

**Artur Jasiński**

prof. nadzw. dr hab. inż. arch., Wydział Architektury i Sztuk Pięknych,  
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

## **DIALOG RENZO PIANO Z LOUISEM KAHNEM: KIMBELL ART MUSEUM W FORT WORTH**

### **Streszczenie**

Budynek Kimbell Art Museum w Fort Worth w Teksasie został zaprojektowany w latach 1965–1970 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. Spoiwem łączącym architekturę i zbiory sztuki jest światło. W 2013 roku obok budynku Kahna, na kształt jego lustrzanego odbicia, wzniesiono ogrodowy pawilon autorstwa Renzo Piano. Te dwie budowle prowadzą ze sobą fenomenalny dialog: architektura Kahna pełni tutaj rolę klasycznego standardu, linii melodycznej, wokół której Piano, niczym pianista jazzowy, buduje swoją lekką, swingującą frazę.

**Słowa kluczowe:** architektura muzeów, Renzo Piano, Louis Kahn

### **Renzo Piano and Louis Kahn dialogue: Kimbell Art Museum in Fort Worth**

#### **Abstract**

Kimbell Art Museum Building in Fort Worth, Texas, has been designed by Louis Kahn in between 1965–1970. Since then this building is considered as a masterpiece, in which collection of art is perfectly joined with architecture by means of the light. In 2013, in front of Kahn building the new museum pavilion designed by Renzo Piano was erected. Those two structures conduct an outstanding dialog: Kahn architecture is playing the role of classical standard, and Piano, as if a jazz pianist, is playing around it his own slender, swinging phrase.

**Key words:** architecture of museum, Renzo Piano, Louis Kahn



Il. 1. Kimbell Art Museum widziane z lotu ptaka, po prawej budynek Louisa Kahna, po lewej na dole pawilon Renzo Piano. Źródło: <https://www.archdaily.com>.

## Budynek Louisa Kahna

Widziane z polskiej perspektywy Fort Worth jawi się jako miasto odległe, wręcz prowincjonalne, jednak w skali amerykańskiej jego znaczenie wzrasta. Po pierwsze, Teksas, noszący dumną nazwę „The Lone Star State”, postrzegany jest tu jako źródło konserwatywnej, republikańskiej tradycji, po drugie, hodowla bydła, z której stan ten ongiś słynął, ustąpiła obecnie miejsca bardziej dochodowym interesom i wyrafinowanym technologiom, z przemysłem zbrojeniowym, lotniczym i kosmicznym na czele. W Fort Worth mieści się fabryka koncernu Lockheed-Martin, gdzie montowane są naddźwiękowe samoloty myśliwskie, a Teksas stanowi drugi – po Kalifornii – najbogatszy stan USA; mieszka tu druga co do wielkości liczba amerykańskich milionerów.

Jednym z nich był Kay Kimbell (1886–1964), przedsiębiorca, filantrop i kolekcjoner, który swój majątek zapisał fundacji, powierzając jej zarazem misję budowy muzeum swojego imienia. Wkrótce po śmierci Kimbella, jesienią 1964 roku, zarząd fundacji rozpoczął poszukiwania odpowiedniej działki. Wybór padł na ponad 4-hektarową parcelę położoną na obrzeżach Fort Worth, w bezpośrednim sąsiedztwie powstałego kilka lat wcześniej Amon Carter Museum of American Art. Nieruchomość należała do miasta, i stanowiła część parkowego założenia utworzonego wokół monumentalnego kompleksu wystawowo-konferencyjnego Will Rogers Center, zbudowanego w 1936 roku w stylu art déco,



Il. 2. Kimbell Art Museum, proj. Louis Kahn, 1972. Fot. – A.J.



Il. 3. Portyk i porośnięty mirtem plac przed wejściem do Kimbell Art Museum, w głębi widoczna wieża Will Rogers Center. Fot. A. Jasiński.

bardzo popularnym wówczas w Stanach Zjednoczonych. Władze miasta zgodziły się na nieodpłatne wydzierżawienie terenu pod działalność muzeum – postawiono jedynie warunek aby, ze względu na ochronę widoku panoramy centrum miasta z placu przed Amon Carter Museum, wysokość nowego gmachu nie przekroczyła 40 stóp (ok. 12 m)<sup>1</sup>.

