

## Muzeum otwarte na ulicę

Katarzyna Jagodzińska

**Recenzje i redakcję zapewniło / Peer review and editing organized by:**

Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków / International Cultural Centre, Krakow

**Recenzenci / Reviewers:**

Monika Rydiger, Michał Wiśniewski

**English version available at / Wersja angielska dostępna pod:**

(RIHA Journal 0025)

### Streszczenie

Przeszkłone sale wystawowe, które dają przechodniom możliwość zapoznania się z dziełami sztuki z poziomu i perspektywy ulicy, bez wchodzenia do środka. Widoczny z zewnątrz, kuszący przechodniów, asortyment artystycznej księgarni. Stoliki kawiarniane wychodzące w przestrzeń przyległego placu. Rzeźby, instalacje, a także ławki i fontanny umieszczone w przestrzeni publicznej, stanowiące przestrzeń wejścia. To elementy charakteryzujące demokratyczne instytucje sztuki. Muzea, galerie i centra sztuki, zwłaszcza współczesnej, wychodzą w przestrzeń ulicy, by zachęcić przechodnia do wejścia. To Przenikanie się dwóch światów – zewnętrznego ulicy i wnętrza kryjącego skarby kultury oraz wzajemne obserwowanie – stało się częścią procesu poznania w muzeum i artystycznych doznań.

--- . --- . --- . --- . ---

[1] Na przestrzeni dwóch i pół wieku historii publicznego muzeum budynek muzealny przeszedł tylko jedną rewolucyjną zmianę. W XVIII i XIX wieku, a także w pierwszej połowie wieku XX budynek muzeum oparty był na klasycznym kanonie świątynnym. Monumentalny gmach z kolumnowym portykiem, kolumnadami, wielką klatką schodową, centralną rotundą i podłużnymi galeriami był wznoszony po to, by strzec skarbów kultury, sztuki i natury. Architektura i przestrzenna dyspozycja podkreślała więc świątynny charakter instytucji. Muzealne gmachy reprezentujące ten nurt znajdują się na terenie całej Europy – począwszy od National Gallery (1838), British Museum (1852) (rys. 1) i Tate Britain (1897) w Londynie, Altes Museum w Berlinie (1830) (rys. 2), Kunsthistorisches Museum (1891) i Naturhistorisches Museum (1889) w Wiedniu, a także na innych kontynentach, gdzie wpływy europejskie były silne, np. Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (1874) i National Gallery w Waszyngtonie (1937) czy Art Gallery of New South Wales w Sydney (1909) (rys. 3).

[2] W XX wieku wraz z rozwojem współczesnej sztuki i coraz szybszą rotacją artystycznych stylów, z których każdy kolejny kontestował zarówno ten wcześniejszy, jak i artystyczną tradycję, również architektura muzealnego gmachu przeszła metamorfozę. Symptomem zmiany myślenia o budynku muzealnym jest Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku<sup>1</sup>. Rzeźbiarska sylwetka odwróconej piramidy, spiralna rampa z dziełami

<sup>1</sup> Chociaż już wcześniej kanon świątynny przełamał gmach Museum of Modern Art w Nowym Jorku zaprojektowany przez Philipa L. Goodwina i Edwarda Durella Stone'a w stylu międzynarodowym (1939).

sztuki zamiast amfilady pomieszczeń i systematycznie opadający punkt widzenia w miarę poruszania się, to rewolucja, której nie dało się zatrzymać. Od momentu otwarcia muzeum w budynku zaprojektowanym przez Franka Lloyd Wrighta w 1959 roku niekonwencjonalne budynki muzealne tworzone dla sztuki współczesnej powstają coraz częściej, w miejscach coraz odleglejszych od głównego nurtu kultury, a architekci dbają o to, by ich konstrukcje były coraz bardziej wymyślne.



1 British Museum w Londynie (fotografia własna autorki)



2 Altes Museum w Berlinie (fotografia własna autorki)



3 Art Gallery of New South Wales w Sydney (fotografia własna autorki)

[3] Architektoniczna powłoka jest wyrazem zmiany myślenia o muzealnej instytucji – nie tyle jej roli jako depozytariusza skarbów kultury (w tym przypadku dzieł sztuki, a konkretnie prac sztuki współczesnej, do których odwołuję się w niniejszym artykule), ale jej społecznym znaczeniu, roli, jaką ma do odegrania w przestrzeni urbanistycznej, w społecznej świadomości oraz edukacji w wymiarze lokalnym i globalnym. Zwrot, jaki od drugiej połowy XX wieku można obserwować w muzealnictwie, a także na polu innych typów instytucji zajmujących się gromadzeniem lub tylko prezentacją sztuki współczesnej (galerii, centrów sztuki, *kunsthalle*), polega na zakwestionowaniu (a przynajmniej poddaniu w wątpliwość czy też podjęciu próby dialogu) rozumienia muzeum jako "katedry sztuki" i przejściu do muzeum demokratycznego. Jest on związany przede wszystkim z programem instytucji, ale w wielu przypadkach przenosi się również na wygląd samego gmachu<sup>2</sup>.

