

ARCHITECTURE

ARCHITEKTURA

ANNA JASIŃSKA

PhD

Jagiellonian University
Jagiellonian University Museum
e-mail: anna.jasinska@uj.edu.pl
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4769-4340>

ARTUR JASIŃSKI

Prof. DSc PhD Eng. Arch.

Andrzej Frycz Modrzewski Krakow University
Faculty of Architecture and Fine Arts
e-mail: a.jasinski@ajbiuro.pl
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5285-8143>

ADAPTIVE REUSE OF A HERITAGE BUILDING: THE NEW LIFE OF BOURSE DE COMMERCE IN PARIS

ADAPTACJA FUNKCJONALNA ZABYTKOWEGO BUDYNKU: NOWE ŻYCIE BOURSE DE COMMERCE W PARYŻU

ABSTRACT

The Parisian Pinault Collection was established in the thoroughly renovated building of the Bourse de Commerce, which formerly housed a commodity exchange. The building had been remodelled several times due to the conflicting interests of its subsequent stakeholders. Various transformations were required as functional needs were changing. In the 16th century, a palace for Catherine de Medici was built there, which survived until 1748. In 1776, a warehouse and a grain exchange (Halle au Blé) were built on the site of the former palace. The structure from the 18th century underwent extensive reconstruction works at the end of the 19th century to adapt it for use as a commodity exchange (the Bourse de Commerce). Another transformation took place fairly recently. The building was leased from the municipal authorities and adapted to house a contemporary art museum. A concrete cylinder was placed inside to serve as the main exhibition and circulation space. The renovation project was entrusted to Japanese architect Tadao Andō. The former commodity exchange building has, thus, become, at least for the next fifty years, a contemporary art museum — an original, controversial work of contemporary architecture and an example of a skilful adaptive reuse of a heritage building. This paper analyses, from the perspective of an art historian and architect, the project in question in comparison to other projects of adaptive reuse of heritage buildings into galleries of contemporary art carried out by Tadao Andō for François Pinault, focusing on the design strategies adopted and the results achieved.

Keywords: museum architecture, collections, Tadao Andō, François Pinault

STRESZCZENIE

Paryska galeria François Pinaulta powstała w pieczołowicie odnowionym budynku Bourse de Commerce, w którym uprzednio mieściła się siedziba giełdy towarowej. Budynek ten był wcześniej wielokrotnie przebudowywany, jego historia jest przykładem ścierania się sprzecznych interesów i różnych sposobów przekształceń, podyktowanych zmieniającymi się potrzebami funkcjonalnymi. W XVI wieku wzniesiono tu pałac Katarzyny Medycejskiej z charakterystyczną kolumną, który przetrwał do 1748 roku. W 1776 roku, w miejscu wyburzonego pałacu zbudowano magazyny i giełdę zbożową (Halle au Blé). Pod koniec XIX wieku została ona gruntownie przebudowana na potrzeby giełdy towarowej (Bourse de Commerce). Kolejna transformacja nastąpiła współcześnie: wydzierzawiony od władz miejskich obiekt został zaadaptowany na galerię sztuki



współczesnej, a w jego wnętrzu ustawiony został betonowy cylinder, tworzący główną przestrzeń ekspozycyjną i komunikacyjną. Autorem projektu adaptacji jest japoński architekt Tadao Andō. Wydzierżawiony na 50 lat budynek byłej giełdy stał się oryginalnym muzeum sztuki współczesnej — budzącym kontrowersje, radykalnym dziełem współczesnej architektury, przykładem zręcznie przeprowadzonej adaptacji funkcjonalnej zabytkowego budynku. W artykule dokonano analizy tego projektu na tle innych projektów adaptacji zabytkowych budynków na galerie sztuki współczesnej wykonanych przez Tadao Andō na rzecz François Pinaulta, przyjętych w nich strategii projektowych, osiągniętych rezultatów, analizowanych z perspektywy historyka sztuki i architekta.

Słowa kluczowe: architektura muzeów, kolekcjonerstwo, Tadao Andō, François Pinault

1. INTRODUCTION

The adaptive reuse of old buildings has become a very important task of contemporary architecture (Plevotes and Van Cleempoel, 2019). This is due to various reasons, including a growing understanding of the need for sustainable development, the belief that adapting existing buildings to new functions is beneficial for the environment, as well as the increasing awareness of the cultural benefits of retaining the architectural heritage of humankind (Plevotes and Van Cleempoel, 2013). The topic of adaptive reuse has been addressed by a number of academic publications, including monographs (Wong, 2017; Białkiewicz, 2016; Plevotes and Van Cleempoel, 2019; Wong, 2023) and articles (Bullen, 2007; Bullen and Love, 2011; Lanz and Pendlebury, 2022). One of the unique problems inherent in adaptive reuse projects and also one of the most difficult challenges that architects are facing is the adaptive reuse of listed buildings. On the other hand there is growing acceptance that heritage buildings are an important element of social capital and that heritage conservation provides economic, cultural and social benefits to urban communities. Therefore, the role of building conservation has changed from preservation only, to being part of a broader strategy for urban regeneration (Bullen and Love, 2011). As Jacek Purchla duly noted: *under conditions of increasing globalization, cultural heritage is increasingly becoming an attractive resource and a factor driving development* (Purchla, 2005, 57, all translations from Polish done by the author).

In May 2021, a contemporary art museum named the Bourse de Commerce — Pinault Collection, designed by Japanese architect Tadao Andō and commissioned by one of the greatest collectors of contemporary art, French financial magnate François Pinault, opened in Paris. This is the third (after the Venetian galleries Palazzo Grassi and Punta della Dogana) joint project of these eminent figures, involving the conversion of a heritage building into a contemporary art gallery, which has given a new life to a culturally valuable building. Contemporary art is presented to the visitors in historic interiors, thereby adding a new context to the experience and establishing an inspiring dialogue between past, present and future.

2. COLLECTOR AND ARCHITECT

The collaboration between François Pinault and Tadao Andō, spanning over two decades, is truly outstanding. In the world of architecture, long-term relationships between clients and architects are relatively infrequent. Architects are usually selected through competitions or negotiations, personal relationships being replaced by a transactional approach. In contrast, Pinault and Andō's cooperation has resulted in the creation of three original contemporary art museums, set up in heritage buildings specially adapted for this purpose. They share a similar design concept. The buildings have been thoroughly renovated and conserved, while preserving the original structures, including facades, walls, roofs and ceilings. The interiors, in turn, underwent a complete transformation in line with the minimalist aesthetics typical of Andō's works. It is precisely this feature that drew the attention of François Pinault, who remarked: *I love Tadao Andō's minimalist aesthetic. His architecture is silent, no artifice, no unnecessary detail disturbs his architectural gesture, which succeeds in combining absolute simplicity and extreme complexity* (Thomas, 2021).

The two met in 1997, in the Parisian apartment of Karl Lagerfeld, who arranged a dinner at the collector's request. A few years later, in 2001, Tadao Andō won the competition for François Pinault's Museum of Contemporary Art to be built on Île Seguin Island in Paris. This grand project was conducted between 2003 and 2005, but the investment was abandoned due to difficulties in the preparation of infrastructure by the local authorities. In Pinault's words: *We are somewhat alike. We are almost the same age, and both self-taught. What I like about him is the rigour of his work, his attention to detail, his refusal to compromise and his resilience* (Serafin, 2021). Although they talk to each other through an interpreter, they claim to understand each other without words and share a mutual respect. In 2021, they were jointly awarded the Wallpaper Design Award for the project of the Bourse de Commerce — Pinault Collection in Paris (Serafin, 2021).

François Pinault was born in Brittany in 1936. At the age of 16, he left school to work in his family's sawmill, and at the age of 26, he set up his own timber

trading company. After years of successful trading ventures, Pinault became interested in the luxury goods sector. In 1998, he bought a majority stake in Christie's auction house and a year later created the Kerig holding company (formerly PPR), which became the owner of famous fashion brands: Alexander McQueen, Balenciaga, Gucci and Yves Saint Laurent. In 2003, he handed over the management of his company to his eldest son, François-Henri, and devoted himself exclusively to collecting works of art. Pinault became interested in art in the 1970s, influenced by his second wife, antiquarian and art dealer Maryvonne Campbell. His first purchase was a painting by Paul Sérusier, *Cour de ferme en Bretagne* (1891), bought in London in 1972, which, as he claims, reminded him of the place where he spent his childhood and of his mother (Valdes, 2021). However, the breakthrough moment in his career as an art collector was the purchase of Piet Mondrian's painting *Tableau Losangique II* (1925) in 1990. It was this work that turned his interest to the world of contemporary art.

François Pinault is one of the major, most influential collectors of contemporary art, with a collection of more than 10,000 works by 380 artists (Willsher, 2021), estimated by ARTnews magazine to be worth more than 29 billion USD. His anthology of supreme works not only reflects the contemporary art market — it shapes it, influencing the prices of works and careers of the artists (Codignola, Mariani, 2022). The collection started in the 1960s has never even been catalogued and not all the works that comprise it are known. Some of Pinault's favourite artists include Rothko, De Kooning, Pollock, Rauschenberg and Ryman, although the interiors of his private residences are said to be adorned with works by Picasso, Brâncuși, Braque and Modigliani (Strouton, 2007, p. 69).

Pinault claims that his passion for collecting works of art is driven by altruistic motives — he wants to share them with others, he wants visitors to feel comfortable in his museums and *leave them in a better mood than when they entered* (Willsher, 2021). He admits, though, that he manages his passion just like he does a business, with representatives working for him on different continents, looking out for new trends in the art world. The art collector always emphasizes the importance of personal acquaintances with artists and visits to their studios. He is known to be friends with Jeff Koons, Damien Hirst and Takashi Murakami (Strouton, 2007, 71). Pinault is also actively engaged in charity work. He donated one hundred million EUR to the rebuilding of Notre Dame Cathedral destroyed in the 2019 fire.

Tadao Andō (Jap. Andō Tadao) is one of the most outstanding contemporary architects and winner of the most important architectural awards, including the

Pritzker Architectural Prize (1995), the RIBA Gold Medal (1997), the AIA Gold Medal (2002), and the UIA Gold Medal (2005). The self-taught architect was born in Osaka in 1941. Andō grew up in the post-war period of Japan's reconstruction from the devastation of the Second World War. Between the ages of ten and seventeen, he worked as a carpenter's helper. During that time, he would often visit old temples, tombs and teahouses in Kyoto and Nara. His interest in architecture was further stimulated by a book on Le Corbusier, containing the architect's plans, which Andō would repeatedly redraw (Jodidio, 1999, 6). From 1962 to 1969, Andō made a living doing odd jobs (at one time he was even a boxer). He studied architecture while travelling in the United States, Europe and Africa. Andō calls this period in his life his Grand Tour. He studied architecture by watching it, reading and drawing. He kept diaries of his trips, filled with notes, sketches, plans, and photographs. Despite the lack of a professional background, his trips were methodically prepared. One of Andō's favourite books were Goethe's *Italian Journey* and *Le Voyage d'Orient* by Le Corbusier (Andō, 2002, p. 1).

He often visited Italy and was also familiar with the works of Baroque architects. He was particularly interested in the rivalry between Giovanni Lorenzo Bernini and Francesco Borromini. The latter, the son of a bricklayer, was also a self-taught architect and was considered by Andō as his alter ego. However, as he has repeatedly stressed, what made the biggest impression on him was the Pantheon in Rome. Andō has recalled an almost mystical experience he had once had when, standing in awe inside the building, bathed in diffused light from an oculus above the vast dome, while a group of worshippers entered the temple singing a hymn.