Misja opracowania programu i wyboru architekta powierzona została Richardowi Fargo Brown, nowo mianowanemu dyrektorowi muzeum. Wskazał on pięciu odpowiednich – jego zdaniem – kandydatów. Byli to: Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Louis Kahn, Max Abramowitz i Pier Luigi Nervi. Dwa lata później, po serii spotkań z architektami oraz dyskusji w łonie zarządu fundacji, projekt muzeum scedowano na Louisa Kahna, a do współpracy przydzielono mu lokalnego architekta, Prestona M. Gerena.

Kahn znajdował się wówczas u szczytu kariery. Nie budował zbyt wiele, lecz jego projekty – nawet te niezrealizowane – cieszyły się uznaniem i wywierały znaczący wpływ na architekturę amerykańską. Jego twórczości poświęcono specjalną wystawę monograficzną, zorganizowaną w 1960 roku w sławnym Museum of Modern Art (MOMA) w Nowym Jorku. Pierwszym zrealizowanym dziełem Kahna była Galeria Sztuki Uniwersytetu w Yale (1951–1953), kolejne znane projekty, będące wówczas w trakcie realizacji, to budynek badań medycznych Richards Medical Center na Uniwersytecie Pensylwanii i Instytut Salka w La Jolla. Architekturę Kahna cechowała rzeźbiarska forma, najczęściej odlana wprost w betonie, oraz umiejętne operowanie światłem dziennym. „Light is the theme” – zwykła mawiać Kahn – „Przestrzeń, w sensie architektonicznym, tworzona jest przez naturalne światło”<sup>2</sup>.

W opracowanym przez Browna programie funkcjonalno-użytkowym 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 miałyby odgrywać światło dzienne. Ponieważ budynek miał zaistnieć 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 okien, niepożądane były też świetliki, nadświetla lub okna dachowe, mogące wpuszczać do wnętrza ostre i palące promienie teksańskiego słońca. Oczywiście, z uwagi na fakt, że budynek muzealny powinien dobrze funkcjonować także wieczorami oraz nocą i w dni pochmurne, musiało być w nim zastosowane również światło sztuczne. Brown uważał jednak, że ograniczenie się wyłącznie do światła sztucznego mogłoby spłaszczyć percepcję dzieł sztuki i zubożyć ekspozycję, dlatego nalegał na zaprojektowanie

---

<sup>1</sup> L.P. Cummings, *The Art Museums of Louis I. Kahn*, Duke University Press, Durham – London 1989, s. 102.

<sup>2</sup> N.E. Johnson, *Light is the Theme: Louis I. Kahn and the Kimbell Art Museum*, Kimbell Art Museum, Fort Worth 1975, Revised edition 2011, s. 15. Tłum. moje – A.J.

wnętrz doświetlonych pośrednim światłem dziennym, w których stale odczuwalne będą zmiany pogody, położenia słońca i barwy światła.



Il. 4. Widok ogólny na bryłę muzeum, w dole trawiasty dziedziniec z instalacją rzeźbiarską *Constellation* Isamu Noguchiego (1980–1983). Fot. A. Jasiński.

Dodatkowym wyzwaniem postawionym przed projektantem był fakt, że muzeum nie miało jeszcze ściśle zdefiniowanej kolekcji, a tym samym – określonego scenariusza zwiedzania. Zakładano jedynie, że w południowym skrzydle umieszczona będzie wystawa stała, a w północnym organizowane będą wystawy czasowe. Wnętrza należało zatem zaprojektować w uniwersalny sposób, tak aby możliwa w nich była ekspozycja dowolnych dzieł – od rzeźb poczynając, na grafice kończąc. Dlatego Brown chciał, aby projekt architektoniczny obejmował wszystkie elementy wnętrza: od oświetlenia po panele wystawowe, postumenty i systemy informacji wizualnej.

