

# MUZEUM FUNDACJI BARNESA W FILADELFI

## MUSEUM OF THE BARNES FOUNDATION IN PHILADELPHIA

**Anna Jasińska**

Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego Collegium Maius w Krakowie

**Artur Jasiński**

Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Wydział Architektury i Sztuk Pięknych

**Abstract:** This article presents the history of Albert. C. Barnes collection. Its major part consists of the extraordinary set of Impressionist and Postimpressionist paintings. Because of the quality of paintings, as well as their original arrangement, there is no other collection like this in the whole world. Barnes compiled paintings, furniture and different types of craft arts in characteristic sets, so called ensembles. Since 1925 his collection was at the public display in custom designed classicist building, located in Merion, at the outskirts of Philadelphia. In 2012 Barnes collection was removed, against the collector's will and terms of endowment, into new building,

designed by the pair of American architects: Tod Williams and Billie Tsien. The New Barnes Museum is situated in the Museum Quarter, in the Philadelphia downtown. This location provides better access to the public and secures higher number of visitors, it also strengthens tourist offer of the city. The move of Barnes Foundation to the City Center was highly disputable, it included a two-year legal battle. The controversy was marked by the fact, that collector himself, once derided and rejected by Philadelphia elites, despised them, and in his will he made sure, that his collection would be kept intact, invariable and in original place.

**Keywords:** Albert C. Barnes, Barnes collection, Museum of the Barnes Foundation in Philadelphia, Tod Williams, Billie Tsien, architecture of museums.

### Kolekcja

Albert Coombs Barnes (1872–1951) był kolekcjonerem niezwykłym. 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 prepara-

tu, który jego firma produkowała i sprzedawała pod nazwą Argyrol. Pozwoliło mu to na poświęcenie reszty życia pasji zbierania dzieł sztuki.

W trwającej blisko 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 sta-



1. Stara siedziba Fundacji Barnesa w Merion

1. The old residence Barnes Foundation in Merion

rych mistrzów oraz szkoły barbizońskiej. Kolekcja obrazów Johnsona była w jego domu rozwieszona w sposób idiosyncrasykretyczny. Płótna wisiały na drzwiach, sufitach, a nawet na ramach i wezgłowiach łóżek. Oczywiście zbiór ten poznał Albert Barnes, który wkrótce zerwał z polowaniami i oddał się całkowicie nowej pasji – kolekcjonerstwu. Odnowił wówczas znajomość ze swoim szkolnym kolegą, znanym już wtedy 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?*<sup>1</sup> Niebawem, jeszcze w styczniu 1912 r., Barnes wysłał malarza z misją handlową do Paryża, kładąc nacisk na zakup obrazów A. Renoira i A. Sisleya. W ciągu dwóch tygodni Glackens nabył 33 obra-

zy olejne, grafiki i akwarele. Oprócz dzieł zamówionych malarzy znalazły się wśród nich także *Góra Saint-Victoires* 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*<sup>2</sup>. Le Corbusier w swoich pamiętnikach zatytułowanych *Kiedy katedry były białe* opisał go nieco



2. Nowe Muzeum Fundacji Barnesa – w głębi wieżowce centrum Filadelfii

2. The new Barnes Foundation Museum – deeply into skyscrapers in centre of Philadelphia



3. Muzeum Fundacji Barnesa – widok ogólny

3. The Barnes Foundation Museum – general view



4. Muzeum Fundacji Barnesa – widok od frontu na skrzydło muzealne

4. The Barnes Foundation Museum – view at the front on the wing of the museum

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 na jutro go spotkają. Przyjeżdżał ze Stanów Zjednoczonych niczym kometa z błyszczącym pióropuszem wypuszczona z jego fabryk farmaceutycznych. Kupował Nową Sztukę!*<sup>13</sup>

Zbieranie obrazów stało się żywiołem Barnesa. W 1915 r. opublikował w „Arts & Decoration” esej zatytułowany *How*



6. Muzeum Fundacji Barnesa – widok hallu

6. The Barnes Foundation Museum – view of the hall



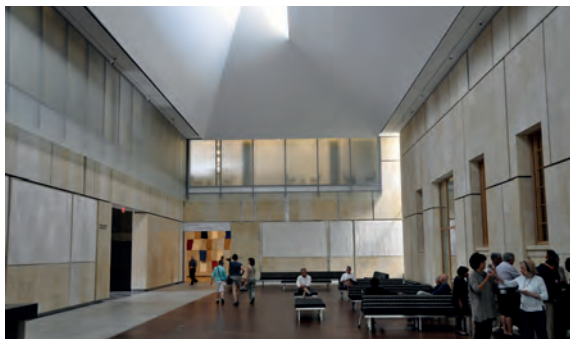
5. Muzeum Fundacji Barnesa – wejście główne

