmierci wielkiego finansisty i kolekcjonera Johna Pierpont Morgana (1837–1913), w nowojorskim Metropolitan Museum³²⁴.

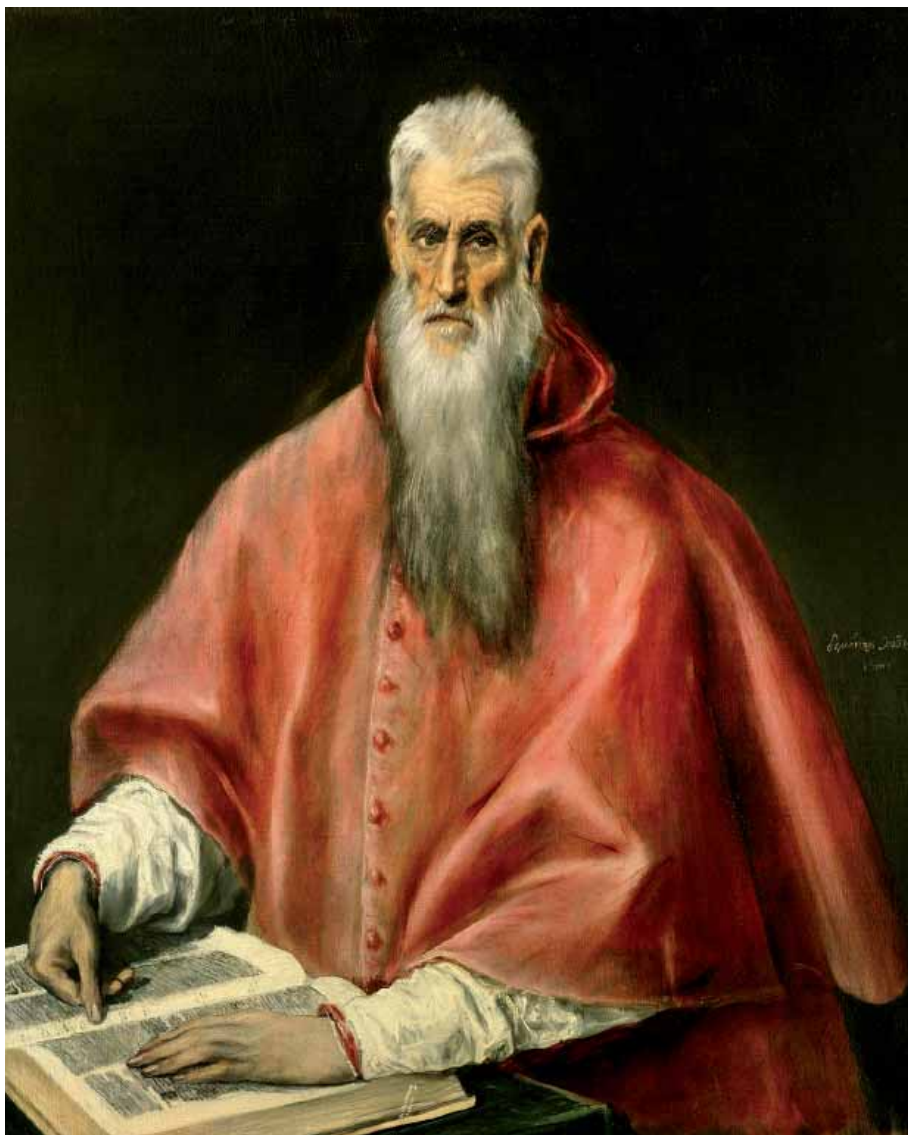
323 *Ibidem*, s. 9.

324 *Ibidem*.



Hans Holbein mł., *Portret sir Tomasza Morusa*, 1527, za: Wikimedia Commons

Za pośrednictwem znanego handlarza sztuką Josepha Duveena Frick nabył w latach 1915–1916 wiele arcydzieł pochodzących z tego zbioru, m.in. obrazy J.H. Fragonarda, emalie z Limoges, renesansowe rzeźby z brązu, porcelanę z Sèvres, XVIII-wieczne meble francuskie – nadając tym samym niepowtarzalny charakter swojemu



El Greco, *Święty Hieronim*, 1590–1600, za: Wikimedia Commons

domowemu muzeum, które stało się słynne już od momentu jego otwarcia w grudniu 1935 roku.

Kolekcja malarstwa została ulokowana w pomieszczeniach na parterze, które były używane przez domowników. Znajdują się tu m.in.: biblioteka, jadalnia i pokój dzienny.

Jako największe pomieszczenie zamiast tradycyjnej sali balowej zaprojektowana została wielka galeria malarstwa – West Gallery. Pomieszczenia na 1. piętrze przeznaczono na prywatne pokoje rodziny³²⁵. Architektem wewnątrz został wybrany sir Charles Carrick Allom, znany angielski dekorator. Składając swoją ofertę, zapewniał, że – *nie wyobraża sobie we wnętrzach domu żadnej agresywnej ornamentacji. Kluczowe jest takie rozplanowanie ozdób, aby żadna z nich nie odrywała wzroku od dzieł sztuki, czy to obrazów, czy innych obiektów [...]. W żadnym wypadku nie należy próbować zdobić sufitów, gdyż ich wysokość nie wystarcza, by znalazły się ponad linią wzroku i nie odwracały uwagi od obrazów*³²⁶. Takie podejście zjednało mu życzliwość kolekcjonera. Allom przy poparciu Fricka ograniczył liczbę zaplanowanych pierwotnie ornamentów. W telegramie Fricka do Alloma czytamy – *Proszę zadbać by sufity były prawie gładkie, Hastings stosuje za dużo rzeźbień. Proszę przekazać mu moje głębokie pragnienie unikania zbędnych ozdób*³²⁷. Frick, zwracając się do projektantów, podkreślał – *pragnę wygodnego i dobrze rozplanowanego domu, prostego, w dobrym guście, pozbawionego wszelkiej ostentacji*³²⁸. Jedynym bogatym detalem we wnętrzu domu jest kuta balustrada głównej klatki schodowej, inspirowana wzorem zaczerpniętym z Dean's Staircase z Katedry Świętego Pawła w Londynie³²⁹. Z końcem maja 1913 r. Allom stwierdził, że *projekt spełni wszystkie życzenia Pana Fricka, zapewni wyrafinowaną oprawę dla jego kolekcji dzieł sztuki, ozdobne detale zostały skupione wokół elementów architektonicznych, jednak bez żadnych kompromisów względem jakości rzemiosła i użytych materiałów*³³⁰. Rezygnacja z nadmiaru zdobień zadecydowała o elegancji budynku i panującej w nim harmonii, co jest niewątpliwą zasługą samego kolekcjonera.

Późną wiosną 1915 r. Frick wydał w nowej siedzibie pierwszy formalny obiad dla grupy zaprzyjaźnionych z nim osób. Wśród gości byli kolekcjonerzy, przemysłowcy, dziennikarze i ludzie sztuki, m.in. Hastings, Carstairs, Knoedler i Duveen. W liście wysłanym do Hastingsa 2 lipca 1915 r. napisał – *Cieszy nas to miejsce, posiada wiele cech, które Tobie zawdzięcza. Myślę, że jest to Twój pomnik, ale tylko dlatego że powstrzymałem Cię od stosowania zbędnej ornamentyki*³³¹. W ostatnich latach życia Frick dokonywał kolejnych zmian i poprawek w wystroju swojej rezydencji i aranżacji kolekcji; w maju 1916 r. garderoba została przebudowana na Salę Fragonarda,

325 Isabella Stewart Gardner przeznaczyła ostatni, najwyższy poziom swojego Fenway na prywatne pomieszczenia – pozostałe wypełniała ekspozycja muzealna. Podobnie jak w rezydencji Fricka – wiele z wnętrza ekspozycyjnych było używanych na co dzień.

326 C.B. Bailey, *Building The Frick...*, p. 45.

327 *Ibidem*, p. 47.

328 *Ibidem*, p. 48.

329 *Ibidem*, p. 51.

330 *Ibidem*, p. 52.

331 *Ibidem*, p. 76.



Jan Vermeer, *Pani i jej służąca*, ok. 1667, za: Wikimedia Commons

miesiąc później buduar Pani Frick został zaaranżowany na Salę Bouchera. Kolekcjoner w dalszym ciągu był aktywny i nabywał – głównie za pośrednictwem Duveena – dzieła sztuki użytkowej i obrazy najwyższej klasy, m.in. *Portret mężczyzny* Halsy i *Pani Baker* Gainsborough. Ostatnim obrazem zakupionym przez Fricka w 1919 r. był obraz *Pani i jej służąca* Vermeera.

24 czerwca 1915 r. Frick sporządził testament, w którym sformalizował swą wolę pozostawienia rezydencji z jej zawartością jako muzeum i udostępnienia go publiczności

w celu popularyzacji studiów nad sztuką i krzewienia ogólnej wiedzy dotyczącej pokrewnych dziedzin nauk³³². Pozostawił również dla muzeum depozyt w wysokości 15 mln dolarów. W testamencie zastrzegł, że żadne dzieło sztuki nie może opuścić murów muzeum. Za jego życia jednym z zaledwie kilku obrazów wypożyczonych przez Fricka na wystawy, był *Portret Vincentia Anastagiego* El Greca prezentowany w Knoedler Gallery w Nowym Yorku w 1915 r., podczas wystawy dzieł Goyi i El Greca. Obecnie, co do zasady, wypożyczane są czasowo tylko dzieła nabyte po śmierci kolekcjonera. Frick mieszkał w swojej nowojorskiej rezydencji tylko pięć lat. Zmarł 2 grudnia 1919 roku. Jego żona Adelaide Howard Childs Frick mieszkała tam do 1931, czyli aż do chwili swojej śmierci.

Wkrótce po śmierci Fricka – na mocy jego ostatniej woli – powołana została instytucja muzealna nazwana The Frick Collection. W skład Rady Nadzorczej oprócz żony i dwójki dzieci Fricka weszli m.in. John D. Rockefeller i Horace Havemeyer, z czasem dołączyli do nich inni prominentni członkowie nowojorskiej elity finansowej: Andrew Mellon i Junius Morgan. W 1924 r. wzniesione zostało na tyłach domu niewielkie, parterowe skrzydło biblioteczne zamykające podjazd od 71. Ulicy. Było to ostatnie dzieło autorstwa Thomasa Hastingsa.



Dziedziniec ogrodowy – Garden Court, proj. John Russell Pope, fot. autor

332 *Ibidem*, p. 80.

Natychmiast po śmierci wdowy po kolekcjonerze władze Frick Collection rozpoczęły przygotowania do przystosowania rezydencji do funkcji muzealnej. Projekt zlecono Johnowi Russellowi Pope'owi – architektowi będącemu wówczas u szczytu wielkiej kariery, twórcy m.in. projektu National Gallery w Waszyngtonie, rozbudowy nowojorskiej Metropolitan Museum i galerii rzeźby antycznej w British Museum. Pope zaproponował likwidację podjazdu i wyburzenie powstałego kilka lat wcześniej skrzydła bibliotecznego. W ich miejsce zaprojektował wzniesienie wzorowanego na rzymskim atrium dziedzińca z przeszklonym dachem, z fontanną otoczoną kolumnadą, a wokół niego budowę dwóch dodatkowych galerii oraz sali koncertowej. Oryginalny portyk wejściowy z podjazdu został przeniesiony do nowego wejścia, prowadzącego wprost z 70. Ulicy. Dzięki zmianom wprowadzonym przez Pope'a muzeum zyskało nie tylko reprezentacyjny, pełen światła i zieleni wewnętrzny dziedziniec – Garden Court oraz nową przestrzeń ekspozycyjną, lecz także nową drogę zwiedzania. Widzowie mogli zostać poprowadzeni płynną trasą wiodącą przez pomieszczenia domu, wokół dziedzińca, bez konieczności zawracania lub przecinania drogi. Rozbudowa dokonana wg projektu Johna Russella Pope'a szczęśliwie zachowała pierwotny klimat śródmiejskiej siedziby bogatego konesera sztuki. Alfred Frankfurter zanotował w „The Art News” 14 grudnia 1935 r. – *Widzowi, który nie znał budynku, który stał tu jeszcze trzy lata temu, trudno będzie pojąć, jak wiele zmian tutaj poczyniono, aby przekształcić uroczą prywatną rezydencję w funkcjonalny budynek muzealny*³³³. Pope zaprojektował także masywny, wielopiętrowy gmach biblioteki zlokalizowanej przy 71. Ulicy, na tyłach muzeum, na parcelach zakupionych specjalnie w tym celu w 1932 roku. Jej wieloletnia dyrektorka Helen Clay Frick zgromadziła tam, na bazie biblioteki ojca, imponujący zbiór książek i dokumentów dotyczących historii sztuki i kolekcjonerstwa.

Władze Frick Collection, z myślą o potrzebach muzeum, nadal konsekwentnie wykupywały sąsiednie parcele położone wzdłuż 70. Ulicy: dom numer 9 zakupiono w 1940 r., dom numer 7 w 1946 r., a stojący pośrodku dom numer 5 w roku 1972. Wtedy możliwa stała się kolejna rozbudowa – po wschodniej stronie powiększono segment wejściowy, z szatnią i sklepem muzealnym, a pod nim urządzono dodatkowe sale wystawowe. Autorem projektu był architekt John Barrington Bayley. Dobudowane skrzydło obłożono, tak jak resztę budynku, wapieniem z Indiany, a jego elewacje skopiowane zostały z pałacyku Grand Trianon wzniesionego przez Ludwika XIV w Wersalu. Zabieg ten nawiązywał do architektury północnego skrzydła autorstwa Thomasa Hastingsa. Paul Goldberger, krytyk architektury „The New York Timesa”, zżymał się twierdząc, że *ta przybudówka utrzymana w XVII-wiecznym francuskim stylu jest tak niewiarygodnie niemożliwa, że jej wzniesienie wydaje się swoistym aktem odwagi*. Jeśli

333 C.B. Bailey, *Building The Frick...*, p.105.



The Frick Collection – wnętrze biblioteki, fot. autor

jednak rozbudowa z 1977 r. budziła mieszane uczucia, to bez wątpienia sukcesem okazały się założenia ogrodowe, które wówczas powstały wg planów angielskiego projektanta Russella Page'a. W ogrodzie frontowym Page usunął żywopłoty rosnące wzdłuż krawędzi trawników i kazał dosadzić dwie gwiaździste magnolie, i przycinać je co roku, nadając im rozłożysty pokrój. Dzięki temu ukształtowany został słynny wiosenny obraz budynku muzeum, klasycyzującego pałacu z jasnego kamienia obramowanego różowymi kwiatami magnolii. Od zaplecza Page zaprojektował dyskretny ogród z sadzawką, którego kształty i kolory zmieniają się wraz z porami roku. Ogród ten, przeznaczony wyłącznie do oglądania, cieszy oczy przechodniów i wszystkich gości zwiedzających muzeum, gdyż najlepiej widoczny jest z okien pawilonu recepcyjnego.

Po śmierci ojca Helen Clay Frick, która – w przeciwieństwie do niego – była miłośnikiem wczesnego malarstwa epoki renesansu, zaczęła z pasją kupować obrazy tzw. włoskich prymitywistów. W latach 1924–1950 kolekcja Fricka została wzbogacona o dzieła takich artystów, jak: Cimabue, Duccio, Filippo Lippi, Piero della Francesca, Verrocchio i Francesco Laurana. W 1949 r. Helen przeforsowała także zakup kilku obrazów francuskich postimpresjonistów. Kupiono prace Cézanne'a i Gauguina, które obecnie wystawiane są w innych muzeach jako depozyty.

W każdym z szesnastu pomieszczeń Frick Collection znajdują się wyjątkowe prezentacje dzieł sztuki, zaaranżowane nie wg okresów i szkół, ale wg inspiracji



Wewnętrzny ogród z sadzawką, proj. Russell Page, fot. autor

estetycznych i duchowych, co w rezultacie dało efekt niezwyklej harmonii, spokoju i wspaniałości. Warto zatrzymać się przy kilku z nich, które tworzą ramę muzealnej ekspozycji.

W The Dining Room, z racji użytkowania pomieszczenia, meble zostały zaprojektowane przez sir Charlesa Alloma w klimacie angielskich XVIII-wiecznych wnętrz salonowych. Na ścianach wiszą przykłady najlepszych angielskich portretów, wśród nich



The Dining Room, © The Frick Collection

Damy Sarah i Catarina Bligh Johna Hoppnera, *Charlotte* George'a Romney'a i trzy kobiece portrety Thomasa Gainsborough. Allom zaprojektował również boazerie w tzw. Fragonard Room, które zostały wykonane na specjalne zamówienie w Paryżu.

The Living Hall jest przykładem subtelnej kreacji Thomasa Hastingsa i sir Charlesa Alloma. To tu eksponowane są wspaniałe dzieła sztuki m.in. portrety Holbeina – *Portret sir Thomasa More'a* i *Thomasa Cromwella*, płótno El Greca *Św. Hieronim*, obraz Belliniego *Św. Franciszek na pustyni*, dzieła Tycjana – *Portret mężczyzny w czerwonym berecie*, *Portret Pietro Aretino*. Wnętrze to, poza przeniesieniem dwóch renesansowych brązów do East Gallery, pozostało niezmienione od czasów Fricka.



The Living Hall, © The Frick Collection

The West Gallery zaprojektowana przez Hastingsa należy do najlepszych z wnętrz. Jej wymiary to ok. 30 m dł. x 10 m szer. x 7 m wys. Ciężki gzyms i wielki świetlik z podziałami zalewający wnętrze górnym światłem wzmacniają ogólny efekt stworzony przez eksponowane tutaj dzieła sztuki. Projekt galerii i jej urządzenie bardzo podobało się Frickowi, jeszcze przed jej otwarciem pisał – *Galeria obrazów wygląda jak marzenie. Szczególnie podobają mi się jej proporcje*³³⁴. Na zachodniej ścianie wyeksponowano dwa obrazy pędzla Paolo Veronese'a zatytułowane *Alegoria cnót i wad* oraz

334 E. Munhall, S.G. Galassi, A. Thomas, *The Frick Collection: A Tour*, Scala Publishers, 1st edition, London 1999, p. 74.

Alegoria mądrości i siły. Są to płótna z niezwykle historią. Obrazy były w posiadaniu wielu sławnych właścicieli, wśród nich byli m.in. cesarz Rudolf II, królowa szwedzka Krystyna i holenderski bankier Thomas Hope. Frick zakupił obrazy od Knoedlera w 1912 roku. W galerii wisi też słynny obraz Rembrandta *Lisowczyk* (lub *Jeździec polski*) zakupiony od rodziny Tarnowskich w 1910 r. za pośrednictwem malarza i krytyka sztuki Rogera Fry'a (obecnie uważany za dzieło Rembrandta i jego warsztatu)³³⁵.

Muzealny ciąg ekspozycyjny kończy The Garden Court powstały po przebudowie rezydencji na muzeum w latach 1932–1935. Obecnie ten piękny, otoczony roślinnością zakątek służy do odpoczynku i kontemplacji. W środku zadaszzonego dziedzińca



The West Gallery, © The Frick Collection

znajduje się fontanna wraz z sadzawką, którą zamieszkują małe, brązowe żabki. Tam też wystawiono rzeźbę XV-wiecznego *Anioła*, która wcześniej zdobiła dom Morgana w Londynie, potem w Nowym Jorku. Anioł w tym *entourage'u* jest kolejnym śladem przypominającym o związkach dzisiejszej kolekcji Fricka ze zbiorami i biblioteką Morgana w Nowym Jorku.