Odpowiedzią Louisa Kahna na tak zarysowany program był projekt koncepcyjny przedstawiony w marcu 1967 roku w formie szkiców i modelu roboczego. Kahn zaprezentował prostokątny pawilon stojący w parkowym otoczeniu, zadaszony dzięki szeregowi ustawionych równolegle względem siebie kolebek. Każde z długich, kolebkowatych sklepień zostało rozcięte wzdłuż szczytu, a pod rozcięciem widoczne były na szkicach podwieszane lustrzane reflektory, odbijające promienie słoneczne na wygięte sufity sklepień. 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 ok. 30 metrów i rozpiętości ok. 7 metrów. Wnętrza doświetli światło dzienne, wpadające przez długą i wąską szczelinę wyciętą w szczycie każdego sklepienia. Promienie słońca odbijając się będą w lustrzanym odbłyśniku, rozpraszającym światło na łukowych sufitach. W salach panować będzie srebrzysta poświata, promienie słoneczne nigdy nie dotkną bezpośrednio obiektów, lecz zwiedzających ucieszy komfort odczuwania pory dnia<sup>3</sup>.

Lokalne biuro konstrukcyjne nie podołało tak zarysowanej koncepcji, nie znajdując sposobu, by zapewnić stabilność rozciągniętym na całej długości kolebkowym sklepieniom, w miejscu, gdzie naprężenia są największe. Na pomoc wezwany został August Komendant, utalentowany konstruktor, który współpracował z Kahnem przy kilku jego wcześniejszych projektach. W zreżymy sposób przekształcił on zasadę konstrukcyjną obiektu: zamienił schemat statyczny z opartych na belkach kolebkowych sklepień o rozpiętości 7 metrów na strop belkowy o rozpiętości 30 metrów, w którym wygięte sklepienia posłużyły jako wzmocnienia strunobetonowych belek, dzięki czemu belki przybrały w przekroju skrzydlatą formę<sup>4</sup>. Wzdłuż dolnych krawędzi belek ukształtowane zostały półki, służące do ukrycia kanałów wentylacyjnych, a górne krawędzie sklepień podpierały liniowe świetliki.

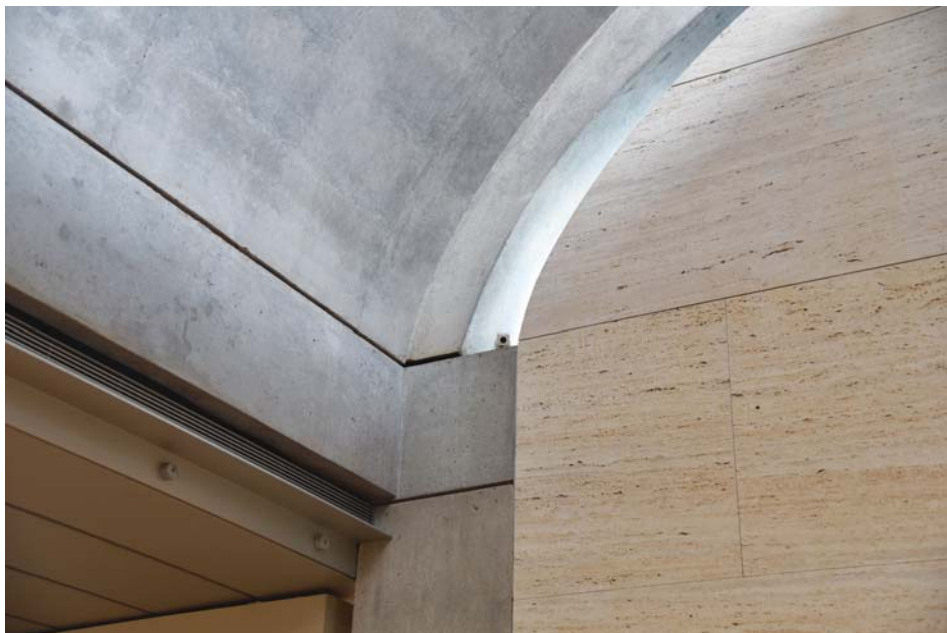
Z surowego betonu wykonano wszystkie elementy konstrukcji budynku, natomiast do wypełnienia ścian, zarówno na elewacjach, jak i we wnętrzach, wykorzystano duże bloki wycięte ze złocistego trawertynu. Kahn traktował kamień i beton na równi, jako materiały naturalne. Szczególnie lubił beton, określał go mianem „liquid stone” – „płynnego kamienia” i twierdził, że „[...] trawertyn doskonale łączy się z betonem, ponieważ jest materiałem o niejednorodnej 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”<sup>5</sup>. 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”<sup>6</sup>. W Yale University Art Gallery Kahn połączył we wnętrzach surowy beton, ceglane ściany i dębowe podłogi, w Center of British Art wypełnił szkielet konstrukcyjny z surowego betonu panelami meblarskimi wykonanymi ze bielonego dębu...