[4] Budynek muzealny to niekoniecznie zamknięta, odgradzona od świata zewnętrzny bryła-forteca, kryjąca w sobie dzieła sztuki. Może być w pełni lub w części transparentny, ujawniać swoje wnętrze osobom znajdującym się na zewnątrz, ale także osobom znajdującym się w środku oferować możliwość wyjrzenia na świat zewnętrzny – na panoramę miasta lub uliczny zgiełk. To przenikanie się dwóch światów i wzajemne obserwowanie stało się częścią procesu poznania w muzeum i artystycznych doznań. Demokratyczne instytucje sztuki nie tylko mogą ujawniać część swojego wnętrza, ale także fizycznie opuszczają swoje wnętrza, anektując przyległe place, ulice czy ogrody poprzez wystawione na zewnątrz stoliki kawiarniane, rzeźby, instalacje, a także ławki i

---

<sup>2</sup> Przetłumaczenie programu muzeum opartego o wartości demokratyczne jest w pełni możliwe tylko w przypadku gmachu budowanego od podstaw. Instytucje powstające na terenie budynków adaptowanych muszą znaleźć sposób na funkcjonowanie i realizację swojego programu z uwzględnieniem fizycznych ograniczeń.

fontanny umieszczone w przestrzeni publicznej, stanowiące przestrzeń wejścia. Instytucje sztuki, zwłaszcza współczesnej, wychodzą w przestrzeń ulicy, by zachęcić przechodnia do wejścia, ale też by poszerzyć wachlarz możliwości uczestnictwa w kulturze. Celem niniejszego artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie, jaka relacja zachodzi między muzeum i ulicą (i w ogóle przestrzenią wokół muzeum) poprzez spojrzenie na muzealne przykłady z Europy Zachodniej, Środkowej i Ameryki.

[5] Punktem wyjścia dla rozważań na temat fizycznej transparencji ścian muzealnego budynku i jego (także fizycznego) otwarcia na otoczenie niech będzie projekt Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (rys. 4, 5), który wyzwolił największą jak dotąd w historii polskiej kultury debatę muzealną. Historia konkursu architektonicznego, tworzenia instytucji i prac nad projektem, które sięgają 2005 roku, zawiera w sobie wątki sensacyjne (skandale, oskarżenia), pokazuje doniosłość muzealnej inwestycji w sercu polskiej stolicy i jej społeczną potrzebę. Temperatura i rozmach tej dyskusji (toczącej się nie tylko na łamach specjalistycznej prasy, ale także mediów masowych) oscyluje wokół kilku wątków: symboliki lokalizacji muzeum (Plac Defilad, w bezpośrednim sąsiedztwie Pałacu Kultury i Nauki), potrzeby ikonicznej architektury, miejsca polskiej architektury muzealnej w architekturze światowej oraz relacji, jaką muzeum buduje z otoczeniem.



4 Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, projekt  
(© Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie)

[6] W regulaminie konkursu architektonicznego na muzeum warszawskie zapisano: *Muzeum wraz z przyległym placem i parkiem stanie się najważniejszym miejscem publicznym w rewitalizowanym centrum Warszawy. (...) Od północy Muzeum powiązane będzie funkcjonalnie z parkiem, stanowiącym część rozległego założenia wokół Pałacu Kultury i Nauki. Relacje z nowym placem miejskim i parkiem określą otwarty charakter Muzeum na przestrzeń Miasta*<sup>3</sup>. W wymogach konkursu przewidziano, że na parterze

<sup>3</sup> *Regulamin konkursu na opracowanie koncepcji architektonicznej budynku Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, Urząd Miasta Stołecznego Warszawy [2006], 7-8.

gmachu (określonym jako "strefa spotkań publicznych") mają się znaleźć m.in. kawiarnia i restauracja powiązane z sezonowymi ogródkami zewnętrznymi oraz miejsce do działań w "przestrzeni publicznej miasta" (community art project), dostępne tylko z zewnątrz budynku, natomiast w tzw. strefie ekspozycji liczącej ok. 10 000 m<sup>2</sup> oprócz sal wystawienniczych mają się znajdować strefy wypoczynku, tarasy widokowe rozrzucone po całym Muzeum, widoki zewnętrzne i wewnętrzne<sup>4</sup>.



