

Muzeum Alberta Kahna w Paryżu jako wzór muzeum zakorzenionego w mieście

Author: Barbara Stec

PL ISSN 1429-0618, e-ISSN: 2719-6526

DOI: <https://doi.org/10.23858/JUE22.2024.008>

<https://rcin.org.pl/dlibra/publication/280235>

Jak cytować:

Stec, B. (2024). Muzeum Alberta Kahna w Paryżu jako wzór muzeum zakorzenionego w mieście. Journal of Urban Ethnology, 22, 123–141.
<https://doi.org/10.23858/JUE22.2024.008>

Barbara Stec

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8366-0367>

Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

Wydział Architektury i Sztuk Pięknych

Muzeum Alberta Kahna w Paryżu jako wzór muzeum zakorzenionego w mieście

The Albert Kahn Museum in Paris as a model of a museum rooted in the city

Abstract

The article presents the Albert Kahn Museum in Paris as a model of a museum rooted in the city. The features of rooted architecture as based on the architectural concept proposed by Kengo Kuma are identified and the Albert Kahn Museum is discussed in the aspect of these features, indicating the connections linking the museum as a coherent whole of architecture and gardens with the city: its environment, the Boulogne-Billancourt district with its *genius loci*, the socio-cultural spaces. They create an intense and multilateral network of relationships that shape the contemporary development of the museum, its architecture and its program.

Keywords: rooted architecture, museum-*engarwa*, garden, city, *genius loci*

Abstrakt

W artykule przedstawiono Muzeum Alberta Kahna w Paryżu jako wzór muzeum zakorzenionego w mieście. Określono cechy architektury zakorzenionej, opierając się na idei architektonicznej Kengo Kuma i omówiono Muzeum Alberta Khana w aspekcie tych cech, wskazując powiązania między muzeum jako spójną całością architektury i ogrodów a miastem: jego środowiskiem, dzielnicą Boulogne-Billancourt z jej *genius loci*, przestrzeniami społeczno-kulturowymi. Tworzą one intensywną i wielostronną sieć relacji, które kształtują współczesny rozwój muzeum, jego architekturę i program.

Słowa kluczowe: architektura zakorzeniona, muzeum-*engarwa*, ogród, miasto, *genius loci*

Odebrano / Received: 28.02.2024

Zaakceptowano / Accepted: 13.11.2024

Wstęp

Zakorzenie muzeum w mieście oznacza szczególnie mocną i żywą relację między muzeum a miastem, zarówno w zakresie środowiska fizycznego, jak i społeczno-kulturowego. Autorka zaproponowała uściślenie pojęcia architektury zakorzenionej w odniesieniu do idei, przedstawionej w twórczości współczesnego japońskiego architekta Kengo Kuma jako oryginalna metoda projektowania (Kuma 2020; Stec 2022a)¹. W nazwie pojęcie to odnosi się do systemu korzeniowego rośliny, wskazując na procesy życiowe, które, najczęściej niewidoczne gołym okiem, warunkują jej wzrost w ciągłej relacji z podłożem, w którym rośnie. W tym sensie zakorzenie architektury obejmuje sieć jej relacji z miejscem i jego środowiskiem, umożliwiającą architekturze procesy odbudowywania, przewyżczające nieuchronne procesy zużycia. W praktyce relacje te oznaczają ciągle przekształcanie architektury w celu jej aktualizowania do nowych potrzeb, czerpiące z fizycznych i społeczno-kulturowych zasobów miejsca. Oprócz wymiany zużytych materiałów i niefunkcjonujących elementów na nowe obejmuje ono mocne przenikanie przestrzeni wnętrza z otoczeniem, także w rozumieniu społeczno-kulturowym.

Idea architektury zakorzenionej nie jest ograniczona do Japonii i prostych kontekstów prowincji, gdzie najczęściej kontynuowane są regionalne tradycje, lecz może być podstawą muzeum miasta. W artykule skupiono się na tym właśnie przypadku, poddając analizie Muzeum Alberta Kahna w Paryżu. Po rozbudowie i adaptacji przeprowadzonej przez Kengo Kumę muzeum to uznać można za wzór muzeum zakorzenionego w mieście.

Architektura zakorzeniona w ujęciu Kengo Kuma

W swej refleksji o zakorzeniu architektury Kuma stwierdza, iż od XX wieku daje się zauważyć wyraźna dychotomia między istnieniem architektury a jej „reprezentacją/przedstawieniem”, czyli wyglądem². Zdaniem Kuma, istnienie rzeczy jest rezultatem aktów jej wytwarzania, dlatego istnienie i wytwarzanie rzeczy tworzą razem nierozłączną całość (Kuma 2020: 17). Zatem architektura, podobnie jak i miejsce, istnieje dzięki aktom wytwarzania (które obejmują budowanie, niszczenie, odbudowywanie³)

¹ Kuma używa terminu architektury naturalnej i, nieco rzadziej – architektury zakorzenionej (Kuma 2020; Stec 2022a). Ze względu na odmienne rozumienie natury we wschodnim i zachodnim kręgu kulturowym autorka zaproponowała określenie idei Kuma ideą architektury zakorzenionej (Stec 2022a).

² W cytowanym fragmencie Kuma używa terminów *l'existence et la représentation* bez określenia, czego reprezentację ma na myśli. W tym samym sensie używa też terminów *l'existence et l'apparence* (np. Kuma 2020: 14, 15). Z kontekstu można wnosić, że chodzi mu o wygląd architektury lub miejsca, czyli ich „prezentowanie się” albo przedstawienie przed człowiekiem (Kuma 2020: 17-19).

³ Procesy te odnoszą się do tektoniki architektury lub miejsca, czyli łączenia mniejszych części materii/materiałów w większe struktury.

i zarazem „prezentuje się” przed człowiekiem i jest postrzegana w konkretnym wyglądzie. Pisząc: „Architektura, aby była zakorzeniona w miejscu, aby była powiązana z miejscem, musi przestać być postrzegana jako wygląd: musi być uznana za *istnienie*”⁴ (Kuma 2020: 17), Kuma wskazuje, że w przypadku architektury zakorzenionej jej wygląd wynika z jej istnienia w danym miejscu, czyli z procesów jej wytwarzania w oparciu o zasoby miejsca. W odniesieniu do miejsca, Kuma także rozróżnia jego wygląd, czyli krajobraz (dosłownie, obraz) oraz jego istnienie/wytwarzanie, nie utożsamiając miejsca z krajobrazem. W jego ujęciu istnienie miejsca odpowiada naturze miejsca, rozumianej zgodnie z tradycją japońską, według której ma ona duchowy charakter i obejmuje siły rządzące miejscem, także te związane z ludzką działalnością, np. uprawą terenu lub tradycyjną obróbką lokalnych materiałów. Takie rozumienie natury miejsca przypomina sens zachodniego *genius loci* (Norberg-Schulz 1980)⁵ i charakteru miejsca (Kuma 2005). Podobnie, w odniesieniu do architektury, istnienie/wytwarzanie architektury odpowiada naturze architektury, którą w zachodnim kręgu kulturowym lepiej tłumaczyć jako charakter architektury.