I'll never forget the emotional power of hearing those strong, vibrant voices reverberating around the space. Through this experience, something beyond that which is visible to the eye was deeply etched into my mind. Architectural space is a phenomenon we take in not only visually but through our senses, that is, through our whole bodies. The Pantheon made me recognize this truth, and for me, this fact alone makes the building worth visiting (Andō, 2002, p. 3).

Andō gives the Pantheon as an example of a building with perfect proportions, filled with transcendental light and resounding with distinct echoes, which has continued to inspire him. Such experiences cannot be captured in a drawing, photograph or any description; they can only be experienced by visiting the building. Philip Jodidio, in his monograph on Tadao Andō, writes:

The first impression of Tadao Andō's architecture is its materiality. His powerful concrete walls set a limit.

Beyond this point there is no passage but that which is opened by his will. A second impression of Tadao Andō's architecture is its tactility. Hard walls seem soft to the touch. They exclude then enclose, admitting light, wind and the passing visitor, who leaves behind the disorder of everyday existence to be sheltered in a realm of stillness. A third impression of Tadao Andō's architecture is its emptiness. Within, only light and space surround the visitor (Jodidio, 1999, p. 6).

3. HISTORY AND REMODELLING PROJECTS OF THE BOURSE DE COMMERCE

The history of the Bourse de Commerce dates back to the 16th century, when a residence was built there for Catherine de Medici between 1574 and 1584. The author of the project, known as Hôtel de la Reine, was Jean Bullant. A tower was erected in the inner corner of the courtyard, in the shape of a Doric column, symbolizing the queen-regent's power and serving as a platform for conducting astronomical observations. It was recognized as a monument as early as 1862 and has survived to the present day, integrated into the outer walls of the subsequent buildings constructed on the site of the former palace. After Catherine's death, the palace passed into the hands of Charles de Bourbon, Count of Soissons, who gave a new name to the residence: Hôtel de Soissons. In 1748, creditors of the Soissons family, unable to carry out the demanding restoration work required by the building due to the lack of maintenance began to demolish it to sell its materials (Gatier, 2021, p. 141). Between 1752 and 1776, a circular building was erected there to house a warehouse and a grain exchange (Halle au Blé), designed by the royal architect Nicolas Le Camus de Mézerièrs. The only element remaining of Catherine de Medici's palace was the tower, beside which the façade of the new building was erected. Soon, the building was found to be too small for its purpose and its open courtyard was capped in 1783 by a wooden dome, topped with a metal lantern. Just like the Roman Pantheon, the building was awe-inspiring, but the roof burned down in 1802 (Hugron, 2021). An impressive and innovative metal structure was erected in its place between 1806 and 1811, designed by architect François-Joseph Bélanger and engineer François Brunet (Gatier, 2021, p. 145). The cast-iron dome, made from prefabricated cast and wrought-iron elements, with a diameter of 38 m, was covered with copper sheet, and topped with a wrought-iron roof lantern. It was the first structure of its kind in the world, a symbol of the century of industry and of the city of Paris, just like the Eiffel Tower, erected decades later (Pevsner, 1970, p. 203).

In the second half of the 19th century, the inner city of Paris was undergoing urban redevelopment, part of which was a network of boulevards planned by Georges-Eugène Haussmann. A new street was constructed in front of the grain exchange: Rue de Louvre, and in its vicinity, on the east side, residential buildings were demolished and the famous Parisian market halls were erected in their place. In 1873, the grain exchange — Halle au Blé — was closed down. In 1886–1889, another redevelopment project was carried out, this time to adapt the building into a commodity exchange — the Bourse de Commerce, designed by architect and developer Henri Blondel, who gave the building its present form. The demolished outer walls were replaced with a monumental stone façade framed by double Doric pilasters, in a style reminiscent of Catherine de Medici's column. The main entrance, on the side of the square created by the new Rue de Louvre, was decorated with a richly carved pediment supported by a double Corinthian column. Blondel retained the two characteristic double-helix staircases by Le Camus de Mézerièrs, as well as the interior design of the building and its cast-iron dome. The metal sheet on the roof was replaced with slate. The lower part of the dome was made of brick masonry and was covered with a monumental painting entitled *Triumphal France*, depicting lands with which imperial France traded. The painting was a joint project of five renowned painters of the time: Alexis-Joseph Mazerolle covered the four tympanums of the inner frieze with allegories of the four corners of the world, painted in gilded *trompe-l'œil*, contrasting with the full-colour paintings depicting the history of trade with America (Évariste Vital Luminais), Russia (painted by Désiré-François Laugée), Asia and Africa (painted by Gregores Viktor Clairin), as well as Europe (painted by Hippolyte Lucas). The 10 m high fresco with a circumference of about 140 m was painted in the artists' studios, in oil on large-format canvases, which were then cut, pasted and retouched directly onto the dome vault (Gatier, 2021, p. 163).

In 1948, the Bourse de Commerce became the property of the Paris Île-de-France Chamber of Commerce and Industry. When market activity ended at the Bourse de Commerce, the owners applied for permission to demolish the building. The reaction of the Ministry of Culture was vehement; not only was permission for demolition refused, but on 15 January 1975, the entire building became a listed heritage site. The disused building was falling into disrepair, the glass roof was covered with dirt and the condition of the valuable paintings was deteriorating. The situation changed in 2010, when the Paris authorities bought it under the *Réinventer Paris* programme to then lease it to François Pinault.

The surrounding architecture has also undergone multiple transformations. In the 1970s, the market halls were demolished and replaced by a shopping mall and park, which now surrounds the Bourse de Commerce on the east side, and from which it is possible to admire the silhouette of the building and Catherine de Medici's tower, declared a monument as early as 1862.

Pinault decided to lease the Bourse de Commerce for fifty years, in return for a lump-sum payment of 15 million EUR, an annual fee of 60,000 EUR and a share in the profits from admission fees. In addition, the collector had to agree to the imposed conditions concerning conservation, including a thorough restoration of the original fabric of the building and ensuring that the adaptation works carried out inside the building can be removed from it in the future (Willsher, 2021). The construction works were preceded by meticulous conservation research. A set of 240 drawings and details of the steel dome, preserved in the archives of the Wallraf-Richartz Museum in Cologne, proved to be extremely valuable reference material in this respect. The original drawings allowed for a faithful reconstruction of the dome, which for technical reasons was covered with a set of low-emission double glazing units with good insulating and thermal properties. Only the upper part, due to the small dimensions of the metal elements, was glazed with single float glass. Detailed site inspections of the structure with the use of drones and a 3D inventory using laser measurements were carried out (Gatier, 2021, p. 145). The resulting computer model made it possible not only to faithfully design and reproduce the original structure of the dome, but also to design the scaffolding adapted to its shape to free up the central space of the rotunda so that conservation works on the dome and the surrounding paintings could be carried out simultaneously with the construction works inside (Gatier, 2021, p. 133).

The adaptation based on Tadao Andō's design consists in inserting a 9 m high concrete cylinder with a diameter of 29 m into the interior of the rotunda, the minimalist look of which provides a stark contrast to the richly decorated 19th-century interiors (Stach, 2021, p. 60). The resulting atrium forms the main exhibition space with a total area of more than 7,000 m², consisting, in addition to the atrium, of seven galleries located in the old part of the building, accessible via conventional staircases and a spiral staircase located in the space of the so-called passageway, between the inner walls and the concrete cylinder. A circular walkway runs along its inner edge to let the visitors admire the interior of the building and its frescoes. The functional design of the building is complemented with a 284-seat auditorium in the basement and a gourmet restaurant on the top floor.

When asked about the concept behind his design for the adaptive reuse of the building, Andō explained that his aim was neither to renovate nor expand it, but to juxtapose the old with the new, while maintaining their complete autonomy. In his own words:

In renovation projects such as The Palazzo Grassi, the Punta della Dogana, or the Bourse de Commerce, I have always started by removing all traces of any intervention subsequent to the initial construction, in order to restore the building to its original state. In this way, the contrast between past and present will be more intense and real (Co, 2021, p. 53).

In order to enhance the effect, Andō inserted a reinforced concrete box-like space in the middle of the Punta della Dogana building, which forms the compositional focus and orientation reference of the new museum, contrasting with the old brick walls, and creating 'architecture within architecture'. The central cylinder in the Bourse de Commerce delivers an even greater impact. In this case, everything, from the arrangement of the space to the interior design, is based on concentric circles and rings. The interior is dominated by concrete, with a smooth, carefully sandblasted surface. Andō refers to them as 'living' walls, remarking that:

Using concrete as an architectural material is foremost a challenge, as I would like to open up the horizons for this material that serves so many ordinary purposes; what's more, I am certain that the smooth surface of concrete, obtained by human hands at the cost of much effort, is the most suitable for forming living walls, for framing living spaces, in the same way that in the Pantheon in Rome the natural light that falls from the top of the dome creates a subtle chiaroscuro effect on the walls, which must be said to be a symbol of humankind's creative will. That is the point at which architecture as I see it is accomplished. (Co, 2021, pp. 53–54).

In Paris, Tadao Andō was working as part of a large interdisciplinary team. His ideas and sketches were analysed, verified and even checked on 1:1 scale models, and modified if necessary. For example, the height of the concrete cylinder was reduced by as much as one storey, the staircase that was originally planned to be constructed in the inner part of the cylinder was moved outside of it, and the width of the inner walkway in the passageway was increased (Niney, Marca, 2021, p. 95). Andō himself admits in his text *Process and Idea* that the design process is an arduous one; it is a long journey through time, as the world of architectural imagination is suspended in the space between past, present and future (Andō, 2021, p. 015). The team responsible for the design of the Bourse de Commerce, in addition to Tadao Andō and his colleagues from Tadao Andō Associates, also included Thribault

Marca and Lucile Niney with NeM/Niney and Marca Architects staff. The conservation works under the project were conducted by Agence Pierre-Antoine Gatier, while the design of the interiors, furniture and street architecture around the building was prepared by architects Ronan and Erwan Bouroullec.

4. ADAPTIVE REUSE OF HERITAGE BUILDINGS: CHALLENGES, TYPOLOGIES, APPROACHES

When it comes to the adaptive use of heritage buildings, what is of fundamental importance is the juxtaposition of the ‘old’ and the ‘new’. The ‘old’ is understood as the fabric of the host building and its genius loci, while the ‘new’ represents the new functions and the contemporary technical requirements of the building in question. The dilemma always concerns the balance between conservation and intervention. The theoretical discussion concerning the adaptive reuse of heritage buildings dates back to the 19th century, when two opposing views emerged, represented by two individuals. Frenchman Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879) was a proponent of the restoration movement, which allowed for far-reaching alterations and transformations as long as they resulted from new functional needs:

... the best of all ways of preserving a building is to find a use for it, and then to satisfy so well the needs dictated by that use that there will never be any further need to make any further changes in the building (Viollet-le-Duc, 1858).

His opponent, Englishman John Ruskin (1819–1900), and later also his disciple, William Morris, represented the conservation movement, calling for a more orthodox stance:

It is impossible, as impossible as to raise the dead, to restore anything that has ever been great or beautiful in architecture... Do not let us talk then of restoration. The thing is a Lie from beginning to end... Take proper care of your monuments, and you will not need to restore (Ruskin, 1849).