335 Ze względu na to *polonicum* warto przypomnieć do kogo obraz wcześniej należał; jego właścicielami byli kolejno: Michał Kazimierz Ogiński (1791), król Stanisław August Poniatowski (1793), Teresa Tyszkiewicz (1813), Franciszek Ksawery Drucki-Lubecki (1814), Hieronim Stroynowski (1815), Walery Stroynowski i Waleria Stroynowska Tarnowska (1834), Henry C. Frick (1910).

12.3. SPORY WOKÓŁ PROJEKTU ROZBUDOWY Z 2014 ROKU

Kolejna rozbudowa miała miejsce w 2011 r., kiedy przeszklone zostały krużganki zachodniej galerii, w której urządzono ekspozycję rzeźby i ceramiki. W międzyczasie prowadzone były także prace remontowe, sukcesywnie wymieniano zużyte elementy wystroju wnętrz i dokonywano subtelnych zmian w aranżacji. Jednak trzon kolekcji – płótna starych mistrzów rozmieszczone w reprezentacyjnych salonach na parterze rezydencji, a także oryginalny wystrój tych wnętrz pozostawały niezmiennie. *Ten stary, dobry Frick* – jak mawiano, budził wzruszenie i przyciągał tłumy zwiedzających, zarówno turystów, jak i mieszkańców Nowego Jorku. Istnieje anegdota mówiąca o tym, że rezydujący w pobliżu psychiatra zalecał swoim pacjentom jako kurację kilkugodzinną wizytę w tym wspańiałym muzeum.



Projekt rozbudowy The Frick Collection z 2014 r. autorstwa Davis Brody Bond, widok od strony głównego wejścia – zwraca uwagę wysoka bryła z prawej strony, w miejscu obecnego wewnętrznego ogrodu, © The Frick Collection

W 2014 r. przedstawiony został publicznie plan kolejnej rozbudowy siedziby Frick Collection zwiększający jej powierzchnię o ponad 30%. Zaproponowano przebudowę pawilonu wejściowego wzniesionego w latach 70., a w miejscu obok głównego wejścia, gdzie znajduje się obecnie niewielki ogród i sadzawka, zaproponowano wzniesienie dodatkowego skrzydła o wysokości ponad 30 metrów. Wielki gmach pomieścić miał m.in. obszerny hall wejściowy z powiększonymi szatniami i sklepem muzealnym, podziemne audytorium i ośrodek edukacyjny, nową część biurową a także rozbudowane

pracownie konserwatorskie. Zaplanowano też dodatkowe przestrzenie ekspozycyjne i bezpośrednie połączenie z położoną w sąsiedztwie biblioteką. Przewidziano również udostępnienie dla zwiedzających dawnych pomieszczeń mieszkalnych na 1. piętrze rezydencji, w których obecnie mieszczą się biura dyrekcji muzeum. Autorem projektu było znane nowojorskie biuro Davis Brody Bond, które zaprojektowało także, zrealizowaną kilka lat wcześniej i dobrze przyjętą, adaptację krużganków West Gallery. Do najbardziej znanych dzieł tej firmy należy projekt wnętrz podziemnego National September 11 Memorial Museum na Dolnym Manhattanie.

Jednak monumentalna skala nowego budynku przytłaczająca pierwotne założenie architektoniczne, zamiar likwidacji kameralnego ogrodu, jak i manieryczny, naśladowczy styl proponowanej architektury wzbudziły sprzeciw wielu muzealników i środowisk twórczych. Na łamach prasy pojawiły się liczne krytyczne artykuły. Protesty okazały się skuteczne – wkrótce władze muzeum ogłosiły decyzję o rezygnacji z kontrowersyjnego projektu i zapoczątkowały dyskusję o przyszłości muzeum i alternatywnych wizjach koniecznej, jak twierdzą, rozbudowy. Od tego czasu obie strony publicznie spierają się na łamach prasy i witryn internetowych. Przeciwnicy rozbudowy założyli stronę Unite to Save the Frick³³⁶, dyrekcja wykorzystuje w celu promowania swoich zamierzeń stronę internetową muzeum frick.org³³⁷.

Rozpoczęty przed trzema laty spór trwa nadal, lecz wydaje się, że zarysowane już zostało pole do ewentualnego kompromisu. Mowa jest w nim o ograniczeniu programu rozbudowy poprzez przeniesienie części pomieszczeń, które nie muszą być zlokalizowane w głównym budynku muzeum (np. biur i pracowni konserwatorskich) do innych budynków położonych w sąsiedztwie i zmniejszeniu kubatury nowej inwestycji do obiektu podziemnego. Takie rozwiązanie zapewnić ma dodatkową powierzchnię, tak pożądaną przez władze muzeum, i pozwolić jednocześnie na zachowanie bryły muzeum i ogrodowego dziedzińca w obecnej formie, co jest podstawowym warunkiem stawianym przez przeciwników rozbudowy.

W 2017 r. władze Frick Collection ogłosiły, że do opracowania kolejnego projektu rozbudowy wybrana została Annabelle Selldorf, urodzona w Niemczech gwiazda nowojorskiej architektury, autorka wielu uznanych projektów budynków muzealnych, w tym Neue Galerie w Nowym Jorku i renowacji Sterling and Francine Clark Art Institute w Williamstown w Massachusetts. Rok później, w kwietniu 2018 r. przedstawiona została koncepcja jej autorstwa. Podobnie jak w poprzedniej wersji, także projekt Selldorf zakłada, że udostępnione zwiedzającym zostaną prywatne pokoje na 1. piętrze rezydencji, przez co powierzchnia ekspozycji wzrośnie o 30%. Przebudowany i nadbudowany będzie zespół wejściowy. Muzeum zostanie połączone z biblioteką, a cały

336 <http://unitetosavethefrick.org>

337 <https://www.frick.org>



Projekt rozbudowy The Frick Collection z 2017 r. autorstwa Annabelle Selldorf, widok od strony głównego wejścia, © Selldorf Architects



Projekt rozbudowy The Frick Collection z 2017 r. – hall wejściowy z widokiem na wewnętrzny ogród z sadzawką odrestaurowany wg oryginalnego proj. Russella Page'a, © Selldorf Architects

obiekt udostępniony osobom z niepełnosprawnościami. Obok biblioteki, przy 71. Ulicy zaplanowane zostało nowe skrzydło o wysokości siedmiu kondygnacji, a w nim urządzone będzie centrum edukacyjne dla dzieci i młodzieży, biura i pracownie muzealne. Kameralny ogród przy 70. Ulicy – którego zamysł likwidacji był przyczyną najgorętszych

protestów sprzed kilku laty – wg obecnych planów ma być odtworzony w pierwotnym kształcie, pod nadzorem konserwatora ogrodów Lyndena B. Millera. Wcześniej ma zostać zbudowane pod nim podziemne audytorium na 220 miejsc. Architektura rozbudowy jest stonowana, nawiązująca do historycznych podziałów elewacyjnych, lecz pozbawiona zdobień – jako materiał do wykończenia ścian przewidziano kamień wapienny z Indiany, co także jest bezpośrednim nawiązaniem do istniejącego budynku³³⁸.

Rozpoczęcie prac budowlanych, których koszt szacowany jest na ok. 160 mln dolarów, przewidziano na 2020 rok. The Frick Collection – uroczę śródmięjskie muzeum, które powstało jako prywatna rezydencja wyrafinowanego kolekcjonera – przekształca się w nowoczesną, wielofunkcyjną instytucję muzealną światowej klasy. Dzięki planowanej rozbudowie udostępnione zwiedzającym zostaną prywatne pokoje należące niegdyś do Fricka i jego rodziny, co pogłębi osobisty i kameralny wymiar tego muzeum.

338 Frick Announcement: *Frick Collection Unveils Design by Selldorf Architects for Upgrade and Expansion of its Facilities*, April 4, 2018, <https://www.frick.org/about/buildings> [dostęp: 06.04.2018].

ROZDZIAŁ 13

**MUZEUM KSIĄŻĄT
CZARTORYSKICH
W KRAKOWIE**

Zbiory Czartoryskich mają szczególne znaczenie w dziejach muzealnictwa polskiego. Przyjmuje się bowiem, że jego początki wyznacza rok 1801, kiedy księżna Izabela Czartoryska udostępniła publiczności zgromadzony przez siebie zbiór pamiątek narodowych, umieszczony we wzniesionym specjalnie w tym celu budynku Świątyni Pamięci. Z czasem ta skarbnica pamięci narodowej uzupełniona została o kolejne dzieła sztuki, a jej siedziba została pod koniec XIX w. przeniesiona do Krakowa i ukształtowana w postaci muzeum kolekcjonerskiego.

13.1. HISTORIA KOLEKCJI

Tradycja kolekcjonowania dzieł sztuki w siedzibach rodowych polskiej arystokracji ma długą historię, jednak intencje kolekcjonerskie, które kierowały księżną Izabelą z Flemmingów Czartoryską (1746–1835) były wyjątkowe, gromadzenie artefaktów i zabytków z pobudek patriotycznych było *novum* na ziemiach polskich³³⁹. Chodziło jej o zachowanie pamięci historycznej o rozgrabionej przez zaborców Rzeczpospolitą, o ocalenie pamiątek narodowych i dokumentów, które miały symboliczne znaczenie dla polskiej państwowości, aby – w nadziei na



Izabela z Flemmingów Czartoryska na portrecie pędzla Aleksandra Roslina, 1774, © Muzeum Narodowe w Krakowie

339 A. Betlej, *Kolekcja Czartoryskich w Puławach. Wokół genezy – między tradycją a współczesnością*, w: K. Płonka-Balus, N. Koziara, *Muzeum Książąt Czartoryskich*, Kraków 2019, s. 9.

odzyskanie niepodległości – móc przekazać je przyszłym pokoleniom. W tym celu postanowiła na terenie parku w rodzinnej posiadłości w Puławach wznieść neoklasyczną budowlę, wzorowaną na rzymskiej rotundowej świątyni Westy w Tivoli. Jej projekt został opracowany przez pochodzącego z Puław i wykształconego we Włoszech architekta Chrystiana Piotra Aignera (1756–1841), autora wielu znanych klasycystycznych budowli w Warszawie i na ziemiach Królestwa Polskiego. Świątynia Pamięci była jednym z pierwszych na świecie budynków zaprojektowanych specjalnie dla celów muzealnych³⁴⁰. Na jego frontonie, nad drzwiami umieszczono hasło „Przeszłość przyszłości”, definiujące misję muzeum, będącego w swojej istocie pierwszym polskim muzeum narodowym, panteonem, który w przyszłości miał posłużyć odrodzeniu narodu.



Świątynia Sybilli w Puławach, fot. autor

W głównej sali oświetlonej niebieskim światłem płynącym z przeszklonego amethystowym szkłem okulusa panowała mistyczna atmosfera. Na ścianach i w szafach eksponowano najcenniejsze pamiątki: trofea i chorągwie zdobyte w bitwach z Krzyżakami, Rosjanami i Turkami, pamiątki po wodzach i hetmanach oraz zbiór królewskich relikwii, umieszczonych w tzw. Szkatule Królewskiej. W szafach przechowywano dokumenty z archiwów państwowych, akta przymierzy i hołdów, traktaty i listy królewskie,

340 Z. Żygulski jun., *Dwieście lat Muzeum Czartoryskich*, „Spotkania z Muzeami”, dodatek do „Spotkania z Zabytkami” marzec 2001, s. 1.

pieczęcie, monety i medale, buławy marszałkowskie i insygnia urzędowe. Na szczycie szaf rozmieszczono urny ze szczątkami wielkich Polaków. Z czasem muzeum to zaczęto nazywać Świątynią Sybilli, antycznej wieszczki obdarzonej darem przepowiadania przyszłości, z którą prawdopodobnie utożsamiała się sama Izabela Czarторыska. Wiedzona intuicją umieściła rotundę muzealną w parkowym otoczeniu, przez co odsunęła ją od codzienności, i stworzyła wokół niej swoiste *sacrum* – piękny nadwiślański park, wzbogacony licznymi posągami, pawilonami ogrodowymi i zwiezionymi tu ogromnymi głazami³⁴¹.

Zbiory gromadzone przez Izabelę Czarторыską miały zróżnicowany charakter, oprócz dzieł posiadających dużą wartość artystyczną księżna gromadziła pamiątki po



Dom Gotycki w Puławach, fot. autor

sławnych ludziach, a także drobne artefakty o wartości wyłącznie anegdotycznej, jak np. metalowe obicia trumien czy liście zebrane na polach bitewnych. Chętnie sama kupowała różne obiekty podczas swoich podróży po Europie. W miarę szerzenia się sławy jej kolekcji kolejne dary spływały nie tylko od członków najbliższej rodziny, lecz także od innych osób, arystokracji, szlachty i mieszczan. Najcenniejszym wśród nich był zbiór obrazów zakupionych we Włoszech przez jej syna, księcia Adama Jerzego

341 *Muzeum Czarторыskich. Historia i zbiory*, Z. Żygulski jun. (red.), Kraków 1998, s. 23.



Leonardo da Vinci, *Dama z gronostajem*, portret Cecyltii Gallerani, ok. 1490, za: Wikimedia Commons

Czartoryskiego (1770–1861). Wśród nich znalazły się tak znakomite dzieła, jak *Portret młodzieńca* Rafaela i *Dama z gronostajem* Leonarda da Vinci³⁴².

Dla tej części swoich zbiorów księżna postanowiła zbudować odrębny pawilon, tym razem utrzymany w romantycznym stylu neogotyckim. Jego zaprojektowanie także zostało powierzone Aignerowi. W Domu Gotyckim otwartym w 1809 r. umieszczono obiekty pochodzące z całego świata, większa część kolekcji była poświęcona wybitnym władcom, bojownikom o wolność narodową, artystom i znanym osobistościom historii powszechnej. Wśród obrazów zawieszonych na ścianach znalazły się trzy arcydzieła światowego malarstwa, oprócz wspomnianych już płócien Rafaela i da Vinci wisiał tam nabyty od Norblina *Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem* Rembrandta. Muzeum miało charakter narracyjny – przedmioty w nim eksponowane opisane zostały w sposób refleksyjny w obszernym katalogu muzealnym, a komentarz do nich stanowiła inskrypcja wyryta nad wejściem – *Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt* (Rzeczy płaczą łzami, a choć umarłe, dotykają serca) – cytat z *Eneidy* Wergiliusza.

W 1831 r. po upadku powstania listopadowego, z zemsty za patriotyczną działalność księcia Adam Jerzego Czartoryskiego, prezesa powstańczego Rządu Narodowego, wojska rosyjskie ostrzelały i zajęły pałac w Puławach. Na szczęście większość zbiorów udało się ocalić, zostały rozparcelowane i ukryte po okolicznych dworach, kościołach, a nawet w chłopskich chatkach i z czasem przeszmuglowane do Galicji, gdzie złożono je w majątkach ziemiańskich w Sieniawie, Krasiczynie i Klemensowie. Księżna Izabela zmarła cztery lata później w Sieniawie, a jej syn Adam Jerzy Czartoryski udał się na emigrację do Paryża, gdzie stanął na czele politycznego obozu konserwatywno-liberalnego



Książę Adam Jerzy Czartoryski na fotografii Nadara przed 1861, za: Wikimedia Commons

342 A. Zamojski, *Dzieje zbiorów, w: Muzeum Narodowe w Krakowie i Kolekcja Książąt Czartoryskich*, Warszawa 2010.

zwanego od paryskiej siedziby Czartoryskich – Hôtel Lambert. Do Paryża sprowadzono też część zbiorów, w tym obrazy, które posłużyły do dekoracji wnętrza pałacu Lambert. Książę Adam oddawał się z zapałem działalności politycznej, nie interesował się sztuką, za to pasję kolekcjonerską po babce odziedziczyły jego dzieci: syn Władysław i córka Izabella. Korzystając z rodzinnego majątku, kupowali na aukcjach malarstwo europejskie, miniatury, grafiki i rysunki, stare srebra, broń, szkło weneckie, majolikę, tkaniny włoskie i flamandzkie, perskie kobierce, a także dzieła sztuki starożytnej: egipskie sarkofagi, wazy greckie, rzymskie szkło i brązy³⁴³.

Okres paryski zakończył się w dramatycznych okolicznościach z powodu wybuchu w 1870 r. wojny francusko-pruskiej, oblężenia Paryża i późniejszych wydarzeń Komuny Paryskiej. Walki toczono także na wyspie św. Ludwika wokół Hôtel Lambert, co zagrażało bezpieczeństwu rodziny i zbiorów. Książę Władysław Czartoryski (1828–1894), który po śmierci Adama stał się głową rodu, postanowił wówczas wrócić do kraju i, bazując na rodzinnej kolekcji, utworzyć publiczne muzeum oraz bibliotekę – Naukowy Zakład Książąt Czartoryskich, na wzór Ossolineum. Jego wybór padł na Kraków, miasto które w tym czasie, ciesząc się dość dużą autonomią, stało się centrum polskiego życia politycznego, naukowego i artystycznego.

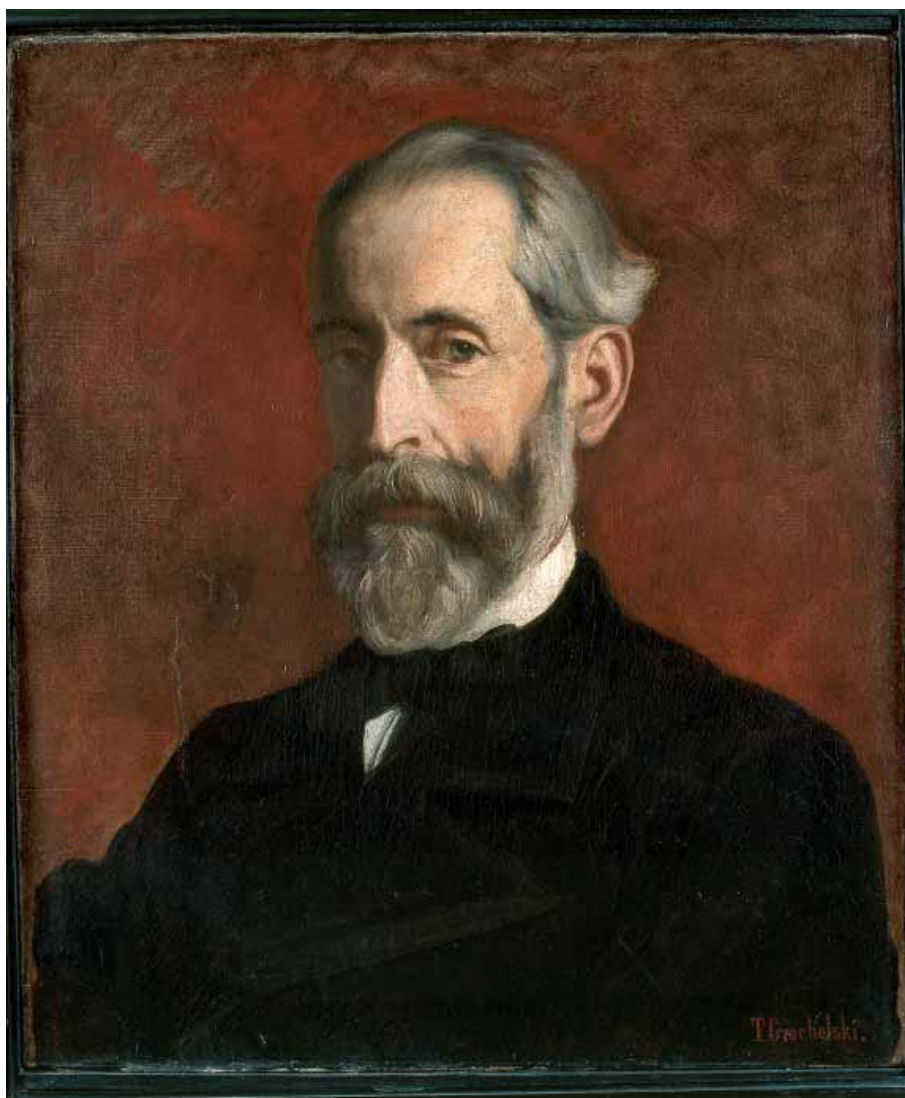
12 maja 1874 r. gmina miasta Krakowa – na wniosek grona uczonych skupionych wokół Uniwersytetu Jagiellońskiego i Akademii Umiejętności – przekazała powracającemu z emigracji księciu Władysławowi Czartoryskiemu, z przeznaczeniem na siedzibę rodzinnych zbiorów, gmach Arsenalu miejskiego połączony z fragmentem średniowiecznych murów obronnych. Tym samym zakończyła się trwająca niemal pół wieku popowstaniowa tułaczka tej kolekcji³⁴⁴. 15 października 1876 r. Władysław Czartoryski podpisał statut, w którym ustanowił instytucję użyteczności publicznej pod nazwą „Zbiory Czartoryskich”. 1 grudnia 1876 r. nastąpiło otwarcie ulokowanej w Arsenale biblioteki i kilku sal muzealnych³⁴⁵.