W ujęciu Kuma określenia: natura/charakter miejsca i natura/charakter architektury odnoszą się więc do istoty życia i funkcjonowania miejsca i architektury (Kuma 2005; Stec 2022a). Architektura, by być zakorzenioną, powinna wyrażać wyglądem swą naturę/charakter i jednocześnie odnosić się do natury/charakteru/*genius loci* miejsca⁶. Tak rozumiana architektura zakorzeniona jest rezultatem ciągłego stawania się w procesach wytwarzania i destrukcji, związanych z danym miejscem, czyli odnosi się swym wyglądem do ograniczeń miejsca jako ograniczeń projektowych (Kuma 2009; Stec 2021, 2022a)⁷. Kuma stwierdza, że natura/charakter miejsca to inne imię jego ograniczeń (Kuma 2020: 67), których respektowanie wymusza w działaniu architekta postawę pokory. „Punktem wyjścia dla prawdziwie naturalnej architektury jest pokora”

⁴ Wyróżnienie Kuma, w oryginale: *une existence*.

⁵ Łaciński termin *genius loci* pochodzący z kultury Starożytnego Rzymu oznacza dosłownie ducha opiekuńczego miejsca. Pojęcie to spopularyzował w XVIII w. angielski poeta Alexander Pope, odnosząc je do naturalnych uwarunkowań miejsca, jednak *genius loci* wyrasta też z kulturowej historii miejsca. Dziś używane jest zwykle jako metafora oznaczająca tożsamość lub charakter miejsca, który wynika z jego historii obejmującej zarówno naturalne, jak i kulturowe procesy. To znaczenie, będące podstawą książki Norberga-Schulza (Norberg-Schulz 1980), przyjęto w artykule.

⁶ Kuma twierdzi, że zabiegi, które wzmacniają jedynie harmonię między okładziną elewacji architektury a krajobrazem nie służą zakorzenieniu tej architektury w miejscu, gdyż nie wynikają z tektoniki budowy i jej procesu wznoszenia. Pokrywając beton skórą, manipulujemy jedynie jego wyglądem, by osiągnąć efekt „architektury zharmonizowanej z krajobrazem” (Kuma 2020: 16).

⁷ W tym sensie Kuma rozpatruje architekturę jako organizm, który zawsze żyje w relacji ze swym środowiskiem (oddychając, odżywiając i odbudowując się oraz wydalając i obumierając). Architektura zakorzeniona może być więc traktowana jako organizm istniejący dzięki relacji ze swym środowiskiem i jednocześnie mediujący relacje użytkowników z otoczeniem (Stec 2021, 2022a).

(Kuma 2020: 193). Zauważa też, że akceptowanie ograniczeń miejsca inspirowane do wynalazczości w korzystaniu z zasobów miejsca.

Architektura zakorzeniona przybiera formy struktur rzadkich i drobnych, które człowiek postrzega jako warstwy stopniujące odgródenie wnętrza od zewnątrz (Stec 2022a), rozpoznając ich tektonikę (łączenie elementów w całość). Dzięki takiej strukturze stosunkowo łatwa staje się wymiana zużytych elementów architektury na nowe, jej rozbudowa lub przebudowa. Przeciwnością architektury zakorzenionej w ujęciu Kuma jest tzw. obiekt, czyli monolit, zwykle betonowy⁸, manifestujący się w otoczeniu jako niezmienny, skończony, zamknięty pomnik⁹. Z tego powodu Kuma odrzuca uniwersalne żelbetowe monolity, które kamuflują tektonikę budowli i sprawiają, że różnorodność charakteru rozmaitych miejsc i lokalnej architektury zanika (Kuma 2020: 11). Natomiast konstrukcje stalowe, zdaniem Kuma, utrzymują powiązanie wytwarzania i wyglądu architektury, gdyż łączenia ich elementów są w nich zwykle łatwo rozpoznawalne¹⁰.

Wskazane cechy architektury zakorzenionej odnoszą się także do muzeum w mieście. W paryskim Muzeum Kahna, otwartym po rozbudowie i adaptacji w 2022 roku, widać je szczególnie wyraźnie. Złożyło się na to szereg czynników, tworzących jego wyjątkowy charakter.

⁸ Kuma zauważa, że beton, wyglądający jak materiał solidny i niezmienny, jest w swej strukturze kruchy i „za kilka dekad stanie się trudnym do utylizacji odpadem przemysłowym. Problem potęguje fakt, że stopień jego zniszczenia nie jest widoczny na powierzchni. Jeśli stalowe zbrojenie jest zardzewiałe lub beton stracił wytrzymałość, jest to praktycznie niewykrywalne. Kiedy materiały takie jak drewno lub papier ulegną uszkodzeniu, degradację widać gołym okiem. Wystarczy wtedy wymienić wadliwą część, aby przedłużyć żywotność całości” (Kuma 2020: 13). „Beton, w pewnym sensie umożliwia oddzielenie wyglądu od istnienia. Jest tak w wyniku makijażu; wszystkie rodzaje wyglądu są możliwe, bez powiązania z treścią. Wystarczy nałożyć kamienną okleinę, aby wychwalać władzę i fortunę; szklana lub aluminiowa okładzina daje pieczętkę architektury technologicznej lub futurystycznej. W stuleciu, w którym akcentowany jest rozdział między wyglądem a istnieniem, beton czyni cuda” (Kuma 2020: 14, 15).

⁹ W odbiorze architektury człowiek opiera się na porównaniach wielkości elementów budowlanych z wielkością ludzkiego ciała i jego części, zwłaszcza rąk, którymi człowiek posługuje się przy obróbce materiałów i ich łączeniu w struktury. Na tym porównaniu opiera się wartościowanie architektury jako zamkniętego monolitu lub ażurowej, oddychającej struktury.

¹⁰ Kuma przypomina, że w japońskiej tradycji nie ma ostrej granicy między tym, co naturalne a tym, co sztuczne (Kuma 2020: 88, 89) i nie odrzuca tzw. sztucznych materiałów, np. prefabrykatów z plastiku, jeśli ich zastosowanie wynika z tektoniki budowli i współgra z charakterem miejsca.



Fot. 1. Paryż, Muzeum Alberta Kahna, widok od południa. Fot. B. Stec 2022

Zarys historii Muzeum Alberta Kahna w Paryżu

Muzeum Alberta Kahna powstało z posiadłości, którą Albert Kahn, francuski bankier, podróżnik i filantrop wynajął w 1892, a zakupił w 1895 roku w zachodniej części Paryża w dzielnicy Boulogne-Billancourt, przy wschodnim nabrzeżu Sekwany, na południe od Lasku Bulońskiego. Posiadłość tę Kahn stopniowo powiększał¹¹, by móc realizować swe pasje: ogrodniczą i fotograficzną, a także – pacyfizmu i współpracy ludzi różnych środowisk i kultur. Od początku istnienia rezydencja, a potem muzeum Kahna, obejmuje więc zarówno architekturę, jak i ogrody urządzone w granicach powiększanej posiadłości. W 1936 roku zostały one zakupione przez Departament Sekwany, co pozwoliło zrujnowanemu wówczas filantropowi dalej mieszkać w swym paryskim domu¹². W czasie Międzynarodowej Wystawy w Paryżu w 1937 roku po raz pierwszy udostępniono je szerokiej publiczności (po renowacji przeprowadzonej przez Służbę Wodną i Leśną), razem z prezentacjami fotograficznymi. W 1939 Departament Sekwany zakupił też zbiory Kahna. W 1968 roku właścicielem ogrodów i zbiorów stał się Departament Górnej Sekwany, który rozpoczął dokumentację dorobku Kahna. W 1986 roku była posiadłość Kahna uzyskała prawny status muzeum departamentalnego, a od 2002 nosi miano „muzeum Francji”. W 1990 roku otwarto tu nową galerię o powierzchni 650 m² (arch. Gérard Planes) umożliwiającą publiczności oglądanie zbiorów. Od 2016 roku, rok

¹¹ Do 1920 roku posiadał już 20 działek o łącznej powierzchni 4,2 ha.