5 Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, projekt, widok parteru  
(© Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie)

[7] Z jednej strony, jak można przeczytać w regulaminie: *Architektonicznie budynek Muzeum powinien być formalnym i znaczeniowym kontrapunktem dla Pałacu Kultury, a jego bryła – rozpoznawalnym na świecie, nowym symbolem Warszawy*<sup>5</sup>, a z drugiej powinien być otwarty na otaczającą przestrzeń, na miasto i na ludzi. Ogłoszenie wyników konkursu wywołało burzę w środowisku historyków sztuki, muzealników, architektów, a także opinii publicznej, gdyż dla wielu zwycięski projekt autorstwa szwajcarskiego architekta, Christiana Kereza, stanowił zaprzeczenie oczekiwań: architektury rzeźbiarskiej, wybujałej, bajkowej i pod każdym względem ikonicznej. Projektowi gmachu zarzucono elitarność, odejście od wymogu muzeum demokratycznego. Przedmiotem ataku stała się przeszklona przestrzeń parteru, która w dużej mierze została przeznaczona na przestrzeń handlowo-usługowe<sup>6</sup> nawiązujące do domów handlowych znajdujących się po przeciwnej stronie ulicy.

[8] Ostatecznie przy licznych głosach sprzeciwu projekt wybrany w konkursie został przyjęty do realizacji, jednak wraz ze zmieniającymi się wymogami i oczekiwaniami został

<sup>4</sup> *Regulamin*, 10-11.

<sup>5</sup> *Regulamin*, 7.

<sup>6</sup> We *Wstępnej koncepcji Warszawskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej* budynek muzeum został podzielony na cztery strefy, z których jedna o powierzchni ok. 10.000 m<sup>2</sup> została określona jako: Strefa działalności gospodarczej – funkcje usługowo-handlowe (przemysł kultury) oraz parkingi dla obsługi i dostaw. Pożądana lokalizacja w części budynku od strony ul. Marszałkowskiej, powiązania komunikacyjne z holem głównym Muzeum. *Wstępna koncepcja Warszawskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej*, przyjęta przez Radę Muzeum dnia 12 września 2005, Warszawa, 20.

dwa razy poważnie zmieniony<sup>7</sup>. Jego ostateczna forma przewiduje, że *przeszklony parter, oferujący szeroką dostępność budynku z zewnątrz i ciąg okien na piętrze zapewnią zmienne i różnorodne widoki na miasto*<sup>8</sup>. Ponadto *sztuka będzie widoczna i dostępna wprost z poziomu ulicy w obszernej galerii na parterze budynku, ulokowanej od strony ul. Marszałkowskiej. Przestrzeń wystawiennicza na parterze przeznaczona będzie na wystawy czasowe, adresowane do jak najszerszych grup odbiorców*<sup>9</sup>. Różne funkcje muzeum również fizycznie wyjdą w otaczającą budynek przestrzeń, np. otwarta na plac Defilad restauracja.

[9] W przypadku projektu warszawskiego MSN przyjęto założenie, że dostępność najnowszej sztuki i otwartość programowa idzie w parze z dosłownym otwarciem gmachu na przestrzeń miasta. Z jednej strony jest to anektowanie przestrzeni wokół budynku dla pełnienia funkcji okołomuzealnych, a z drugiej poprzez zastosowanie przeszklenia poziomu parteru zapewnienie przejrzystości między strefą muzeum i strefą publiczną miasta oraz ich wzajemnego przenikania się. Zastosowanie szyby zamiast ściany dla oddzielenia tych stref oraz zaoferowanie przechodniom wglądu w życie samej instytucji, jak również do sal wystawowych, nie jest pomysłem nowym.

[10] Zmniejszeniu dystansu między gościem a znajdującą się w jego obrębie sztuką służyć miał zabieg zastosowany w galerii Temporary Contemporary w Los Angeles<sup>10</sup> – Frank Gehry adaptujący w 1983 roku na potrzeby wystawiennicze budynek pełniący w przeszłości funkcję magazynu i garażu zrezygnował z wejściowego foyer i wprowadził widza bezpośrednio do sali wystawowej. Zabieg ten miał zniwelować onieśmienie, jakie może powodować budynek muzealny u osób, które muzea odwiedzają rzadko<sup>11</sup>. Doskonałym przykładem fizycznej dostępności instytucji kultury jest otwarte w 1977 roku Centrum Pompidou w Paryżu (arch. Renzo Piano i Richard Rogers), w którym oprócz Narodowego Muzeum Sztuki Współczesnej znalazły swoją siedzibę biblioteka, centrum wzornictwa przemysłowego i centrum muzyki. Jedną z istotnych cech architektury całkowicie przeszklonego gmachu była jego dostępność ze wszystkich stron, umożliwiającą przejście przez budynek, bez konieczności korzystania z oferty kulturalnej. Architekci nie wskazali przy tym wejścia głównego. Niestety kilka lat po otwarciu wejścia

---

<sup>7</sup> Rezygnację ze stanowiska złożył dyrektor muzeum i członkowie rady programowej. W 2008 roku prace projektowe zostały na niemal pół roku wstrzymane, gdyż władze miasta zdecydowały się nieoczekiwanie wprowadzić w obręb gmachu jeszcze jedną instytucję – Teatr Różnorodności.