The ‘restoration vs. conservation’ dilemma is at the centre of numerous discussions about the principles according to which conservation works on architectural monuments should be carried out. Other factors that shaped the modern conservation doctrine were the works of Alois Riegl (1858–1905) and his disciple Max Dvořák (1874–1921), who advocated solutions that preserve all authentic elements of a heritage building, regardless of the time in which they were created or their artistic value. Dvořák strongly opposed any reconstruction works and only allowed for additions resulting from functional or technical needs introduced as new elements, completely different from the original

fabric (Kadłuczka, 2000, p. 39). Conservation theory was greatly influenced by the wartime devastation in Europe following the World Wars and the need for the reconstruction of the destroyed cities and heritage buildings. As a result, the dogmatic approach was slowly giving way to more pragmatic solutions. The results of this process were the enactment of key documents: The Athens Charter (1931) and the Venice Charter (1964).

The 1960s and 70s saw the emergence of a group of talented and influential architects in Europe who began to specialize in adaptations of historic buildings, introducing to them elements of contemporary architecture. The most prominent of those were Carlo Scarpa (1906–1978) in Italy, Sverre Fehn (1924–2009) in Norway and Raphael Moneo (1937–) in Spain. Their widely published works inspired research on the relationship between conservation theory, architecture and interior design. The need for adaptive reuse of existing buildings on a larger scale became apparent for two reasons — due to a growing environmental awareness and the need for rational use of resources, on the one hand, and the need to protect cultural heritage, on the other. A new professional specialization (or one could even say a new discipline) — adaptive reuse — emerged, combining aspects of architecture, historic preservation of monuments and interior design (Plevoets, Van Cleempoel, 2013). This new specialization, which was born out of practical needs, was soon supported by theory and has been enjoying increasing popularity ever since, in line with the well-known environmental slogan ‘Reduce, Reuse, Recycle’. Adaptive reuse is currently considered one of the basic principles of sustainable development. It is also mentioned as one of the key aspects of the New European Bauhaus and the ACE 2018 Declaration on Adaptive Built Heritage (ACE, 2018). This declaration lists cultural, social, environmental and economic benefits of reusing built heritage.

The term adaptive reuse was first used in the *Merriam-Webster Dictionary* published in 1973 (Wong, 2017). Since then, it has been getting increasingly widespread, both in theory and practice, to describe architectural and investment activities involving old buildings subject not so much to conservation as to transformation (Powell, 1999, p. 10). Adaptive reuse is a process that retains as much as possible of the original building while upgrading its performance to suit modern standards and changing user requirements (Latham, 2000). Another definition of the term, proposed by Brooker and Stone, reads that the function is the most obvious change, but other alterations may be made to the building itself such as the circulation route, the orientation, the relationships between spaces; additions may be built and other areas may be demolished (Brooker and Stone, 2004).

Among the most important theoretical works on adaptive reuse is Sherban Cantacuzino's *New uses for old buildings*, in which the author describes typologies of adaptive reuse, classifying them into eleven categories based on the original function of the host space (Cantacuzino, 1975). Other researchers focus on the strategic approach to adaptive reuse. For example, Philippe Robert in his book *Adaptations. New Uses for Old Buildings* (Robert, 1989) lists seven basic strategies for transforming adapted buildings: (1) building within, (2) building over, (3) building around, (4) building alongside, (5) recycling materials or vestiges, (6) adapting to new function and (7) building in the style of.

Over time, references linking adaptive reuse to sustainable development have started to appear. There is a growing acceptance that conservation of historic buildings brings significant cultural, social and economic benefits (Bullen and Love, 2010). Assumptions of the Venice Charter are being discussed (Szmygin, 2008), and the need for more flexible approach to conservation doctrines are foreseen, in order to search for universal principles of protection of cultural heritage of architecture and urbanism (Kadłuczka, 2002). While the prevailing view in the literature on the subject is that reusing existing buildings is a sustainable practice in itself; because the amount of resources needed for that purpose is generally far less than in the case of new constructions, most researchers also acknowledge that historic buildings often perform poorly in terms of energy efficiency and, as such, are not invariably beneficial in ecological terms (Plevoets and Van Cleempoel, 2013). Therefore, adaptive reuse of heritage buildings is regarded to be a challenging process. Furthermore, it should be noted that heritage buildings are generally subject to legal protection as listed buildings, and therefore any works on such buildings are subject to a number of functional and technical constraints related to the need for meticulous conservation research and protection of their original substance. Such projects are extremely complex, require the involvement of multidisciplinary teams, and are thus very costly and lengthy (even risky at times). Generally an adapted building will not completely match the new building in terms of performance, although the shortfall should be balanced against gains in cultural and social values (Bullen, 2007). On the other hand, they bring significant added value in commercial terms, including an attractive location and setting for the new functions arranged inside.

An example of such successful undertakings are all three projects by Tadao Andō implemented for François Pinault, in which two approaches adopted by the architect can be seen: meticulous conservation of the old building substance with uncompromising

architectural intervention within the interiors, kept in the spirit of minimalism. These approaches were dictated by the need to provide suitable conditions for exhibiting works of modern art, sculptures, paintings, installations, as well as video and performance, which form the core of François Pinault's collection. Large-scale, colourful, flamboyant, or, on the contrary, minimalist contemporary art requires variable settings adapted to the nature of the work in question. All artworks, regardless old or new ones are very sensitive to the way they are displayed. *There is a need of harmony between container and contents* (Newhouse, 2005, 214).

The difficulties of exhibiting contemporary works of art in richly decorated, historic interiors are visible in the case of Fondazione Prada's exhibition entitled *Stop Painting* hosted in the Venetian palace Ca' Corner della Regina, built between 1724 and 1728. The interiors with their original Baroque décor overwhelm the works of contemporary art exhibited there with their richness of details and ornamentation. In the neighbouring Palazzo Grassi (1748–1772), Tadao Andō covered the windows and original wall decorations with white walls and rearranged the exhibition space into regular-shaped enfilade-style rooms centred around the courtyard. Out of the original elements, the atrium décor, door portals and ceiling decorations were left, albeit these were criss-crossed with a network of lighting systems. The result was a neutral exhibition space that can be adapted to the requirements of individual collections. This strategy is referred to as *building within* (Robert, 1989), or *insertion* (Brooker and Stone, 2004), although Andō himself calls this process the creation of *architecture within architecture*:

...for each of my projects, whether they are in Paris or Venice, I have sought to create a situation of coexistence between old and new elements, not by merging them, but rather maintaining their own autonomy — this sum up to my concept of "architecture within architecture". The resulting structure is a nesting of the new and the old, which can be found in the projects in these two cities. I refer to the Platonic solids whose primitive energy alone can counterbalance the imposing presence of preexisting architecture: the square box inserted inside Punta della Dogana, and a cylindrical construction erected in concentric circles inside the Bourse de Commerce (Co, 2021, p. 53).

All projects are characterized by a minimal impact on the heritage significance of the original building and its setting; the architectural interventions are invisible from the outside and the original fabric of the building is preserved in its original form. It should be noted that all three of Andō's projects mentioned above have another feature in common, which is ex-

tremely important for adaptive reuse projects carried out in heritage buildings, namely the possibility to reverse the building interventions, which have been designed in such a way that the new elements can be removed in the future and the buildings restored to their original form. Thus, in addition to their obvious functionality resulting from the requirements of exhibiting contemporary works of art, they also meet the requirements of the contemporary conservation doctrine.

5. DISCUSSION

Does Paris need another museum of contemporary art?, asked a journalist from The Guardian newspaper in 2004, commenting on the plans to construct Pinault's museum on Île Seguin (Gentleman, 2004). Others complain about super-rich collectors who have driven up the prices of works by contemporary artists to levels unattainable even for state museums (Codignola and Rancati, 2016, p. 52). Criticism tends to have two dimensions: global and local. When it comes to the former, such practices by collectors are criticized by the general public as means to bolster their own ego, or — on the contrary — as a purely mercantile approach to avoid paying taxes or over-capitalizing the art (especially contemporary art) market. In terms of the local dimension, art collectors often meet with reluctance on the part of politicians, museologists and artists, who fear both a loss of relevance and influence and a clash with forces over which they have no control (Imhof, 2018, p. 14). Criticism is also expressed with regard to the privatization of public spaces and buildings, or the *Disneyfication of the centres of historical towns* (Hugron, 2021). At the same time, due to their great importance in the world of contemporary art, private collectors have a responsibility both for the immediate and long-term consequences of their investment decisions (Imhof, 2018, pp. 14–15). What is of key importance is full transparency of actions, taking into account the semi-private and semi-public nature of the properties.

Paris has become the site of a kind of investment race, led by the richest collectors of contemporary art who are also owners of major fashion houses. In 1994, Alain Dominique Perrin, director of the fashion conglomerate The Richmond Group, which comprises such brands as Cartier, IWC, Piaget, Van Cleef & Arpels, and at the same time president of the Fondation Cartier pour l' Art Contemporain, erected headquarters of his foundation in the 14th arrondissement, based on a design by the renowned French architect Jean Nouvel. In 2014, Bernard Arnault, owner of the LVMH conglomerate, which owns the Louis Vuitton and Christian Dior brands, built the headquarters of the

Fondation Louis Vuitton in Bois de Boulogne in Paris. The author of the extravagant design, which resembles a ship with glass sails, was Frank Gehry. The structure is an example of an iconic building (Jencks, 2005), the unusual form of which stimulates both media interest and visitor traffic generated by so-called architectural tourists (Ockman and Fausto, 2005).

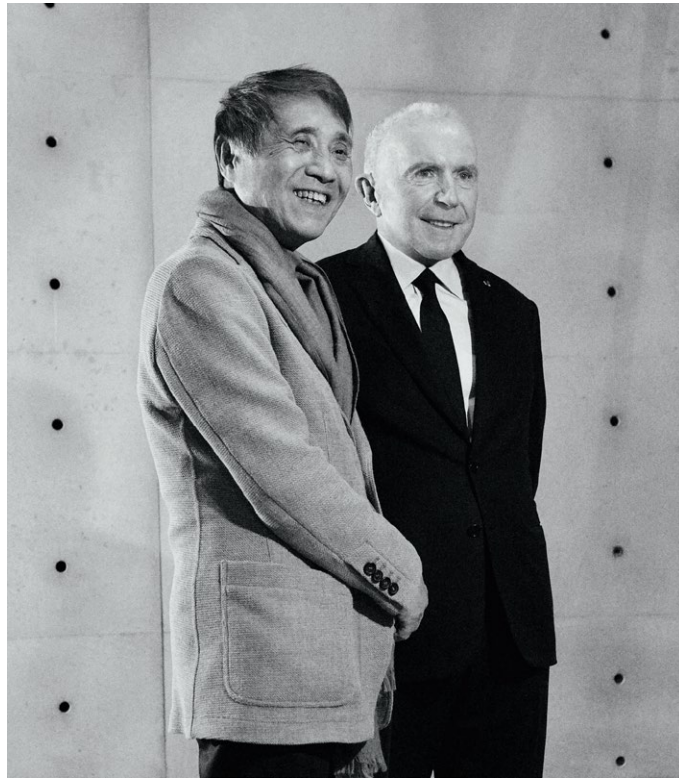
The motives of wealthy collectors in erecting private museums are always complex (Jasińska and Jasiński, 2020, pp. 40–44). Anne Higonnet suggests that great collectors, in an effort to stop the passage of time, create museums to represent them after their death. Whether it is with their own portraits or with the collections themselves and the way in which they are arranged, they attempt to create an idealized image of themselves for posterity (Higonnet, 2009, p. xv). The founders of the Paris museums of modern art, Arnault, Perrin and Pinault, share another important feature — their business activity in the luxury goods market. The mutual fascination of these worlds is well known. *Architecture is said to be immersed in fashion* states Wojciech Bonenberg (Bonenberg, 2014, 19). In the market segment of luxury goods, the association with art creates a dignified impression (Codignola, Rancati, 2016, p. 52), while at the same time strengthening the position of the brand in question in the market (Jasiński, 2022). It should be noted that while Arnault and Perrin run their foundations under brands known from the luxury goods market (Vuitton and Cartier, respectively), Pinault, by opening museums under his own name, draws on the tradition of the great American collectors and industrial magnates such as Getty, Guggenheim, and Frick, who established famous museum institutions in the first half of the 20th century.