W latach 1876–1889 książę Władysław dokupił kolejno tzw. Klasztorok, czyli dawny budynek Collegium Novum oo. Pijarów i dwie kamienice przy ul. św. Jana 19 i 21. Ostatnią, trzecią kamienicę przy ulicy św. Jana 17 dokupił w 1896 r. jego syn Adam Ludwik Czartoryski (1872–1937). Zostały one zespolone i przebudowane w stylu neogotyku francuskiego przez sprowadzonych z Francji architektów: Gabriela Augustina Ouradou (ucznia i zięcia Eugène’a Viollet-le-Duca), Wandalina Beringera i Alberta Bitnera. Prace ukończono w 1901 roku. Na parterze pałacu ulokowano pomieszczenia służbowe i gospodarcze, na 1. piętrze znajdowały się apartamenty Czartoryskich, a na

343 Z. Żygulski jun., *Dwieście lat Muzeum...*, s. VI.

344 J.S. Nowak, *Dzieje budowy i modernizacji gmachu Biblioteki Książąt Czartoryskich w Krakowie (1956–2010)*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie” 2011, seria nowa, t. IV, s. 169.

345 J. Lepiarczyk, *Dzieje budowy Muzeum Czartoryskich w Krakowie*, w: „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie za rok 1953” 1957, t. III, s. 183.



Tadeusz Grocholski, *Portret Księcia Władysława Czartoryskiego*, © Muzeum Narodowe w Krakowie

2. piętrze urządzono wystawę zbiorów. Oświetlone górnym światłem galerie zorganizowane były tematycznie, w podziale na sale: egipską, grecko-rzymską, portretu historycznego, malarstwa francuskiego i holenderskiego, ceramiki i sztuki Wschodu³⁴⁶.

346 *Ibidem*, s. 189–200.

Powstałe wówczas założenie rezydencji-muzeum, połączone przewiązką z basztami obronnymi i Klasztorkiem, stworzyło jeden z najbardziej malowniczych zakątków krakowskiego Starego Miasta. Muzeum finansowane było z wpływów płynących z tzw. Ordynacji Sieniawskiej ustanowionej testamentem przez Władysława Czarotoryskiego. Oferowało bezpłatny wstęp dla publiczności i uczonych, którzy mogli korzystać ze zbiorów biblioteki i archiwów. W takiej formie Muzeum Książąt Czarotoryskich przetrwało do września 1939 roku.



Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, na pierwszym planie tzw. Klasztorzek połączony przewiązką z budynkiem pałacu, za: <http://fotopolska.eu/foto/377/377277.jpg>

Po wybuchu II wojny światowej najcenniejsze eksponaty zostały wywiezione do Sieniawy, jednak wpadły tam w ręce hitlerowców. Splądrowana została także krakowska siedziba muzeum, skąd Niemcy zabrali obrazy, kobierce, tkaniny i zabytkową broń. Ucierpiały też zbiory gołuchowskie Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej, rozszabrowane, potem częściowo wywiezione do Rosji. *Dama z gronostajem* trafiła początkowo do Berlina, a potem na Wawel, gdzie zdobyła mieszczącą się tam wówczas rezydencję gubernatora III Rzeszy Hansa Franka. Większość przedmiotów z kolekcji udało się po wojnie sprowadzić do Krakowa, jednak część z nich, w tym bezcenne płótno Rafaela *Portret młodzieńca*, do dziś nie została odnaleziona.

Po wojnie majątki ziemskie zostały znacjonalizowane, a zarządcą Muzeum Książąt Czartoryskich stało się Muzeum Narodowe w Krakowie. Zabytkowe obiekty

wyremontowano, w 1960 r. wzniesiono przy ulicy św. Marka gmach biblioteki, do którego przeniesiono księgozbiór i archiwum³⁴⁷. W dziele odbudowy muzeum szczególnie zasłużył się Marek Rostworowski, pełniący od 1965 r. funkcję kierownika tego oddziału Muzeum Narodowego. Był on także autorem udanej aranżacji, nawiązującej w romantyczno-teatralnym stylu do poprzedniego, XIX-wiecznego charakteru kolekcji. Wtedy na miejsce wróciły zabytkowe drewniane gabloty³⁴⁸. Od 1972 r. zbiory należące do kolekcji książąt Czartoryskich, uzupełnione o eksponaty ze zbiorów krakowskiego Muzeum Narodowego, prezentowane były w wyremontowanym Pałacu, w Klasztoru i w Arsenale, w którym w 1993 r. urządzono Galerię Sztuki Starożytnej.

Przez cały okres powojenny Muzeum Czartoryskich nie miało uregulowanego statusu prawnego. 14 marca 1991 r. zbiory i nieruchomości należące do Czartoryskich, wyrokiem sądu, zostały przyznane spadkobiercy rodzinnego majątku, mieszkającemu za granicą księciu Adamowi Karolowi Czartoryskiemu (ur. 1940). 22 czerwca 1991 r., w porozumieniu z władzami państwowymi, ustanowił on Fundację Książąt Czartoryskich przy Muzeum Narodowym w Krakowie jako *instytucję publiczną służącą Narodowi Polskiemu i należącą do dziedzictwa kultury światowej*³⁴⁹. Prezesem zarządu fundacji miał być na mocy statutu każdorazowy dyrektor Muzeum Narodowego. Z czasem zaczęły narastać konflikty pomiędzy fundatorem a władzami MNK dotyczące sposobów zarządzania zbiorami i nieruchomościami, oraz wzajemnych relacji i świadczeń. Osią sporu były wypożyczenia i zagraniczne podróże *Damy z gronostajem* – po raz pierwszy już w październiku 1991 r. do USA, a potem w kolejnych latach do Malmö (Szwecja), Rzymu, Florencji, Mediolanu (Włochy), Kioto, Nagoya, Jokohamy (Japonia) i na przełomie lat 2002/2003 ponownie do USA: do Milwaukee, Houston i San Francisco. Łącznie w latach 1992–2003 beczenny obraz odbył aż pięć zagranicznych wypraw, poza Krakowem przebywał dwa i pół roku³⁵⁰.

22 czerwca 2004 r. fundator dokonał zmian w statucie, mianując prezesem fundacji – w miejsce ówczesnej dyrektor Muzeum Narodowego Zofii Gołubiew – Adama Zamoyskiego, mieszkającego w Londynie krewnego Adama Karola Czartoryskiego. Działania zarządu fundacji budziły odtąd zaniepokojenie muzealników, historyków sztuki i władz państwowych co do przyszłości i integralności kolekcji³⁵¹. Dama podróżowała nadal – w latach 2009–2012 obraz był wypożyczany na kolejne wystawy do Budapesztu, Warszawy, Madrytu i Berlina.

347 J.S. Nowak, *Dzieje budowy...*, s. 184.

348 A. Zamoyski, *Dzieje zbiorów...*, s. 534.

349 Z. Żygulski jun., *Dwieście lat Muzeum...*, s. VIII.

350 K. Bik, *Ryzykowne podróże „Damy z gronostajem”*, culture.pl [dostęp: 07.06.2017].

351 I. Lewek, *Zarządzanie zbiorami prywatnymi w państwowych muzeach na przykładzie Fundacji Książąt Czartoryskich*, „Muzealnictwo” 2005, nr 46, s. 169–181.

13.2. PRZEBUDOWA I MODERNIZACJA 2011–2013

Profesor Maria Poprzęcka, ówczesna członkini Rady Fundacji pisała, że – *zamierzenia Fundacji idą w dwóch kierunkach. Po pierwsze: modernizacji krakowskiego budynku muzeum celem dostosowania go do współczesnych wymogów muzealnych, których obecnie w wielu punktach muzeum nie spełnia. Po wtóre – przywrócenia historycznego charakteru kolekcji Czartoryskich, który w obecnej ekspozycji uległ zatarciu. Modernizacja budynku ma przede wszystkim polegać na otwarciu nowego, dogodniejszego wejścia do Muzeum, przez szeroką bramę od ulicy Pijarskiej i udostępnieniu publiczności pięknego, wewnętrznego dziedzińca, który nakryty szklanym dachem zostanie włączony do przestrzeni użytkowej Muzeum. Wokół dziedzińca mają być umieszczone kasy, informacja, księgarnia, sala edukacyjna, kafeteria, toalety, winda – czyli całe zaplecze niezbędne do dobrego funkcjonowania instytucji muzealnej*³⁵². Książę Adam Zamoyski zlecił opracowanie koncepcji modernizacji pałacu Czartoryskich firmie Morris Associates z Londynu, specjalizującej się w projektach ekspozycji wystawowych i muzealnych. Zarysowano wówczas wizję białego dziedzińca, przykrytego szklanym dachem. W głębi dziedzińca zaprojektowana została winda opasana



Wnętrze dziedzińca w Pałacu XX. Czartoryskich wg koncepcji Morris Associates, © Morris Associates

ażurową klatką schodową i dwie zbudowane ze szkła przewiązki, łączące front pałacu z częścią oficynową³⁵³.

Finalny projekt przebudowy i modernizacji Pałacu Księżąt Czartoryskich został opracowany na zlecenie Fundacji XX. Czartoryskich w latach 2006–2010 przez zespół architektów pod kierunkiem Piotra Lewickiego i Kazimierza Łataka, laureatów przeprowadzonego w 2005 r. konkursu na projekt urządzenia placu przed muzeum. Lewicki i Łatak wprowadzili kilka zmian do projektu Colina Morrisa, m.in. zaproponowali uszczelnienie dachu nad dziedzińcem, otwarcie do niego przyległych pomieszczeń oraz zmianę sposobu cyrkulacji w obrębie ekspozycji, co pozwoliło na usunięcie z przestrzeni dziedzińca schodów, windy i kładki na poziomie 1. piętra. Zmieniona została także konstrukcja i geometria szklanego dachu, który w pierwotnym projekcie ukształtowany był w formie otwartego „parasola” opartego na stalowych podporach. Teraz zadaszanie zostało rozplanowane jako konstrukcja powłokowa, niezwiązana z artykulacją elewacji³⁵⁴.

Pod koniec 2010 r. gmach główny muzeum przy ulicy św. Jana został zamknięty, a zbiory na czas remontu rozparcelowano i wypożyczono do kilku innych polskich muzeów. Najważniejsza wystawa zatytułowana „Arcydzieła ze zbiorów Muzeum Księżąt Czartoryskich w Krakowie” została zorganizowana na Zamku Królewskim



Wnętrze dziedzińca w Pałacu XX. Czartoryskich wg proj. Piotra Lewickiego i Kazimierza Łataka, © Biuro Projektowe Lewicki Łatak

353 Patrz: <http://www.exhibitiondesign.com/projects/czartoryski-museum.php>

354 Na podstawie wywiadu autora z Piotrem Lewickim, 12.12.2017.

w Warszawie. Prace budowlane realizowane były w systemie „projektuj i buduj”, w którym opracowanie szczegółowej dokumentacji wykonawczej spoczywa na wykonawcy robót. W wypadku skomplikowanych inwestycji system ten niesie ze sobą ryzyko braku właściwej koordynacji prac projektowych, a w wypadku nieprecyzyjnej specyfikacji prowadzić może też do utraty jakości. Równocześnie nasilał się konflikt dotyczący sposobu zarządzania fundacją. Kontrowersje, jakie istniały wokół kolejnych zagranicznych podróży *Damy z gronostajem* oraz fakt rozpoczęcia prac budowlanych bez scenariusza wystawy i bez projektu wnętrz spowodowały wprowadzenie do fundacji zarządu komisarycznego. 14 lipca 2011 r. władze w zarządzie fundacji objęli funkcyjni pracownicy Muzeum Narodowego: Olga Jaros (prezes), Janusz Czop (wiceprezes) i Leszek Bednarz.

We wrześniu 2011 r. nowe władze fundacji ogłosiły konkurs na opracowanie projektu ekspozycji i aranżacji wnętrz dla Muzeum XX. Czarotoryskich w Krakowie. Podstawę merytoryczną konkursu stanowił *Scenariusz ekspozycji w Muzeum Czarotoryskich* opracowany na zlecenie dyrektora MNK z sierpnia 2011 r. przez zespół kustoszów pod kierunkiem prof. Marcina Fabiańskiego. Do sądu konkursowego powołani zostali m.in. Zofia Gołubiew – dyrektor MNK, Olga Jaros – prezes Zarządu Fundacji XX. Czarotoryskich i Piotr Lewicki – autor projektu przebudowy muzeum. Prezesem sądu został prof. Adam Wsiołkowski, rektor krakowskiej ASP. Uczestnikom konkursu na opracowanie projektu dano niewiele czasu, bo tylko sześć tygodni, na dodatek nie przewidziano żadnych nagród finansowych, a wynagrodzenie laureata ograniczono do kwoty 350 000 zł, co stanowiło tylko 2,5% budżetu inwestycji, oszacowanego na kwotę 14 mln zł³⁵⁵. Zapewne te czynniki spowodowały, że na zorganizowany naprędce konkurs wpłynęły tylko dwie prace. Na posiedzeniu sądu konkursowego w dniu 15 listopada 2011 r. jako zwycięzcę wskazano pracę zespołu MAKSA Sp. z o.o. ze Starego Gózda koło Starej Błotnicy³⁵⁶, jednak fundator – książę Adam Karol Czarotoryski – nie zatwierdził wyniku konkursu. W związku z tym prace remontowo-budowlane były nadal kontynuowane bez projektu aranżacji wnętrz.

W kwietniu 2012 r. książę niespodziewanie odwołał Zarząd Fundacji w osobach Olgi Jaros i Janusza Czopa. Funkcja prezesa została powierzona Annie Kraińskiej. Niebawem, w czerwcu 2012 r., zlecono do realizacji kolejny pakiet prac – remont konserwatorski wnętrz pałacu i oficyny. 6 września 2012 r. Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdan Zdrojewski i książę Adam Karol Czarotoryski podpisali list

355 *Regulamin i założenia programowe konkursu na opracowanie projektu nowej ekspozycji i aranżacji wnętrz dla Muzeum Czarotoryskich w Krakowie*, Fundacja XX. Czarotoryskich, Kraków, wrzesień 2011 (z archiwum autora).

356 Protokół z posiedzenia Sądu Konkursowego z dnia 15 listopada 2011 r. w konkursie na opracowanie Projektu Nowej Ekspozycji i Aranżacji Wnętrz dla Muzeum XX. Czarotoryskich w Krakowie, Kraków 2011 (z archiwum autora).

intencyjny w sprawie utworzenia nowej instytucji kultury „Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie”. Instytucja miała powstać 1 stycznia 2013 roku. Podpisując list intencyjny, minister powiedział – *Dokonując oceny funkcjonowania Muzeum Czartoryskich pod kątem aktów prawnych, doszedłem do wniosku, że za dużo jest wątpliwości, niejasności i za dużo źródeł zagrożeń dla koherentności tej wystawy i stabilności zbioru. [...] Chcę zapewnić opiekę ministerialną i opiekę konserwatorską nad instytucją, która mieści jeden z najcenniejszych w Polsce zbiorów*³⁵⁷. Prawdopodobnie na skutek umowy zawartej wówczas pomiędzy ministrem a fundatorem *Dama z gronostajem* po powrocie z Londynu w 2012 r. trafiła na Zamek Królewski na Wawelu, gdzie znalazła tymczasowe schronienie. Jednak do ustanowienia nowej instytucji nie doszło, na przeszkodzie legł spór prawny dotyczący zapisów w projekcie statutu. W październiku 2013 r. nastąpiły kolejne zmiany we władzach fundacji – prezesem zarządu mianowano Mariana Wołkowskiego-Wolskiego, a jego zastępcą Rafała Ślaskiego. Pomimo wysiłków nowego Zarządu Fundacji pat pomiędzy Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego a fundatorem trwał nadal, muzeum pozostawało zamknięte, prace remontowe wstrzymane, a zbiory rozproszone po innych muzeach w Polsce.

13.3. PROJEKT ARANŻACJI WNĘTRZ Z 2017 ROKU

Wieloletni konflikt wokół Muzeum Czartoryskich przerwany został dopiero decyzją rządu polskiego, który w grudniu 2016 r. wykupił od fundacji za kwotę 100 mln euro prawa własności do kolekcji dzieł sztuki, biblioteki i nieruchomości. Zarząd nad Muzeum Czartoryskich został powierzony władzom Muzeum Narodowego w Krakowie. Dzięki temu możliwym stało się podjęcie prac mających na celu dokończenie remontu i urządzenia ekspozycji. Już w marcu 2017 r. ogłoszono kolejny konkurs na projekt ekspozycji i aranżacji wnętrz, zorganizowany przez Muzeum Narodowe w Krakowie przy współpracy Krakowskiego Oddziału SARP³⁵⁸. Przewodniczącym sądu konkursowego został prof. Jerzy Porębski z warszawskiej ASP, w jury zasiedli przedstawiciele MNK i sędziowie konkursowi SARP³⁵⁹. Podstawą merytoryczną konkursu był szczegółowy scenariusz wystawy stałej, opracowany w lutym 2017 r. przez zespół kustoszy pod kierunkiem Janusza Wałka.

357 „Muzeum XX. Czartoryskich” – nowa instytucja kultury. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, 06-09-2012, <http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/bdquomuzeum-xx.-czartoryskichrdquo--nowa-instytucja-kultury-3221.php> [dostęp: 16.11.2017].

358 *Regulamin konkursu architektonicznego, dwuetapowego, realizacyjnego na opracowanie projektu nowej ekspozycji i aranżacji wnętrz dla pałacu Muzeum Czartoryskich w Krakowie*, Kraków marzec 2017 (z archiwum autora).