<sup>8</sup> Opis koncepcji architektonicznej budynku, <http://www.artmuseum.pl/page.php?id=budynek> (wejście: 4.06.2010).

<sup>9</sup> Opis koncepcji architektonicznej.

<sup>10</sup> Stworzone jako budynek tymczasowy dla budowanego dopiero gmachu Muzeum Sztuki Współczesnej w Los Angeles (MoCA LA). Po otwarciu gmachu właściwego w 1986 roku z uwagi na swoją popularność Temporary Contemporary nie zostało zamknięte i funkcjonuje jako oddział muzeum. Od 1996 roku pod nazwą The Geffen Contemporary.

<sup>11</sup> Marek Pabich, *O kształtowaniu muzeum sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotu*, Katowice 2007, 202-203.

od strony północnej i południowej zostały zablokowane<sup>12</sup>, co ograniczyło możliwość wolnej cyrkulacji przechodniów. W celu poszerzenia pola swojej działalności centrum uczyniło plac, na którym zostało wzniesione, swoją przestrzenią wejścia – zewnętrznymi oznakami tej "aneksji" są umieszczone wzdłuż placu rzeźbiarskie elementy nawiązujące do konstrukcji *high-tech* gmachu. Plac ten stał się areną działań z zakresu kultury.

[11] Pierwszą spektakularną instytucją, która w całości odkryła swoją przestrzeń ekspozycyjną przed widzem, była Neue Nationalgalerie w Berlinie otwarta w 1968 roku (arch. Mies van der Rohe) (rys. 6). Kondygnacja naziemna wolnostojącej galerii na planie kwadratu jest całkowicie przeszklona (prosty dach wspiera się na ośmiu zewnętrznych filarach w elewacjach). Na koncepcji ujawnienia swojego wnętrza przechodniom oparta jest działalność wielu galerii: do znanych środkowoeuropejskich przykładów zaliczyć można Dorottya Gallery w Budapeszcie (rys. 7) oraz Galerię Kordegarda w swojej siedzibie przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie<sup>13</sup>. Ich konstrukcja stanowi nawiązanie do sklepowego okna wystawowego – jedna z dłuższych ścian jest w całości przeszklona, przez co widoczna jest cała przestań galerii i tym samym wszystkie prezentowane w niej prace. Zabieg ten wykorzystano również w rozwiązaniu przestrzennym gmachu Centrum Sztuki Współczesnej "Znaki Czasu" w Toruniu (arch. Edward Lach, 2008), gdzie znajdująca się na parterze sala wystawowa jest w całości przeszklona, a prezentowane w niej prace widoczne zarówno z perspektywy ulicy, jak również holu (rys. 8, 9). Idea "wystawy ze sztuką" stanowiła punkt odniesienia dla kuratorki wystawy przygotowanej przez KW Institute for Contemporary Art z Berlina prezentowanej w 2010 roku w tymczasowym budynku Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Celem wystawy, której tytuł brzmi po prostu *Wystawa* jest przywrócenie pierwotnej funkcji witrynom sklepowym. Prace zaproszonych artystów zostały zaprezentowane w oknach muzeum – tak jak witryny sklepowe można je oglądać przez całą dobę, jednak tylko zza szyby (na czas trwania wystawy muzeum zostało zamknięte dla zwiedzających). Przynajmniej częściowe przeszklenie sal wystawowych nie musi wiązać się tylko z kontekstem ulicy. W 1994 roku muzeum Lenbachhaus w Monachium powiększyło swoją przestrzeń ekspozycyjną o Kunstbau – galerię zlokalizowaną pod powierzchnią ziemi, w nieużywanej przestrzeni zbudowanej na potrzeby metra (rys. 10). Wejście do sali wystawowej znajduje się w pasażu prowadzącym na stację metra, a szyby znajdujące się z obu stron wydłużonej galerii zapewniają podróżnym korzystającym z ruchomych schodów wgląd na wystawę.

[12] Nie wszystkie instytucje wykorzystują możliwość nawiązania tego rodzaju kontaktu z widzem-przechodniem, mimo że w niektórych przypadkach predestynują je do tego warunki konstrukcyjne. Wannieck Gallery (arch. Antonín Novák, 2006)

<sup>12</sup> Nathan Silver, *The Making of Beaubourg. A Building Biography of the Centre Pompidou*, Paris, Cambridge, Massachusetts, Londyn 1994, 179.