¹² Kahn posiadał także rezydencję w Cap-Martin we Francji.

po wpisaniu na listę zabytków, muzeum rozpoczęło rozbudowę i adaptację prowadzoną przez biuro Kengo Kuma i pracownię Ducks Sceno (wystawy).

Kluczowym eksponatem muzeum, obok ogrodów, są finansowane przez Kahna Archiwa Planety, w skład których wchodzi 72000 autochromów (kolorowych fotografii wykonanych na szklanej płytce), 4000 płyt czarno-białych i 183000 m taśmy czarno-białych filmów, dokumentujących ludzi i miejsca różnych kultur od 1909 roku do lat 30. XX wieku (Musée départemental Albert-Kahn: kolekcja podróżnicza i fotograficzna). Archiwa te stanowią najważniejszy na świecie zbiór autochromów i w znacznej części są prezentowane na stałych wystawach obecnego muzeum.

Projekt prowadzony przez Kumę obejmował: wzniesienie nowego budynku, adaptację czterech budynków ogrodowych, renowację trzech tradycyjnych japońskich budynków w ogrodzie japońskim, trasę o powierzchni 1000 m², strefę dla wystaw czasowych (600 m²), strefę rodzinną (100 m²) i audytorium na sto miejsc w adaptowanej galerii Planesa.

Muzeum – przestrzeń spotkań ludzi i kultur

Podstawowe powiązanie Muzeum Alberta Kahna z Paryżem, zarówno przełomu XIX i XX wieku, jak i współczesnym, wynika z biografii i pasji jego założyciela oraz relacji osobowych, które zainicjował. Wszak, jak to trafnie ujął Henry Churchill, miasto to ludzie (Churchill 1962). „Nie można się wybrać do ogrodu Alberta Kahna bez zainteresowania tożsamością jego pomysłodawcy” (Albert Kahn, le banquier philanthrope, en son jardin).

Tożsamość Kahna, Żyda z Alzacji, właściwie wyrosła ze spotkań ludzi różnych kultur¹³. Owocowały one nieraz przyjaźniami na całe życie, zarówno z Niemcami, jak i Francuzami (np. z Herkulesem Heimannem, niemieckim nauczycielem z Marmoutier i z Henry Bergsonem). Z ideą poznania kultur łączy się pasja podróżnicza Kahna i jego działalność filantropijna, którą rozpoczął w 1898 roku, fundując absolwentom Uniwersytetu Paryskiego stypendia na piętnastomiesięczną podróż do obcego kraju¹⁴.

¹³ Abraham Kahn urodził się 3 marca 1860 roku w rodzinie żydowskiego handlarza bydłem w Marmoutier w Alzacji. W 1871 roku po przejściu Marmoutier przez Niemcy jego rodzina przyjęła obywatelstwo niemieckie. Średnie wykształcenie Kahn zdobył w niemieckiej szkole. W wieku 16 lat udał się do Paryża, gdzie zmienił imię na Albert (francuski odpowiednik Abrahama) i zdobył pracę w banku swych dalekich kuzynów, braci Charlesa i Edmonda Goudchaux. Wznowił edukację dzięki pomocy prywatnego nauczyciela Henri Bergsona, wówczas studenta École Normale Supérieure. Zdał maturę z literatury, następnie z nauk ścisłych, po czym zdobył tytuł licencjata prawa. W 1885 zostało mu przywrócone obywatelstwo francuskie. Będąc pełnomocnikiem braci Goudchaux, zdobył majątek na spekulacjach giełdowych, inwestując w kopalnie złota i diamentów w Republice Południowej Afryki oraz projekty przemysłowe i pożyczki w Japonii i Ameryce Południowej. W 1891 stał się głównym udziałowcem banku braci Goudchaux, a na początku XX wieku – jednym z najbogatszych ludzi we Francji i Europie. Mając 38 lat, założył własny bank i rozpoczął działalność filantropijną (Lebart 2022; Biographie d'Albert Kahn – Musée Albert Kahn).

¹⁴ Stypendyści otrzymywali co miesiąc równowartość pensji profesora na koniec jego kariery.

Rozdawał kilkanaście stypendiów rocznie, od 1905 roku – także absolwentkom, pod warunkiem, że będą podróżowały w parach do krajów Europy lub Stanów Zjednoczonych (Albert Kahn, le banquier philanthrope, en son jardin). Stopniowo otrzymywali je też, oprócz Francuzów, Japończycy (od 1907), Niemcy (od 1908), Brytyjczycy (od 1910), Amerykanie (od 1911) i Rosjanie (od 1913); w sumie siedemdziesięciu sześciu stypendystów zagranicznych. W 1905 roku paryska rezydencja Kahna stała się siedzibą Stowarzyszenia Dookoła Świata, umożliwiającego spotkania stypendystów z elitami międzynarodowymi¹⁵.

W 1896 roku Kahn odbył pierwszą podróż do Japonii, którą się szczególnie mocno zafascynował¹⁶. W 1908 wyruszył w podróż dookoła świata razem ze swym *chargé d'affaires* Mauricem Levym i kierowcą, inżynierem Albertem Dutertrem. Wówczas sam udzielał lekcji fotografii Dutertre'owi, któremu zlecił wykonanie stereoskopowych fotografii i filmów dokumentujących podróże. W 1909 wyjechał do Urugwaju, Argentyny i Brazylii, zatrudniając profesjonalnego fotografa Augusta Leona, który eksperymentował z płytą autochromową 9x12 cm. Po powrocie Kahn rozpoczął realizację projektu obrazowej inwentaryzacji świata, nazwanej Archiwami Planety. Miały one na celu „utrwalić [...] praktyki i sposoby ludzkiej działalności, których fatalne zniknięcie jest tylko kwestią czasu” (Albert Kahn (museedemarmoutier.fr)). Kilkunastu operatorów wysłanych do ponad pięćdziesięciu krajów przywiozło w latach 1909-1931 niespotykany zbiór fotografii i filmów.

Albert Kahn odkrywa, że świat nie jest taki, jaki społeczeństwo chciałoby pokazać poprzez przemówienia swoich autorytarnych przedstawicieli. Postanawia wtedy przedstawić prawdziwe oblicze tego świata, takiego, jaki jest naprawdę, a przynajmniej takiego, jakim go postrzega. [...] Zadaniem operatorów było fotografowanie „zwykłych domów, dróg, placów i miasteczek, a nie pięknych widoków, które można było już znaleźć na pocztówkach”. Nie powinni oni uprzywilejowywać jednostek, ale grupy, rzesze i ludzi, którzy nigdy nie mają prawa głosu, tych, którzy nie byłiby znani, gdyby ich nie sfotografowano. W przypadku portretów wytyczne zalecały, by postacie w tradycyjnych strojach ujęte były z przodu i z tyłu, ponieważ, jak pisał Jean Brunhes, „tradycyjny strój był jednym z ludzkich faktów, któremu groziło szybkie zniknięcie” (Albert Kahn (museedemarmoutier.fr)).