5. The Barnes Foundation Museum – main entrance

*to Judge a Painting*, gdzie napisał: *Dobre obrazy stanowią lepsze towarzystwo niż najlepsze nawet książki, i o niebo lepsze, niż towarzystwo większości skądinąd miłych ludzi*<sup>4</sup>. 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. Uważał, że dostęp do obrazów powinna mieć również klasa pracująca, nie tylko uprzywilejowani znawcy. Dlatego często urządzał wykłady, kursy i zwiedza- nie 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 tym sensowny sposób spędzenia wolnego czasu tej klasie ludzi, dla których takie możliwości były dotąd niedostępne*<sup>5</sup>.

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 Barnesa określono jako wulgarnego. Przedstawione dzieła malarskie, jak również autorska forma ekspozycji, polegająca na łączeniu ich w idiosynkretyczne zestawy – *ensembles*, została zlekceważona i wykpi- onana. Filadelfijskie gazety pisały o obrazach: *wstrętne i groteskowe plamy ostrych kolorów, sztuka dzika, podła i nieczysta*<sup>6</sup>. Wzburzony kolekcjoner, zaskoczony całkowitym brakiem zrozumienia dla jego wysiłków, odpowiedział: *Próbuję dla Filadelfii uczynić najlepszą rzecz, jaką kiedykolwiek ktoś chciał dla niej zrobić*<sup>7</sup>.

Doznanego afrontu dr Barnes nie zapomniał nigdy. Odciął się całkowicie od filadelfijskiego establishmentu, polegał odtąd tylko na swoich najbliższych i sprawdzonych współpracownikach. W statucie fundacji, utworzonej przez niego w 1922 r.<sup>8</sup>, znalazł się zapis stanowiący, że kolekcja miała zawsze pozostać w takim stanie, w jakim była przedstawiana za życia jego 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 udaremniać ewentu-



7. Muzeum Fundacji Barnes – dziedziniec wewnętrzny

7. The Barnes Foundation Museum – atrium

alne próby przejścia jego kolekcji przez filadelfijskie elity, które niegdyś uznały ją za bezwartościową.

Pomiędzy 1912 a 1951 r. 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 Hartleya, Ernsta Lawsona, Alfreda H. Maurera, braci Maurice'a i Patricka E. Prendergastów. To właśnie dzięki Maurerowi Barnes odwiedził w końcu 1912 r. salon Gertrudy i Leo Stein przy rue de Fleurus w Paryżu, gdzie nabył najważniejsze prace Matisse'a – 35 dzieł tego malarza należało wcześniej do Leona Steina lub jego rodziny, a wśród nich słynny *Le Bonheur de vivre*. W roku 1930 zamówił u Matisse'a wielkie malowidło ścienne, które zostało zainstalowane w jego galerii.

Barnes zbierał też obrazy starych mistrzów, sztukę afrykańską i nainwą 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*<sup>9</sup>. Jego wysoce oryginalny punkt widzenia, fascynacja zarówno sposobem ekspozycji dzieł sztuki, jak i ich indywidualnymi walorami, zadecydowały 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 architektonicznego, zrealizowanego w latach 1922–1925, wkomponowano w istniejące już arboretum. Ze względu na jakość zebranych dzieł sztuki, jak również sposób ich przedstawiania, zbiór Barnes'a 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 *ensembles* skła-



8. Muzeum Fundacji Barnes – detal elewacji: okno od strony dziedzińca

8. The Barnes Foundation Museum – detail of the facade: a window from the atrium

dają 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 zwykło się prezentować dzieła sztuki – chronologia, styl czy rodzaj przedstawienia. *Ensembles* 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 czasokresów, poszukiwał on potwierdzenia kontynuacji artystycznych tradycji i uniwersalnego impulsu do kreacji. Żelazną zasadą konstrukcji *ensembles* 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 Alberta C. Barnes'a we własny sposób pojmowania sztuki znalazły wyraz w liście, który napisał do Paula Guillaume'a: *Wczoraj zaczęliśmy 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*<sup>10</sup>. Po ponad sześćdziesięciu 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”<sup>11</sup>. Nowe muzeum kolekcji Barnes'a, zbudowane w sercu bogatej Filadelfii, jest pomnikiem uczczenia pamięci tego niezwykłego człowieka i kolekcjonera. Jest też wybitnym, wyjątkowym miejscem, przystanią dla wszystkich, którzy chcą podziwiać ludzkiego ducha uchwyconego w jego niepowtarzalnej kolekcji.