<sup>13</sup> Filia Narodowej Galerii Sztuki Zachęta, w tej lokalizacji funkcjonowała do stycznia 2010 roku.

zlokalizowana w zaadaptowanym budynku powstałej w XIX w. fabryki Vaňkovka w Brnie poprzez aranżację wnętrza odwróciła się od wewnętrznej ulicy fabrycznego kompleksu, która oddziela je od centrum handlowego (rys. 11, 12). Podobnie jak w przypadku Temporary Contemporary wejście prowadzi bezpośrednio do sali wystawowej, jednak tutaj rząd okien wypełniających długą fasadę ceglanego budynku został zastąpiony ścianą działową, na której od strony wewnętrznej zawieszono obrazy. Przestrzeń ekspozycji jest więc z zewnątrz niewidoczna.



6 Neue Nationalgalerie w Berlinie (fotografia własna autorki)



7 Dorottya Gallery w Budapeszcie (fotografia własna autorki)

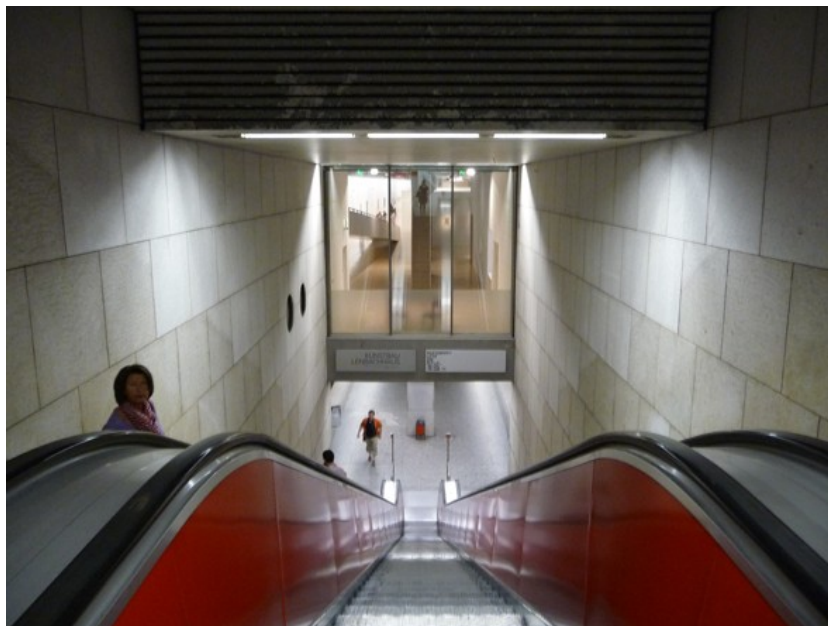




8 Centrum Sztuki Współczesnej "Znaki Czasu" w Toruniu (fotografia własna autorki)



9 Centrum Sztuki Współczesnej "Znaki Czasu" w Toruniu, widok z sali wystawowej na przylegający do centrum plac (fotografia własna autorki)



10 Kunstbau w Monachium (fotografia własna autorki)



11 Wannick Gallery w Brnie (fotografia własna autorki)



12 Wannieck Gallery w Brnie, widok wnętrza (fotografia własna autorki)

[13] Szklana ściana buduje relacje między muzeum a otoczeniem, ale "prześwity" na różnych kondygnacjach (nie tylko na parterze) powodują, że również zwiedzający mają kontakt ze światem zewnętrznym. Mogą dzięki temu zlokalizować swoją pozycję w odniesieniu do topografii miasta, mogą kontrolować porę dnia czy stan pogody, mogą wreszcie skorzystać z funkcji tarasu widokowego. Tate Modern w Londynie (arch. Herzog & de Meuron, 2000) jest w literaturze nazywana "budynkiem widoków"<sup>14</sup>. Znajdująca się na ostatnim piętrze gmachu zaadaptowanej na muzeum elektrowni restauracja to obowiązkowy punkt widokowy na panoramę Londynu (rys. 13)<sup>15</sup>. Wzdłuż szyby stoi długi stół, który dosłownie zachęca do obserwacji. Sprzyjają jej również tarasy zlokalizowane na niższych kondygnacjach oraz okna przeprowadzające sale wystawowe. Spektakularnym tarasem widokowym dysponuje Kunsthaus Graz (arch. Peter Cook i Colin Fournier) – biomorficzny budynek wystawienniczy wzniesiony na okoliczność pełnienia przez miasto w 2003 roku funkcji Europejskiej Stolicy Kultury (rys. 14, 15). Do zewnętrznej struktury "doczepiona" jest podłużna, przeszklona platforma widokowa, która z jednej strony ma być miejscem relaksu po zwiedzaniu, a z drugiej oferuje widok w kierunku starego miasta i wzgórza zamkowego. To najbardziej oczywiste przykłady, w których "patrzenie na" i "patrzenie z" stały się integralną częścią architektonicznych projektów. Niemniej cały szereg instytucji sztuki dysponuje tarasami i oknami widokowymi dla zwiedzających, czego przykładem jest jedno z najmłodszych muzeów sztuki współczesnej – otwarte w 2009 roku Museum Brandhorst w Monachium (arch. Sauerbruch Hutton) (rys. 16), czy też starsze Leopold Museum w Wiedniu (arch. Ortner & Ortner, 2001).