¹⁵ Kahn działał też w *École Normale Supérieure*. gdzie w 1916 r. powołał Krajową Komisję Studiów Społecznych i Politycznych, by „intelektualiści byli odpowiedzialni za oświecanie władzy”, a w 1920 roku – pierwszy ośrodek dokumentacji społecznej.

¹⁶ Kahn wówczas poznał Ichirō Motono, byłego ambasadora Japonii w Paryżu i hrabiego Okuma Shigenobu, dwukrotnego ministra. Wtedy też na Uniwersytecie Tokijskim cesarz zaszczycił go osobistym upominkiem w postaci trzech złotych pucharów ozdobionych łódkami (*Kahn* to barka w j. niemieckim) mającymi znaczenie herbu (Biographie d'Albert Kahn – Musée Albert Kahn).

Na autochromach i filmach zostali utrwaleni także goście ogrodów Kahna i Towarzystwa Dookoła Świata¹⁷, którzy zwiedzali rezydencję zgodnie z protokołem obejmującym projekcje Archiwów Planety, wykonywanie portretów w studiu i kontemplacyjne wędrówki po ogrodach. Archiwa Planety zamknięto w 1931 roku, choć ostatni raport sporządzono w 1932 roku, a gości fotografowano do 1935¹⁸.

Pasje, przyjaźnie, pacyfizm¹⁹ Kahna, kształtujące *genius loci* jego rezydencji, przybliżyła dziś współczesnej publiczności aktualny program muzeum eksponowany zarówno dzięki nowej, jak i poddanej adaptacji architekturze. Główna ekspozycja pt. „Świat Alberta Kahna” dostępna jest w nowym budynku muzeum, a wystawa pt. „Ogród filozoficzny” mieści się w zaadoptowanej do funkcji wystawienniczej szklarni ogrodowej i dotyczy przyjaźni Kahna z Henri Bergsonem, Rabindranathem Tagore oraz Jeanem Comandonem (doktorem medycyny i pionierem mikroskopowych filmów z dziedziny biologii, dla którego Kahn zbudował w swych ogrodach w 1927 roku laboratorium).

Obecne muzeum kontynuuje narrację o ludziach zaangażowanych w jego rozwój²⁰. Do historii miejsca doszła dziś twórcza biografia Kengo Kuma (Kuma 2002, 2005, 2009, 2020; Frampton 2012), który zyskał światowe uznanie za pracę nad „harmonijnym zintegrowaniem swoich projektów z otoczeniem i kontekstem kulturowym” oraz „syntezę Wschodu i Zachodu, mającą na celu aktualizację w społeczeństwie postindustrialnym tradycyjnych technik i zaproponowanie architektonicznego podejścia o ludzkiej skali” (AD100: ecco tutti i nomi del 2024). Jego idea architektury w charakterze miejsca (Kuma 2005) i architektury zakorzenionej ściśle łączy się z ideałami Kahna i *genius loci* jego rezydencji.

¹⁷ Poza przyjaciółmi ogrody odwiedziali goście z kręgów kultury, sztuki, nauki i biznesu, m.in. Rodin, Colette, Manuel de Falla, Anatole France, Anna de Noailles, Thomas Mann, Jean Perrin, Sir Jagadish Chunder Bose, Paul Appell, Adrienne Avril de Sainte-Croix.

¹⁸ Krach giełdowy w 1929 roku przyniósł kres działalności bankowej i filantropijnej Kahna. W 1930 roku przynano ostatnie stypendia, a w latach 1932-1934 rezydencja uległa kilku konfiskatom. Albert Kahn zmarł w swym paryskim domu 14 listopada 1940, dzień po klęsce Francji. Został pochowany na cmentarzu w Boulogne-Billancourt, w zbiorowym grobie dla Żydów.

¹⁹ „Przyjaciel Niemiec, jednak naznaczony wojną 1870 roku, Albert Kahn jest bardzo zaangażowany w dialog międzynarodowy i pokój” (Biographie d'Albert Kahn – Musée Albert Kahn). Po pierwszej wojnie światowej przyjął w swych ogrodach wielu dyplomatów, zwłaszcza delegatów Konferencji Pokojowej w 1920 roku. Przed i po wojnie utrzymywał przyjaźń z ambasadorem Wilhelmem von Schoenem i jego rodziną.

²⁰ Przywołując sieć osobowych relacji zakorzeniających muzeum w środowisku Paryża, należy wspomnieć o osobach, dzięki którym dziedzictwo Kahna przetrwało. Wśród nich wyróżnia się Jean Bruhnes, geograf, któremu Kahn powierzył w 1912 roku kierownictwo zespołem stypendystów oraz sami stypendyści/operatorzy, m.in.: Stéphane Passet, Frédéric Gadmer, Lucien Le Saint, Paul Castelnau, Roger Dumas. Szczególną rolę dla zachowania i upublicznienia Archiwów odegrał Georges Chevalier, były fotograf Kahna, a od 1937 roku konserwator zbiorów oraz współpracująca z nim Margueritte de Lalonde, w latach 1949-1974 główna konserwatorka Archiwów (Clet-Bonnet i Simonnot-Bonhomme 2011/2012).

Muzeum-ogród w Boulogne-Billancourt

„Czy to ogród-muzeum, czy muzeum-ogród?” – pyta Kuma i wyjaśnia, że siła i piękno nowego muzeum jest rezultatem wizji Kahna i symbiozy, jednocześnie intensywnej i dyskretnej, między muzeum a ogrodem, roślinami a kolekcją Archiwów. Kahn urządził sześć ogrodów scenicznych: francuski, japoński, angielski, las Wogezów, niebieski las i złocisty las. Planował je w zgodzie z charakterem dzielnicy (w której istniał już park Rothschildów w Lasku Bulońskim), panującą wówczas modą, piśmami architekta krajobrazu Édouarda André, ale też – osobistą wizją (Billon i Bodin (red.) 2021). „Będąc w głębi serca prawdziwym pacyfistą, wyobrażał sobie ogród, w którym mieszałyby się różne kultury i był przekonany, że wiedza o innych przyczyni się do pokoju” (*Le superbe jardin japonais du Musée Albert Kahn et ses autres jardins qui nous emmènent en voyage* – Sortiraparis.com).

Pierwszy powstał ogród francuski, który w 1894 roku projektował Eugene Deny, a w 1895 – ukończyli słynni francuscy architekci krajobrazu Achille i Henry Duchêne. Ogród ma do dziś trzy regularne geometryczne kwatery, rozplanowane przed szklarnią służącą za ogród zimowy (wspaniałe dzieło z końca XIX wieku) i obejmujące sad (zwłaszcza grusze i jabłonie, przycinane), ozdobny warzywnik, krzewy róż, rabaty kwiatowe. Usytuowany w środku posiadłości, graniczy z dwoma rzędami lip i kasztanowców, które podkreślają jego regularność.

Ogród japoński Kahn zaczął urządzać w 1898 roku po drugiej wizycie w Japonii, wykorzystując przywiezione stamtąd w częściach dwa domy i pawilon herbaciany. Prace zlecił sprowadzonym z Japonii ogrodnikom i rzemieślnikom (Lebart 2022). Ogród składał się z dwóch części: wioski, mającej dwa tradycyjne domy, pawilon herbaciany i pagodę (zniszczoną przez piorun w 1952) oraz sanktuarium, wyposażone w fasadę świątyni Shinto, dwie bramy *tori* i *sōrintō*. Z sanktuarium zachowały się drewniane mosty i brama do sadu ogrodu francuskiego.