<sup>3</sup> *Ibidem*. Tłum. moje – A.J.

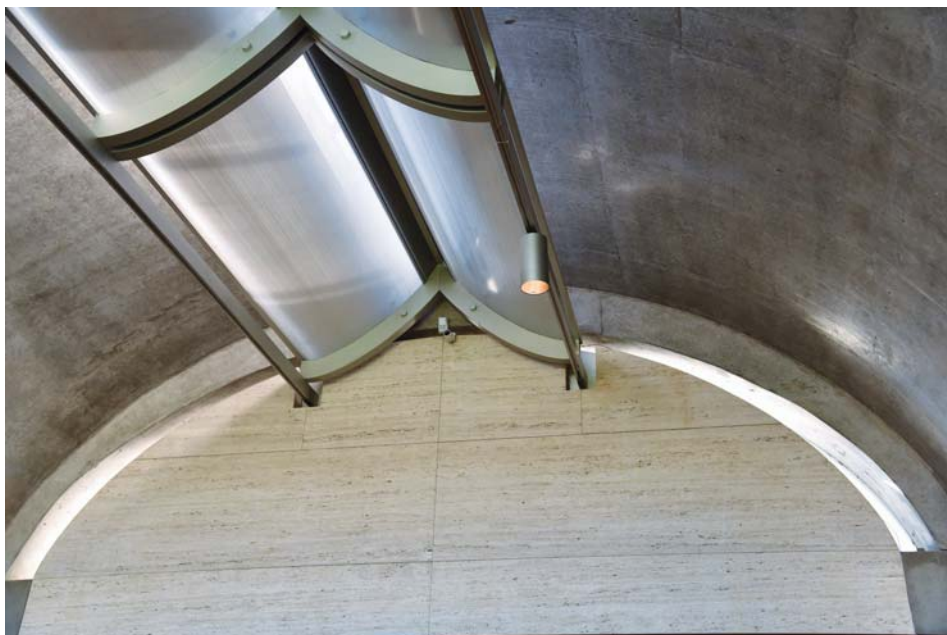
<sup>4</sup> T. Leslie, „Unavoidable Nuisances”: *Engineering and Engineers in the Work of Louis Kahn*, w: M. Kries, J. Eisenbrand, S. von Moos (red.), *Louis Kahn – The Power of Architecture*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein 2013, s. 208.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 227.

<sup>6</sup> *Ibidem* s. 229.



Il. 5. Detal konstrukcji stropu: betonowe słupy i belki podtrzymują beczkowate sklepienia, wzdłuż belek rozproszona jest instalacja klimatyzacyjna. Fot. A. Jasiński.



Il. 6. Podwieszony pod szczytem rozciętego sklepienia aluminiowy reflektor, odbijający i rozpraszający światło słoneczne. Fot. A. Jasiński.