What may be questionable is both the form and symbolism of the Bourse de Commerce building, the monumental interior of which is dominated by a striking glass dome and surrounding multicoloured frescoes. The majority of small-scale works of art simply 'disappear' in such a setting. What is also criticized are the circular walls of the inner courtyard and perimeter galleries. As in the Guggenheim Museum in New York, the interiors look striking and provide an attractive setting for viewers moving around, but are very problematic when it comes to the exhibition of works of art, in particular large paintings. Finally, the symbolic meaning of the building is rather an unfortunate one. Has the former 'temple of commerce' now become a 'temple of art' or just a place where art is traded, asks the American artist and theorist Joseph Nechvatal (Nechvatal, 2021).

6. CONCLUSION

The passions and ambitions of three of France's most important and richest collectors have made Paris — alongside London, New York and Los Angeles — the global centre of contemporary art. Three new private museums: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Fondation Louis Vuitton and Bourse de Commerce — Pinault Collection have permanently changed the landscape of French museums, hitherto dominated by large public institutions, such as the Grand Louvre,

the Musée d'Orsay, the Musée du Quai Branly and the Centre Georges-Pompidou (Kluczevska-Wójcik, 2019, 226). Another private Parisian contemporary art museum will be the new headquarters of the Cartier Foundation, which is to be located *vis-à-vis* the Louvre — in the quarter of historic buildings known as the Louvre de Antiquaires. Its opening is scheduled for 2025, with Jean Nouvel in charge of the project. This will be another example of adaptive reuse of heritage buildings, with a contemporary art gallery housed in their interiors.



Ill. 1. Tadao Andō and François Pinault in Bourse de Commerce. Photo by Maxime Tétard.

Il. 1. Tadao Andō i François Pinault w Bourse de Commerce. Fot. Maxime Tétard.

Source/Źródło: <https://www.wallpaper.com/architecture/wallpaper-design-awards-2021-tadao-ando-francois-pinault> (accessed: 12.2024).



Ill. 2. Bourse de Commerce, Medici column on the left, view from the east. Photo by the Author.

Il. 2. Bourse de Commerce, po lewej kolumna medycejska, widok od wschodu. Fot. Autor.



III. 3. Bourse de Commerce, main entrance, sculpture Horse and rider by Charles Ray (2014) in the front square. Photo by the Author.

II. 3. Bourse de Commerce, wejście główne, na placu frontowym rzeźba Koń i jeździec (Horse and rider), Charles Ray (2014). Fot. Autor.



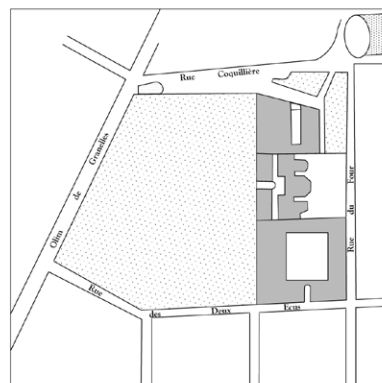
III. 4. Glass dome and reconstructed fresco Triumphal France. Photo by the Author.

II. 4. Przeszklona kopuła i zrekonstruowany fresk Triumfalna Francja. Fot. Autor.

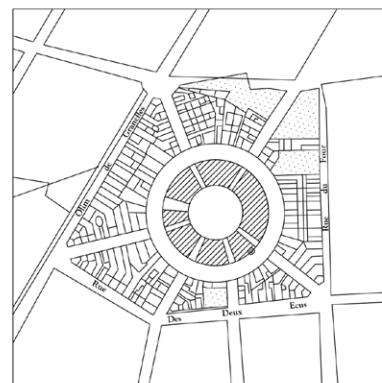


III. 5. Passageway enclosed by the inner walls of the 19th-century commodity exchange building to the left and the walls of the concrete cylinder enclosing the main exhibition space to the right. Photo by the Author.

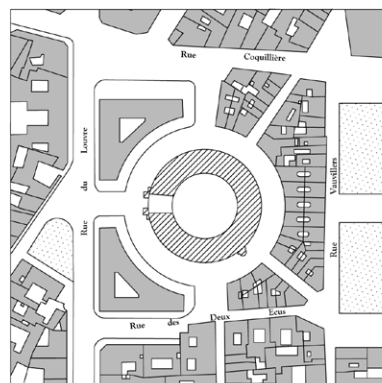
II. 5. Tak zwany pasaż, po lewej XIX-wieczne wnętrze budynku giełdy, po prawej betonowy cylinder, obejmujący główną przestrzeń ekspozycyjną. Fot. Autor.



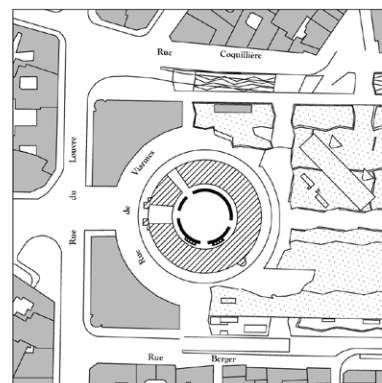
1584
HOTEL DE LA REINE



1776
LA HALLE AU BLE



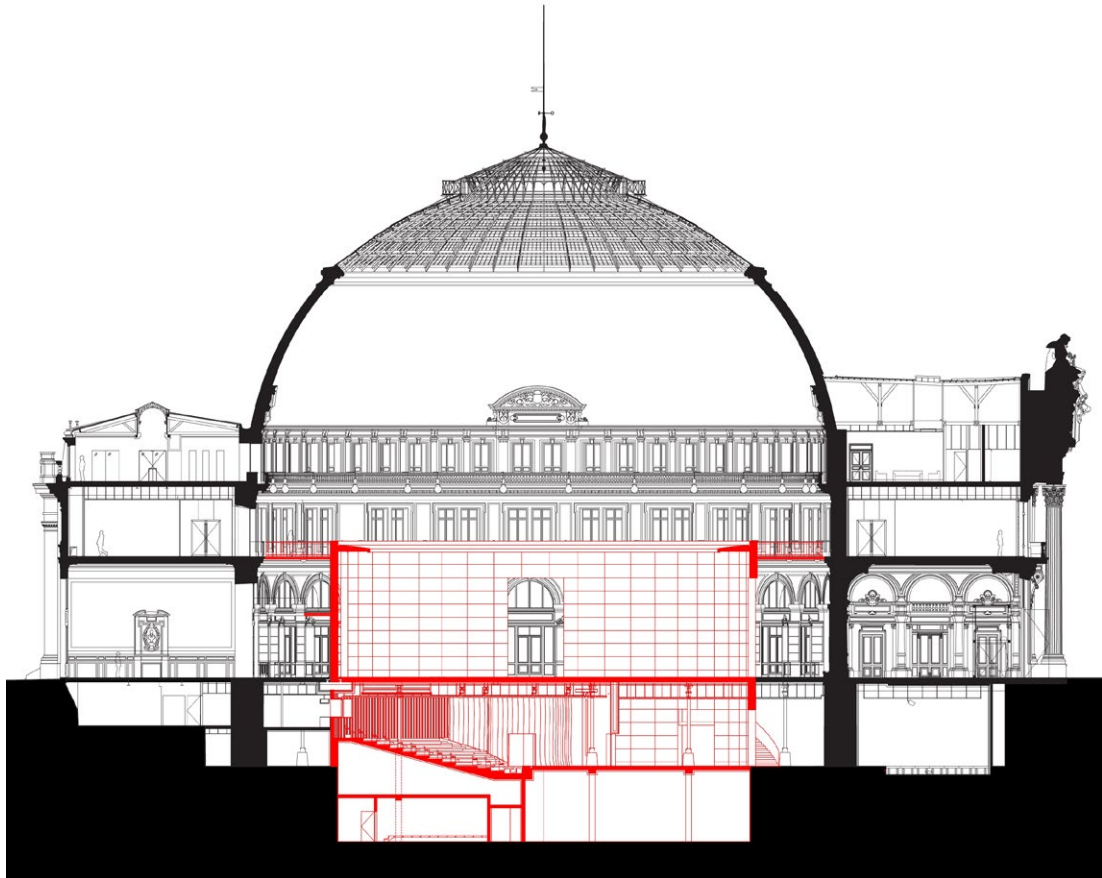
1889
BOURSE DE COMMERCE



2021
PINAULT COLLECTION

III. 6. The four stages of the transformation of the building and the surrounding area of the Bourse de Commerce. Source: own elaboration based on *La Bourse de Commerce, The Museum of the Pinault Collection in Paris*, Othman Ch. (ed.), 2021.

II. 6. Cztery etapy przekształceń obiektu i okolicy Bourse de Commerce. Źródło: opracowanie własne na podstawie *La Bourse de Commerce, The Museum of the Pinault Collection in Paris*, Othman, Ch. (red.), 2021.



III. 7. Bourse de Commerce section — contemporary additions marked in red. Source: own elaboration based on *La Bourse de Commerce, The Museum of the Pinault Collection in Paris*, Othman Ch. (ed.), 2021.

II. 7. Bourse de Commerce przekrój — kolorem czerwonym oznaczono współczesną zabudowę wnętrza. Źródło: opracowanie własne na podstawie *La Bourse de Commerce, The Museum of the Pinault Collection in Paris*, Othman, Ch. (red.), 2021.



III. 8. Multimedia installation *Anywhere Out of the World*, Philippe Parreno, Tino Segal, Arca (2000). Photo by the Author.

II. 8. Instalacja multimedialna *Anywhere Out of the World*, Philippe Parreno, Tino Segal, Arca (2000). Fot. Autor.



III. 9. Spiral staircase in the passageway between the old and new parts of the building. Photo by the Author.
II. 9. Spiralne schody w pasażu, pomiędzy starą i nową częścią budynku. Fot. Autor.



III. 10. Original double helix staircase in the old part of the building, with a contemporary chandelier. Photo by the Author.
II. 10. Oryginalna, podwójnie skręcona klatka schodowa w starej części budynku, wyposażona we współczesny żyrAndoł. Fot. Autor.