359 Sędzią referentem w tym konkursie był Artur Jasiński.

Scenariusz nowej wystawy zakładał, że w wyremontowanym pałacu rodzinna kolekcja Czartoryskich będzie prezentowana w dwóch nurtach narracji – historycznym i artystycznym, z zachowaniem *tradycyjnego etalażu i sposobu ekspozycji wzbogaconego o nowoczesne rozwiązania*³⁶⁰. Wystawa zostanie podzielona na dwie części. Na 1. piętrze pokazywany będzie zbiór pamiątek i zabytków reprezentujących polską historię, kulturę i sztukę, w aranżacji wywodzącej się z romantyczno-patriotycznych założeń kolekcji Izabeli Czartoryskiej w Puławach. W kolejnych pomieszczeniach przedstawione zostaną czasy Jagiellonów i Wazów, wątki związane z odsieczą wiedeńską, panowaniem królów saskich oraz Stanisława Augusta Poniatowskiego. Sale na 2. piętrze – utrzymane w stylu „zakładu naukowego” otwartego dla krakowskiej publiczności przez Władysława Czartoryskiego – poświęcone będą kulturze i sztuce zachodnioeuropejskiej. W nowej ekspozycji podkreślona zostanie rola, jaką rodzina Czartoryskich odegrała w historii Polski i jej kulturze. Nowością będzie usytuowana na 2. piętrze „Sala Polska”, ideowo wywodząca się z puławskiej Świątyni Sybilli. *Urządzo- na tutaj ekspozycja, na którą złożą się tarcze honorowe historycznych polskich rodów, portrety królów i znaczących osobistości wraz z pamiątkami po nich, sztandary polskie i zdobycze oraz militaria, ma stworzyć syntezę polskich dziejów [...] W odpowiednich*



Dziedziniec Pałacu XX. Czartoryskich po przebudowie, stan z roku 2017, fot. Mateusz Szczypiński, © Muzeum Narodowe w Krakowie

360 *Regulamin konkursu...*, 2017, s. 11.

*strefach zwiedzającemu będzie towarzyszyć muzyka: nagrania starej muzyki polskiej, Chopina, pieśni wojskowych i patriotycznych*³⁶¹.

W 24 salach muzeum będzie prezentowanych ponad 1100 obiektów. W celu kontynuacji idei założycieli muzeum zalecono – *utrzymać dawny klimat prywatnego, tradycyjnego muzeum poprzez wykorzystanie zachowanych dawnych gablot, oraz nawiązanie do fragmentów aranżacji z końca XIX wieku, polegającej na gęstym rozmieszczeniu dzieł. Szczególnie znaczące obiekty, które w starej ekspozycji gubiły się w natłoku mniej istotnych przedmiotów, powinny być w nowej aranżacji wyróżnione i umieszczone w nowoczesnych gablotach. Całkowicie nowe fragmenty wystawy, jak sale z grafiką, drukami i rękopisami, powinny nawiązywać do ducha ekspozycji naukowej, systematycznej, z wprowadzeniem nowoczesnych gablot*³⁶². W warunkach konkursu nakazano zastosowanie współczesnych rozwiązań technicznych, w szczególności dotyczących oświetlenia, instalacji niskoprądowych, multimediiów oraz nowoprojektowanych gablot i systemów ekspozycyjnych. Dopuszczono także wprowadzenie nowoczesnych rozwiązań architektonicznych w poziomie parteru, gdzie znaleźć się mają dostępne z dziedzińca pomieszczenia wspomagające codzienne funkcjonowanie muzeum, takie jak kasy biletowe, szatnie, sklep muzealny, sala dydaktyczna, kawiarnia i sanitariaty. Sam dziedziniec służyć ma jako miejsce spotkań, wydarzeń kulturalnych i koncertów. W przyszłości planuje się otwarcie przewiązek i połączenie całego kompleksu muzealnego oraz ponowne urządzenie ekspozycji w najstarszej części muzealnej w Klasztoru i Galerii Sztuki Starożytnej w Arsenale.

Konkurs został rozstrzygnięty 16 sierpnia 2017 roku. Jego laureatami zostali członkowie zespołu projektantów z krakowskiej pracowni ART FM w składzie: Magdalena Piwek, Maksymilian Majoch, Mieczysław Bielawski i Łukasz Markiewicz. Drugą nagrodę przyznano pracy włoskich architektów: Claudio Nardiego i Gabriele Anatrini, trzecią nagrodę otrzymał zespół warszawski: Marek Mikulski, Maciej Małachowicz i Maciej Mikulski. W uzasadnieniu przyznania I nagrody napisano – *Jury doceniło walory i estetyczną spójność projektu, który w twórczy sposób wykorzystał kontekst miejsca, oparty na zderzeniu sztuki starej ze współczesnymi tendencjami projektowania wnętrz. Na podkreślenie zasługują także wartości ideowe zaprezentowanej koncepcji, jej kompleksowość, rzetelność opracowania części opisowej i przejrzystość przekazu części graficznej. Jury zdaje sobie sprawę z trudności, przed jakimi postawiony będzie Projektant, jednak wyraża przekonanie, że walory nagrodzonej pracy, a także zaprezentowany w niej wysoki poziom warsztatowy gwarantują – przy współpracy z Zamawiającym – osiągnięcie satysfakcjonującego rezultatu*³⁶³.

361 J. Walek, D. Gorzelany i in., *Scenariusz stałej ekspozycji w pałacu Muzeum Książąt Czartoryskich*, Kraków 06.02.2017 (z archiwum autora).

362 *Regulamin konkursu...*, s. 12.

363 Cyt. z opinii do pracy nr 009 nagrodzonej I nagrodą (z archiwum autora).

13.4. PODSUMOWANIE – PRZESZŁOŚĆ PRZYSZŁOŚCI

Znaczenie Muzeum Książąt Czartoryskich wykracza poza historię muzealnictwa polskiego. Mecenas Andrzej Drozd, były członek Zarządu Fundacji Czartoryskich twierdzi, że jego zbiory to *swoisty list do przyszłych pokoleń, który wysłali nam Polacy z ginącej Rzeczypospolitej Obojga Narodów; Izabela Czartoryska i inni, wobec których przyjęła ona rolę powiernika „insygniów tożsamości” obywateli dawnej Rzeczypospolitej. Od wielu lat stały się jednym z filarów naszej pamięci historycznej, o szczególnej sile oddziaływania. Jesteśmy społeczeństwem o trudnej historii i zawilej tożsamości, które nie może sobie pozwolić na utratę takiego oparcia dla swej dzisiejszej identyfikacji*³⁶⁴.

Profesor Zdzisław Żygulski jun., analizując fenomen Muzeum Książąt Czartoryskich – oprócz jego znaczenia dla dziejów narodu polskiego jako panteonu narodowej sławy – podkreślał paradoksalne konsekwencje jego burzliwej historii; kolejne poważne, niekiedy wręcz dramatyczne zagrożenia powodowały nie zniszczenie i rozpad, lecz wzmocnienie, i dalszy, jeszcze wspanialszy rozkwit tej instytucji³⁶⁵. Wypada zatem głęboko wierzyć, że muzeum podniesie się i wzmocni także teraz, po latach zastoju.



Dziedziniec muzealny po adaptacji, stan z roku 2020, fot. autor

364 Cyt. za: P. Sarzyński, *Damy nie oddamy*, „Polityka” 11.01–17.01.2017, nr 2 (3093), s. 78.

365 Z. Żygulski jun., *Dwieście lat Muzeum...*, s. II–III.

Zrealizowana w latach 2011–2013 przebudowa Pałacu Księżąt Czartoryskich zdefiniowała na nowo układ i kontekst przestrzenny wnętrz muzealnych, a także przyniosła dodatkowe problemy, przed którymi stanęli projektanci nowej ekspozycji. Metalowo-szklany dach, wzorowany na zadaszeniu dziedzińca British Museum i szklana kładka, zawieszona ukośnie nad dziedzińcem jednoznacznie sygnalizują zwiedzającemu aspekt nowoczesności, od którego trudno abstrahować w rozwiązaniach wnętrzar-skich. W rezultacie wykonanych prac powstał obiekt, którego część instalacji trzeba ponownie przebudować w celu dostosowania do założeń scenariusza i do projektu ekspozycji wyłonionego w drodze konkursu, rozstrzygniętego w sierpniu 2017 roku. Istotnym problemem technicznym, przed którym stoją projektanci jest przewymiarowana instalacja wentylacji i klimatyzacji, strasząca w pomieszczeniach 1. piętra monstrualnymi, umieszczonymi na wysokości wzroku kratami nawiewnymi.

Jednak najpoważniejszy, wręcz kluczowy dla przyszłego sukcesu przedsięwzięcia problem ma wymiar ideowy. Chodzi o uchwycenie unikalnej atmosfery panującej we wnętrzach Pałacu Czartoryskich, przestrzeni nieco staroświeckiej, miejscami zagranej, tajemniczej i romantycznej. O zachowanie ducha muzeum założonego tu przez księcia Władysława, udanie odtworzonego w latach 70. XX w. przez Marka Rostrowskiego, o ów niezrównany nastrój, którym emanował zbiór dzieł sztuki i pamiątek narodowych rozmieszczony pośród unikatowego zespołu witryn, gablot i szaf muzealnych zaprojektowanych wg najlepszych wzorów francuskich z lat 70. XIX wieku. To założenie architektoniczno-muzealne stworzyło wyjątkowe dzieło, określane przez historyków sztuki nazwą *Gesamtkunstwerk*, podziwiane zarówno przez publiczność, jak i wybitnych muzealników, którym dane było odwiedzić krakowską kolekcję³⁶⁶. Doprawdy, trudne zadanie czeka laureatów konkursu na projekt aranżacji wnętrz, architektów z pracowni Art FM, bez wątplenia bardzo zręcznych projektantów, którzy jednak – jak dotąd – wykazywali swe umiejętności w projektach muzeów o nowoczesnym, multimedialnym charakterze. Tu muszą sprostać wyzwaniu o innym, złożonym i ponadczasowym wymiarze. Hasło „Przeszłość przyszłości”, które Izabela Czartoryska kazała wykuć na frontonie Świątyni Pamięci w Puławach, wydaje się właściwym mottem tego zadania.

* * *

Muzeum Księżąt Czartoryskich w Krakowie zostało ponownie otwarte 20 grudnia 2019 r., i od początku jest oblegane przez polską i międzynarodową publiczność. Zarówno ekspozycja, jak i jej oprawa architektoniczna robią korzystne wrażenie.

366 Z. Żygulski jun., *Drwina z rzeczy wielkiej wagi*, dwutygodnik.com – strona kultury 06.07.2010, nr 35.

Dziedziniec jest rozświetlony światłem dziennym, stare i nowe detale architektury są harmonijnie zrównoważone, a sama wystawa nawiązuje swoim charakterem do sposobu ekspozycji znanego z poprzedniej aranżacji. Zachowana została intensywność kolorów oraz charakterystyczny dla starych muzeów kolekcjonerskich natłok obrazów, przedmiotów i gablot, szczególnie widoczny w salach polskich na 1. piętrze. W pewnym sensie odwołano się do sentymentów odbiorców, którzy pamiętali dawny wygląd tego muzeum. Oczywiście, nic nie jest takie same, jakie było, bo też nie może takie być. Ekspozycja, sama w sobie efektowna, posiada jednak zbyt wiele cech modnych, perfekcyjnie realizowanych muzealnych wystaw czasowych. Pozbawienie jej w wielu miejscach naturalnego światła, usunięcie części starych mebli tworzących swoisty *entourage* pozbawiło ją w dużej mierze tego „czegoś”, nieuchwytnego, a jednak odczuwalnego – i tego właśnie brak. Po konserwacji obiektów muzealnych, ram i gablot wszystko tu lśni i błyszczy. Unowocześniono sposób ekspozycji – wprowadzono nową ścieżkę sensoryczną, zastosowano, na szczęście z umiarem, multimedia. Zamontowane na ścianach sal e-papierowe wyświetlacze mają pełnić rolę posiłkową, uzupełniając ograniczone w treści podpisy pod obiektami. Informacje wyświetlane na nich mają być dostępne w wielu językach, z odnośnikami do treści pogłębionych, a osoby starsze lub słabowidzące będą mogły dostosować wielkość czcionki do swoich potrzeb. Jednak system e-papierowych wyświetlaczy w styczniu 2020 r. jeszcze nie działał. Zauważyć



1. piętro, sala 4. Jagiellońska – charakterystyczny „gęsty” sposób ekspozycji, fot. autor



2. piętro, sala 2., sztuka renesansu – przestrzenny, encyklopedyczny sposób narracji, fot. autor

można było też pewne symptomy „choroby wieku dziecięcego” – informacja wizualna na parterze jest dyskretna, lecz nie dość czytelna, co dezorientuje część zwiedzających, gdyż nie wiadomo, gdzie jest główne wejście i wyjście, irytująco brzęczą szafy osuszające powietrze, rozmieszczone w kilku salach 2. piętra, dostrojenia wymaga też punktowe oświetlenie ekspozycji – miejscami jest zbyt kontrastowe, w innych miejscach oślepia lub powoduje bliki, szczególnie widoczne na powierzchniach szklanych.

Zaskakuje także to, że ekspozycja malarstwa europejskiego zlokalizowana na 2. piętrze kończy się Salą Polską o bardzo bogatym wystroju, w której zgromadzone zostały sentymentalne pamiątki z puławskiej Świątyni Sybilli. Następuje tu powrót do tematyki patriotycznej, prezentowanej na 1. piętrze, co może dezorientować zwiedzających, którzy nie znają dokładnie historii tego muzeum. Pomimo tych mankamentów należy stwierdzić, że modernizacja Muzeum Książąt Czartoryskich, poprzedzona odkupieniem przez państwo książęcej kolekcji i włączeniem jej w struktury Muzeum Narodowego w Krakowie, zakończyła się sukcesem. Powstało muzeum, które w udany sposób łączy tradycję z nowoczesnością, wracając do utraconej na niemal 10 lat pozycji jednego z *największych wśród małych muzeów w Europie*³⁶⁷.

367 J. Stourton, *Great Smaller Museums of Europe*, Scala Publisher, London 2003, p. 168.

ZAKOŃCZENIE

Twórcy kolekcjonerskich muzeów sztuki należeli zazwyczaj do największych miłośników sztuki danej epoki, a niekiedy byli też jej wybitnymi znawcami. Pozostawili po sobie zarówno swoje oryginalne kolekcje, jak i bogato udokumentowane archiwa pozwalające śledzić ich motywacje, poglądy i dokonania. Zbiory te stanowią skarbnicę wiedzy o czasach, w których powstały. W przeciwieństwie do innych muzeów sztuki, które podlegały ciągłym przekształceniom, muzea kolekcjonerskie w większości przypadków dotrwały do czasów współczesnych w swojej pierwotnej formie, zarówno w sferze kolekcji, jak jej aranżacji, stanowiąc dla potomnych bezcenne „stanowiska archeologiczne” dokumentujące ówczesny stan kultury³⁶⁸.

Zdzisław Żygulski jun., wybitny muzealnik i kurator twierdził – *Nie ma rzeczy trudniejszej w muzealnictwie, jak utrzymanie dawnej ekspozycji, nie ma też dla nowego dyrektora zbiorów cięższej do zwalczenia pokusy niż chęć wprowadzenia zmian, a zwłaszcza „zmodernizowania” wystawy stałej jaką zastał, choćby dla zaznaczenia własnej indywidualności. A jednak zdarzają się godne pochwały przypadki uznania i zatrzymania dawnych układów ekspozycyjnych*³⁶⁹. Oczywiście owa wstrzeźliwość, o której pisał prof. Żygulski, ma swoje naturalne granice. Każda materia podlega procesom zużycia i degradacji, a prawidłowa opieka nad zbiorami wymaga, aby dbać zarówno o obiekty należące do kolekcji, jak i o ich otoczenie. Zachodzi zatem potrzeba zapewnienia jak najlepszego stanu utrzymania i zabezpieczenia zbiorów, a także dostosowania warunków ekspozycji do wymogów współczesności. Ewolucyjny – w swojej istocie – proces bieżących napraw i wymiany substancji budowlanej, konserwacji dzieł sztuki i drobnych korekt w układzie aranżacji jest w praktyce trudno dostrzegalny. Rezultaty ciągłej pracy kuratorów i konserwatorów są zauważalne dopiero na podstawie analiz fotografii archiwalnych porównywanych ze współczesnym obrazem kolekcji, tak jak ma to miejsce w wypadku aranżacji Wallace Collection, na której ścianach prezentowane są archiwalne fotografie przedstawiające ich wygląd sprzed lat. Czym innym jest jednak proces rozbudowy lub przebudowy danego obiektu. Jest to brutalna operacja, która dla percepcji zbiorów ma wymiar dramatyczny, która zagraża integralności kolekcji i niesie ze sobą ryzyko utraty jej pierwotnego charakteru. Należy przy tym odnotować, że różna jest podatność poszczególnych typów muzeów kolekcjonerskich na przebudowy i modernizacje. Relacje te można przedstawić w formie tabelarycznej, dzieląc je na grupy muzeów mniej lub bardziej podatnych na przekształcenia.

368 A. Higonnet, *A Museum of One's...*, p. 25.

369 Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie...*, s. 94.

Tabela 1. Podatność muzeów kolekcjonerskich na przekształcenia funkcjonalno-przestrzenne

Kryterium	Stopień podatności	
	mniejszy	większy
Model funkcjonalny	rezydencja kolekcjonera	galeria sztuki
Forma architektoniczna	mocna	słaba
Kompozycja przestrzenna	zamknięta	otwarta
Lokalizacja	śródmiejska (budynek w mieście)	podmiejska (budynek w krajobrazie)
Formuła kolekcji	zamknięta, ostatnią wolą twórcy	otwarta, dopuszczająca rozbudowę zbiorów

Z przeprowadzonych analiz wynika, że najlepiej znoszą przekształcenia muzea kolekcjonerskie o charakterze krajobrazowym, galerie osadzone w otoczeniu parkowym lub ogrodowym, o słabych lub otwartych formach architektonicznych, w których kolekcje były tworzone z myślą o ich dalszej rozbudowie. Przykłady takich obiektów można odnaleźć zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych. Do najbardziej znanych kolekcjonerskich muzeów krajobrazowych należą Kröller-Müller Museum w parku narodowym De Hoge Veluwe w Holandii, Louisiana Museum of Modern Art w Humlebæk w Danii i The Huntington Art Gallery and Botanic Garden w San Marino koło Los Angeles w USA.

Na drugim krańcu skali znajdują się śródmiejskie rezydencje kolekcjonerskie, tzw. muzea domowe, o mocnych, skończonych formach architektonicznych i zamkniętym charakterze kolekcji. Brak miejsca w ich wypadku uniemożliwia dobudowywanie dodatkowych obiektów przejmujących potrzebne funkcje, bez czynienia szkody dla architektury pierwotnego budynku, dlatego często ich rozbudowy sprowadzają się do realizacji kubatur podziemnych i lepszego wykorzystania dziedzińców, zwykle poprzez ich zadaszenie. Przykładami tak przekształconych obiektów są Wallace Collection w Londynie, Frick Collection w Nowym Jorku i Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

Rozbudowy i modernizacje muzeów kolekcjonerskich przybierają zróżnicowane modele formalne – od form naśladowujących pierwotny budynek, poprzez separację

tego co stare i nowe, na kreacji nowej formy architektonicznej kończąc. Bez wątpienia najbardziej ryzykowną strategią w planowaniu rozbudowy i modernizacji obiektów muzealnych jest próba imitacji pierwotnego stylu architektonicznego, podjęta np. w projekcie rozbudowy Frick Collection zaproponowanym przez firmę Davis Brody Bond w 2015 roku. Bardzo trudnego zadania podjęli się także Tod Williams i Billie Tsien, którzy w nowy, projektowany od zera gmach Barnes Collection w Filadelfii wpisali kopie wnętrza pierwotnych sal muzealnych znajdujących się w podmiejskim Merion. W tym jednak wypadku, pomimo wielu wątpliwości, które towarzyszyły ich projektowi, architekci wyszli z niego obronną ręką.