Kahn nie był ortodoksą – 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 realizacji budynków. Dążył do doskonałości, ale zdawał sobie sprawę, że projekt musi być weryfikowany w trakcie budowy, dlatego zdarzało mu się akceptować niedoskonałości materiałów i przypadki powstałe podczas wykonywania robót budowlanych<sup>7</sup>. 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, choć bryła budowli pozbawiona jest właściwego klasycznego budowlom monumentalizmu; przeciwnie nawet – może nasuwać skojarzenia z budynkami przemysłowymi: magazynami czy hangarami. Na placu przed wejściem do muzeum kazał zasadzić mirtowy zagajnik, co jest oczywistym odwołaniem do czasów antycznych, kiedy roślina ta była symbolem pokoju, radości i oczyszczenia. Sensualna droga, prowadząca widza od ulicy po ogrodowych alejkach, wysypanych chrzęszczącym pod stopami żwirem, następnie przejściem przez ocieniony portyk, obok szemrzącej fontanny i dalej – na porośnięty wonnym mirtem plac, gdzie trzeba skrócić pod kątem prostym, aby przejść pod niską belką do rozświetlonego wnętrza muzeum, przypomina sekwencję wejścia charakterystyczną dla architektury japońskiej.



Il. 7. Kimbell Art Museum: hall wejściowy i sklep muzealny, w głębi widoczny dziedziniec i stojąca na nim rzeźba *L'Air* autorstwa Aristide'a Maillola. Fot. A. Jasiński.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 230.





Il. 8. Kimbell Art Museum: wnętrze galerii. Fot. A. Jasiński.



Il. 9. Wnętrze Kimbell Art Museum, na pierwszym planie portret *Don Pedro de Barberana* Diego Velázquez, ok. 1631–1633. Fot. A. Jasiński.

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 tu narzeczne pasy dębowej i kamiennej posadzki. Rozpraszające światło reflektory wykonane zostały ze szcztokowanego aluminium, a obrotowe panele ściennie i postumenty, na których eksponowane są rzeźby, obito jasnym płótnem. W bogato oświetlonych galeriach panuje znakomita atmosfera, sprzyjająca kontemplacji dzieł sztuki, co wzmacnia jeszcze 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 tworzą doskonałą oprawę dla dzieł starej sztuki.

### **Rozbudowa: pawilon Renzo Piano 2007–2011**

Stale powiększająca się kolekcja własna, rosnące potrzeby w zakresie edukacji muzealnej i wielkie powodzenie wystaw czasowych organizowanych przez Kimbell Art Museum spowodowały, że już w latach 80. XX wieku zaczęto planować jego rozbudowę. Jednak gdy w 1989 roku przedstawiony został projekt rozbudowy opracowany przez Romaldo Giurgola, włoskiego pochodzenia profesora architektury z Columbia University, prominentni architekci amerykańscy i inni miłośnicy budynku Kahna ostro zaprotowali, zmuszając dyrekcję muzeum do porzucenia tego projektu<sup>8</sup>. Dowodowano, że dobudowa dwóch dodatkowych skrzydeł zniszczy proporcje istniejącego budynku, wskazywano przy tym, że sam Kahn, pytany o możliwość rozbudowy, stwierdził, że lepiej byłoby postawić obok nowy budynek, po drugiej stronie trawnika<sup>9</sup>.

Dopiero projekt opracowany przez Renzo Piano w latach 2007–2013 zyskał szeroką akceptację. Dokonania tego twórcy na polu architektury muzealnej są powszechnie znane; w samym tylko Teksasie powstały wcześniej trzy muzea kolekcjonerskie wzniesione według jego projektów: Menil Collection w Houston (1987), Cy Twombly Gallery tamże (1995) oraz Nasher Sculpture Center w Dallas (2003). Mniej znanym jest fakt, że Renzo Piano po ukończeniu w 1968 roku studiów architektonicznych w Mediolanie wyjechał do USA, gdzie spotkał Louisa Kahna i odbył praktykę projektową w jego biurze w Filadelfii<sup>10</sup>. W Fort Worth sława włoskiego projektanta zadziałała jak znak firmowy: nowemu budynkowi nadano nazwę: Renzo Piano Pavilion<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> O. Knight, *Fort Worth. Outpost on the Trinity*, Texas Christian University Press, Fort Worth 1990, s. 244.