1. WSTĘP

Przystosowanie starych budynków do nowych funkcji (*adaptive reuse*) stało się bardzo ważnym zadaniem współczesnej architektury (Plevotes, Van Cleempoel, 2019). Istnieją po temu wielorakie powody, między innymi coraz powszechniejsze zrozumienie zasad zrównoważonego rozwoju, przekonanie, że przystosowanie istniejących budynków do nowych funkcji jest działaniem korzystnym dla środowiska, a także wzrastające zrozumienie konieczności ochrony architektonicznego dziedzictwa (Plevotes, Van Cleempoel, 2013). Tej tematyce poświęcony został szereg publikacji naukowych — monografii (Wong, 2017; Białkiewicz, 2016; Plevotes, Van Cleempoel, 2019; Wong, 2023) oraz artykułów badawczych (m.in. Bullen, 2007; Bullen, Love, 2011; Lanz, Pendlebury, 2022). Szczególnym przykładem problemów, jakie towarzyszą projektom adaptacji i zarazem jednym z najtrudniejszych wyzwań stojących przed architektem jest adaptacja funkcjonalna budynków zabytkowych. Rośnie także przekonanie, że zabytkowe budowle stanowią istotny element dziedzictwa i kapitału społecznego, a ich adaptacja do nowych funkcji przynosi korzyści o charakterze kulturowym i ekonomicznym. W związku z tym przesuwa się obecnie punkt ciężkości prac konserwatorskich z pasywnej ochrony zabytkowych budowli, na ich przekształcenie w celu nadania im nowej, aktywnej roli w strategii odnowy urbanistycznej (Bullen, Love, 2011). Jacek Purchla twierdzi, że (...) *w warunkach postępującej globalizacji dziedzictwo staje się w coraz większym stopniu atrakcyjnym zasobem i czynnikiem rozwoju* (Purchla, 2005, s. 57).

W maju 2021 roku w Paryżu zostało otwarte muzeum sztuki współczesnej nazwane Bourse de Commerce — Pinault Collection, zaprojektowane przez japońskiego architekta Tadao Andō na zlecenie jednego z największych kolekcjonerów sztuki współczesnej — francuskiego magnata finansowego François Pinaulta. Jest to już trzecia — po weneckich galeriach Palazzo Grassi i Punta della Dogana — wspólna realizacja tych wybitnych osobowości, w której galeria sztuki współczesnej umieszczona została we wnętrzu zabytkowego budynku.

Dzięki takim działaniom wartościowe budowle — pomniki kultury — zyskują nowe życie, a sztuka współczesna prezentowana szerokiej publiczności we wnętrzach zabytkowych budowli jest wzbogacona o historyczne konteksty, nawiązując inspirowany dialog pomiędzy przeszłością, teraźniejszością i przyszłością.

2. KOLEKCJONER I ARCHITEKT

Wieloletnia współpraca François Pinaulta z Tadao Andō jest zjawiskiem godnym uwagi. W świecie architektury rzadkie są długotrwałe związki klientów i architektów. Projektantów wybiera się zazwyczaj w drodze konkursów lub negocjacji, relacje osobiste są zastępowane przez transakcje. Tymczasem w efekcie ponad dwudziestu lat ich kooperacji powstały trzy oryginalne muzea sztuki współczesnej, urządzone w zaadaptowanych w tym celu historycznych budowlach. Łączy je podobna idea projektowa: budynki są z pietyzmem odnawiane i konserwowane, zachowana pozostaje w nich pierwotna materia: elewacje, ściany, dachy i stropy, natomiast ich wnętrza przechodzą gruntowną metamorfozę, są urządzone w duchu minimalizmu, który jest charakterystyczny dla twórczości Tadao Andō. To właśnie ta cecha zwróciła uwagę François Pinaulta, który stwierdził: *Uwielbiam minimalistyczną estetykę Andō. Jego architektura jest cicha. Żadne ozdoby ani zbędne detale nie zakłócają ekspresji jego architektury, która łączy w sobie absolutną prostotę z ekstremalną złożonością* (...) (Thomas, 2021; wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego pochodzą od autora).

François Pinault i Tadao Andō poznali się w 1997 roku, w paryskim apartamencie Karla Lagerfelda, który na życzenie kolekcjonera zaaranżował ich wspólny obiad. Kilka lat później, w 2001 roku, Tadao Andō wygrał konkurs na muzeum sztuki współczesnej François Pinaulta, które miało być wzniesione na wyspie Île Seguin w Paryżu. W latach 2003–2005 ten wielki projekt został ukończony, jednak z powodu trudności związanych z przygotowaniem infrastruktury przez lokalne władze inwestycja została porzucona. Pinault twierdzi: (...) *jesteśmy do siebie bardzo podobni, w podobnym wieku, obydwa jesteśmy samoukami, obydwa twardzi i bezkompromisowi* (Serafin, 2021). Pomimo że rozmawiają przy pomocy tłumacza twierdzą, że rozumieją się bez słów i darzą obopólnym uznaniem. W 2021 roku otrzymali wspólnie nagrodę Wallpaper Design Award za realizację Bourse de Commerce — Pinault Collection w Paryżu (Serafin, 2021).

François Pinault pochodzi z Bretanii, urodził się w 1936 roku. W wieku 16 lat opuścił szkołę, by podjąć pracę w rodzinnym tartaku, a w wieku 26 lat założył własną firmę zajmującą się handlem drewnem. Po latach udanych przedsięwzięć handlowych zainteresował się sektorem dóbr luksusowych. W 1998 roku kupił większościowy pakiet akcji domu aukcyjnego Christie, a rok później stworzył holding Kerig (początkowo PPR), który stał się właścicielem słynnych modowych marek, m.in. Alexander McQueen, Balenciaga, Gucci i Yves Saint Lauren. W 2003 roku przekazał zarządzanie firmą w ręce najstarszego syna — François-

-Henriego, a sam oddał się wyłącznie kolekcjonerstwu. Sztuką zainteresował się w latach siedemdziesiątych, pod wpływem swojej drugiej żony, antykwariuszki i marszandki Maryvonne Campbell. Jego pierwszym nabytkiem był obraz Paula Sérusiera *Cour de ferme en Bretagne* (1891) zakupiony w Londynie w 1972 roku. Jak twierdzi, uwieczniona na nim scena przypominała mu krajobraz z dzieciństwa i postać matki (Vades, 2021). Jednak przełomowy okazał się dla niego zakup obrazu *Tableau Losangique II* Pieta Mondriana (1925), którego dokonał w 1990 roku. Dzieło to skierowało jego zainteresowania ku światu sztuki współczesnej.

François Pinault należy do grupy największych i najbardziej wpływowych kolekcjonerów sztuki współczesnej. Wartość jego liczącej ponad 10 000 obiektów kolekcji, w skład której wchodzi 380 artystów (Willsher, 2021), magazyn ARTnews szacuje na kwotę ponad 29 miliardów dolarów. Jego zbiory są antologią najwyższej jakości dzieł i odbiciem rynku współczesnej sztuki, a on ten rynek kształtuje. Jego decyzje kolekcjonerskie mają wpływ na poziom cen i kariery artystów, których dzieła nabywa (Codignola, Mariani, 2022). Kolekcja, która obejmuje okres od lat 60. XX wieku do czasów współczesnych, nigdy nie została skatalogowana i nie jest znany jej pełen kształt. Do ulubionych artystów Pinaulta należą: Rothko, de Kooning, Pollock, Rauschenberg i Ryman, choć wnętrza jego prywatnych rezydencji zdobią dzieła nieco starsze, m.in. Picassa, Brancușiego, Braque'a i Modiglianiego (Strouton, 2007, s. 69).

Pinault twierdzi, że jego kolekcjonerskiej pasji przyświecają motywy altruistyczne, chce dzielić się z innymi, chce aby ludzie czuli się w jego muzeach dobrze i *opuszczali je w lepszym nastroju, niż gdy do nich wchodziłi* (Willsher, 2021). Przyznaje jednak, że prowadzi swoją działalność kolekcjonerską tak jak biznes, że na różnych kontynentach działają jego przedstawiciele, którzy obserwują nowe trendy i zjawiska w świecie sztuki. Zawsze podkreśla, jak ważne dla niego są osobiste znajomości z twórcami i wizyty w ich pracowniach. Znane są jego przyjaźnie z Jeffem Koonsem, Damienem Hirstem i Takashi Murakami (Strouton, 2007, s. 71). Pinault prowadzi także działalność charytatywną: przeznaczył sto milionów euro na odbudowę katedry Notre Dame zniszczonej w czasie pożaru z 2019 roku.

Tadao Andō (jap. Andō Tadao) to genialny samouk, jeden z najwybitniejszych współczesnych architektów, laureat najważniejszych nagród architektonicznych, m.in. Pritzker Architectural Prize (1995), RIBA Gold Medal (1997), AIA Gold Medal (2002), UIA Gold Medal (2005). Urodził się w Osace, w 1941 roku. Jego dzieciństwo przypadło na okres odbudowy Japonii ze zniszczeń wojennych. Pomiędzy dziesiątym a siedemnastym rokiem życia pracował jako pomocnik sto-

larski. Zwiedzał wówczas stare świątynie, grobowce i herbaciarnie w Kyoto i Nara. Jego zainteresowania architekturą zostały wzmocnione odkryciem książki o Le Corbusierze. Zawarte w niej plany Andō wielokrotnie przerysowywał (Jodidio, 1999, s. 6). W latach 1962–1969, utrzymując się z dorywczych zajęć (w pewnym okresie życia był bokserem), studiował architekturę podróżując po Stanach Zjednoczonych, Europie i Afryce. Ten okres w swoim życiu Andō nazywa swoim „Grand Tour”. Studiował architekturę zwiedzając ją, czytając i rysując. Podczas wypraw prowadził dzienniki, wypełnione notatkami, szkicami, planami i fotografiami. Pomimo że był samoukiem, jego podróże były metodycznie przygotowane. Wśród swoich ulubionych lektur Andō wymienia *Podróż włoską* Goethego i *Podróż na Wschód* (*Le Voyage d'Orient*) Le Corbusiera (Andō, 2002, s. 1).

Andō często wracał do Włoch. Znana mu była twórczość architektów baroku, szczególnie interesowała go rywalizacja, jaką toczyli Giovanni Lorenzo Bernini i Francesco Borromini. W losach tego ostatniego, architekta-samouka, który był synem murarza, Andō dopatrywał się swojego *alter ego*. Jednak, co podkreślał, największe wrażenie zrobił na nim rzymski Panteon. Tak opisał mistyczne wrażenia, jakich doznał wewnątrz tej budowli o idealnych proporcjach, skąpanej w rozproszonym świetle, spływającym z wieńczącego rozległą kopułę otworu — *oculusa*, kiedy do świątyni weszła grupa wiernych, śpiewając hymn:

Nigdy nie zapomnę tej chwili i silnych emocji, które odczułem słysząc mocne, wibrujące w przestrzeni i rozbrzmiewające echem głosy. To zmysłowe doznanie, wykraczające poza wrażenia wzrokowe, utkwilo na zawsze w mojej pamięci. Przestrzeń architektoniczna jest fenomenem, który odczuwamy nie tylko wzrokiem, ale wszystkimi zmysłami, to jest całym naszym ciałem. Uzmysłowiła mi to wizyta w Panteonie, i choćby tylko dla tego jednego faktu warto było tu przyjechać (Andō, 2002, s. 3).