Od wschodu tych założeń Kahn urządził ogród angielski jako malowniczy zakątek z lekko sfałdowanym trawnikiem, wijącą się rzeczką, wodospadem i potężnymi drzewami, wśród których góruje sekwoja, miłorząb japoński, tulipanowce z Wirginii, palmy konopne. Fantazje parkowe obejmowały: kamienny most, wolierę i krytą strzechą mleczarnię (spłonęła w 1952 roku, została z niej tylko studnia).

W północnej części posiadłości Kahn posadził trzy ozdobne lasy, rzadkie dzieła sztuki ogrodowej. Las Wogezów nawiązuje do wspomnień z dzieciństwa Kahna i odtwarza dwie strony Wogezów: lotaryńską, z pagórkowatym zespołem granitowych bloków porośniętych sosnami i świerkami oraz alzacką, utworzoną przez dolinę o zboczach z piaskowca porośniętych sosnami. W lesie tym zbudował stodołę typową dla regionu Wogezów. Błękitny las tworzą drzewa o niebieskawych igłach (cedry Atlasu i świerki srebrne Kolorado) z podszytem z azalii i rododendronów, otaczające ukryte wśród nich bagno. Złocisty las tworzą brzozy rosnące wokół łąki.

Ogrody są dziś pielęgnowane w zgodzie z planami Kahna z wyjątkiem ogrodu japońskiego, który obok tradycyjnej wioski posiada współczesną część zaprojektowaną w 1990 roku przez japońskiego architekta krajobrazu Fumiaki Takano. W hołdzie dla Kahna artysta ten urządził ogród wzdłuż ciek wodnego o brzegach z otoczków, nadając mu symbolikę życia filantropa od narodzin (w symbolu stożka z kamieni) do śmierci (w symbolu kamiennej spirali). Utworzona tu góra porośnięta azaliami ma kierować myśl na górę Fuji.



Fot. 2. Paryż, Muzeum Alberta Kahna, ogród japoński, kopiec symbolizujący narodziny A. Kahna wg projektu F. Takano. Fot. B. Stec 2022

Kilku budynkom ogrodowym Kahn przydzielił funkcję związaną z projektem społeczno-kulturowym. Znalazły się tam: magazyn płyt autochromowych (gromadzonych w drewnianych skrzynkach), sala projekcyjna, drukarnia, laboratorium biologiczne. Współczesne powiązanie przyrody z programem kulturowym widać na ścieżce zwiedzania ogrodów, gdzie są prezentowane fotografie laureatów Spotkań Fotograficznych Przyjaciół Muzeum Alberta Kahna.

Pasja ogrodnicza Kahna pozostaje kluczowa dla współczesnego programu muzeum. Świadczy o tym stała wystawa mieszcząca się w poddanej adaptacji stodole w lesie Wogezów, pokazująca ogrodnictwo w czasach Kahna, ekologiczne metody zarządzania zabytkowym ogrodem, tryptyk odtwarzający historię ogrodu oraz zielnik fotograficzny

obejmujący botaniczną specyfikację roślin z siedmiu ogrodów muzeum (Musée Albert Kahn (hauts-de-seine.fr)).

Program i ekspozycje muzeum przedstawiają źródło działalności Kahna w jego szczególnej fascynacji ciągłością życia, zarówno w sensie biologicznym, jak i społeczno-kulturowym. Przez 20 lat Kahn wciąż fotografował swoje ogrody, które były dla niego „mikrokosmosem, gdzie obserwował życie w akcie stawania się” (Muzeum Alberta Kahna, wystawa 2022)²¹. Jednocześnie, z podobną niemal drobiazgowością, archiwizował akty przemijających kultur. W duchu ciągłości życia postrzegał swoją misję – jednocześnie filantropa, dokumentalisty i ogrodnika. Nawiązanie do idei ciągłości Kahna dostrzec można w nowej architekturze muzeum, którą Kuma oparł na ciągłości przestrzennej między muzeum a ogrodem, muzeum a miastem, wnętrzem a zewnętrzem, przyrodniczą a kulturową warstwą miejsca.

Muzeum-engawa

Istotną cechą architektury obecnego muzeum jest jej mocne powiązanie z ogrodami z jednej, a środowiskiem miasta – z drugiej strony (Calderoni 2022). „Kengo Kuma czyni to powiązanie między kulturą i oswojoną przyrodą sercem swojego projektu rozbudowy muzeum i adaptacji czterech zabytkowych budynków, które wyznaczają trasę zwiedzania” (Musée Albert Kahn (hauts-de-seine.fr)). Powiązanie to realizuje przede wszystkim interpretacja dwóch tradycyjnych elementów japońskiej architektury: *engawy* i *hisashi* (Lebart 2022).

Engawa (en) oznacza drewnianą werandę, czyli zadaszoną drewnianą podłogę „znajdującą się na zewnątrz pomieszczenia bądź pomieszczeń w tradycyjnym japońskim domu” (Kubiak Ho-Chi 2009: 172). Deski ułożone wzdłużnie tworzą werandę *kure-en*, deski ułożone poprzecznie – werandę *kirime en*, a podłoga z bambusa – *takesunoko en*. Przestrzeń *engawy* wyznacza strefę graniczną między wnętrzem a zewnętrzem domu, obiegającą jego środek z jednej lub kilku stron (Engel 1964; Kubiak Ho-Chi 2009). Z boku *engawa* jest otwarta na światło dzienne i widok (najczęściej ogrodu), przy czym otwarcie to może ulec osłabieniu przez zastosowanie przesuwanych półprzezroczystych ścianek *shōji*, oszklonych drzwi, okiennic deszczowych *amado*²². Przestrzeń *engawy* stanowi zarówno strefę przejścia, służąc za zewnętrzny korytarz, jak i przestrzeń nieformalnych spotkań z sąsiadkami i gośćmi, odpoczynku rodziny, zabaw dla dzieci,

²¹ W czasie wizyt w ogrodach „Albert Kahn bawi się metamorfozą, by zadziwić wszystkich iluminacją drzew owocowych sadu i ogrodu różanego czy nagłymi zmianami dokonanymi przez ogrodników, kolorami kwiatników ogrodu francuskiego. W ogrodzie zimowym odbywały się koncerty orkiestry Collonne, której romantyczny repertuar współgrał z harmonią miejsca” (Muzeum Alberta Kahna, ekspozycja w szklarni 2022).

²² Jeśli *amado* zawieszono na końcu okapu, tworzą tzw. suchą werandę, zabezpieczoną przed deszczem, a jeśli – tuż na ścianie *shōji*, pozostawiają werandę mokrą, narażoną na deszcz padający z ukosa. Mokra weranda *nure en* „wizualnie mocniej wiąże się z otoczeniem” (Kubiak Ho-Chi 2009: 172).

drobnych prac wymagających dobrego oświetlenia, np. szycia. Kuma, w którego wspomnieniach *engawa* rodzinnego domu pozostaje ulubionym miejscem dzieciństwa, pisze:

Engawa nie jest granicą ani brzegiem, jest raczej przejściem między wnętrzem a zewnątrz. To pośredni obszar łączący, który pozwala budynkowi nawiązać relację z otoczeniem. Nadaje się do poruszania w nim i kontemplacji ogrodu (An engawa museum. Albert-Kahn departmental museum by Kengo Kuma | The Strength of Architecture | From 1998 (metalocus.es).