<sup>9</sup> P. Johnson, *Kimbell Museum; In Praise of the Status Quo*, „The New York Times”, 24.12.1989.

<sup>10</sup> P. Jodido, *Piano. Renzo Piano Building Workshop Complete Works 1966 – Today*, Taschen, Köln 2014, s. 6.

<sup>11</sup> A. Marton, *The Kimbell's Stylish, Sustainable New Addition*, „The New York Times”, 23.11.2013.



Il. 10. Plan sytuacyjny: po prawej budynek Louisa Kahna, po lewej pawilon Renzo Piano. Źródło: [http://static.dezeen.com/uploads/2013/11/Kimbell-Art-Museum-by-Renzo-Piano\\_dezeen\\_28\\_1000.gif](http://static.dezeen.com/uploads/2013/11/Kimbell-Art-Museum-by-Renzo-Piano_dezeen_28_1000.gif).

Sam 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”<sup>12</sup>. Nowy obiekt został ustawiony „nie za blisko i nie za daleko: w sam raz w odpowiedniej odległości do prowadzenia rozmowy”<sup>13</sup>.

Powszechnie znana jest umiejętność Piana 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, przejawiający się w umiejętności improwizacji na zadany temat – 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 introwertyczny, pawilon Piana – lekki, przejrzysty i ekstrawertyczny; dzięki zawartym w nich podobieństwom i różnicom tworzą one fascynującą całość.

Poza oczywistymi inspiracjami twórczością architektoniczną Louisa Kahna Renzo Piano odwoływał się do mistrza także w warstwie teoretycznej, parafrazując znane, przytoczone na wstępie twierdzenie Kahna: „Light is the theme” – „podstawą jest światło”. Zdaniem Piana: „Lightness is the theme” – „podstawą jest lekkość”. W wykładzie wygłoszonym 17 czerwca 1998 roku z okazji przyznania mu nagrody Pritzкера Piano stwierdził:

Architektura jest sztuką. Wykorzystuje zdobycze techniki, aby budować emocje, i czyni to w swoim własnym, specyficznym języku, w oparciu o właściwości przestrzeni, proporcji, światła i materiałów. Dla architekta materiały są tym, czym dźwięki dla muzyka, czym słowa dla poety. Motywem dla mnie najważniejszym pozostaje lekkość. W mojej architekturze staram się wykorzystywać także cechy niematerialne: przejrzystość, lekkość i świetliłość. Wierzę, że są one takimi samymi składowymi kompozycji, jak kształt i przestrzeń<sup>14</sup>.

Najciekawsze jest porównanie wewnątrz 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 Piana została tu osiągnięta poprzez zastosowanie wyrafinowanych technologii. Obiekt, podobnie jak szereg wcześniejszych galerii sztuki i budynków muzealnych autorstwa Renzo Piano, od pawilonu Menill Collection z 1987 roku poczynając, jest przykryty wielowarstwowym przeszklonym stropodachem, swoistą klimatyczną przegrodą, która rozprasza i filtruje światło dzienne. Materiałami, z których zbudowano zadaszenie, są tafle szkła z ceramicznym nadrukiem, skośne, aluminiowe

<sup>12</sup> Cyt. za: P. Jodido, *op. cit.*, s. 589.

<sup>13</sup> Cyt. za: E.M. Lee, *Kimbell Art Museum Guide*, Kimbell Art Museum, Fort Worth 2013, s. 23.

<sup>14</sup> Cyt. za: P. Jodido, *op. cit.*, s. 6. Tłum. moje – A.J.



Il. 11. Kimbell Art Museum, pawilon muzealny Renzo Piano 2012. Fot. A. Jasiński.



Il. 12. Pawilon Renzo Piano widziany sprzed wejścia do budynku Louisa Kahna. Fot. A. Jasiński.



Il. 13. Wejście główne do pawilonu Piano. Fot. A. Jasiński.