Andō podaje Panteon jako przykład inspirującej go budowli o doskonałych proporcjach, wypełnionej transcendentalnym światłem, w której dźwięki rozbrzmiewają niepowtarzalnym echem. Takich zjawisk nie da się uchwycić ani rysunkiem, ani fotografią, ani żadnym opisem, można je doznać tylko odwiedzając daną budowlę osobiście. Philip Jodidio w monografii poświęconej Tadao Andō pisze:

Pierwszym wrażeniem przy spotkaniu z architekturą Tadao Andō jest jej materialność. Potężne, betonowe mury wytyczają granicę. Za nią nie ma przejścia, poza tym, które otwiera wola twórcy. Drugim wrażeniem jest jej namacalność. Twarde ściany wydają się miękkie w dotyku. Wykluczają, a potem zamykają, dopuszczając światło, wiatr, oraz przypadkowego przechodnia, który wchodząc do tej przystani spokoju, pozostawia

za sobą nieporządek codziennej egzystencji. Trzecim wrażeniem jest pustka. Wewnątrz tylko światło i przestrzeń otaczają zwiedzającego (Jodidio, 1999, s. 6).

3. HISTORIA I KOLEJNE PRZEBUDOWY BOURSE DE COMMERCE

Historia Bourse de Commerce sięga XVI wieku, kiedy wzniesiono tu rezydencję dla Katarzyny Medycejskiej, zwaną Hôtel de la Reine. Autorem powstałego w latach 1574–1584 projektu był Jean Bullant. W wewnętrznym narożniku dziedzińca zbudowano wówczas wieżę, w kształcie doryckiej kolumny. Służyła jako symbol władzy królowej-regentki, a także jako platforma do obserwacji astronomicznych. Już w 1862 roku wieża ta została uznana za zabytek i przetrwała do naszych czasów, integrowana w zewnętrznych murach powstających kolejnych budowli. Po śmierci Katarzyny pałac trafił w ręce Karola de Bourbona — hrabiego Soissons. Od jego nazwiska wzięła się kolejna nazwa Hôtel de Soissons. W 1748 roku wierzyciele podjęli decyzję o rozbiórce podupadłej rezydencji (Gatier, 2021, s. 141). W latach 1752–1776 wzniesiony w jej miejscu został okrągły budynek mieszczący magazyny i giełdę zboża — Halle au Blé, zaprojektowany przez królewskiego architekta Nicolasa Le Camus de Mézièrsa. Wkrótce budynek okazał się za mały i jego otwarty dziedzińiec został w 1783 roku nakryty drewnianą kopułą z wieńczącą ją latarnią o metalowej konstrukcji. Podobny do rzymskiego Panteonu budynek budził podziw, jednak w 1802 roku drewniany dach spłonął (Hugron, 2021), w jego miejscu wzniesiono w latach 1806–1811 imponującą konstrukcję metalową. Autorem tego innowacyjnego projektu byli architekt François-Joseph Bélanger i inżynier François Brunet (Gatier, 2021, s. 145). Kopuła zbudowana z prefabrykowanych elementów żeliwnych, odlewanych i kutych, o średnicy 38 metrów, została pokryta miedzianą blachą. Górna, przeszklona część kopuły, wykonana została z kutego żelaza. Była pierwszą na świecie tego typu konstrukcją, stając się symbolem ery przemysłu i symbolem Paryża, podobnie jak wzniesiona kilkadziesiąt lat później wieża Eiffla (Pevsner, 1970, s. 203).

W drugiej połowie XIX wieku śródmieście Paryża podlegało przeobrażeniom urbanistycznym, związanym z realizacją planów Georges-Eugène Haussmanna. Przed frontem giełdy poprowadzona została nowa ulica — Rue de Louvre, a w sąsiedztwie, od strony wschodniej, wyburzona została zabudowa mieszkaniowa i wzniesione zostały słynne paryskie hale targowe. W 1873 roku giełda zboża została zamknięta. W latach 1886–1889 dokonano kolejnej przebudowy, tym razem na giełdę towarową — Bourse de Commerce. Jej autorem był architekt i deweloper Henri Blondel,

który nadał budynkowi jego obecną formę. W miejsce wyburzonych ścian zewnętrznych wzniesiono monumentalne, kamienne elewacje, ujęte w podwójne pilastry w stylu doryckim, nawiązujące stylem do kolumny medycejskiej. Wejście główne, od strony placu powstałego przy nowej Rue de Louvre, ozdobione zostało bogato rzeźbionym frontonem, wspartym na podwójnej korynckiej kolumnadzie. Blondel zachował dwie splecione klatki schodowe z projektu de Mézièrsa, a także wystrój wnętrza i żeliwną konstrukcję kopuły. Jej blaszane pokrycie zostało zastąpione łupkiem, dolna część sklepienia została wypełniona cegłą, a na niej powstało monumentalne malowidło, zatytułowane *Zwycięska Francja*, przedstawiające sceny z krain, z którymi handlowała imperialna Francja. Jego autorami było pięciu uznanych ówczesnie malarzy: Alexis-Joseph Mazerolle zwiędził cztery tympanony wewnętrznego fryzu alegoriami czterech stron świata, namalowanymi metodą pozłacanej *trompe-l'œil*, które kontrastują z pełnymi kolorów malowidłami przedstawiającymi sceny handlu z: Ameryką (mal. Évariste Vital Luminais), Rosją (mal. Désiré-François Laugée), Azją i Afryką (mal. Gregores Viktor Clairin) i Europą (mal. Hippolyte Lucas). Fresk o obwodzie około 140 metrów ma 10 metrów wysokości, namalowany został w pracowniach artystów, w technice olejnej na wielkoformatowych płótnach, które następnie były docinane, naklejane i retuszowane bezpośrednio na sklepieniu kopuły (Gatier, 2021, s. 163).

W 1948 roku właścicielem budynku została Bourse de Commerce and Industry of Paris Île-de-France. Kiedy zaprzestano w nim działalności giełdowej, właściciele wystąpili o zgodę na wyburzenie obiektu. Reakcja Ministerstwa Kultury była gwałtowna, nie tylko odmówiono zgody na rozbiórkę, ale także — z dniem 15 stycznia 1975 roku — cały obiekt został wpisany do rejestru zabytków. Nieużywany budynek popadał w ruinę, szklany dach pokrył się brudem, a cenne malowidła niszczały. Ratunek nadszedł dopiero w 2010 roku, kiedy władze Paryża wykupiły go w ramach programu *Réinventer Paris*, aby następnie wydzierżawić go François Pinaultowi.

Wielokrotnym przeobrażeniom ulegała także okoliczna zabudowa. W latach 70. XX wieku hale targowe wyburzono, w ich miejscu powstała galeria handlowa i park, który sąsiaduje z Bourse de Commerce, otwierając na nią szeroki widok od strony wschodniej. Dzięki temu podziwiać można sylwetę budowli i ustawioną przy niej kolumnę medycejską, uznaną za zabytek już w 1862 roku.

Pinault zdecydował się wydzierżawić budynek Bourse de Commerce na 50 lat, w zamian za jednorazową opłatę w wysokości 15 milionów euro, roczną opłatę w wysokości 60 tysięcy euro i udział w zyskach ze sprzedaży biletów. Ponadto kolekcjoner

musiał przystać na narzucone warunki konserwatorskie, w postaci pieczołowitej rekonstrukcji oryginalnej materii budynku i nakazu, by wykonane w nim prace adaptacyjne mogły zostać z niego, w przeszłości, usunięte (Willsher, 2021). Prace budowlane były poprzedzone pieczołowitymi badaniami konserwatorskimi. Niezwykle cennym materiałem okazał się zestaw 240 rysunków konstrukcyjnych i detali stalowej kopuły, zachowany w archiwach muzeum Wallraf-Richartz w Kolonii. Na podstawie oryginalnych rysunków możliwa była wierna rekonstrukcja kopuły, którą pokryto zestawami dwukomorowego szkła niskoemisyjnego, o dobrych właściwościach izolacyjnych i termicznych. Jedyne jej górna część, z uwagi na drobne wymiary metalowych elementów nośnych, została przeszklona szkłem płaskim. Przeprowadzono szczegółowe wizje lokalne konstrukcji z użyciem dronów i inwentaryzację 3D z wykorzystaniem pomiarów laserowych (Gatier, 2021, s. 145). Powstały w ten sposób model komputerowy umożliwił nie tylko wierne zaprojektowanie i odtworzenie pierwotnej konstrukcji kopuły, ale także zaprojektowanie oryginalnych rusztowań, dostosowanych do jej kształtu, uwalniających centralną przestrzeń rotundy, dzięki czemu prace konserwatorskie przy kopule i otaczających ją malowidłach mogły być prowadzone równocześnie z pracami budowlanymi w jej wnętrzu (Gatier, 2021, s. 133).

Adaptacja wykonana według projektu Tadao Andō opiera się na pomysłe wstawienia do wnętrza rotundy betonowego cylindra o średnicy 29 i wysokości 9 metrów, którego minimalistyczna estetyka stanowi silny kontrast w stosunku do bogatej dekoracji XIX-wiecznych wnętrz (Stach, 2021, s. 60). Powstałe w ten sposób atrium stanowi podstawowe wnętrze ekspozycyjne. Powierzchnia ekspozycyjna liczy łącznie ponad 7000 m² i składa się, poza atrium, z siedmiu galerii umieszczonych w starej części budynku, dostępnych poprzez klatki schodowe i spiralne schody poprowadzone w przestrzeni tak zwanego pasażu, pomiędzy wewnętrznymi ścianami i betonowym cylindrem. Wzdłuż jego górnej krawędzi poprowadzono okrągły chodnik, z którego podziwiać można wnętrze obiektu i zdobiące je freski. Program funkcjonalny uzupełniają zlokalizowane w przyziemiu audytorium dla 284 osób oraz restauracja zajmująca najwyższe piętro budynku. Andō pytany o ideę, jaka przyświecała mu przy projektowaniu adaptacji zabytkowego budynku odpowiada, że jego celem nie była ani jego renowacja, ani rozbudowa, lecz konfrontacja starego z nowym, przy zachowaniu ich całkowitej autonomii.

Mówi on: (...) *w projektach renowacyjnych, takich jak Palazzo Grassi, Punta della Dogana czy Bourse de Commerce rozpoczynam moje działanie od oczysz-*

czenia budynku z nagromadzonych w nim naleciałości, do doprowadzenia go do oryginalnego stanu. W ten sposób kontrast, jaki powstaje pomiędzy tym co stare, a tym co nowe, będzie bardziej czytelny, prawdziwy i intensywny (Co, 2021, s. 53).

Aby wzmocnić efekt kontrastu Andō wstawił do środka budynku Punta della Dogana żelbetową, prostopadłościenną skrzynię, która tworzy główny punkt kompozycyjny, ekspozycyjny i orientacyjny nowego muzeum, kontrastując ze starymi murami z cegły. Dzięki temu powstaje „architektura w architekturze”. Z jeszcze większą siłą działa centralny cylinder w Bourse de Commerce: tu wszystko — i kompozycja przestrzeni, i cyrkulacja, i aranżacja wnętrz oparte są na koncentrycznych kręgach i pierścieniach. We wnętrzu dominuje beton o jedwabistej, perfekcyjnie wypiaskowanej powierzchni. Andō nazywa swoje betonowe ściany „żywymi”.