Wydaje się, że właściwy kierunek to ścisła separacja tego co stare i tego co nowe. Tak właśnie postąpił Renzo Piano, gdy dobudowywał nowe skrzydło do muzeum Isabelli Stewart Gardner w Bostonie, i gdy stawiał nowy pawilon obok Kimbell Museum of Art w Fort Worth. Takie podejście zgodne jest z doktryną konserwatorską znaną pod nazwą Karty Weneckiej, uchwaloną w 1964 r. podczas Międzynarodowego Kongresu Architektów i Techników Zabytków. Jej 9. artykuł stanowi – *restauracja jest zabiegiem, który powinien zachować charakter wyjątkowy. Ma on na celu zachowanie i ujawnienie estetycznej i historycznej wartości zabytku oraz polega na poszanowaniu dawnej substancji i elementów stanowiących autentyczne dokumenty przeszłości. Ustaje ona tam, gdzie zaczyna się domysł, poza tą granicą wszelkie, uznane za nieodzowne prace uzupełniające mają się wywodzić z kompozycji architektonicznej i będą nosić znamię naszych czasów*³⁷⁰.

I wreszcie trzeci model polegający na kreacji nowej formy, w którym powodzenie przedsięwzięcia zależy od talentu architekta mierzącego się zazwyczaj ze skomplikowanym wyzwaniem – niełatwo bowiem sprostać wspomnieniom, emocjom i mitom utrwalonym w zbiorowej pamięci tych, którzy wielokrotnie odwiedzali pierwotną kolekcję, ludzi którzy czują się osobiście związani z jej kształtem przestrzennym i traktują ją jako część własnej tożsamości. O zjawisku tym wspomniał Renzo Piano gdy, zmagając się z projektem rozbudowy Muzeum Isabelli Stewart Gardner w Bostonie, wspominał o dziedzictwie piękna ukrytego w Fenway Court i powiązanych z nim ludzkich uczuć. Przykładem kreacji nowej formy w nowym otoczeniu jest inny projekt tego architekta, nowy gmach Whitney Museum of Modern Art w Nowym Jorku.

Przedstawione powyżej przykłady mogą dowodzić prawdziwości obu hipotez badawczych – współczesne przekształcenia muzeów kolekcjonerskich są bowiem zarówno obiektywną koniecznością, stałym procesem życia muzeum³⁷¹, jak

370 Cyt. za: S. Waltoś, *O kanonach konserwacji zabytków*, w: *Doktryny i realizacje konserwatorskie w świetle doświadczeń krakowskich ostatnich 30 lat*, B. Krasnowolski (red.), Kraków 2011, s. 58.

371 D. Folga-Januszewska, *Muzeum: fenomeny...*, s. 66.

Tabela 2. Typologie modelu projektowanych przekształceń wybranych muzeów kolekcjonerskich: imitacja /separacja / kreacja

Obiekt/ miejsce/ autor projektu modernizacji/ data projektu modernizacji	imitacja	separacja	kreacja	ocena
Kröller-Muller Museum, Hoge Veluwe, Wim Quist, 1977			x	+/-
Gulbenkian Museum, Lizbona, Leslie Martin, 1983			x	+
Guggenheim Museum, Nowy Jork, Gwathmey Charles, 1992			x	-
Getty Center, Los Angeles, Richard Meier, 1997			x	+
Dulwich Picture Gallery, Londyn, Rick Mather, 2000		x		+
Wallace Collection, Londyn, Rick Mather, 2000		x		+
Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, Renzo Piano, 2012		x		+
Barnes Collection, Filadelfia, Tod Williams i Billie Tsien, 2012	x		x	+
Kimbell Museum of Art, Fort Worth, Renzo Piano, 2013		x	x	+
Whitney Museum of American Art, Nowy Jork, Renzo Piano, 2015			x	+/-
Frick Collection, Nowy Jork, Davis Brody Bond, 2014	x			- niezrealizowany
Frick Collection, Nowy Jork, Annabelle Selldorf, 2017	x			? niezrealizowany
Muzeum XX. Czarotoryskich, Kraków, Piotr Lewicki i Kazimierz Łatak, Art FM, 2019		x		+

i wykoncypowaną odpowiedzią ich zarządców na zmianę modelu funkcjonowania przejawiającą się w dążeniach do uatrakcyjnienia oferty i poszerzeniu pola działalności, a przez to zwiększenia frekwencji, konkurencyjności i znaczenia tych instytucji. Muzea na progu XXI w. straciły urok świątyni sztuki na rzecz użytecznego produktu kultury – miejsca, które podlega nieustannej zmianie, w którym obok kolekcji oryginalnych obiektów pojawiają się kolekcje wirtualne³⁷². Oczywiście nie wszystkie stare muzea kolekcjonerskie zostały zmodernizowane bądź rozbudowane. Nadal istnieją kameralne, domowe muzea kolekcjonerskie, wśród których wymienić należy John Soane's Museum w Londynie, Musée Nissim de Camondo w Paryżu i Museo Cerralbo w Madrycie. Wszystkie są przykładami muzeów położonych w śródmiejskich lokalizacjach, umieszczonych w prywatnych rezydencjach kolekcjonerów, w zabytkowych budynkach o skończonych i mocnych formach architektonicznych, w więc należą do grupy tych obiektów, które modernizować jest najtrudniej. I może dlatego te właśnie muzea nadal zachowały swój pierwotny kształt.

Zarządcy starych muzeów kolekcjonerskich stoją obecnie przed dylematem – modernizować je czy zaniechać takich działań. Z jednej strony zrozumiałe są ich dążenia do wzbogacenia oferty programowej i edukacyjnej, a w szczególności do wygospodarowania dodatkowych przestrzeni niezbędnych do organizacji wystaw czasowych oraz podjęcia szerokiego spektrum działań zmieniających ich model funkcjonowania ze „starego” typu placówek, wyposażonych w jedną zamkniętą kolekcję na „nowy” typ instytucji muzealnej – otwartej, rozwijającej się, wielofunkcyjnej i zawsze atrakcyjnej zarówno dla lokalnej publiczności, jak i dla przyjezdnych. Te dwie rodziny muzeów – lokalne i globalne – coraz bardziej oddalają się od siebie – małe, elitarne muzea kolekcjonerskie pozostają niejako na uboczu trendów wyznaczonych rozwojem nowego muzealnictwa, gdy tymczasem najbardziej znane, zmodernizowane i rozbudowane muzea kolekcjonerskie dołączyły do grupy najslawniejszych muzeów sztuki, które przyciągają setki tysięcy, lub wręcz miliony odwiedzających rocznie, i które aktywnie uczestniczą w międzynarodowym obiegu kultury, realizując i wymieniając między sobą wystawy czasowe i wydając publikacje o światowym zasięgu. Z drugiej strony, podejmując decyzję o modernizacji muzeum kolekcjonerskiego, ich zarządcy muszą zmierzyć się z istotnymi problemami dotyczącymi zachowania ich instytucjonalnej ciągłości, utrzymania ducha pierwotnej kolekcji, a także z groźbą utraty jej oryginalności, a co za tym idzie ryzykiem wyzbycia się swojego najpoważniejszego atutu – własnej tożsamości. Potrzeba pielęgnowania pamięci historycznej i ochrony relikwów przeszłości jest szczególnie ważna teraz, kiedy kultura przeżywa gwałtowne zerwanie ciągłości spowodowane globalnymi w skali zmianami społeczno-gospodarczymi i innowacjami

372 *Ibidem*, s. 127–131.

technicznymi³⁷³. W czasach „szoku przyszłości” spowodowanego skutkami rewolucji informatycznej muzea stały się jednymi z najważniejszych narzędzi służących społeczeństwu do ochrony dziedzictwa.

* * *

Prywatne kolekcjonerstwo dzieł sztuki ma za sobą bogatą historię, a przed sobą szerokie perspektywy. Wybitna kolekcja udostępniona publiczności w budowlu, która sama w sobie jest dziełem sztuki, to nie tylko dowód posiadania przez fundatora wielkich środków finansowych, wyrafinowanego smaku i wysokiej pozycji społecznej, to także inwestycja skierowana w stronę potomnych zapewniająca utrwalenie w niej na wieki nazwiska kolekcjonera. Dlatego fundatorzy prywatnych muzeów sztuki dbają, by klasa architektury ich siedzib dorównywała jakości kolekcji. Z reguły projektantami budynków muzealnych tworzonych dla prywatnych kolekcjonerów są najwybitniejsi współcześni architekci. Szwajcarski duet Jacques Herzog i Pierre de Meuron zaprojektował pawilon muzealny dla niemieckiego kolekcjonera Sammlunga Goetza w Monachium (1992) i spektakularne muzeum dla zbiorów zgromadzonych przez Michaela H. de Younga w San Francisco (2005). Galerie muzealne dla prywatnych kolekcjonerów projektowali także Tadao Ando – The Clark Art Institute w Williamstown (2014), Renzo Piano – Menil Collection w Houston (1987); Beyeler Foundation w Bazylei (1997) i Nasher Sculpture Center w Dallas (2003) oraz Diller Scofidio + Renfro – The Broad w Los Angeles (2015).

Na rynku kolekcjonerskim, na którym podaż dzieł starych mistrzów została już praktycznie wyczerpana, obserwować można obecnie tendencje do gromadzenia awangardowej sztuki współczesnej. Tu prym wiedzie słynna londyńska Saatchi Gallery, prowadzona przez Charlesa Saatchiego, właściciela znanej agencji reklamowej i kolekcjonera, którego zbiory są eksponowane w starym pokoszarowym budynku w londyńskiej dzielnicy Chelsea. Także wielcy kreatorzy mody fundują własne muzea, w których prezentowane są zgromadzone przez nich kolekcje. Wytwory mody traktowane są w nich niekiedy na równi z dziełami sztuki³⁷⁴. Bodaj najbardziej znaną jest kolekcja fundacji Louis'a Vuittona prezentowana w budynku zaprojektowanym przez Franka Gehry'ego w Lasku Bulońskim w Paryżu (2014). Innym przykładem tego trendu jest niedawno otwarte muzeum fundacji Prada, w kompleksie budynków

373 K. Pomian, *Kilka myśli o przyszłości muzeów*, Muzealnictwo 2014, nr 55, s. 152.

374 Moda wkroczyła też do tradycyjnych muzeów sztuki i rzemiosła artystycznego – w lecie 2015 r. w londyńskim Victoria and Albert Museum prezentowane były równocześnie trzy wystawy czasowe: ciesząca się niebywałym powodzeniem retrospektywna wystawa „Alexander McQueen: Savage Beauty” poświęcona twórczości projektanta Aleksandra McQuina, „Shoes: Pleasure and Pain” pokazująca historię buta i „What is Luxury” poświęcona zjawisku luksusu.



Muzeum sztuki współczesnej The Broad w Los Angeles, proj. Diller Scofidio + Renfro, 2015, fot. autor



Fondation Louis Vuitton w Paryżu, proj. Frank Gehry, 2014, fot. autor

zaprojektowanych przez biuro Rema Koolhaasa OMA w Mediolanie, na terenie starej destylarni ginu (2018).

Największym problemem współczesnych, encyklopedycznych muzeów sztuki bywa ich wielkość i z konieczności wysoki poziom zróżnicowania zbiorów, co w rezultacie prowadzi do sytuacji, w której zgromadzone w nich obiekty nie tworzą ze sobą żadnego związku. Nie ma w nich życia, jest tylko sztuka, co jest sytuacją *de facto* sztuczną. Dlatego tak często te wielkie muzea porównywane są do magazynów, bądź wręcz cmentarzy sztuki. Tymczasem sprecyzowane gusta i poglądy jednej osoby – twórcy danej kolekcji – o tym jaka sztuka ma być pokazywana, w jaki sposób, i w jakim otoczeniu powodują, że w prywatnych muzeach kolekcjonerskich aranżacje są ciekawsze, a związek pomiędzy kolekcją a architekturą pełniejszy. Posiadają one unikatową w naszych czasach wartość, której nie mogą stworzyć duże, zbiorowo zarządzane instytucje muzealne – mają własną duszę, posiadają swoją odrębną, indywidualną tożsamość. Dlatego są to miejsca ukochane przez publiczność; zwiedzający czują się w nich „jak w domu”, mają bezpośredni, emocjonalny kontakt z dziełami sztuki, odnosząc przy tym wrażenie, że są traktowani jak prawdziwi, żywi ludzie, a nie jak przedmioty przesuwane bezdusznie po ścieżce ekspozycyjnej niczym po taśmie produkcyjnej, jak to dzieje się coraz częściej we współczesnych wielkich muzeach, zatłoczonych kombinatach sztuki, ogniwach globalnego przemysłu muzealnego.

Kolekcjonerskie muzea sztuki – zarówno te powstałe niegdyś, jak i te powstające dziś – z ich kameralną, utrzymaną w skali człowieka przestrzenią i kolekcjami wyrosłymi z pasji ich twórców, stanowią skuteczne antidotum na największe bolączki współczesnego muzealnictwa: manię wielkości i obsesję multimedialności. To oczywiste, że siedziby tych instytucji muszą być utrzymywane w należyтым stanie i dostosowywane do wymagań współczesnej publiczności, czyli muszą podlegać stałym procesom przemian i modernizacji. Jednak należy pamiętać o przestrodze prof. Żygulskiego – ich przekształcenia nie mogą naruszyć stanu kruchej równowagi panującej pomiędzy duchem kolekcji a materią budynku.

BIBLIOGRAFIA

- Bailey C.B., *Building The Frick Collection: An Introduction to the House and Its Collection*, The Frick Collection in association with Scala Publishers, New York 2006.
- Barnes A.C., *The Art of Painting*, The Barnes Foundation Press, Merion 1925.
- Bennett S.M., *Henry E. Huntington: An American Model for Collecting Art and Instituting Cultural Philanthropy*, w: *British Models of Art Collecting and the American Response. Reflections Across the Pond*, I. Reist (ed.), Ashgate, Farnham–Burlington 2014.
- Beresford R., *Dulwich Picture Gallery. Complete Illustrated Catalogue*, Unicorn Press, London 1998.
- Bergdoll B., *Marcel Breuer. Bauhaus Tradition, Brutalist Invention*, Metropolitan Museum of Art, New York 2016.
- Betlej A., *Kolekcja Czartoryskich w Puławach. Wokół genezy – między tradycją a współczesnością*, w: K. Płonka-Białus, N. Koziara, *Muzeum Księżąt Czartoryskich*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2019.
- Bik K., *Ryzykowne podróże „Damy z gronostajem”*, culture.pl [dostęp: 06.07.2017].
- Brawne M., *The Getty Center, Richard Meier and Partners*, Phaidon Press Inc., London–New York 1998.
- British Models of Art Collecting and the American Response. Reflections Across the Pond*, I. Reist (ed.), Ashgate, Farnham–Burlington 2014.
- van Bruggen C., *Frank O. Gehry: Guggenheim Museum Bilbao*, Guggenheim Museum Publications, New York 1998.
- Cabanne P., *Wielcy kolekcjonerzy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
- Caccavale R., *The Paul Getty Museum*, w: *The Critical Edge: Controversy in Recent American Architecture*, T. Marder (ed.), MIT Press, Cambridge 1985.
- Calouste Gulbenkian Museum*, J.C. Dias (ed.), Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon 2011.
- Cannadine D., *Pictures Across the Pond: Perspectives and retrospectives*, w: *British Models of Art Collecting and the American Response. Reflections Across the Pond*, I. Reist (ed.), Ashgate, Farnham–Burlington 2014.
- Clair J., *Kryzys muzeów, globalizacja kultury, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009.
- Coolidge J., *Patrons and Architects: Designing Museums in the Twentieth Century*, Amon Carter Museum, Fort Worth 1989.
- Cummings L.P., *The Art Museums of Louis I. Kahn*, Duke University Press, Durham–London 1989.
- Davies C., *Dulwich Picture Gallery*, „Architects’ Journal” 24.04.1984.

- Dolkart J.F., Lucy M., *The Barnes Foundation. Masterworks*, Skira Rizzoli, New York 2012.
- Duffy S., *The Wallace Collection*, Scala, London 2011.
- Duncan C., *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museum*, Routledge, London–New York 1995.
- Duncan C., *From the Princely Gallery to the Public Art Museum*. The Louvre Museum and National Gallery, London, w: D. Preziosi, C. Farago, *Grasping the World. The Idea of the Museum*, Routledge, London 2004.
- Duncan C., *Muzeum sztuki jako rytuał*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, M. Popczyk (red.), Universitas, Kraków 2005.
- Dunlap D.W., *Trace of the Whitney Museum Birthplace Reappears in the Village*, "The New York Times" 01.08.2015, <https://www.nytimes.com/2015/08/01/nyregion/original-whitney-museum-briefly-opens-for-public-viewing.html?mcubz=0>
- Folga-Januszewska D., *Muzeum: fenomeny i problemy*, Universitas, Kraków 2015.
- Frampton K., *The Barnes Collection Reinstated*, w: T. Williams, B. Tsien, *The Architecture of The Barnes Foundation*, Skira Rizzoli, New York 2012.
- Ghirardo D., *Architektura po modernizmie*, Wydawnictwo VIA, Toruń–Wrocław 1999.
- Goffen R., *Museums Discovered*. The Calauste Gulbenkian Museum, Woodbine Books, Florida–New York 1982.
- Goldfarb H.T., *The Isabella Stewart Gardner Museum*, Yale University Press, New Haven–London 1995.
- Gray C., *New York Streetscapes, Tales of Manhattan's Buildings and Landmarks*, Harry N. Abrams, New York 2003.
- Gyrkovich M., *Współczesne muzeum w strukturze miasta*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2007.
- Halle D., Tiso E., *New York's New Edge. Contemporary Art, the High Line, and Urban Megaprojects on the Far West Side*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2016.
- Hawley A., *Preface*, w: H.T. Goldfarb, *The Isabella Stewart Gardner Museum*, Yale University Press, New Haven–London 1995.
- Hawthorne C., *A Poor Replica of Barnes Foundation Museum*, "Architecture Review" 11.05.2012, <http://articles.latimes.com/2012/may/11/entertainment/la-et-barnes-museum-review-20120511>
- Hawthorne C., *Barnes Collection*, "Architectural Record" June 2012, <https://www.architecturalrecord.com/articles/7891-the-barnes-foundation>
- Higonnet A., *A Museum of One's Own. Private Collecting, Public Gift*, Periscope Publishing, Pittsburgh–New York 2009.