Engawa wyznacza więc przestrzenną (nie liniową, jak ściana) granicę między zaciszem i intymnością domu a zewnętrzną strefą publiczną. Jej znaczenie wykroczyło poza obszar architektury w obszar kultury, gdzie metaforycznie oznacza przestrzeń nieformalnych spotkań i granic tożsamości podatnej na obce wpływy.

Hisashi natomiast w pierwszym sensie oznacza wąski korytarz lub nawet okalającą *moya* (centralną część tradycyjnej japońskiej rezydencji lub świątyni) i nakrytą oddzielnym dachem lub wydłużonym okapem głównego dachu (Kubiak Ho-Chi 2009: 250). Ponieważ pomieszczenia *moya* i *hisashi* można było odróżnić po różnych formach dachu, ich definicje stopniowo zaczęto odnosić do samego dachu i jako takie są one nadal używane w japońskiej tradycji budowlanej, „podczas gdy ich pierwotne użycie jako definicji pomieszczeń wygasło” (Engel 1964: 98). Dziś *hisashi* tłumaczy się więc jako oddzielone od głównego dachu daszki lub choćby wąskie występy czy listwy (Introduction of the Role and Types of Eaves), które w domu japońskim otaczają jego środkową część (Nishi i Hozumi 1996) i służą za okapy. W tym sensie używa terminu *hisashi* Luce Lebart, tłumacząc go w opisie ogrodowej elewacji nowego budynku Muzeum Kahna jako *persienne*, czyli żaluzja/ażurowy ekran (Lebart 2022: nienumerowane tablice).

W Muzeum Kahna Kuma zaprojektował *engawy* oraz osłony interpretujące *hisashi* w nowej i adaptowanej architekturze. Najwyraźniej eksponuje je nowy budynek, szczególnie inspirowany fascynacją Kahna Japonią. Od strony ogrodów jego północna elewacja jest wyposażona w *engawę* typu *kure-en*, ciągnącą się na parterze i piętrze. Schody łączące piętrową *engawę* z poziomem ogrodu mają stopnice z desek. Na końcu okapu *engawa* ta i cała północna elewacja osłonięta jest żaluzją *hisashi* zbudowaną z zawieszonych na metalowych prętach listew drewnianych, gdzieś zmieszanych z listwami ze szczotkowanego aluminium. Żaluzja ta stanowi filtr światła i zarazem wzmacnia efekt przenikania werandy z otoczeniem dzięki multiplikacji odbić listew i prętów w szybie. Przeszklona ściana umożliwia widok *engawy* i *hisashi* ze środka muzeum.

Od strony ulicy Du Port i Ronda Rdpt Rhin et Danube, czyli od południa i wschodu, osłonę nowego budynku tworzą głównie ciągłe aluminiowe listwy (o szerokości przeciętnej deski) zebrane w wiązkę, która opasuje go niczym taśmą, by za strefą wejścia (w narożniku) odłączyć się od elewacji i przejść w ogrodzenie muzeum wzdłuż ulicy Du Port. Cofnięta elewacja budynku odsłania wówczas swoje warstwy ze szkła, *hisashi* o strukturze podobnej do żaluzji ogrodowej, lecz z przewagą listew aluminiowych oraz *engawę* na parterze. W widoku z ulicy dominuje jednak połyskująca

w słońcu aluminiowa taśma, dzięki czemu cały budynek sprawia wrażenie parkanu ciągnącego się wzdłuż ulicy aż do dawnej galerii Planesa (obecnego audytorium) z jej charakterystycznym dachem. Ażurowa struktura taśmy także stanowi interpretację *bisashi* i dzięki szczelinom między listwami zarówno odgradza muzeum od miasta, jak i delikatnie je odsłania.



Fot. 3. Paryż, Muzeum Alberta Kahna, engawa i hisashi w nowym budynku muzeum projektu K. Kuma. Fot. B. Stec 2022

Kuma tłumaczy, że o ile w elewacji od strony ogrodu dominuje drewno, a od ulicy – metal, to „w kilku miejscach przejściowych między miastem a ogrodem te dwa materiały są stopniowo mieszane. Daje to budynekowi biologiczną skórę, która delikatnie dostosowuje się do różnych środowisk podczas interakcji z nimi” (Albert Kahn Museum | Kengo Kuma and Associates (kkaa.co.jp)). W aspekcie kulturowym tę „biologiczną skórę” elewacji odczytać można jako realizację idei architektury zakorzenionej i zarazem fałdy w architekturze (*le pli*), inspirowanej teorią Gillesa Deleuze’a (Deleuze 1988; Stec 1999, 2016), którą Kuma komentuje (Kuma 2009). Zgodnie z ideą fałdy

architektura adaptuje się do swojego najbliższego sąsiedztwa na zasadzie podobieństwa i przenikania aż do efektu zniknięcia w nim niczym kameleon. Tak też nowy budynek uzyskuje odmienną elewację w zależności od bezpośredniego otoczenia. Od północy zanika on wśród drzew, choć jego powierzchnia (2300 m²) stanowi połowę całkowitej powierzchni budowlanej muzeum. Wrażenie wtopienia architektury w ogród wynika z upodobnienia żaluzji do „cząsteczkowej”²³ struktury roślin. Podkreśla je zwłaszcza podobne filtrowanie światła przez ogrodowe *hisashi* oraz przez gałęzie i liście drzew.

Od strony miasta aluminiowa taśma także sugestywnie niweluje wrażenie bryły budynku, a wzmacnia wrażenie lekkiej struktury i parkanu. Błyszcząca w świetle, rozmywa budowlę w miejskim kontekście metalowych i metalicznych powierzchni samochodów lub konstrukcji, wzbudzając wrażenie dynamicznej ciągłości. W sensie kulturowym, taśma ta ilustruje wprost fałdę jako figurę, tworząc scenograficzny gest odnoszący się do idei Deleuze’a, a dzięki temu, w szerszym sensie – kultury Paryża. Taśma ta odbierana jest też jak „fragment origami” (An engawa museum. Albert-Kahn departmental museum by Kengo Kuma | The Strength of Architecture | From 1998 (metalocus.es)), dzięki czemu nawiązuje zarówno do japońskiej sztuki zginania papieru, jak i do jednej z metod implementacji fałdowania w architekturze (Stec 1999). Wrażenie, iż elewacje budynku reagują na kontekst, współtworzy doświadczenie zwiedzania muzeum:

Konstrukcja tego muzeum, wykonana z drewna, bambusa i metalu, jawi się jako dwustronna przepona, która łączy miasto i park za pomocą różnych języków architektonicznych. [...] Architektura nowego budynku, pozbawiona głównej roli, oddaje się całkowicie na służbę misji kulturalnej: rozpowszechniania, zwłaszcza poprzez zmysły, niezwykłego dzieła Alberta Kahna (AD100: ecco tutti i nomi del 2024).

Poza głównym budynkiem, skrzydła adaptowanej szklarni wyposażone są w werandy i ażurowe osłony będące interpretacją *engawy* i *hisashi*. W tym przypadku *hisashi* mają postać metalowej, białej konstrukcji z luków i listew, nawiązującej formą i barwą do konstrukcji pierwotnej szklarni. Na parterze *engawa* łączy się z ogrodem francuskim z jednej i wnętrzem ekspozycyjnym z drugiej strony. Na piętrze przyjmuje ona formę tarasu z podłogą z desek w typie *kure-en*. Natomiast dodany na tyłach szklarni aneks z toaletami posiada *engawę* i *hisashi* z drewna. Kuma dodał też *engawę* w typie *kure-en* i *hisashi* z drewnianych i metalowych listew przed wejściem do budynku ogrodowego zaadaptowanego na sanitariaty.