Mówi, że: (...) *wykorzystanie betonu w architekturze jest zawsze wyzwaniem, ale chcę otworzyć nowe horyzonty dla tego materiału, tak utylitarnie wykorzystywanego, co więcej, jestem pewien, że gładka powierzchnia betonu, powstała z wysiłku pracy ludzkich rąk, jest najbardziej odpowiednia do tworzenia ścian, tworzących żyjące przestrzenie, podobnie jak płynące z góry światło, które modeluje ściany rzymskiego Panteonu, może być uznane za symbol ludzkiej kreatywności. To jest ten punkt, w którym — moim zdaniem — powstaje architektura* (Co 2021, s. 53–54).

Tadao Andō w Paryżu pracował w dużym, interdyscyplinarnym zespole, jego pomysły i szkice były analizowane, weryfikowane, a nawet sprawdzane na wykonywanych w skali 1:1 modelach i niekiedy — modyfikowane. Na przykład, aż o jedną kondygnację obniżona została wysokość betonowego cylindra, schody, które pierwotnie planowane były w wewnętrznej części cylindra zostały przeniesione na jego zewnętrzny obwód, powiększona też została szerokość wewnętrznego pasażu (Niney, Marca, 2021, s. 95). Sam Andō przyznaje w swoim ideowym tekście *Process and Idea*, że projektowanie jest żmudnym procesem, długą drogą w czasie — świat architektonicznej wyobraźni zawieszony jest bowiem w przestrzeni pomiędzy czasem przeszłym, obecnym i przyszłym (Andō, 2021, s. 015). W zespole autorskim odpowiedzialnym za projekt Bourse de Commerce, oprócz Tadao Andō i jego współpracowników z biura Tadao Andō Associates, znaleźli się także architekci Thribault Marca i Lucile Niney z pracownikami biur NeM/Niney i Marca Architects. Zespół Agence Pierre-Antoine Gatier odpowiedzialny był za badania i prace konserwatorskie, a architekci Ronan i Erwan Bouroullec wykonali projekty wnętrz, mebli i małej architektury wokół budynku.

4. STRATEGIE ADAPTACJI FUNKCJONALNEJ ZABYTKOWYCH BUDYNKÓW: PROBLEMY, TYPOLOGIE, PODEJŚCIA

W adaptacji zabytkowych budynków do nowych funkcji podstawowe znaczenie ma zderzenie „starego” z „nowym”. Przez stare należy rozumieć tu materię budowlaną pierwotnego budynku i jego ducha (*genius loci*), zaś nowe to potrzeby nowej funkcji i współczesne wymagania techniczne, jakie stawia się przed budynkami podlegającymi adaptacji. Ile konserwacji, a ile ingerencji? — to dylemat stojący każdorazowo przed projektantem adaptacji funkcjonalnej zabytkowego budynku. Teoretyczna dyskusja dotycząca przekształceń zabytkowych budynków została zapoczątkowana w XIX wieku, kiedy doszło do wykształcenia się dwóch przeciwstawnych postaw, uosabianych przez dwie osoby. Francuz Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879) opowiadał się za przyjęciem doktryny romantycznej restauracji zabytków, która dopuszczała daleko idące przebudowy i przekształcenia, o ile wynikały one z nowych potrzeb funkcjonalnych.

Twierdził, że (...) *najlepszą metodą zabezpieczenia zabytkowego budynku jest znalezienie dla niego odpowiedniej funkcji, a następnie jak najlepsze zastosowanie go do nowych potrzeb, tak aby w przyszłości nie było już konieczności dokonywania kolejnych przeróbek* (...) (Viollet-le-Duc, 1858).

Jego oponent, Anglik John Ruskin (1819–1900), a potem także współtwórca nurtu Arts and Crafts — William Morris (1834–1896) — wzywali do przyjęcia bardziej ortodoksyjnej postawy konserwatorskiej:

Jest taką samą niemożliwością jak wskrzeszenie do życia umarłego odbudowa dzieła architektury, które było kiedyś ważne lub piękne. (...) Dlatego nie mówmy o restauracji. Jest ona kłamstwem od początku do końca (...). Opiekujcie się swoimi zabytkami, i wtedy nie będziecie musieli ich odbudowywać ani odnawiać (Ruskin, 1849).

Debata „restauracja czy konserwacja” leży u podstaw wieloletnich dyskusji o zasadach, według których należy prowadzić prace konserwatorskie przy zabytkach architektury. Kolejnymi krokami w drodze kształtowania współczesnej doktryny konserwatorskiej były prace Aloisa Riegla (1858–1905) i jego ucznia Maxa Dvořáka (1874–1921). Był on zwolennikiem konserwacji, która zmierza do zachowania wszystkich autentycznych elementów zabytkowej budowli, niezależnie od czasu, w którym powstały. Dvořák zdecydowanie przeciwstawiał się rekonstrukcjom, a niezbędne z przyczyn funkcjonalnych bądź technicznych uzupełnienia widział wyłącznie jako elementy nowe, zdecydowanie odróżniające się od ma-

terii oryginalnej (Kadłuczka, 2000, s. 39). Na historię myśli konserwatorskiej wielki wpływ wywarły straty wojenne, jakie powstały w Europie wskutek obydwu wojen światowych i oczywista konieczność odbudowy zniszczonych miast i zabytkowych budynków. W następstwie podejście dogmatyczne ustępowało podejściu bardziej pragmatycznemu. Rezultatami tych procesów i teoretycznych dyskusji były uchwalane kolejno kluczowe dokumenty: Karta Ateńska (1931) i Karta Wenecka (1964).

W latach 60. i 70. XX wieku pojawiła się w Europie grupa utalentowanych i wpływowych architektów, którzy zaczęli się specjalizować w adaptacjach obiektów zabytkowych, wprowadzając do nich język współczesnej architektury. Wśród nich należy wymienić przede wszystkim Włocha Carlo Scarpa (1906–1978), Hiszpana Raphaela Moneo (1937–) i Sverre Fehna (1924–2009) z Norwegii. Ich oryginalne, szeroko publikowane projekty pobudziły badania dotyczące związków pomiędzy teorią konserwacji, architektury i architektury wnętrz. Uzmysłowiono sobie konieczność adaptacji istniejących budynków na szerszą skalę, co miało podwójne uzasadnienie: oparte zarówno w rosnącej świadomości ekologicznej, czyli racjonalnym wykorzystaniu istniejących zasobów materii budowlanej, jak i na potrzebie ochrony dziedzictwa kulturowego. Na tej kanwie zaczęła wykształcać się nowa specjalizacja zawodowa — lub nawet nowa dyscyplina — *adaptive reuse*, ulokowana pomiędzy architekturą, konserwacją zabytków i architekturą wnętrz (Plevoets, Van Cleempoel, 2013). Ta, wyrosła z praktyki, nowa specjalizacja, została wkrótce podbudowana teorią i cieszy się coraz większą popularnością, wpisując się w znany ekologiczny slogan *Reduce, Reuse, Recycle*. Obecnie uważa się, że strategia *adaptive reuse* jest jedną z podstawowych zasad polityki zrównoważonego rozwoju. Jest wymieniona wśród pryncypiów New European Bauhaus (2020), mówi o niej też ACE 2018 Declaration on Adaptive Built Heritage (ACE, 2018). W deklaracji tej wymienia się następujące zalety ponownego wykorzystania dziedzictwa architektury: kulturowe, społeczne, środowiskowe i ekonomiczne.

Po raz pierwszy termin *adaptive reuse* użyty został w *Marriam-Webster Dictionary* wydanym w 1973 roku (Wong, 2017), by od tego czasu coraz częściej pojawiać się w teorii i praktyce, na określenie działań architektonicznych i inwestycyjnych, dotyczących starych budynków, których celem jest nie ich konserwacja, lecz transformacja (Powell, 1999, s. 10). Adaptacja funkcjonalna jest procesem, który dąży do zachowania jak największej części oryginalnej materii budynku, przy jednoczesnym dostosowaniu go do współczesnych wymagań, standardów i zmieniających się potrzeb (Latham, 2000). Inna definicja pojęcia

adaptive reuse stanowi, że zmiana funkcji budynku jest najbardziej istotnym czynnikiem, jednak wraz z nią mogą pojawić się też inne zmiany dotyczące komunikacji wewnętrznej i organizacji wewnętrznych przestrzeni budynku, mogą pojawić się wyburzenia, przebudowy i dobudowy (Brooker, Stone, 2004).

Wśród najważniejszych prac dotyczących teorii *adaptive reuse* wymienić należy *New Uses for Old Buildings* Sherbana Cantacuzino, w której opisał on typologię *adaptive reuse*, dzieląc je na jedenaście kategorii wywiedzionych z pierwotnej funkcji adaptowanego budynku (*host space*) (Cantacuzino, 1975). Inni badacze zajmowali się strategią działań adaptacyjnych (*strategic approach*), np. Philippe Robert w książce *Adaptations. New Uses for Old Buildings* (Robert, 1989) wymienił siedem podstawowych strategii przekształcania adaptowanych budynków: budowanie wewnątrz, nadbudowa, rozbudowa, przybudowa, adaptacja funkcjonalna, przebudowa w stylu, wykorzystanie materiału z odzysku.

Z czasem pojawiać się zaczęły coraz częstsze odniesienia teorii *adaptive reuse* do zasad ochrony dziedzictwa i zrównoważonego rozwoju. Dyskutowane są założenia Karty Weneckiej (Szmygin, 2008), dostrzega się też konieczność przyjęcia bardziej elastycznego podejścia do doktryn konserwatorskich w poszukiwaniu uniwersalnych pryncypiów ochrony kulturowego dziedzictwa architektury i urbanistyki (Kadłuczka, 2002). Wzrasta przekonanie, że adaptacja historycznych budynków przynosi istotne korzyści o charakterze kulturowym, społecznym i ekonomicznym (Bullen, Love, 2010).

Choć w literaturze przedmiotu przeważa pogląd, że przystosowanie istniejących budynków do nowych funkcji jest działaniem korzystnym środowiskowo, ze względu na to, że ilość środków potrzebnych na adaptację istniejących budynków do nowych funkcji jest z reguły mniejsza od nakładów wymaganych na realizację nowych budowli, to jednak większość badaczy przyznaje także, że stare, historyczne budynki nie spełniają współczesnych kryteriów energooszczędności, w związku z tym trudno mówić tutaj o ich zaletach ekologicznych (Plevoets, Van Cleempoel, 2013). Podkreśla się też, że adaptacja funkcjonalna historycznych budynków stanowi spore wyzwanie projektowe. Budynki zabytkowe (*heritage buildings*) to z reguły podmioty ochrony prawnej, w związku z czym działania projektowe w takich budynkach podlegają wielu ograniczeniom, związanym z koniecznością prowadzenia żmudnych badań konserwatorskich i zapewnienia ochrony ich zabytkowej substancji. Projekty te wymagają zaangażowania wielodyscyplinarnych zespołów, a przez to są kosztowne i długotrwałe, a niekiedy nawet ryzykowne. Uogólniając: zazwyczaj adaptowane budynki zabytkowe nie mogą dorów-

nać budynkom nowo projektowanym w zakresie ich funkcjonalności i energooszczędności, jednak te braki mogą być równoważone ich wysokimi wartościami kulturowymi i społecznymi. Często przynoszą one dodatkowe, trudne do wyceny atuty, które podnoszą ich walory komercyjne, w tym atrakcyjne, śródmiejskie lokalizacje i interesującą oprawę architektoniczną dla umieszczonych w nich nowych funkcji (Bullen, 2007).