- Hook P., *Galeria szubrawców. Narodziny (i sporadyczne upadki) profesji marszandów, ukrytych aktorów na scenie dziejów sztuki*, Znak, Kraków 2017.
- Huxtable A.L., *The Clash of Symbols, Making Architecture. The Getty Center*, G. Gerace (ed.), The J. Paul Getty Trust, Los Angeles 1997.
- Huxtable A.L., *On Architecture. Collected Reflections on a Century of Change*, Walker and Company, New York 2008.
- Huxtable A.L., *The New Barnes Shouldn't Work – But Does*, "The Wall Street Journal", 25.05.2012, <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052702304019404577417984288542236>
- Inside The Getty*, W. Hackman, M. Greenberg (ed.), The J. Paul Getty Trust, Los Angeles 2008.
- Jagodzińska K., *Czas muzeów w Europie Środkowej. Muzea i centra sztuki współczesnej (1989–2014)*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2014.
- Jasińska A., *Portret uczonego w malarstwie. Zarys historii i rozwoju typów ikonograficznych*, w: *Uczony i jego pracownia*, M. Reklewska (red.), Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
- Jasińska A., Jasiński A., *Muzeum Fundacji Barnesa w Filadelfii*, „Muzealnictwo” 2014, nr 55.
- Jasińska A., Jasiński A., *Stara kolekcja – nowa architektura. Muzeum Isabelli Stewart Gardner w Bostonie*, „Muzealnictwo” 2015, nr 56.
- Jasińska A., Jasiński A., *Stare kolekcje – nowa architektura. Dulwich Picture Gallery w Londynie*, „Muzealnictwo” 2016, nr 57.
- Jasińska A., Jasiński A., *Muzea Guggenheima w Nowym Jorku i w Bilbao: o synergii nowego muzealnictwa i współczesnej architektury*, „Journal of Urban Ethnology” 2016, nr 14.
- Jasińska A., Jasiński A., *Muzeum Gulbenkiana w Lizbonie*, „Muzealnictwo” 2017, nr 58.
- Jasińska A., Jasiński A., *Muzeum Sztuki Amerykańskiej Whitney w Nowym Jorku*, „Muzealnictwo” 2018, nr 59.
- Jencks C., *The Iconic Building. Power of Enigma*, Frances Lincoln Ltd, London 2005.
- Jodidio P., *Renzo Piano Building Workshop. Complete Works 1966 to today*, Taschen, Köln 2008.
- Johnson N.E., *Light is the Theme: Louis I. Kahn and the Kimbell Art Museum*, Kimbell Art Museum, Fort Worth 1975; revised edition 2011.
- Johnson P., *Kimbell Museum; In Praise of the Status Quo*, "The New York Times" 24.12.1989, <https://www.nytimes.com/1989/12/24/arts/l-kimbell-museum-in-praise-of-the-status-quo-384789.html>
- de Jonge P., *Helene Kröller-Müller*, Kröller-Müller Museum, Ottelo 2004.
- Ken A., *Architects and Architecture of London*, Architectural Press, Oxford 2008.

- Kiciński A., *Muzea – strategie i dylematy rozwoju*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa 2004.
- Kiciński A., *Muzea w pejzażu. Kröller-Müller w Otterlo, Luisiana i Arken pod Kopenhagą, Andre Malraux w Le Havre i Orońsko*, „Muzealnictwo” 2008, nr 49.
- Kimmelman M., *A New Whitney*, “The New York Times” 19.04.2015, <https://www.nytimes.com/interactive/2015/04/19/arts/artsspecial/new-whitney-museum.html?mcubz=0>
- Knight O., *Fort Worth. Outpost on the Trinity*, Texas Christian University Press, Fort Worth 1990.
- Knox S., *Whitney Museum Reopening Today*, “The New York Times” 26.10.1956.
- Kolekcja dla króla. Obrazy dawnych mistrzów ze zbiorów Dulwich Picture Gallery w Londynie*, Katalog, Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego w Warszawie, Warszawa 1992.
- Krens T., *Museum Director’s Statement*, w: S.J. Tilden, *Architecture for Art. American Art Museums 1938–2008*, Harry N. Abrams Publishers, New York 2004.
- Kröller-Müller Museum*, L. Pelsers, K.T. Van, B. Mühren (ed.), Kröller-Müller Museum, Amsterdam 2015.
- Le Corbusier, *Kiedy katedry były białe*, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2013.
- Lee E.M., *Kimbell Art Museum Guide*, Kimbell Art Museum, Fort Worth 2013.
- Lepiarczyk J., *Dzieje budowy Muzeum Czartoryskich w Krakowie*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie za rok 1953” 1957, t. III.
- Leslie T., *“Unavoidable Nuisances”: Engineering and Engineers in the Work of Louis Kahn*, w: *Louis Kahn – The Power of Architecture*, M. Kries, J. Eisenbrand, S. von Moos (ed.), Vitra Design Museum, Weil am Rhein 2013.
- Levine J., *The Vision Quest of Helene Kroller-Muller*, “Forbes” 05.09.2009, <https://www.forbes.com/forbes-life-magazine/2009/0608/art-van-gogh-museum-vision-quest.html>
- Levy P., *Rick Mather: Architect Hailed for his Subtle and Light-Filled Renovations of Historic Building*, “The Independent” 25.04.2013.
- Lewek I., *Zarządzanie zbiorami prywatnymi w państwowych muzeach na przykładzie Fundacji Księżąt Czartoryskich*, „Muzealnictwo” 2005, nr 46.
- Libeskind D., *Breaking Ground*, Riverhead Books, New York 2004.
- Lochery N., *Lizbona. Miasto światła w cieniu wojny 1939–1945*, Czytelnik, Warszawa 2015.
- Los S., *Carlo Scarpa*, Taschen, Köln–London–Los Angeles–Madrid–Paris–Tokyo 2002.
- MacGregor A., *Aristocrats and Others: Collectors of Influence in Eighteen-Century England*, w: *British Models of Art Collecting and the American Response. Reflections Across the Pond*, I. Reist (ed.), Ashgate, Farnham–Burlington 2014.

- Making Architecture. The Getty Center*, G. Gerace (ed.), The J. Paul Getty Trust, Los Angeles 1997.
- Manikowska E., *Sztuka, ceremonia!, informacja. Studium wokół królewskich kolekcji Stanisława Augusta*, Zamek Królewski, Warszawa 2007.
- Marton A., *The Kimbell's Stylish, Sustainable New Addition*, "The New York Times" 23.11.2013, <https://www.nytimes.com/2013/11/24/us/the-kimbells-stylish-sustainable-new-addition.html>
- Maxwell R., *Rick Mather Architects*, Black Dog Publishing, London 2006.
- McCarthy K.D., *Women's Culture: American Philanthropy and Art, 1830–1930*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1991.
- Meier R., *Building for Art*, Birkhäuser Verlag, Basel 1990.
- Meier R., *Building the Getty*, Alfred A. Knopf, New York 1997.
- Miller B.F., *The Whitney Women and The Museum They Made. A Family Memoir*, Arcade Publishing, New York 2012.
- Mumford L., *The Highway and the City*, Mentor Books, New York 1964.
- Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Z. Żygulski jun. (red.), Kraków 1998.
- Naredi-Rainer P., *Museum Buildings. Design Manual*, Birkhäuser, Basel–Berlin–Boston 2004.
- Newhouse V., *Art and the Power of Placement*, The Monacelli Press, New York 2005.
- Newhouse V., *W stronę nowego muzeum*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, M. Popczyk (red.), Universitas, Kraków 2005.
- Newhouse V., *Towards a New Museum. Expanded edition*, The Monacelli Press, New York 2006.
- Newhouse V., *Balancing Sacred and Profane*, w: *Renzo Piano Museums*, The Monacelli Press, New York 2007.
- Nowak J.S., *Dzieje budowy i modernizacji gmachu Biblioteki Książąt Czartoryskich w Krakowie (1956–2010)*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie” 2011, seria nowa, t. IV.
- Ockman J., Frausto S., *Architourism*, Prestel, Munich–Berlin–London–New York 2005.
- Pabich M., *O kształtowaniu muzeum sztuki: przestrzeń piękniejsza od przedmiotu*, Muzeum Śląskie, Katowice 2007.
- Pevsner N., *A History of Building Types*, Princeton University Press, Washington 1976.
- Piano R., *Whitney Museum of American Art*, Fondazione Renzo Piano, Milano 2015.
- Płonka-Białus K., Koziara N., *Muzeum Książąt Czartoryskich*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2019.
- Pomeroy J., *Conversing with History: The Orléan Collection Arrives in Britain*, w: *British Models of Art Collecting and the American Response. Reflections Across the Pond*, I. Reist (ed.), Ashgate, Farnham–Burlington 2014.

- Pomian K., *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja XVI–XVIII wiek, słowo/obraz/te-rytoria*, Gdańsk 2012.
- Pomian K., *Kilka uwag o przyszłości muzeów*, „Muzealnictwo” 2014, nr 55.
- Poprzęcka M., *Wizyta młodszej Pani*, dwutygodnik.com – strona kultury 2010, nr 31.
- Potts T., *J. Paul Getty Museum*, w: *Getty Trust Annual Report 2014, Digital Humanities at the Getty*, http://www.getty.edu/about/governance/trustreport/2014/getty-trust_report_fy2014.pdf
- Rafferty R.R., Reynolds L., *Lone Star Guide to Dallas – Fort Worth Metroplex*, Taylor Trade Publishing, Dallas 2003.
- Rovers E., *Helene Kröller-Müller and the breakthrough of modern art*, https://www.rug.nl/research/biografie-instituut/medeerkers/rovers_ext
- Salvadori R., *Piękno i bogactwo. Amerykańscy kolekcjonerzy sztuki w XX wieku*, „Zeszyty Literackie” 2017.
- Sarzyński P., *Damy nie oddamy*, „Polityka” 11.01–17.01.2017, nr 2 (3093).
- Secret M., *Duveen. A Life in Art.*, Alfred A. Knopf, New York 2004.
- Smee S., *Mystery Achievement. By Changing with the Times, will Gardner Loose Some of Its Poetry?*, “The Boston Globe” 15.01.2012.
- Sommer M., *Zbieranie, Próba filozoficznego ujęcia*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003.
- Storrie C., *The Delirious Museum. A Journey from the Louvre to Las Vegas*, I.B. Tauris, London–New York 2007.
- Stourton J., *Great Smaller Museums of Europe*, Scala Publisher, London 2003.
- Stourton J., *Great Collectors of Our Time. Art Collecting since 1945*, Scala Publisher, London 2007.
- Stourton J., *The Revolving Door: Four Centuries of British Collecting*, w: *British Models of Art Collecting and the American Response. Reflections Across the Pond*, I. Reist (ed.), Ashgate, Farnham–Burlington 2014.
- Szczerski A., *Kontekst, edukacja, publiczność – muzeum z perspektywy „Nowej muzeologii”*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, M. Popczyk (red.), Universitas, Kraków 2005.
- Sztuka i dyplomacja*, M. Kuhnke, A. Badach (red.), Ministerstwo Spraw Zagranicznych, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2013.
- Taracha C., *Dyplomaci i marszandzi. O zakupie obrazów w Madrycie do kolekcji króla Augusta III*, w: *Sztuka i dyplomacja*, M. Kuhnke, A. Badach (red.), Ministerstwo Spraw Zagranicznych, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2013.
- Tchamkerten A., *Calouste Sarkis Gulbenkian. The Man and His Work*, Calouste Gulbenkian Foundation, Armenian Communities Department, Lisbon 2012.
- The Broad: An Art Museum Designed by Diller Scofidio + Renfro*, J. Heyler (ed.), DelMonico Books, Prestel Munich–London–New York 2015.

- The Frick Collection / A Tour*, E. Munhall (ed.), The Frick Collection in association with Scala Publishers, New York–London 2002.
- The Private Museum of the Future*, C. Bechtler, D. Imhof (ed.), JRP/Ringier, Zurich 2018.
- The Wallace Collection Guide*, The Trustees of Wallace Collection, London 1992.
- Tostões A., *Gulbenkian. Architecture and Landscape*, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon 2013.
- Trachtenberg M., Hyman I., *Architecture: from Prehistory to Postmodernity*, Abrams, New York 2002.
- Tzorz K., *Muzeum Space. Where Architecture Meets Museology*, Ashgate, Farnham–Burlington 2015.
- Vergo P., *New Museology*, Reaktion Books, London 1989.
- Vogel C., *Like a Half the National Gallery in Your Backyard*, "The New York Times" 21.04.2013, <https://www.nytimes.com/2013/04/21/arts/design/mitchell-and-emily-rales-are-expanding-glenstone-museum.html>
- Waltoś S., *O kanonach konserwacji zabytków*, w: *Doktryny i realizacje konserwatorskie w świetle doświadczeń krakowskich ostatnich 30 lat*, B. Krasnowolski (red.), Wydawnictwo WAM, Kraków 2011.
- Waltoś S., *Kolekcjonerstwo muzealne i muzealników w świetle Kodeksu Etyki ICOM*, w: *Kultura w praktyce*, A. Jagielska-Burduk, W. Szafrński (red.), Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014.
- Warren J., *The 4th Marquess of Hertford and Sir Richard Wallace as Collectors: Chalk and Cheese? Or Father and Son?*, w: *British Models of Art Collecting and The American Response*, I. Reist (ed.), Ashgate, Farnham–Burlington 2014.
- Waterfield G., *Galeria obrazów w Dulwich*, w: *Kolekcja dla króla. Obrazy dawnych mistrzów ze zbiorów Dulwich Picture Gallery w Londynie*, Warszawa 1992.
- Watkin D., *Historia architektury zachodniej*, Arkady, Warszawa 2006.
- Ważbiński Z., *O rozpoznawaniu i wartościowaniu obrazów. Poglądy siedemnastowiecznych pisarzy i amatorów sztuki*, UMK, Toruń 1975.
- Ważbiński Z., *Musaeum Paolo Giovio w Como: jego geneza i znaczenie*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo” 1979, nr 8 (99).
- Ważbiński Z., *Muzeum i zbiory artystyczne epoki nowożytnej. Wiek XV i XVI*, t. I, Toruń 2006.
- White E., *Renzo Piano Museums*, Monacelli Press, New York 2007.
- Williams T., Tsien B., *The Architecture of The Barnes Foundation*, Skira Rizzoli, New York 2012.
- Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.
- Yergin D., *Nafta, władza i pieniądze*, Philip Wilson, Warszawa 1996.

- Zamoyski A., *Dzieje zbiorów*, w: *Muzeum Narodowe w Krakowie i Kolekcja Książąt Czartoryskich*, Arkady, Warszawa 2010.
- Żukowski J., *Sztuka dyplomacji i dyplomacja sztuki*, w: *Sztuka i dyplomacja*, M. Kuhnke, A. Badach (red.), Ministerstwo Spraw Zagranicznych, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2013.
- Żygulski Z. jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.
- Żygulski Z. jun., *Puławy*, w: *Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, Z. Żygulski (red.), Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1998.
- Żygulski Z. jun., *Dwieście lat Muzeum Czartoryskich*, „Spotkania z Muzeami”, dodatek do „Spotkania z Zabytkami” marzec 2001.
- Żygulski Z. jun., *Drwina z rzeczy wielkiej wagi*, dwutygodnik.com – strona kultury 06.07.2010, nr 35.

INDEKS OSÓB

A

Abramovitz Max 188
 Adams Henry 128
 Agnew Thomas 30
 Aigner Chrystian Piotr 270, 273
 Albin Franco 213
 Aleksander Wielki, król 20
 Allen William 213
 Alleyn Edward 89, 90
 Allom Charles Carrick 254, 259, 260
 de Almeida Antonio Leopoldo 221
 Altman Benjamin 33
 do Amaral Keil Francisco 213
 Ambler Thomas 114, 119
 d'Amelia Piermatteo de' Manfredi 133
 Amenhotep III, faraon 19
 Anatrini Gabriele 283
 Andersen John Julius 115
 Ando Tadao 153, 180, 182, 296
 Anioł Michał 186
 Arp Jean 173
 Ashley-Cooper Anthony, 3. hrabia Shaftesbury
 28
 d'Athouguia Ruy Jervis 215
 Attalos I, król 20
 Aucoc André 211
 August III, król 88

B

Ban Shigeru 243
 Barnes Albert Coombs 42, 145–154, 158, 196
 Barreto António Viana 216
 Barrings, ród 29
 Barry Charles jun. 96
 Batoni Pompeo 28
 Bauer Rudolf 47
 Bayley John Barrington 257
 Beaumont George 32
 Beaux Cecilia 228
 Bechtler Cristina 15
 Beckford William 30

Bednarz Leszek 280
 Beechey William 90, 183
 Behrens Peter 165
 Bellini Giovanni 31, 186, 260
 Bellows George 229, 241
 Benton Thomas Hart 230
 Berchem Nicolaes 97
 Berenson Bernard 128, 134
 Beringer Wandalin 274
 Berlage Hendrik Petrus 129, 166, 167
 Bernini Giovanni Lorenzo (zw. Gianlorenzo)
 186
 Bielawski Mieczysław 283
 Bijhouwer Jan Tijs Pieter 172
 Bischofberger Bruno 82
 Bitner Albert 274
 Bliss Robert Woods 38
 Both Jan 97
 Botticelli Sandro 128, 136
 Boucher François 81, 97, 108, 111, 186
 Bouguereau William-Adolphe 248
 Boule Charles André 111
 Bourdelle Émile Antoine 173
 Bourgeois Francis 89
 Bouts Dirk 211
 Bramante Donato 23
 Bramlett Norris 71
 Branicky, ród 27
 Bremmer Henk Peter 162, 163, 166
 Breton Jules 248
 Breuer Marcel 188, 232, 233, 237, 243
 Broad Edythe 36
 Broad Eli 36
 Brown Denise Scott 61
 Brown Joshua 119
 Brown Richard Fargo 186, 188–190
 Brunelleschi Filippo 21
 Bryan Michael 29
 Buchanan William 29
 Burnham Daniel Hudson 250
 Butfield Bruce 230, 231

C

Cabanne Pierre 21
 Calatrava Santiago 55, 59
 Calder Alexander 242
 Campbell Blendon R. 228
 Canaletto Bernardo Bellotto 28, 108
 Caravaggio (właśc. Michelangelo Merisi) 186, 196
 Carlisle, księżęta 28
 Carnegie Andrew 32, 248
 Carpaccio Vittore 218
 Carstairs Charles 250, 254
 Carter Jimmy (właśc. James Earl Carter jun.) 72
 Carter Morris 128
 Cartwright William 90
 Cassatt Mary 226
 Cazin Jean-Charles 248
 Cezar Gajusz Juliusz 20
 Cézanne Paul 81
 de Chirico Giorgio 146
 Cid Pedro 215
 Cimabue (właśc. Cenni di Pepo) 258
 Clair Jean 63
 Clark Kenneth 211
 Coke Thomas, książę Leicester 28
 Cole Henry 115
 Constable John 31
 Coolidge John 15
 da Costa Daciano 218
 Courtauld Samuel 30, 32
 Cranach Lucas 165
 Crane Arnold 82
 Cret Paul Philippe 149, 153, 154, 156
 Curtis Ralph 128
 Cuyp Aelbert 97
 Cycero Marcus Tullius 20
 Czartoryscy, księżęta 36, 107, 269, 274, 277, 278, 282
 Czartoryski Adam Jerzy 107, 273, 274
 Czartoryski Adam Karol 277, 280
 Czartoryski Adam Ludwik 274
 Czartoryski Władysław 107, 274–276, 282
 Czop Janusz 280

D

Dance George 94
 Dante Alighieri 136

Dagnan-Bouveret Pascal 248
 Deering Roger 38
 Degas Edgar 135, 250
 van Deventer Sam 163
 van Dyck Anthony 29, 89, 97, 111
 Demuth Charles 148
 Desenfans Noel Joseph 87–89, 91
 Despont Thierry 79
 Disraeli Benjamin 107
 Donatello (właśc. Donato di Nicolo di Betto Bardi) 21
 Donner Conrad Hinrich 38
 Drozd Andrzej 284
 Dubuffet Jean 174
 Duccio di Buoninsegna 258
 Dujardin Karel 97
 Duncan Carol 60
 Dunin-Borkowski Jerzy 35
 Durand-Ruel Paul 148
 Duveen Joseph 33, 252, 254, 255
 Działyńska Izabella z Czartoryskich 276, 279

E

Earhart Amelia Mary 228
 Edward VII, król 119
 Egerton Francis, 3. książę Bridgewater 29
 El Greco 253
 Elżbieta II, królowa 102
 Essayn Nevrate 206
 d'Este Isabella 195
 Eumenes II, król 20
 van Eyck Aldo 175, 176