## Architektura

Historia nowego gmachu muzeum Barnes'a wpisuje się w proces ewolucji obiektów muzealnych, który został zapoczątkowany pod koniec XX wieku. Z elitarnych placówek

o charakterze edukacyjnym współczesne muzea stały się reprezentacją nowej, świeckiej religii: tłumnie odwiedzanymi nośnikami rozrywki<sup>12</sup>. Towarzysząca temu zjawisku komercjalizacja muzeów wywarła silny wpływ na ich przekształcenia, zarówno w zakresie strategii działania, jak i modeli przestrzennych<sup>13</sup>. Thomas Krens, były dyrektor Fundacji Guggenheima, autor pojęcia *przemysł muzealny*, definiuje 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*<sup>14</sup>. Popularność, jaką cieszą się obecnie muzea, a także rozwój masowej turystyki muzealnej skutkują koniecznością modernizacji starych gmachów, a tzw. efekt Bilbao skłania przy tej okazji ich dyrektorów i kuratorów do sięgania po najślawniejszych „star-architektów” w nadziei, że powstałe dzieła architektoniczne przyciągną jeszcze większe tłumy i z nawiązką sfinansują poniesione nakłady.

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 utrud-

niony, 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, zakrywających 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 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 zaoferowały wybitną, śródmiejską lokalizację: blisko dwuhektarową działkę, położoną przy reprezentacyjnej alei parkowej (Benjamin Franklin



9. Muzeum Fundacji Barnesa – widok na ekspozycję

9. The Barnes Foundation Museum – view of the installation



10. Muzeum Fundacji Barnesa – charakterystyczny sposób ekspozycji, tzw. ansamble

10. The Barnes Foundation Museum – a characteristic way of installation, so-called: ensemble

(Fot.: 1, 3 – Wikimedia Commons; 2, 4, 5, 7, 8 – A. Jasiński; 6, 9, 10 – © Barnes Foundation)

Parkway), łączącej ratusz miejski z Filadelfijskim Muzeum Sztuki (Philadelphia Museum of Art). Chodziło o stworzenie w tym rejonie kwartału muzeów, bowiem oprócz monumentalnego gmachu muzeum miejskiego, pochodzącego z końca XIX w., w bezpośrednim sąsiedztwie oferowanej działki stało wzniesione w 1929 r. Muzeum Rodina, mieszczące wybitną kolekcję dzieł tego rzeźbiarza, zgromadzoną przez magnata przemysłu filmowego, Jules'a Mastbauma. Autorem budynku Muzeum Rodina był Paul Cret, ten sam architekt, który zaprojektował galerię w Merion. Strategia podnoszenia atrakcyjności miasta i ożywiania 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, Museums Quartier w Wiedniu czy 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 Barnesa 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 ansamble<sup>15</sup>.

Po kilkuletnich przygotowaniach, zdefiniowaniu programu funkcjonalnego siedziby nowego muzeum i znalezieniu sponsora chętnego do sfinansowania tej potężnej inwestycji o budżecie wynoszącym 150 milionów dolarów, w osobie pochodzącej z Filadelfii filantropki, Pani Walter H. Annenberg, zarząd fundacji wskazał na początku 2008 r. architektów, którym powierzono opracowanie projektu nowego muzeum. Wybór padł na małżeństwo z Nowego Jorku: Toda Williamsa i Billie Tsien<sup>16</sup>, prowadzących niewielką, jak na amerykańskie warunki, i niezbyt znaną na świecie, ale szanowaną w Stanach Zjednoczonych pracownię, której dziełem były m.in. siedziba Muzeum Sztuki Ludowej (American Folk Art Museum) na Manhattanie czy Muzeum Sztuki w Phoenix (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 ekier. 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 rozwadze w podejmowaniu decyzji projektowych. Ich – bez wątpienia nowoczesne w swoim charakterze – budynki 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 podmiejskiej siedziby galerii w śródmiejskiej lokalizacji, to na dodatek program funkcjonalny nowego gmachu muzeum obejmował powierzchnię dziesięciokrotnie większą niż pierwotny obiekt<sup>17</sup>. 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 przez lustro wody. Zabieg ten, który od wieków stosowany jest w architekturze japońskich ogrodów, sprzyja zmianie nastroju osób odwiedzających: refleksji i wyciszeniu, oderwaniu od zgiełku wielkiego miasta. Architekci w ten sposób nawiązali z szacunkiem do myśli 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, który projektanci umieścili w nowej budowli niczym „pudełko w pudełku”. Amfiladowa sekwencja wnętrz, która powtarza rozplanowanie starego budynku, została dwukrotnie rozcięta, by w powiększonej przestrzeni galerii wpleść ogrodowe atrium i salę seminaryjną. Same sale, 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, ale 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, wykonane na wzór oryginalnych i – tak jak w budynku Creta – wychodzące na południe okna. Zostały one przeszkłone zestawami o taflach szkła kilkucentymetrowej grubości, które spełniają wymogi zabezpieczeniowe i odpowiednio filtrują światło słoneczne, przepuszczając do wnętrza tylko 14% energii świetlnej<sup>18</sup>. Pomimo to szyby są całkowicie przejrzyste, na oknach nie ma żadnych zasłon ani rolet<sup>19</sup>, a odpowiednio zbalansowane systemy oświetlenia, realizowanego za pomocą rozpraszającego światła dziennego płynącego ze świetlików dachowych, uzupełnionego dynamicznie sterowanymi źródłami światła sztucznego, sprawiają, że w galerii panuje znakomita atmosfera. Obrazy są oświetlone neutralnym w barwie światłem, bez żadnych cieni i refleksów, a park widoczny za oknem sprawia równie naturalne wrażenie, jak wiszące na ścianach płótna.