Powtarzane w kilku miejscach *engawy* i *hisashi* nadają nowej i adaptowanej architekturze muzeum spistości (Architecture – Musée Albert Kahn), stopniują odgrodzenie wewnątrz od otoczenia i wzmacniają artykulację tektoniki przegród. W sensie fizycznym *engawa* w Muzeum Kahna to medialna przestrzeń, a *hisashi* – to medialna

²³ Określenie to wielokrotnie pojawia się w tekstach Kuma w odniesieniu do struktur zbudowanych z drobnych elementów (np. Kuma 2004: 14,15).

warstwa między wnętrzem a otoczeniem budowli, muzeum a miastem. W sensie metaforycznym *engawę* w Muzeum Kahna można odczytać jako obszar graniczny między kulturami. Kuma rozwija typ miejskiego muzeum-*engawy* jako całości architektoniczno-przyrodniczej o funkcji edukacji, zarówno przez intelektualne poznanie ekspozycji, jak i jej kontemplowanie.



Fot. 4. Paryż, Muzeum Alberta Kahna, fragment ogrodu francuskiego ze szklarnią po adaptacji K. Kuma. Fot. B. Stec 2022

W adaptowanych budynkach Kuma wzmocnił przenikanie wnętrza z ogrodami także innym sposobem. W magazynie płyt rozebrał stary mur z białych cegieł i zastąpił go murem w części ażurowym, a w części reliefowym (z cegłami cofniętymi w stosunku do lica), uzyskując efekt trójwymiarowej struktury ściany, wzmocnianej grą światła i cienia. Podobnie w fabryce obrazów (dawnej sali projekcyjnej), rozebrał fragmenty ścian z czerwonej cegły zastępując je ażurowymi. Dzięki temu uzyskał struktury „cząsteczkowe”, współgrające z ogrodem. Światło słoneczne, tak istotne dla użytkowania *engawy* i rozmaitych efektów plastycznych w strukturach ścian jest też fundamentalne dla wzrostu roślin oraz wytwarzania i projekcji fotografii i filmów. W tym sensie można je uznać za subtelne spoiwo architektury, ogrodów i kolekcji Muzeum Alberta Kahna (Lebart 2022).

Muzeum Kahna jako wzór muzeum-*engawy*

Typ muzeum-*engawy* Kuma zaproponował także w innych projektach, zwłaszcza japońskich. Przykładem jest Muzeum Historii Nasu (2000), w którym weranda

przypominająca *engawę* obiega wewnętrzny zamknięty rdzeń budynku, będąc miejscem wystawy włączającej do ekspozycji widok otoczenia, zgodnie z treścią muzeum²⁴. W tym przypadku nawierzchnię werandy tworzy kamień Ashino. Innym przykładem jest Muzeum Hiroshige Andō w Bato (2000), w którym *engawa* otwierająca się na żwirowy ogród i wzgórze z zabytkowym chramem także ma nawierzchnię z kamienia Ashino. Również w projekcie rozbudowy lizbońskiego Centro de Arte Moderna Gulbenkian CAM (ukończenie planowane jest na wrzesień 2024 roku) Kuma przewidział *engawę* o nawierzchni żwirowej, pod miękko opadającym baldachimem pokrytym białymi płytkami ceramicznymi (wyprodukowanymi w Portugalii). Podobnie jak w Muzeum Alberta Kahna, ma ona stworzyć nowe powiązanie między muzeum, ogrodem i miastem. Muzeum CAM przygotowuje program kulturalny o nazwie *Engawa*, zakładający łączenie różnych praktyk i dyscyplin artystycznych (redefiniowanie tożsamości i granic w środowisku fizycznym i społeczno-kulturowym).

Przykłady te pokazują, że *engawa* zawsze zakorzenia architekturę w miejscu, jednak, zdaniem autorki, w różnym stopniu, zależnie od tworzących ją materiałów i lokalizacji. Kluczowe pozostaje powiązanie jej wyglądu z jej wytwarzaniem, czyli odpowiednia artykulacja łączenia materiałów w struktury, jak w przypadku tradycyjnej drewnianej werandy. Na tym tle Muzeum Alberta Kahna jest wzorowym typem muzeum-*engawy* ze względu na jego powiązanie z ogrodami i kulturą spuścizną byłej rezydencji Kahna. Zwłaszcza *engawy* z desek łączą ekspozycję muzealną i przyrodniczą oraz nawiązują do japońskiego ogrodu i wprost do *engawy* w stojących tam tradycyjnych domach japońskich.

Muzeum Alberta Kahna jako muzeum-*engawa*: powiązania z Paryżem

Metaforę *engawy* można odczytać w powiązaniu idei i formy Muzeum Alberta Kahna z dawną i współczesną fascynacją Paryża japońską kulturą. Podobnie jak na kształt posiadłości Kahna wpłynął japonizm, który ogarnął Paryż przełomu XIX i XX wieku, inicjując modę na ogrody japońskie (Przesmycka 2019), na obecną formę muzeum wpłynęła współczesna fascynacja Paryża japońską architekturą (Stec 2022b), widoczna w paryskich realizacjach Japończyków: Tadao Ando (Kaplica Medytacji w ogrodach UNESCO, przebudowa Bourse de la Commerce na Muzeum Sztuki Współczesnej), biura Sanaa (rozbudowa domu towarowego Samaritaine, osiedle mieszkaniowe Maréchal Fayolle), Kengo Kuma (Archiwum Antoniego Clavé), Shigeru Bana (Muzyczna Sekwana, razem z Jeanem Gastines), a także w sukcesie wystawy Jun'yi Ishigamiego w Centre Cartie w 2018 roku.

O konkretnym powiązaniu Muzeum Alberta Kahna z miastem świadczy część Archiwów Planety dotycząca Paryża: około 5000 autochromów i 90 m kliszy, które dokumentują przemiany dziewiętnastowiecznego miasta w nowoczesny Wielki Paryż

²⁴ Od zewnątrz *engawa* ta osłonięta jest przezroczystym szkłem i, gdziegdzie, przesuwными, częściowo przepuszczającymi światło panelami o strukturze z źdźbeł słomy.

(*Paris 1910–1937: Promenades dans les collections Albert-Kahn*. 2020). Dzięki aktualnej polityce „muzeum zakorzenia się w swym otoczeniu – bogatej tkance departamentalnej i Dolinie Kultury Górnej Sekwany” (Présentation – Musée Albert Kahn), do której, obok Muzeum Kahna, należą: Muzyczna Sekwana (2017, arch. Shigeru Ban i Jean de Gastines), Ogród Rzemiosła i Designu w Sèvres (2022) i Muzeum Grand Siècle w Saint-Cloud (otwarcie przewidziano na 2026, arch. Rudy Ricciotti i Fyat Company). Jednocześnie lokalne zakotwiczenie muzeum umożliwia prowadzenie polityki „przekraczania terytoriów” przez tworzenie sieci partnerstw międzynarodowych.

Podsumowanie

Zakorzenie Muzeum Alberta Kahna w Paryżu daje się rozpoznać w sieci wyjątkowo intensywnych, rozwijanych przez ponad sto lat powiązań między dawną rezydencją Kahna w Boulogne-Billancourt a Paryżem. Obecne muzeum, utworzone z warstw architektonicznych, biologicznych i kulturowych, wzmacnia te powiązania w znacznym stopniu dzięki architektonicznej interwencji Kengo Kuma.