F

Fabiański Marcin 280
 Fantin-Latour Henri 165
 Ferdynand I, cesarz 24
 Filarete (właśc. Antonio di Pietro Averlino) 40
 Filip II, król 29, 110
 FitzWilliam Viscount 32
 Flinck Govert 135
 Folga-Januszewska Dorota 43
 Force Juliana R. 230
 Ford Henry 32
 Foster Norman 55
 Fra Angelico (właśc. Guido di Pietro) 21
 Fragonard Jean-Honoré 108, 111, 112, 252

- Frampton Kenneth 157
 della Francesco Piero 258
 Franciszek Józef, cesarz 25
 Frank Hans 276
 Frankfurter Alfred 257
 Fraser James Earle 226
 Free Karl 230
 Frick Adelaide Howard Childs 255, 256
 Frick Childs 248
 Frick Helen Clay 249, 257, 258
 Frick Henry Clay 11, 32, 33, 42, 68, 107, 126,
 247–252, 254–258, 260–262, 265
 Frick Henry Clay jun. 248
 Frick John 247
 Frick Martha 248
 Friedrich Caspar David 186
 Frith William Powell 30
 Fry Roger 261
 Fryderyk III, arcyksiążę 24
- G**
- Gabriel Paul 162, 165
 Gainsborough Thomas 29–31, 33, 39, 69, 96,
 108, 109, 184, 255, 260
 Gallerani Cecylia 272
 Gardner Stewart Isabella 11, 33, 38, 39, 42,
 68, 107, 125–128, 130, 131, 133, 139,
 141, 229, 254
 Gardner II Lowell John „Jack” 127
 Garret Stephen 70, 72
 Gauguin Paul 53, 196, 258
 Gehry FrankOwen 36, 47, 56–59, 138, 243,
 296, 297
 Genauer Emily 53
 Geren Preston Murdoch 188
 Getty George 67
 Getty John Paul 67–73, 80, 82
 Gérôme Jean-Léon 248
 Ghirardo Diane 61, 62, 78, 79
 Gillott Joseph 30
 Giotto di Bondone 136
 Giovio Paolo 42
 Giurgola Romaldo 196
 Glackens William 146, 148, 228
 Gleizes Albert 47
 Gluckman Richard 55
 Goetz Sammlung 296, 330
- Goffen Rona 211
 van Gogh Vincent 30, 53, 81, 114, 146, 161–163,
 165, 168, 169, 176
 Goldberger Paul 43, 52, 257
 Golubiew Zofia 277, 280
 Gomez Maria Teresa 216
 Gonzagowie, ród 23, 27
 Goodhart-Rendel Stuart Harry 96
 Goodwin Philip Lippincott 39
 Goya Francisco 256
 van Goyen Jan 68
 Graña César 60
 Graves Michael 234
 Greuze Jean-Baptiste 111
 Grien Hans Baldug 165
 Gris Juan 163, 165
 Grocholski Tadeusz Przemysław 27
 Gropius Walter 232
 Guercino (właśc. Giovanni Francesco Barbieri)
 186
 Guggenheim Harry 51
 Guggenheim Peggy 55
 Guggenheim Solomon Robert 47, 48, 50–52,
 55, 61
 Guillaume Paul 146, 148, 151
 de Guimares Luis 213
 Guinness Edward 30
 Gulbenkian Calouste Sarkis 205, 206
 Gulbenkian Nubar Sarkis 206
 Gwathmey Charles 54
- H**
- Habsburgowie, dynastia 24, 25
 Hadid Zaha 138
 Hadrian, cesarz 69, 77, 161
 Hall Stanley Edwina 96
 Hals Frans 108, 111, 184, 255
 Hamid II Abdul, sułtan 206
 Hamilton David 53
 Hamiltonowie, księżęta 31
 Hammacher Bram 172
 Hardouin-Mansart Jules 26
 Hartley Mardsen 148
 Hassam Childe 228
 Hastings Thomas 250, 251, 254, 256, 257, 260
 Havemeyer Henry Osborne 33
 Havemeyer Horace 256

Hawley Anne 131
 Hawthorne Christopher 314
 Heald David 54
 Hearst William Randolph 68
 Henri Robert 227, 228
 Henryk VIII, król 108
 Hepworth Barbara 172, 173
 Herbin Auguste 165
 Hertford, lord 112
 Hertford, markizowie 28, 108, 116, 118
 Herzog Jacques 296
 Hesse Eva 242
 Heusch George 82
 Higginson Ida Agassiz 126
 Higgonet Anne 35
 Hoare Simon 95
 Hobbema Meindert 97
 Hoffman Malvina 228
 Holbein Hans (młodszy) 27, 29, 252, 260
 Hollein Hans 55
 Hoover Herbert 229
 Hope Thomas 261
 Hopper Edward 229, 242
 Hoppner John 260
 Houdon Jean-Antoine 211, 215
 Howard Henry, 4. hrabia Carlisle 28, 314
 Howard Thomas, 14. hrabia Arundel 27
 Huet Paul 38
 Huntington Henry Edwards 32, 33, 39, 126
 Hunt William Holman 30
 Huxtable Ada Louise 52, 78, 157, 234

I

Imhof Dora 15
 Irwin Robert 74
 Isozaki Arata 55, 56, 57

J

Jackson Agnes 113
 James Henry 127
 Jammes André 82
 Janniot Alfred-Auguste 219
 Jaros Olga 280
 Jasińska Anna 325
 Jasiński Artur 57, 325, 281
 Jencks Charles 52, 70
 Jerzy III, król 107

Jerzy IV, król 107, 114
 Johns Jasper 242
 Johnson John Graver 145
 Johnson Philip 181, 231, 232

K

Kahmen Volker 82
 Kahn Louis 157, 176, 181, 182, 188–193,
 196–200, 202, 215
 Kakuzo Okakura 128
 Kandinsky Wassily 47
 Katarzyna II, cesarzowa 88
 van Kessel Jan 40, 41
 Kiciński Andrzej 15, 202
 Kimbell Kay 183, 184, 188
 Kimbell (Fuller) Velma 184, 188
 Kline Franz 51
 Knoedler Roland 248, 254, 261
 Kolumb Krzysztof 227
 Komendant August 192
 Koolhaas Rem 234, 298, 331
 deKooning Willem 51, 242
 Koons Jeff 242
 Korwin Maciej 21
 Kraińska Anna 280
 Krens Thomas 54–57, 60, 62
 Krölller Anton 166
 Krölller-Müller Helene 161–165, 167–170, 172,
 176, 178
 Krystyna, królowa 29, 261
 Kurokawa Kishō 215

L

Lalique René 209, 217
 Lancret Nicholas 111
 Landseer Edwin 30, 111
 Lansdowne, markiz 69
 Lasdun Denys 215
 de La Tour Georges 186
 Laurana Francesco 258
 Lawrence Thomas 91, 108, 114
 Lawson Ernest 148
 Le Brun Charles 26, 89
 van der Leck Bart 165
 Le Corbusier (właśc. Charles-Eduard Jeanne-
 ret-Gris) 48, 49, 146, 214, 233
 Lederman Ed 233

Lee Eric M. 186
 Lehmbruck Wilhelm 172
 Leighton Frederic 184
 Lely Peter 97
 Le Nôtre André 26
 Leverhulme, lord 32
 Lewicki Piotr 279, 280
 Léger Fernand 47
 Libeskind Daniel 63, 138
 Linley William 96
 Lipchitz Jacques 169, 173
 Lippi Fra Filippo 21, 258
 Lizyp z Sykionu 20
 Lorrain Claude 28, 97
 von Ludwig Irene 82
 von Ludwig Peter 82
 Ludwik XIV, król 25, 26, 257
 Lukullus, wódz 20

Ł

Łatak Kazimierz 279

M

Magritte René 81
 Maillol Aristide 81, 172, 173, 177, 194
 Majoch Maksymilian 283
 Maki Fumihiko 74
 Małachowicz Maciej 283
 Manet Édouard 30, 53, 135, 209, 250
 Mantacheff Alexandre Manzù Giacomo 206
 Marini Mario 172
 Markiewicz Łukasz 283
 Marlborough, księżę 31
 Martin Leslie 213, 218
 Mascherini Marcello 174
 Mastbaum Jules 153
 Mather Rick 100, 101, 120, 121
 Matisse Henri 149
 Maurer Alfred Henry 148
 Mawson Samuel Moses 110
 Mazarin Jules 25, 29
 McQuin Aleksander 296
 de' Medici Anna Maria Ludwika 22
 de' Medici Cosimo I 22
 de' Medici Francesco I 22
 de' Medici Lorenzo 21
 de' Medici Piero di Cosimo 21, 22, 40

Medyceusze, ród 22, 146
 Meier Richard 74, 75, 78
 Mellon Andrew William 32, 33, 256
 Metzinger Jean 165
 de Meuron Pierre 296, 316
 Meyrick Samuel Rush 114
 de Mézières Le Camus Nicolas 94
 Mikulski Maciej 283
 Mikulski Marek 283
 Millais John Everett 30
 Miller Lynden B. 265
 Millet Jean-François 165
 Modigliani Amadeo 149
 Mondrian Piet 47, 165
 Moneo Rafael 153
 Monet Claude 30, 186
 da Montefeltro Federico 23
 Moody Thomas 96
 Moore Henry 171, 173
 Morgan John Pierpont 32, 33, 126
 Morgan Junius 256
 Morgenstern Joseph 70
 Morris Colin 279
 de la Motie Philip Henry 31
 de Moura Eduardo Souto 214
 Mumford Lewis 51
 Murillo Bartolomé Esteban 97, 98, 111
 Murray Charles Fairfax 97
 Müller Wilhelm 161

N

Nardi Claudio 283
 Nervi Pier Luigi 188, 215, 232
 Neuerburg Norman 70
 Newhouse Bertram M. 184
 Newhouse Victoria 15, 55, 58, 107, 240
 Nicodemi, ambasador 40
 Niezabitowski Michał 14, 60
 Noel Auguste L. 231
 Norblin Jean-Pierre 273
 Northcote James 87
 Nouvel Jean 62, 243

O

O'Connor Andrew 226
 O'Hara Alfred Émilien 114
 O'Keeffe Georgia 242

Olmsted Frederick Law 128
 Orleański Ludwik Filip Józef, książę 29
 Osterling Frederick John 248
 Osthaus Karl Ernst 162
 Ott Stanley 153
 Ouradou Gabriel Augustin 274
 Overholt Elizabeth 247
 Oxenaar Rudi 173, 174

P

Pabich Marek 15
 Page Russell 258, 259
 Palacios Dolores 59
 Pan Marta 173
 Paolozzi Eduardo 173
 Peel Robert 30
 Pei leoh Ming 232
 Pelli César 59
 Perdigão Azeredo 213
 Perrault Claude 26
 Pesellino Francesco 128
 Pessoa Alberto 215
 Peters William Wesley 53
 Pezzoli Gian Giacomo Poldi 126
 Piano Renzo 137–141, 181–183, 197–199, 202,
 225, 234, 235, 237, 240, 243, 293, 296
 Picasso Pablo 53, 63, 146, 150, 163, 165, 186,
 187, 196
 Pickford Mary (właśc. Gladys Marie Smith) 228
 Pillsbury Edmund P. 186
 Piso Lucius Calpurnius Caesoninus 70
 Pissarro Camille 53
 Piwek Magdalena 283
 Pomian Krzysztof 36, 43
 Pompejusz 20
 Poniatowski Michał 87
 Poniatowski Stanisław August, król 87, 88,
 261, 282
 Pope John Russell 78, 247, 256, 257
 Poprzęcka Maria 278
 Porębski Jerzy 281
 Potoccy, ród 27
 Potts Timothy 186
 Poussin Nicolas 81, 89, 97, 111, 186, 196
 Prendergast Maurice Brazil 148, 229
 Prendergast Patrick Eugene 148
 Prix Wolf D. 56

Q

Quist Wim G. 170, 173, 173

R

Radcliffe Cyril 211, 212
 Radziwiłłowie, ród 27
 Rafael Santi (właśc. Raffaello Santi, Raffaetto
 Sanzio) 25, 27, 29, 31, 133, 273, 276
 Ramos Carlos 213
 Raposo João Hipolito 213
 Rappaport Dario 184
 Rädcker John 168
 von Rebay Hilla 47, 48
 Redon Odilon 165
 Reist Inge 15
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn 29, 31, 68,
 81, 82, 89, 97, 108, 111, 128, 135, 210,
 211, 248, 250, 261
 Remps Domenico 23
 Reni Guido 97
 Renoir Auguste 30, 146, 149, 150, 165, 196, 250
 Renwick James jun. 79
 Reynolds Joshua 29–31, 108
 Ribeiro Sommer 213
 Richelieu Armand Jean 25, 29
 Rietveld Gerrit 173, 176
 Rivière Georges-Henri 213
 Robert Fernand 128
 Robert Hubert 94
 Robinson Edward 229
 Robinson Mary (Perdita) 108, 109
 Rockefeller John Davison 32, 33, 256
 Rodin Auguste 173, 226
 Rogers Richard 137, 225
 van der Rohe Ludwig Mies 103, 165, 166, 188
 Romano Gian Cristoforo 195
 Romney George 108, 260
 Roosevelt Quentin 228
 Roslin Aleksander 269
 Rostworowski Marek 227, 285
 Rothko Mark 242
 Rothschild Ferdinand 30, 113
 Rothschild Henry 210
 Rothschild, ród 29
 Rousseau Henri 150
 Rubens Peter Paul 25, 29, 69, 81, 89, 97, 98,
 111, 211

Rudolf II, cesarz 41, 261
 Rudolph Paul 215
 van Ruisdael Jacob 97

S

Saatchi Charles 296, 331
 Sackville of Knole Victoria 117
 Safafidowie, dynastia 68
 Salazar António de Oliveira 214, 217
 Salvadori Roberto 247
 Sargent John Singer 127, 136
 Scarpa Carlo 77, 215
 Schinkel Karl Friedrich 26
 Scott John Murray 117
 Sears Willard Thomas 129
 Seligmann Kurt 88, 117
 Selldorf Annabelle 263, 264
 Semper Gottfried 38, 115
 Serra Richard 173
 Sert Josep Lluís 52
 Seurat Georges 165
 Severini Gino 165
 Seymour-Conway Francis, 1. markiz Hertford
 107, 108
 Seymour-Conway Francis Ingram, 2. markiz
 Hertford 108, 119
 Seymour-Conway Francis Charles, 3. markiz
 Hertford 108, 110
 Seymour-Conway Richard, 4. markiz Hertford
 32, 107, 108, 110–114, 116, 118, 119
 Seymour Edward 108
 Seymour Francis George Hugh, 5. markiz
 Hertford 108, 114
 Seymour Jane 108
 Shinn Everett 228
 Signac Paul 165
 Sirvante Rita 206
 Sisley Alfred 146
 Siza Álvaro 214
 Sloan John 228, 229
 Sloane Hans 26
 Smea Sebastian 141
 Soane John 32, 37, 38, 87, 90–94, 96, 101–
 103
 Sommer Manfred 19
 Soriano Federico 59
 Soto-Mayor Jorge 213

Spitzer Frédéric 114
 Stark Fran 80, 81
 Stark Ray 80, 81
 Steichen Edward 226, 228
 Stein Gertruda 148
 Stein Leon 140
 Stewart David 126
 Stieglitz Alfred 228
 Stirling James 55, 74
 Stone Edward Durell 39
 Stourton James 32
 Stroynowski Hieronim 261
 Stroynowski Walery 261
 Stuart Gilbert Charles 250
 Stuart Karol I, król 24
 Sulla Lucjusz Korneliusz 20
 Sweeney James Johnson 51, 52
 Swiczynski Helmut 56
 Szapocznikow Alina 175, 176
 Szczypiński Mateusz 282

Ś

Ślaski Rafał 281

T

Tange Kenzō 215
 Tarbell Edmund Charles 249
 Tarnowska Waleria ze Stoyanowskich 261
 Tarnowscy, ród 261
 Tate Henry 30, 32
 de Tautz Both Pierre-Paul 114
 Tavo Olmos 69
 Telles Ribeiro 216
 Teniers David 25, 97
 Thannhauser Justin K. 53
 Thompson Henry Yates 96
 ThoréThéophile 112
 Toorop Charley 165
 Toorop Jan 165
 Tsien Billie 153, 154, 158, 293,
 Turner Joseph Mallord William 30, 31, 209
 Tutenhomon, faraon 19
 Tycjan (właśc. TizianoVecelli lub Vecellio) 25,
 29, 31, 69, 108, 110, 125, 128, 132, 135,
 260
 Tzortzi Kali 15

V

Vanderbilt Alfred 227
 Vanderbilt Cornelius 225
 Vanderbilt Cornelius II 225
 Vanderbilt George W. 250
 Vanderbilt Gertrude 225–229, 243
 Vanderbotermet Paul 218
 Vasari Giorgio 22
 deVau Louis 26
 Velázquez Diego 29, 108, 111, 128, 186, 195
 van de Velde HenryClément 167–169, 171, 172, 174
 Venturi Robert 61
 Verhulst Rombout 168
 Vermeer Jan 128, 134, 135, 250, 255
 Vernon Russel 96
 Veronese Paolo 260
 Verres Gajusz 20, 21
 Verrocchio Andrea 258
 Vigée-Lebrun Élisabeth 184, 185
 da Vinci Leonardo 272, 273
 Viollet-le-Duc Eugène 274
 Vuitton Louis 296

W

Wagner Otto Koloman 129
 Wagstaff Samuel 82
 WallaceAmélie (Castelnau Amélie-Julie-Charlotte – Lady Wallace) 32, 107, 113, 116–118
 Wallace Edmond Richard 113, 114
 Wallace Richard 32, 113, 114, 116–118
 Walpole Horacy 88
 Walsh John 72, 77
 Walton Alice 44
 Waltoś Stanisław 35
 Warhol Andy 242
 Watelet Charles Joseph 205
 Watteau Antoine 108, 111
 Watts George Frederic 30
 Wazbiński Zygmunt 24
 Weber Karl 70

Weissenbruch Jan 165
 Wergiliusz (właśc. Publius Vergilius Maro) 273
 Whistler James AbbottMcNeill 128, 250
 Whitbread Samuel II 30
 Whitney Gertrude Vanderbilt 225–230, 241–243
 Whitney Harry Payne 226
 Widener Joseph E. 33
 Widener Peter A.B. 250
 Wiktorja, królowa 30, 107, 115
 Wildenstein, ród 33, 88
 Wilford Michael 55, 74
 Wilhelm IV, król 107
 Wilhelm Leopold, arcyksiążę 25, 41
 Williams Harold M. 72
 Williams Tod 154, 158, 293
 Winstanley Thomas 30
 Witruwiusz 19
 Władysław IV Waza, król 88
 Wołkowski-Wolski Marian 281
 Wotruba Fritz 173
 Wouwerman Philips 97
 Wright Frank Lloyd 47–55, 232
 Wsiołkowski Adam 280

Y

Yellin Samuel 38
 de Young Michael Henry 296, 331

Z

Zadkine Ossip 169, 172
 Zamoyscy, ród 27
 Zamoyski Adam Stefan 278
 Zdrojewski Bogdan 280
 Zoffany Johann 22
 Zorn Anders 128
 Zygmunt August, król 88
 Zygmunt III Waza, król 88

Ż

Żygulski Zdzisław jun. 11, 34, 41, 107, 125, 247, 284, 291,

SUMMARY

OLD COLLECTIONS – NEW ARCHITECTURE. ON THE PROBLEMS OF MODERNIZATION OF COLLECTOR MUSEUMS OF ART

The title relates to the currently observed wave of modernization projects related to old collector museums of art, with such examples as the Isabella Stewart Gardner Museum in Boston, the Barnes Collection in Philadelphia or the Wallace Collection in London, to mention only the most prominent ones. These are usually small museums, located in private residences or purpose-built galleries, where the works of art are presented amongst the intimate ambience of handicrafts, furniture and everyday objects. This gives the art on display and the interiors a specific, private atmosphere. Typically, the endowments of their founders prohibited changes being made to the original collection and its arrangement – the obvious intention being to consolidate their beloved collection, fearing any change to its nature. Meanwhile, owing to the growing role and importance of museums, and under pressure from market forces, these wonderful old museums are often expanded and modernized, which changes their original character.