Uwagę zwraca ażurowa elewacja obiektu, wykonana z bloków szarozłotego wapienia, słynnego kamienia, z któ-

rego 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 stałą nierdzewną. W niektórych szczelinach prostopadłe do elewacji osadzone są dekoracyjnie młotkowane płyty mosiężne i kamienne przypory. Przy projektowaniu elewacji budynku inspiracją dla architektów stał się wzór z afrykańskiej tkaniny, pochodzącej z kolekcji<sup>20</sup>. We wnętrzu obiektu także wykorzystany jest kamień, jego lico jest wówczas potraktowane 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 terakoty, ozdobne, metalowe kraty i indywidualnie projektowane tkaniny, wykorzystane do obicia mebli ustawionych na dziedzińcu. Kamienna bryła budynku, która zwieńczona jest monumentalnym prostopadłością szklanego świetlika, nadwieszona nad dziedzińcem obiektu, tworzy ikoniczną formę, szczególnie dobrze prezentuje się po zmroku, kiedy bryła świetlika zostaje efektownie podświetlona. Kenneth Frampton dostrzega w tej kompozycji zderzenie dwóch różnych wpływów: monumentalny i ciężki cokol wywodzi z modernistycznej szkoły Louisa Kahna, a szklaną formę świetlika dachowego łącząc z wizjami radzieckiej konstruktywistycznej awangardy<sup>21</sup>.

Opinie na temat nowego muzeum są zróżnicowane: jedni twierdzą, że przy okazji przenosin utracony został duch dawnej kolekcji<sup>22</sup>, inni, że udało się to, *co nie miało prawa się udać*<sup>23</sup>. Zarówno jednak 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 ogłaszanych w „New York Times” Ada Louis Huxtable napisała: *Długo czekałam na taki budynek. Nie ma w nim blichtru star-architektury, nie ma sztuczek high-techu, sensorycznej deprywacji minimalistycznego modernizmu, ani narcystycznego ego projektanta. Nowe muzeum Barnesy poświęcone jest wyłącznie kolekcji Barnesy. Tak się dzieje tylko wtedy, kiedy mamy do czynienia z dobrą architekturą*<sup>24</sup>.

## Postscriptum

W czasie, gdy Tod Williams i Billie Tsien zajęci byli budową nowego gmachu dla fundacji Barnesy, ważyły się losy innego budynku muzealnego ich autorstwa: władze nowojorskiego American Folk Art Museum, chwiejące się pod ciężarem długów związanych z kosztami inwestycji i mniejszymi niż zakładano wpływami z biletów, zdecydowały o sprzedaży budynku wzniesionego zaledwie jedenaście lat wcześniej, a jego nowy właściciel – słynne nowojorskie Muzeum Sztuki Nowoczesnej – MoMA – postanowiło ten ikoniczny gmach... wyburzyć! Powodem tej decyzji była zbyt wyrazista architektura obiektu, sprzeczna z wizją dyrekcji MoMA, która swoim obiektom chce nadawać neutralny, szklany i transparentny charakter. To chyba pierwszy w historii wypadek, że dobra i wyrazista architektura stanie się przyczyną jego wyburzenia<sup>25</sup>.