Do najważniejszych czynników zakorzeniających Muzeum Kahna w Paryżu należą powiązania jego architektury z charakterem miejsca (jego *genius loci*), wynikającym z życia i pasji Kahna, przedstawiciela paryskich elit finansowych i kulturalnych przełomu XIX i XX wieku, miłośnika Japonii, a zarazem człowieka wyjątkowego w swej fascynacji ciągłością życia przyrody i kultury. Jego spuściznę kontynuuje obecne muzeum zaprojektowane jako ciągła przestrzeń muzeum-ogrodu (w którym ogród stanowi część ekspozycji dosłownie zakorzenioną w sensie biologicznym i oferującą w mieście możliwość kontemplacji przyrody) oraz muzeum-*engawa*, wykorzystującego ażurowe elewacje w typie *hisashi*. *Engawa* i *hisashi* eksponują powiązanie wyglądu architektury z procesami jej wytwarzania, zgodnie z założeniami architektury zakorzenionej. Podobnym celom służy adaptacja istniejących budynków ogrodowych wykorzystująca rozwarstwienie i rozrzedzenie wątków ścian. Muzeum-*engawa* oddziałuje też jako metafora przestrzeni społeczno-kulturowej, wyrażająca ideę spotkania kultur, otwarcie na fascynację Paryża Japonią oraz misję rozpoznawania jego wielokulturowości. W duchu tej metafory odczytać można powiązanie idei architektonicznej muzeum z ideą fałdy Gillesa Deleuze’a oraz uczestnictwo Muzeum Kahna w budowaniu Doliny Kultury Górnej Sekwany.

Analiza Muzeum Alberta Kahna wskazuje, że zakorzenie architektury nie musi opierać się wyłącznie o lokalne tradycje i budulec, ale może czerpać z odległych kultur pod warunkiem rozpoznania ich zasadności w danym miejscu i umiejętnej implantacji.

Bibliografia

- Billon R. i Bodin C.-O. (red.) 2021. *Le jardin d'Albert Kahn: Un tour du monde botanique*. Paris: Skira/Musée Albert-Kahn.
- Calderoni C. 2022. *Musée Départemental Albert-Kahn*. Kengo Kuma & Associates. Paris: Archibooks et Sautereau.

- Clet-Bonnet N. i Simonnot-Bonhomme M. 2011/2012. Albert-Kahn. Arcanes d'un rescue. *Vallée de la culture* 2011/2012, 86-99, revueculturelle4 (hauts-de-seine.fr).
- Churchill H. 1962. *The City Is the People*. New York: W. W. Norton & Company.
- Deleuze G. 1988. *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit.
- Engel H. 1964. *The Japanese House. A Tradition for Contemporary Architecture*. North Clarendon, Vermont: Tuttle Publishers.
- Frampton K. (red.) 2012. *Kengo Kuma Complete Works*. London: Thames & Hudson.
- Kubiak Ho-Chi B. 2009. *Estetyka i sztuka japońska*. Kraków: Universitas.
- Kuma K. 2002. *Anti-Object*. London: Architectural Association.
- Kuma K. 2004. *Materials, Structures, Details*. Basel-Berlin-Boston: Birkhäuser.
- Kuma K. 2005. Architektura w charakterze miejsca stanie się normą XXI wieku / Architecture Making Maximum Use of the Character of the Land will be the Norm in the Twenty-first Century. [W:] M. Poprawska, M.A. Urbańska (red.), *Kierunki. Nowa architektura w Japonii i Polsce / New Architecture in Japan and Poland*. Kraków: Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, 148-171.
- Kuma K. 2009. *Studies in Organic*. Kengo Kuma & Associates. Tokyo: TOTO.
- Kuma K. 2020. *L'architecture naturelle*. Paris: Arléa.
- Lebart L. 2022. *Musée Départemental Albert Kahn. Transmettre une vision humaniste*. Paris: Gallimard.
- Nishi K. i Hozumi K. 1996. *What is Japanese architecture? A survey of traditional Japanese architecture*. New York: Kodansha USA.
- Norberg-Schulz Ch. 1980. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli.
- Paris 1910-1937: Promenades dans les collections Albert-Kahn*. 2020. Paris: Lienart.
- Przesmycka E. 2022. Daleki Wschód w europejskiej architekturze i sztuce ogrodowej. Między domem a ogrodem. [W:] K. Banasik-Petri (red.), *Państwo i Społeczeństwo* 2022, zeszyt: *Architektura Dalekiego Wschodu*. Kraków: Oficyna Wydawnicza AFM, 159-191.
- Stec B. 1999. Uwagi o fałdowaniu w architekturze współczesnej. [W:] E. Rewers (red.), *Przestrzeń, filozofia i architektura*. Poznań: Wydawnictwo Humaniora, 35-57.
- Stec B. 2016. Fałda. *Autoportret* 4, 38-45.
- Stec B. 2021. Architektura jak czarka dobrej herbaty. Architecture Like a Bowl of Good Tea. [W:] K. Ingarden (red.), *Kengo Kuma. Eksperyment. Materiał. Architektura. Experimenting with Materials*. Kraków: Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, 47-74.
- Stec B. 2022a. Rooted architecture: on Kengo Kuma's architectural idea / Architektura zakorzeniona. O idei architektonicznej Kengo Kuma. *Teka Komisji Urbanistyki i Architektury O/PAN w Krakowie*, Tom/Volume L (2022). 311-327. DOI: 10.24425/tkuia.2022.144855.
- Stec B. 2022b. Fascynacja Zachodu architekturą japońską. Twórczość Kengo Kuma, Sanaa i Jun'yi Ishigamiego w aspekcie poszukiwania nowego paradygmatu architektury Zachodu. [W:] K. Banasik-Petri (red.), *Państwo i Społeczeństwo* 2022, zeszyt: *Architektura Dalekiego Wschodu*. Kraków: Oficyna Wydawnicza AFM, 193-224.

Netografia

AD100: ecco tutti i nomi del 2024 | Architectural Digest Italia (ad-italia.it), 15.02.2024.

Albert Kahn (museedemarmoutier.fr), 15.02.2024.

Albert Kahn, le banquier philanthrope, en son jardin | Passage du temps, 15.02.2024.

Albert Kahn Museum | Kengo Kuma and Associates (kkaa.co.jp), 21.09.2024.

An engawa museum. Albert-Kahn departmental museum by Kengo Kuma | The Strength of Architecture | From 1998 (metalocus.es), 17.05.2024.

Biographie d'Albert Kahn – Musée Albert Kahn (hauts-de-seine.fr), 27.01.2024.

Introduction of the Role and Types of Eaves 庇 | japanese-architects.com, <https://japanese-architects.com/articles/hisashi>, 15.02.2024.

Le superbe jardin japonais du Musée Albert Kahn et ses autres jardins qui nous emmènent en voyage – Sortiraparis.com, 21.09.2024.

Musée Albert Kahn (hauts-de-seine.fr), 15.02.2024.

Musée départemental Albert-Kahn: kolekcja podróżnicza i fotograficzna – Sortiraparis.com, 15.02.2024.

Autorka:

Dr hab. inż. arch. Barbara Stec

e-mail: bstec@afm.edu.pl