Old collector museums, mainly dating from the late nineteenth and early twentieth centuries, are among the few museum institutions in the world that have retained their original character granted to them by their creators – from the selection of the works of art, the architecture and interior design, to the author's subjective arrangement and setting. They can be described as “time capsules”, places where the past has been preserved. These features give intimate museums their unique atmosphere, one that reflects both the spirit of the age as well as the unique personality of the collectors. They are treasures on the global map of museums, enjoying extraordinary popularity among visitors. These house-museums have already been in operation for about a century, as places open to the public. Over time, their facilities and infrastructures have proven to be inefficient to the ever growing numbers of visitors. The problem can be defined as: **How to adapt them to modern standards and to the needs of a wide audience, while maintaining their original character and integrity. How to modernize old collector museums without quenching their spirit.**

The time range of the research covers the period from the beginning of the nineteenth century, when the fortunes accumulated from the industrial revolution led to the tradition of creating outstanding private art collections. These were either arranged in the residence of the private collector or a gallery specially constructed

for this purpose, and which (usually after the death of the collector) was made available to the general public. The territorial range of the research covers areas belonging to the circle of Western culture where the tradition of private collecting developed, i.e. Europe and the United States.

The following two working hypotheses were posed:

- Hypothesis I (positive): the modern transformation of collector museums is an objective necessity and is associated with their attractiveness and popularity, and the change in the social role of museums and their method of functioning.
- Hypothesis II (negative): collector museums have become the victims of museum commercialization, with their authorities seeking to expand the field of operations, increasing public attendance, profitability and competitiveness.

Professor Zdzisław Żygulski Junior wrote: *The museum is a form of ideological and material structure and, like other ideological structures of the world such as libraries, archives, theatres, concert halls, universities and even macrostructures, such as the state, it evolves, marked by the cycle of birth, growth, flowering, decadence and death. [...] The material continuation depends upon the force of the ideological elements bonding the structure. Damage may occur under the action of external forces, but equally, of internal forces*¹. There are therefore some fundamental questions: **do modern upgrades to collector museums threaten their identity and can they destroy the delicate balance between the idea and the matter contained in them?**

For the detailed research, the ten most outstanding collector museums were selected, which during the last decade have been expanded and modernized or are still in the process of such transformation. These are:

1. Isabella Stewart Gardner Museum in Boston, MA (USA)
2. Frick Collection in New York, NYC (USA)
3. Barnes Museum in Philadelphia, PA (USA)
4. Wallace Collection in London (UK)
5. Dulwich Collection in London (UK)
6. Gulbenkian Museum in Lisbon (Portugal)
7. Kimbell Museum in Fort Worth, TX (USA)
8. Kröller-Muller Museum, Hoge Veluwe National Park (Netherlands)
9. Whitney Museum of American Art in New York (USA)
10. Princes Czartoryski Museum in Kraków (Poland)

A study was undertaken of two globally institutions active in the field of museology and art history, having their roots in collector private museums: the Solomon

¹ Z. Żygulski Junior, *Dwieście lat Muzeum Czartoryskich*, "Spotkania z Muzeami", a supplement to "Spotkania z Zabytkami", Warsaw, March 2001, p. III.

R. Guggenheim Foundation and the Getty Foundation, as a brace connecting the research. They form key proof of the creation of a specific synergy between museology and contemporary architecture. In this context, the phenomenon of commercialization and globalization of contemporary museology will be subject to analysis.

The research was carried out from the double, interdisciplinary perspective of historian of art and architect. Dr Anna Jasińska has for many years been curator of *Collegium Maius* – a living Jagiellonian University Museum in Krakow, containing a unique collection of professors' portraits, covering the period since the 16th century. Professor Artur Jasiński, is a practising architect and university teacher. His research and publications focus on the impact of contemporary modernization and globalization processes on urbanism, architecture and professional practice.

* * *

The increase in the role and importance of museums in the process of creating a culture and the formation of identity is one of the most important phenomena observed in the twenty-first century. A paradox exists, and the phenomenon is both global and local – museums of art sometimes have a global and cosmopolitan dimension, and sometimes they have a local and nationalistic line. It is increasingly common for museums to fulfil specific political, social or educational objectives. The concept of the museum, which primarily had historical connotations until the end of the twentieth century, nowadays more often means *a place of holistic education and ideological reflection*. The museum has ceased to be a medium – it has become a mediator².

Private collections are the cornerstone of many modern museums. Collections of art, handicrafts and natural peculiarities belonging to scholars and artists, and above all the rulers and the mighty of this world, with time have become the property of nations. In the modern era, collecting has become a form of cultural obligation, an attribute of high social standing and emanation of power. In the late eighteenth and early nineteenth century, the tradition of modern art collections developed, the aim of which was not only to meet the diverse needs of the collectors, but was regarded as a kind of public service. Especially in the United States, a collector was seen as a philanthropist, who: *brings works of art or relics of the past to his/her country and who can make sure they remain there, and who, in other words, can bestow his/her own country with an institution, educating and creative at the same time, because any or almost every museum is both a library, a place for exhibitions, screenings, lectures, publishing, and – for these reasons – a place for meetings and the renewal of social tissue*³.

2 D. Folga-Januszewska, *Muzeum: Fenomeny i problemy*, Krakow 2015, p. 9.

3 K. Pomian, *Zbiornice i osobliwości*, Warsaw 1996, p. 8.

The currently implemented expansions and transformations of the old collector museums fit in with the evolution of museum facilities, which began in the second half of the twentieth century. The concept of new museology was formed at that time⁴ – and it changed the point of view concerning the social role of museums: their targets have shifted from passive upkeep of the collections in the direction of shaping the consciousness of viewers, as well as providing them with education and entertainment. Architecture has become a tool for the realization of the new, expanded role of museums. Modern museums have replaced the former places of worship, becoming objects of pilgrimage. Museums began to occupy central locations in cities where entire neighbourhoods often formed the museums and visiting them became a kind of cultural obligation. The development of museum tourism, and the accompanying phenomenon of commercialization of museums, has had a strong impact on their transformation, both in terms of strategy and spatial models⁵. Space for temporary exhibitions, conference and educational rooms, clubs and reception rooms, restaurants, cafes and museum shops have been added to the basic range of functional elements that a contemporary museum must have. The interior designs of contemporary museums eagerly apply electronic media and other multimedia technologies.

Meanwhile, the charm of old collector museums consists precisely in the fact that they are not modern, but quaint, under-sized and sometimes downright cluttered. Their interiors deviate from the transparent schemes under which modern museum arrangements are created. Instead, they abound in surprising collections of works of art, hand-crafts and furniture, linked together not by a scientific key, but according to the tastes and preferences of their authors. Many of the paintings collected in these museums are neither adequately described nor correctly lit. Instead of easy and transparent didactics, they offer the viewer a moment of surprise with added emotions. Works of art collected in intimate surroundings have a special setting and gain added force. *Although canvases might have to fight for their life, they look better in a home than in a museum, because they're alive, you feel them; they haven't been intellectualized and categorized historically*⁶. Every instance of functional and spatial interference to the original shape of these collections threatens their original identity and must bring, as a result, a change in their perception. The Wallace Collection in London, Barnes Museum in Philadelphia, The Frick Collection in New York, or the Czartoryski Museum in Kraków – their upgrades are accompanied by controversies and disputes. The scale and nature of the changes caused by modernization, expansion or remodelling

4 P. Vergo, *New Museology*, London 1989.

5 V. Newhouse, *Towards a New Museum. Expanded edition*, New York 2006.

6 D. Rockburne, cit. after: V. Newhouse, *Art and the Power of Placement*, New York 2005, p. 13.

are obviously different. However the relevance and importance of this topic deserve a wider development.

People often say that our civilization is a civilization of museums⁷. Just as ancient civilizations were evaluated by the power of the temples they erected, so the ambition of contemporary societies is to erect magnificent museum buildings, to provide for their strength and vitality, build national narratives, shape identity, and link the past with the future. The political and social role of museums is growing steadily, contemporary museums have become a testing ground for modern architecture. New museum buildings are erected and the old galleries are modernized and expanded, most often designed by the greatest contemporary architects. The authorities of these institutions, through selecting a world class architect, both want to ensure the high quality of the project and count on increased interest from the media and the public, and result in the commercial success of the renewed facility, improve its competitiveness, increase the attractiveness and allow the expansion of the business area. However, these intentions are not always crowned by success. Victoria Newhouse gave a provocative title to a chapter of her book *Towards a New Museum, Wings That Don't Fly*, describing the cases of museum expansions made to the detriment of the architecture of the original building. To these failed projects she included, among others, the expansion of New York's Metropolitan museum building, MoMA and the Guggenheim Foundation, from the end of the twentieth century.

* * *

Zdzisław Żygulski Junior, a prominent museologist and curator, claimed: *There is nothing harder in museology than to maintain a display, and there is no greater temptation for a collection director to resist than the desire to make changes, and especially to "modernize" an installation they have taken over, even if only to highlight their own individuality. Still, there are praiseworthy cases where the exhibition layouts have been recognized and preserved*⁸. This self-restraint that prof. Żygulski describes obviously has its natural limits. All building fabric is subject to wear and degradation, and taking proper care of a collection extends to its surroundings as well. Exhibits must be maintained and secured in the best way possible, and the conditions of display must be adapted to modern requirements. The evolutionary – in its essence – process of regular repair and replacement of the building substance, conserving works of art

⁷ Such a thesis has been presented by M. Niezabitowski, director of the Historical Museum of Kraków in his lecture: *From a civilization of cathedrals to a civilization of museums. Architecture and the importance of the city*, 9/12/2014.

⁸ Z. Żygulski Junior, *Muzea na świecie* [Museums of the World], Warsaw 1982, p. 94.

and making minor adjustments to their arrangement, is in practice barely discernible. The results of the continuous work of curators and conservators are only noticeable if archive photos are analysed and compared to the current collection, as happens in the case of the Wallace Collection, where archive photos presenting their past appearance hang on the walls. The process of expanding or altering an exhibit is yet another issue. It is a brutal operation, one which has a dramatic effect on the perception of the collection; it threatens its integrity, with the risk of losing its original character. It must be noted that different types of collector museums respond to alterations and modernizations in their own particular ways.

Analyses show that transformation results are the best for landscape-based collector museums and galleries in park or garden settings, with weak or open architectural forms, where collections were created with the intention of being expanded. Examples of such sites can be found in Europe as well as in the United States. The most famous landscape-based collector museums include the Kröller-Müller Museum in the De Hoge Veluwe National Park, Netherlands; the Louisiana Museum of Modern Art in Humlebaek, Denmark; and The Huntington Art Gallery and Botanic Garden in San Marino near Los Angeles. The other end of the scale is occupied by downtown collector residences, called “home museums,” with powerful and finished architectural forms and collections deemed as complete. The lack of space makes it impossible to add extra objects, which would take up useful functions without affecting the architecture of the original exhibit, and explains why the expansion of such museums often means converting underground levels and making better use of yards, usually by building a roof over them. Examples of such converted facilities include the Wallace Collection in London, the Frick Collection in New York and the Princes Czartoryski Museum in Kraków.

Expansion and modernization of collector museums is based on various formal models: from those imitating the original building, those separating the old from the new, to those creating a brand new architectural form. The most risky strategy in planning the development and modernization of museum facilities is to attempt to imitate the original architectural style, such as that adopted for the Frick Collection expansion projects proposed by Davis Brody Bond in 2015. A highly challenging task was also undertaken by Tod Williams and Billie Tsien, who incorporated copies of the original museum interiors from the nearby Merion into the new edifice of the Barnes Collection, designed from scratch. In the latter case, despite the many doubts which accompanied the design process, the architects were able to succeed.

It seems that the right direction is to strictly separate what is old from what is new. This is what Renzo Piano did when adding a new wing to the Isabella Stewart Gardner Museum in Boston, and in designing a new building near the Kimbell Museum of

Art in Fort Worth. The approach is consistent with the conservation doctrine known as the Venice Charter, adopted in 1964 during the International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments. Article 9 states that: *The process of restoration is a highly specialized operation. Its aim is to preserve and reveal the aesthetic and historic value of the monument and is based on respect for original material and authentic documents. It must stop at the point where conjecture begins, and in this case moreover any extra work which is indispensable must be distinct from the architectural composition and must bear a contemporary stamp. The restoration in any case must be preceded and followed by an archaeological and historical study of the monument*⁹.

Last but not least is the third model, involving the creation of a new form and where success depends on the talent of the architect, who usually faces a complex challenge: after all, it is hard to live up to the recollections, emotions and myths established in the collective memory of those who have visited the original collection multiple times, who feel a personal connection to its spatial shape and treat it as a part of their own identity. The phenomenon was addressed by Renzo Piano, who mentioned the heritage of the beauty hidden in Fenway Court and the related human feelings during his work on the expansion project for the Isabella Stewart Gardner Museum in Boston. Another design by that architect is an example of a novel form created in new surroundings – the new building of the Whitney Museum of Modern Art in New York.

The examples above may validate both hypotheses: contemporary transformations of collector museums are an objective necessity, a permanent process in the life of the museum¹⁰, as well as the complex response of their administrators to changes in their model of functioning. The response is manifested in their endeavours to make the museums more appealing and to expand their field of activity, thus increasing attendance and rendering the institutions more competitive and significant. At the beginning of the 21st century, museum institutions lost the charm of temples of art and became functional products of culture – places undergoing continuous change, where the original exhibits are now accompanied by the emerging virtual collections¹¹. Of course, not all old collector museums have been modernized or expanded. There are still intimate home-based collector museums, such as the John Soane Collection in London, Musée Nissim de Camodo in Paris or Museo Cerralbo in Madrid. These are all examples of collector museums in downtown settings, in the private residences of

9 International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites, ICOMOS, https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf

10 D. Folga-Januszewska..., p. 66.

11 *Ibidem*, pp. 127–131.

the collectors, located in historical buildings characterized by powerful and finished architectural forms, and as such they pose the greatest challenge when it comes to modernization. And perhaps this is why they have retained their original shape.

Administrators of old collector museums are currently facing a dilemma: on one side it is easy to understand their endeavours to broaden their programme and educational offering, and especially their attempts to find extra space to hold temporary exhibitions and take a wide range of actions in order to change their model of functioning from an “old-type” museum, having just a single complete collection, to a “new-type” museum – open, evolving, multi-functional and always appealing, for both the local audience and newcomers. These two families of museums, local and global, are drifting further and further apart: small elite collector museums lie on the peripheries of the trends set by the development of new museology, while the most famous, modernized and expanded collector museums have joined the group of most renowned museums of art, attracting thousands or even millions of visitors a year and which actively participate in international cultural circulation by holding and exchanging temporary exhibitions and releasing publications of a global range. On the other side is that the decision to modernize a collector museums entails significant problems related to preserving its institutional continuity and the spirit of the original collection, as well as the threat of losing its ingenuity and, by extension, its greatest asset – its own identity. The need to nurture historical memory and protect the relics of the past is particularly important today, when culture is experiencing a violent breach of continuity caused by worldwide socioeconomic changes and technical innovations¹². In the era of “future shock” caused by the consequences of the IT revolution, museums have become one of the most important tools for society to protect its heritage.

* * *

Private art collecting has both a rich history and broad prospects for the future. An exceptional collection available to the public in a building that is itself a work of art is not only a testimony to the wealth, sophisticated taste and high social status of its founder but also an investment addressed to the next generations, allowing the founder to go down in history. This is why founders of private museums of art make sure that the class of architecture matches the quality of the collection. Museum buildings created for private collectors are usually designed by the most prominent contemporary architects: the Swiss duo Jacques Herzog and Pierre de Meuron designed an edifice for the German collector Sammlung Goetz in Munich (1992) and a spectacular

12 K. Pomian, *Kilka myśli o przyszłości muzeów* [Several Thoughts on the Future of Museums], “Muzealnictwo” 2014(55), p. 152.

museum for the collections gathered by Michael H. de Young in San Francisco (2005). Other architects who designed museum galleries for private collectors are: Tadao Ando (Clark Art Institute, Williamstown 2014), Renzo Piano (Menil Collection, Houston, 1987; Beyeler Foundation, Basel, 1997; Nasher Sculpture Center, Dallas, 2003) and Diller Scofidio + Renfro (The Broad, Los Angeles 2015).

In the market of collector items, where the supply of old works of art has practically run out, current trends include collecting avant-garde modern art. The Saatchi Gallery in London run by Charles Saatchi, the owner of a famous advertising agency and a collector whose items are exhibited in old converted barracks in Chelsea, London, is a frontrunner in this area. Grand fashion designers and owners of fashion houses also fund their own museums to present the collections they have gathered. The most famous collection is that owned by the Louis Vuitton foundation, presented in a building designed by Frank Gehry (2014) in the Bois de Boulogne in Paris. Another example of this trend is the museum of the Prada foundation, recently opened in a building complex designed by Rem Koolhaas's OMA in Milan, on the premises of an old gin distillery (2018).

* * *

The greatest problem faced by modern encyclopaedic museums of art is their size and the necessarily high degree of collection diversity, the result of which is that the exhibits are not interrelated. There is no life in them, there is just art, which is in fact an artificial situation. This is why those large museums are often compared to warehouses or even cemeteries of art. In contrast, precise tastes and views of one person – the creator of the collection – regarding the art they wish to present and how, and in what settings they wish to display it, which make exhibitions in private collector museums more exciting and the relationship between the collection and architecture fuller. They have a value, unique for the modern era, which cannot be created by large, collectively managed museum institutions: they have a soul and their own identity. This is why visitors love them so much: they feel at home, they experience direct, emotional contact with the works of art and feel like people and not like objects moved lifelessly along the exhibition route as if on a conveyor belt, as happens increasingly often in large contemporary museums, overcrowded conglomerates of art, links in the global chain of the museum industry.

Collector museums of art, whether created in the past or today, with their intimate space matching human scale and their collections emerging from the passions of their authors, are an effective antidote to the greatest ailments of modern museology: delusions of grandeur and obsession with multimedia. The buildings of those institutions

must obviously be kept in good condition and need to be adapted to the requirements of the modern audience and as such they have to be continuously transformed and modernized. But the warning of prof. Żygulski must not be forgotten: the transformations cannot affect the fragile balance between the spirit of the collection and the fabric of the building.

Recenzent: dr hab. Artur Zaguła, prof. PŁ

© Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2020

ISBN 978-83-64889-45-5

Sekretarz wydawnictw NIMOZ: dr Julia Wrede

Redaktor prowadzący: dr Julia Wrede

Redakcja językowa: Maria Sołtysiak

Korekta: Zespół

Projekt serii wydawniczej NIMOZ: Piotr Safjan

Projekt i opracowanie graficzne okładki: Piotr Modelewski, Anna i Artur Jasińscy

Skład i łamanie: Piotr Modelewski

Druk: AWiR Akces-Sukces Sport Robert Nowicki

Wydawca: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów



Ilustracje na okładce:

Élisabeth Vigée-Lebrun, autoportret, 1781–1782, © Kimbell Art Museum

Kimbell Art Museum, nowy pawilon muzealny, proj. Renzo Piano, 2012, fot. autor