<sup>14</sup> Określenie to w przypadku Tate Modern odnosi się nie tylko do obserwacji miasta z pozycji muzeum, ale także do możliwości obserwowania muzealnego wnętrza ze specjalnych wewnętrznych punktów widokowych – wysokiego na pięć pięter holu wejściowego i monumentalnej hali turbin.

<sup>15</sup> Dwie ostatnie kondygnacje znajdują się w dobudowanej części przypominającej przeszklone pudełko nałożone na ceglana konstrukcję elektrowni.



13 Tate Modern w Londynie, widok z kawiarni (fotografia własna autorki)



14 Kunsthaus Graz (fotografia własna autorki)



15 Kunsthaus Graz, widok z tarasu widokowego na stare miasto  
(fotografia własna autorki)



16 Museum Brandhorst w Monachium, widok przeszklonego parteru  
(fotografia własna autorki)



17 Leopold Museum w Wiedniu (fotografia własna autorki)

[14] Najprostszym zabiegiem, bo nie wymagającym zmian konstrukcyjnych, przełamania bariery między wnętrzem i zewnątrz instytucji wydaje się wystawienie określonych elementów na zewnątrz gmachu: stolików kawiarnianych, ławek, rzeźb czy instalacji i – co za tym idzie – zbudowanie wokół otworu drzwiowego zewnętrznej przestrzeni wejścia. Maksymalnie rozbudowaną strategię pełnego zagospodarowania przestrzeni publicznej reprezentuje MuseumsQuartier w Wiedniu (rys. 17, 21) – konglomerat dziesięciu instytucji kultury, w tym dwóch muzeów sztuki i *kunsthalle*. Instytucje zlokalizowano w obrębie osiemnastowiecznych stajni cesarskich, w tym dwa wielkie muzea zostały wybudowane od zera na dziedzińcu historycznego założenia (MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien i Leopold Museum). Dziedziniec ten pełni funkcję organizacyjną dla wszystkich funkcjonujących w jego obrębie instytucji kultury. Został pomyślany jako miejsce rekreacji: jest tu fontanna, ławki, odbywają się eventy – pokazy mody, projektowania i tańca, festiwal literatury, koncerty dj-ów, programy dla dzieci. Jest jednym z ulubionych miejsc spotkań wiedeńczyków. Ławki to dzieła sztuki (zaprojektowane przez PPAG Architects – Anna Soppelka i Georg Poduschka), które stały się jednym z najlepiej rozpoznawalnych elementów dzielnicy. Każdego roku zmienia się ich kolor, co sprawia, że przestrzeń dziedzińca jest stale przedefiniowywana<sup>16</sup>.

[15] Na widokach, tak jak w Londynie, ale również na elementach rozmieszczonych wokół gmachu muzeum oraz na konsekwentnie zbudowanym programie dialogu z lokalną społecznością opiera się działalność Muzeum Sztuki Współczesnej Kiasma w Helsinkach (arch. Steven Holl, 1998) (rys. 18). Już sama nazwa muzeum definiuje jego charakter –

<sup>16</sup> W 2002 roku białe, w 2003 niebieskie, w 2004 jasno różowe, w 2005 pistacjowo zielone, w 2006 czerwone, w 2007 beżowe, w 2008 fioletowe, w 2009 żółte. MuseumsQuartier Wien. Press Information (November 2009), Wiedeń MuseumsQuartier Wien, 16; Katarzyna Jagodzińska, "Dzielnice kultury – miasta w mieście. Przypadek Europy Środkowej", *Kultura i Polityka – Miasto*, nr 4 (2008), 49.