Il. 14. Hall wejściowy w pawilonie Piano w głębi galeria wystaw czasowych, po prawej przejście do audytorium – trwają przygotowania do wernisażu wystawy czasowej Claude'a Moneta. Fot. A. Jasiński.



Il. 15. Pawilon Piano – doświetlona rozproszonym światłem dziennym galeria wystaw czasowych. Fot. A. Jasiński.



Il. 16. Pawilon Piano – detal dachu. Fot. A. Jasiński.

żaluzje i transparentne rolety, regulujące stopień zacienienia 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, by uniknąć oślepienia i rozproszenia uwagi widzów na galerii, wzdłuż przeszklonych ścian kurtynowych ustawiono nieprzejrzyste panele ściennie. Większa część kubatury została ukryta pod ziemią, a położona w głębi część pawilonu, w której umieszczono audytorium i ośrodek edukacyjny, wyposażona jest w masywny strop, pokryty trawiastym dachem.

Pomimo dużej ilości szkła, wykorzystanego do budowy ścian i dachu nad główną częścią pawilonu, obiekt jest energooszczędny, zużywając proporcjonalnie dwukrotnie mniej energii elektrycznej od budynku Kahna. Dodatkowym źródłem naturalnej energii zasilającej pawilon są panele fotowoltaiczne nadrukowane na żaluzje dachowe oraz bateria 36 studni geotermalnych, wywierconych na głębokość 150 metrów (!), gdzie 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 kilkumilimetrowej szerokości szpary w drewnianych deskach podłogowych, a wywiewane przez szczeliny ukryte pod dachem. Dzięki temu system jest wydajny, gdyż chłodzi bezpośrednio przestrzeń, w której przebywają ludzie, oraz komfortowy, gdyż strumień powietrza może mieć niską prędkość<sup>15</sup>.

Sam architekt twierdził, że celem nie była energooszczędność jako cecha sama w sobie – celem miał być dobrze zbudowany obiekt. Jednak ta zaawansowana technologicznie metoda budowy ma swoją (szokującą) cenę: koszt wzniesienia pawilonu Piana o powierzchni 7595 m<sup>2</sup> wyniósł bowiem 135 mln USD, co daje wskaźnik nieco ponad 17 tys. USD/m<sup>2</sup>. Potwierdza to tezę Andrzeja Kicińskiego<sup>16</sup>, który pisał, że najdroższe współczesne budynki muzealne to wyrafinowane formalnie przeszklone obiekty o zaawansowanych rozwiązaniach proekologicznych, z nurtu *high-tech*: na przykład Kunsthaus w Bregencji kosztował ok. 10 tys. USD/m<sup>2</sup>, a rozbudowa Luwru – 16 730 USD/m<sup>2</sup>.

## Podsumowanie

Kimbell Art Museum jest kolejnym ważnym ogniwem w historii elitarnego kolekcjonerstwa amerykańskiego, w którym bogactwo zgromadzone przez jednego człowieka z czasem zamieniane jest w ogólnodostępne dobro publiczne<sup>17</sup>. Jakość architektury dorównuje tu jakości kolekcji – budynek autorstwa Louisa

---

<sup>15</sup> Zob. A. Marton, *op. cit.*

<sup>16</sup> A. Kiciński, *Muzea. Strategie i dylematy rozwoju*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa 2004, s. 22.

<sup>17</sup> Wstęp na stałą ekspozycję w Kimbell Art Museum jest bezpłatny.



Kahna został uznany za kanon architektury amerykańskiej. Pawilon muzealny Renzo Piano cieszy się nie mniejszą sławą i popularnością. Rozbudowa umożliwiła znaczne poszerzenie oferty programowej poprzez powiększenie stałej ekspozycji o galerię sztuki afrykańskiej i Azjatyckiej, zapewniając przy tym dodatkowe, pożądane przez współczesne muzea funkcje: dużą przestrzeń dla 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 życiu lokalnej społeczności, jak i w życiu kulturalnym całego kraju, czego wyrazem są niezwykle popularne wystawy czasowe i wydawnictwa z nimi związane.