**Streszczenie:** Niniejszy artykuł przedstawia losy kolekcji Alberta C. Barnesa, w skład której wchodzi jeden z najwybitniejszych na świecie zbiorów malarstwa impresjonistycznego i postimpresjonistycznego. Ze względu na jakość dzieł i sposób ich przedstawienia kolekcja ta jest niepowtarzalna: Barnes zestawiał obrazy, meble i przedmioty rzemiosła artystycznego – głównie metaloplastykę – w charakterystyczne zestawy, tzw. ansamble. 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, zaprojektowane

go przez parę amerykańskich architektów: Toda Williamsa i Billie Tsien. Nowe Muzeum Fundacji Barnesa zlokalizowane zostało 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 Barnesa towarzyszyła batalia sądowa i liczne kontrowersje, wzmacniane 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.

**Słowa kluczowe:** Albert C. Barnes, kolekcja Barnesa, Muzeum Fundacji Barnesa w Filadelfii, Tod Williams, Billie Tsien, architektura muzeów.

## Przypisy

- <sup>1</sup> J. F. Dolkart, M. Lucy, *The Barnes Foundation. Masterworks*, New York 2012, s. 10. Tłumaczenia z języka angielskiego autorskie.
- <sup>2</sup> *Ibidem*, s. 11.
- <sup>3</sup> Le Corbusier, *Kiedy katedry były białe*, Warszawa 2013, s. 127.
- <sup>4</sup> J. F. Dolkart, M. Lucy, *The Barnes...*, s. 13.
- <sup>5</sup> T. Williams, B. Tsien, *The Architecture of The Barnes Foundation*, New York 2012, s. 20.
- <sup>6</sup> J. F. Dolkart, M. Lucy, *The Barnes...*, s. 21.
- <sup>7</sup> *Ibidem*.
- <sup>8</sup> Jej inauguracja nastąpiła w marcu 1925 roku.
- <sup>9</sup> A. C. Barnes, *The Art of Painting*, The Barnes Foundation Press, Merion 1925 i kolejne.
- <sup>10</sup> J. F. Dolkart, M. Lucy, *The Barnes...*, s. 24-25.
- <sup>11</sup> T. Williams, B. Tsien, *The Architecture...*, s. 30.
- <sup>12</sup> V. Newhouse, *W stronę nowego muzeum*, w: M. Popczyk, *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005, s. 589.
- <sup>13</sup> A. Kiciński, *Muzea – strategie i dylematy rozwoju*, Warszawa 2004, s. 24-76.
- <sup>14</sup> Za: V. Newhouse, *W stronę...*, s. 591.
- <sup>15</sup> Ch. Hawthorne, *Barnes Collection*, "Architectural Record", 2012, 06.
- <sup>16</sup> Wśród konkurentów, w finalnej czwórce byli także Tadao Ando, Kengo Kuma i Rafael Moneo.
- <sup>17</sup> Program muzeum jest typowy dla współcześnie realizowanych budynków muzealnych: oprócz siedziby stałej kolekcji 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.
- <sup>18</sup> T. Williams, B. Tsien, *The Architecture...*, s. 150.
- <sup>19</sup> 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.
- <sup>20</sup> T. Williams, B. Tsien, *The Architecture...*, s. 80.
- <sup>21</sup> K. Frampton, *The Barnes Collection Reinstated*, w: T. Williams, B. Tsien, *The Architecture...*, s. 11.
- <sup>22</sup> Ch. Hawthorne, *A Poor Replica of Barnes Foundation Museum*. "Architecture Review", 11.05.2012.
- <sup>23</sup> A. L. Huxtable, *The New Barnes Shouldn't Work – But Does*, "The Wall Street Journal", 25.05.2012.
- <sup>24</sup> *Ibidem*.
- <sup>25</sup> Po licznych protestach władze MoMA oświadczyły, że dokonają ponownej analizy decyzji o wyburzeniu budynku, w którym mieściło się American Folk Art Museum.

## dr Anna Jasińska

Historyk sztuki, kustosz Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego; zajmuje się kolekcją malarstwa w zbiorach Collegium Maius; główne pole zainteresowań to zbiór portretów profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego, od XVI w. do czasów współczesnych, tworzących jedyną tego typu galerię portretową w Polsce.

## dr hab. inż. arch. Artur Jasiński

Profesor na Wydziale Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego w Krakowie; praktykujący architekt, dyrektor biura architektonicznego Artur Jasiński i Wspólnicy; laureat nagród i wyróżnień w ponad dwudziestu konkursach architektonicznych i autor wielu budynków użyteczności publicznej; zainteresowania naukowe i publikacje skupiają się na polu wpływu współczesnych procesów cywilizacyjnych i modernizacyjnych na urbanistykę, architekturę, i praktykę zawodową architekta.