*chiasma* to greckie słowo oznaczające punkt przecięcia. Muzeum określa się mianem "salonu mieszkańców" miasta oraz "miejszem spotkań", stara się stać częścią codziennego życia ludzi, a nie miejscem, które odwiedza się raz czy dwa w życiu<sup>17</sup>. Sprzyja temu lokalizacja, równie istotna i newralgiczna, co warszawskiego muzeum – w bliskim sąsiedztwie dworca kolejowego i głównego placu stolicy Finlandii z budynkiem parlamentu. Parter muzeum to tzw. "wolna strefa", gdzie – jak opowiada jego dyrektorka, Tuula Arkio *nie ma opłaty za wstęp, mamy tu kawiarnię, sklep, czytelnię i salę wykorzystywaną głównie przez uczniów, wyposażoną w darmowy sprzęt komputerowy. Mamy teatr i miejsce określane jako tylne okno, gdzie pokazujemy niewielkie wystawy oparte na sugestiach, które płyną do nas z zewnątrz: od dzieci, różnych grup społecznych, fotografów, organizatorów kampanii przeciwko AIDS, narkotykom itd. [...] Na parterze mamy prawie 40% więcej odwiedzających niż pokazują to oficjalne wyniki frekwencji. Kiasma stała się prawdziwym skrzyżowaniem*<sup>18</sup>. Latem stoliki kawiarniane wystawione są na placu otaczającym muzeum, przed wejściem oprócz stojaków na rowery znajdują się rzeźby, a na trawniku wzdłuż przeszklonej elewacji wystawiono rampę dla miłośników deskorolki. Bryła muzeum składa się z dwóch splatających się ze sobą struktur: dłuższej, wyraźnie zakrzywionej obejmującej niższą, prostokątną. Dwie krótsze elewacje są niemal w całości wypełnione oknami, podobnie przeszklona jest zachodnia, prostokątna elewacja. Obserwowanie ulicy z sal wystawowych – z okien i widokowego tarasu – jest nieodłącznym elementem zwiedzania helsińskiego muzeum.



18 Muzeum Sztuki Współczesnej Kiasma w Helsinkach, widok z rampy dla miłośników deskorolki (fotografia własna autorki)

<sup>17</sup> *New Sites – New Art*, First BALTIC International Seminar 7-9 April 2000, red. S. Martin i S. Nordgren, Gateshead 2000, 40.

<sup>18</sup> *New Sites*, 41-42.

[16] Połączeniem muzeum, z którego się patrzy, na które się patrzy i które zaanektowało na swoje potrzeby przestrzeń wokół siebie jest Meulensteen Art Museum Danubiana pod Bratysławą (arch. Peter Žalman, 2000) (rys. 19, 20). To casus muzeum usytuowanego na uboczu, z dala od miejskiego zgiełku, które nie buduje relacji z ulicą, lecz z przyrodą. Powstało na sztucznej wyspie na Dunaju. Gmach nawiązujący swoim kształtem do rzymskiej galery otacza ogród rzeźb (nie jest to przestrzeń publiczna, lecz ogrodzona, biletowana strefa muzealna). W przestrzeń ogrodu wychodzi kawiarnia. Przenika się ona również z salami wystawowymi – przeszklone partie parteru umożliwiają obserwację rzeźb (a spacerującym po ogrodzie spojrzenie na prace w przestrzeni muzealnej), natomiast taras widokowy zlokalizowany na piętrze oferuje malowniczą panoramę rzeki.



19 Meulensteen Art Museum Danubiana pod Bratysławą (fotografia własna autorki)





20 Meulensteen Art Museum Danubiana pod Bratysławą, widok wnętrza z oknami wychodzącymi na panoramę Dunaju (fotografia własna autorki)

[17] Część gmachów muzealnych programowo odwraca się od ulicy. Ich wnętrze jest niewidoczne z zewnątrz, podobnie osoby znajdujące się w środku przebywają w zamkniętym, odgradzonym od rzeczywistego świecie sztuki. Takim budynkiem-fortecą jest MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (arch. Ortner & Ortner, 2001) posiadający pojedyncze, niezwykle wąskie otwory okienne (rys. 21), będzie nim Muzeum Współczesne we Wrocławiu. Jest nim również Kunsthaus Bregenz – popis architektoniczny Petera Zumthora, którego elewacje tworzą półprzeźroczyste kwatery wytrawionego szkła przepuszczające jedynie majaczące kształty. Część gmachów z kolei inkorporuje przestrzeń ulicy i prowadzi z nią dialog. Z ulicy zagląda się do środka, z wnętrza wygląda się na ulicę. Rzeźbiarska, "fajerwerkowa" czy biomorficzna architektura przyciąga wzrok przechodniów znajdujących się na zewnątrz bryły (Guggenheim Museum Bilbao (rys. 22) widoczne jest z szeregu perspektyw nadrzecznych, a także od strony znajdującego się na wzniesieniu nowego miasta, najlepszy widok na Kunsthaus Graz oferuje wzgórze zamkowe, z perspektywy którego bryła instytucji zdaje się unosić niczym chmura pośród ceglanych dachów zabytkowych kamienic), samo muzeum oferuje też całą gamę panoram miasta (Tate Modern w Londynie). Muzeum wychodzi na ulicę, ale też ulica wchodzi do muzeum. Centrum Pompidou zostało zaprojektowane jako przestrzeń, w której krzyżują się osie placu, na którym powstało. Nadwieszona nad ruchliwą Trasą Łazienkowską Muzeum Historii Polski w Warszawie (arch. Bohdan Paczowski) miałyby oferować przedłużenie ulicy. Kształtem przypomina wydłużone, niewysokie, w wielu miejscach przeszklone pudełko, które oprócz funkcji muzealnych przewiduje pośrodku pasaż dający możliwość przejścia przez budynek bez konieczności obchodzenia go czy

zwiedzania. To forum, które ma być dostępne dla wszystkich, nie tylko w czasie otwarcia muzeum<sup>19</sup>.

[18] Budowanie relacji z otoczeniem – ulicą, placem, ogrodem czy parkiem, pomaga instytucji realizować program demokratycznego muzeum. Przynajmniej w teorii taki otwarty dialog niesie też ze sobą zagrożenia. Rodzi się pytanie, czy ujawnienie zbyt wiele za muzealną szybą nie przełoży się na spadek frekwencji? Ujawnienie części może niczym filmowy zwiastun zaintrygować i zachęcić do wejścia, ale czy ujawnienie wszystkiego nie będzie skutkować złudnym przekonaniem u przechodnia, że nie ma już po co wchodzić? Czy natomiast artystyczna kawiarnia, księgarnia, ławki na wolnym powietrzu w otoczeniu rzeźb i fontanny nie wytworzą u części bywalców złudnego przeświadczenia, że pozostając na zewnątrz sal wystawowych wciąż uczestniczą w życiu kulturalnym muzeum?



21 MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (fotografia własna autorki)

---

<sup>19</sup> Los muzeum w tej lokalizacji nie jest przesądzony. W 2009 roku rozstrzygnięto międzynarodowy konkurs architektoniczny na gmach muzeum, jednak w maju 2011 roku minister kultury wysunął nową propozycję lokalizacji, która przekreślałaby wybrany do realizacji projekt. Powodem są wysokie koszty inwestycji (spodziewano się, że 80% kosztów pokryje Unia Europejska).



22 Guggenheim Museum Bilbao (fotografia własna autorki)

[19] Wydaje mi się, że te i tym podobne pytania są immanentną częścią rozwijających się muzeów sztuki (nie tylko współczesnej), które coraz większą wagę przywiązują do muzealnej edukacji i szeroko pojętej rozrywki. Pisząc o muzeach funkcjonujących w dzielnicach kultury, m.in. o MQ w Wiedniu, stwierdziłam, że *dzielnice kultury to swoiste multipleksy nastawione na odbiorców o różnych potrzebach. W skrajnym ujęciu można je określić disneylandami kultury, gdzie po przekroczeniu bramy czeka wiele atrakcji zamkniętych w zindywidualizowanych budynkach i wydzielonych przestrzeniach. Ideą nadrzędną jest rozrywka: od ludycznej po wysmakowaną*<sup>20</sup>. To nawiązanie do typu muzeum wprowadzonego przez Diane Ghirardo w książce *Architektura po modernizmie* – muzeum jako handlowe centrum kulturowe<sup>21</sup>. Zagadnienie muzeum otwartego na ulicę nie wymaga aż tak skrajnego stanowiska, na pewno jednak atrakcyjne architektonicznie budynki muzealne oraz budynki oferujące ciekawe okołomuzealne (ale jednak pozamuzealne) funkcje zachęcają przechodniów, turystów, a także uczestników kultury do przystąpienia i zajrzenia przez szybę, do przycupnięcia na ławce lub przy kawiarnianym stoliku, do wjechania na taras widokowy (taras w Kunsthaus Graz znajduje się w strefie biletowanej, jednak w Tate Modern można się bezpłatnie poruszać po galeriach z wystawami stałymi, jest też wolny dostęp do tarasów, podobnie z perspektywy traktów komunikacyjnych i tarasów panoramę miasta można obserwować z Centrum Pompidou). Na pewno warto zastanawiać się nad ich znaczeniem i społecznym wykorzystaniem, warto robić badania, statystyki, ankiety, nie można jednak z nich rezygnować – zawsze jest szansa, że ktoś nie zainteresowany wystawą czy kolekcją

<sup>20</sup> Jagodzińska, "Dzielnice kultury", 59.

<sup>21</sup> Diane Ghirardo, *Architektura po modernizmie*, Toruń, Wrocław 1999, 88.

wejdzie do środka z czystej ciekawości. I być może przyszłości również nie poprzestanie na zewnętrznej konsumpcji.

[<top>](#)