W tym świetle należy analizować projekty autorstwa Tadao Andō, które wykonał dla François Pinaulta. Architekt połączył w nich dwa podejścia: pieczołowitą konserwację starej substancji budowlanej z bezkompromisową ingerencją architektoniczną we wnętrza obiektów, utrzymaną w duchu minimalizmu. Podejście to podyktowane zostało wymogami dotyczącymi zapewnienia odpowiednich warunków ekspozycji dzieł sztuki nowoczesnej, rzeźb, obrazów, instalacji, a także video i performance, które stanowią istotę kolekcji François Pinaulta. Zróżnicowana, wielkogabarytowa, kolorowa i krzykliwa lub — niekiedy przeciwnie — minimalistyczna, lub wymagająca całkowitego zaciemnienia sztuka współczesna wymaga zmiennych warunków aranżacji. Wszystkie dzieła sztuki, niezależnie od tego, czy są stare, czy nowe, potrzebują odpowiednich warunków przestrzennych dla ich odpowiedniej prezentacji. *Musi zostać zapewniona harmonia pomiędzy obiektem i jego otoczeniem* (Newhouse, 2005, s. 214).

O trudnościach, jakie towarzyszą ekspozycji sztuki współczesnej w bogatych, zabytkowych wnętrzach świadczy wystawa zatytułowana *Stop Painting* zorganizowana przez Fondazione Prada w weneckim pałacu Ca' Corner della Regina, powstałym w latach 1724–1728. Jego wnętrza, pozostawione w oryginalnym, barokowym wystroju, przytłaczają bogactwem detalu prezentowane w nich dzieła sztuki współczesnej. W sąsiadującym z nim Palazzo Grassi (1748–1772) Tadao Andō zakrył okna i oryginalne dekoracje ścienne białymi płaszczyznami ścian i uporządkował przestrzeń ekspozycyjną, wprowadzając układ regularnych w kształcie pomieszczeń, ułożonych amfiladowo wokół przestrzeni centralnego atrium. Z oryginalnych detali pozostawiono wystój atrium, portale drzwiowe i dekoracje sufitowe, choć te poprzecinane zostały konstrukcją systemów oświetleniowych. Uzyskano w ten sposób neutralną w wyrazie przestrzeń ekspozycyjną, która może być każdorazowo dostosowana do wymagań prezentowanej w niej kolekcji. Strategię tę można opisać jako „budowanie wewnątrz” — *building within* (Robert, 1989) bądź „wstawianie” — *insertion* (Brooker, Stone, 2004). Sam Andō nazywa ten proces kreacją „architektury w architekturze”:

(...) w każdym z moich projektów, czy to w Wenecji, czy w Paryżu, poszukiwałem równowagi pomiędzy starymi i nowymi elementami, nie łącząc ich, lecz sta-

rając się o zachowanie ich autonomii — to właśnie jest istotą mojego konceptu „architektury w architekturze”. (...) Kształtując nowe formy odnoszę się do idei platońskich brył, których prymitywna, pierwotna energia równoważy bogactwo otaczającej je, historycznej architektury: kwadratowe pudło wsunięte we wnętrze Punta della Dogana czy cylindryczne kręgi konstrukcji wzniesionej wewnątrz Bourse de Commerce (Co, 2021, s. 53).

Wymienione powyżej projekty Tadao Andō cechuje minimalny wpływ na historyczne dziedzictwo: architekturę oryginalnego budynku i jego otoczenie. Ingerencje architektoniczne z zewnątrz są niewidoczne, a oryginalna materia budowli zachowana została w pierwotnym stanie. Posiadają jeszcze jedną wspólną cechę, niezwykle istotną dla projektów adaptacji realizowanych w obiektach zabytkowych: jest nią odwracalność ingerencji budowlanej — zostały zaprojektowane w taki sposób, aby można było w przyszłości nowe elementy usunąć i przywrócić budynki do ich pierwotnej postaci. Tym samym — oprócz oczywistej funkcjonalności podporządkowanej wymogom ekspozycji dzieł sztuki współczesnej — spełniają wymogi współczesnej doktryny konserwatorskiej.

5. DYSKUSJA

Czy Paryż potrzebuje kolejnego muzeum sztuki współczesnej? — pytała dziennikarka gazety „The Guardian” w 2004 roku na wieść o planach budowy muzeum Pinaulta na wyspie Île Seguin (Gentelman, 2004). Inni zżymają się na działalność superbogactych kolekcjonerów, którzy wywindowali ceny dzieł współczesnych artystów na wyżyny, nieosiągalne nawet dla muzeów państwowych (Codignola, Rancati, 2016, s. 52). Krytyka ma zazwyczaj dwa wymiary — globalny i lokalny. W wymiarze globalnym, bardziej pryncypialnie, krytycy zarzucają kolekcjonerom, że wykorzystują zdobyte w biznesie środki do podbudowy własnego ego lub odwrotnie — podejrzewa się ich o merkantylne zamiary, np. unikanie podatków oraz nadmierną kapitalizację rynku sztuki, szczególnie sztuki współczesnej. W wymiarze lokalnym kolekcjonerzy spotykają się z niechęcią miejscowych polityków, muzealników i artystów, obawiających się zarówno utraty znaczenia i wpływów, jak i zderzenia z siłami, nad którymi nie mają żadnej kontroli (Imhof, 2018, s. 14). Podnoszone są też zarzuty odnośnie do prywatyzacji przestrzeni publicznych czy wręcz tematyzacji śródmieść historycznych miast (Hugron, 2021). Jednocześnie, z powodu ich wielkiego znaczenia w świecie sztuki współczesnej, na prywatnych kolekcjonerach spoczywa odpowiedzialność, zarówno za doraźne, jak i długofalowe skutki ich decyzji kolekcjonerskich i inwestycyjnych (Imhof, 2018, s. 14–15).

Dlatego ważna jest pełna transparentność działania na styku własności prywatnej i publicznej.

Paryż stał się obecnie widownią swoistego wyścigu inwestycyjnego, prowadzonego przez najbogatszych francuskich kolekcjonerów sztuki współczesnej, będących jednocześnie właścicielami największych domów mody. W 1994 roku Alain Dominique Perrin, dyrektor koncernu modowego The Richmond Grup, do którego należą m.in. marki: Cartier, IWC, Piaget, Van Cleef & Arples, a równocześnie prezes Fondation Cartier pour l’art contemporain, wznosił w 14. dzielnicy siedzibę swojej fundacji, zbudowaną według projektu Jeana Nouvela. W 2014 roku Bernard Arnault, właściciel koncernu LVMH, do którego należą m.in. marki Louis Vuitton i Christian Dior, zbudował w Paryżu w Lasku Bulońskim siedzibę Fondation Louis Vuitton. Autorem projektu tego budynku, przypominającego okręt płynący pod szklanymi żaglami, był Frank Gehry. Obiekt ten należy do kategorii budynków ikonicznych (Jencks, 2005), które swoimi niezwykle formami pobudzają zarówno zainteresowanie medialne, jak i ruch zwiedzających, tak zwanych turystów architektonicznych (Ockman, Fausto, 2005).

Motywy bogatych kolekcjonerów, wnoszących prywatne muzea, są zawsze złożone (Jasińska, Jasiński, 2020, s. 40–44). Anne Higonnet pisze, że wielcy kolekcjonerzy starając się zatrzymać bieg czasu, tworzyli muzea, które miały ich reprezentować po śmierci (Higonnet, 2009, s. xv). Twórców paryskich muzeów sztuki współczesnej — Arnaulta, Perrina i Pinaulta — łączy jeszcze jedna ważna cecha: ich działalność biznesowa na rynku dóbr luksusowych. Powszechnie znana jest wzajemna fascynacja tych dwóch światów. *Architektura jest zanurzona w modzie* — pisze Wojciech Bonenberg (2014, s. 19). W segmencie rynku dóbr luksusowych związek ze sztuką nobilituje (Codignola, Rancati, 2016, s. 52), a przy tym wzmacnia siłę rynkową danej marki (Jasiński, 2022). Należy zwrócić uwagę, że o ile Arnault i Perrin prowadzą swoje fundacje pod markami znanymi z rynku towarów luksusowych (odpowiednio — Vuitton i Cartier), to Pinault, budując kolejne galerie pod swoim nazwiskiem, nawiązuje do tradycji wielkich amerykańskich kolekcjonerów — magnatów przemysłowych, takich jak Getty, Guggenheim czy Frick, którzy pod własnymi nazwiskami utworzyli w pierwszej połowie XX wieku sławne instytucje muzealne.

Wątpliwości może budzić zarówno forma, jak i symbolika budynku Bourse de Commerce, którego monumentalne wnętrza zdominowane jest przez efektowną, przeszkloną kopułę i okalający ją wielobarwny fresk. Większość dzieł sztuki o mniejszej skali w tym otoczeniu po prostu „znika”. Krytykowane są także okrągłe ściany wewnętrznego dziedzińca i obwodowych galerii. Podobnie jak w muzeum Guggenheima w Nowym

Jorku, wnętrza te prezentują się efektywnie, stanowiąc atrakcyjną scenografię dla poruszających się w nich widzów, lecz są bardzo trudne dla ekspozycji dzieł sztuki, w szczególności dla dużych obrazów. I na koniec niezbyt fortunna wymowa symboliczna obiektu: Czy była świątynia handlu stała się teraz świątynią sztuki, czy tylko miejscem, w którym handluje się sztuką? — pyta amerykański artysta i teoretyk Joseph Nechvatal (2021).

6. ZAKOŃCZENIE

Pasje i ambicje trzech największych i najbogatszych francuskich kolekcjonerów sztuki współczesnej spowodowały, że Paryż — obok Londynu, Nowego Jorku i Los Angeles — stał się obecnie jej światowym centrum. Trzy nowe prywatne muzea: Fondation Cartier pour l'art contemporain, Fondation Louis Vuitton i Bourse de Commerce — Pinault Collection odmieniły krajobraz francuskiego muzealnictwa, zdominowanego dotąd przez wielkie muzea publiczne — instytucje narodowe, takie jak Grand Louvre, Musée d'Orsay, Musée du quai Branly, Centre Georges-Pompidou (Kluczewska-Wójcik, 2019, s. 226). Kolejnym prywatnym paryskim muzeum sztuki współczesnej będzie nowa siedziba fundacji Cartiera, która zostanie ulokowana vis-à-vis Luwru — w kwartale historycznej zabudowy znanym jako Le Louvre des Antiquaires. Jej otwarcie zapowiadane jest na rok 2025, a za projekt adaptacji odpowiada Jean Nouvel. Będzie to kolejna realizacja typu *reuse of heritage building*, w którym galeria sztuki współczesnej umieszczona zostanie w zaadaptowanych w tym celu wnętrzach zabytkowych budynków.

REFERENCES

ACE 2018, *Leeuwarden Declaration: Adaptive Re-use of the Built Heritage: Preserving and Enhancing the Values of Our Built Heritage for Future Generations*. Available at: https://www.ace-cae.eu/uploads/tx_jidocumentsview/LEEWARDEN_STATEMENT_FINAL_EN-NEW.pdf (accessed: 11.4.2023).

Andō, T. (2002), 'The Grand Tour with Andō', [interview] *Casa Brutus*, 30.

Andō, T. (2021), *Process and Idea*, second expanded and revised edition, Tokyo: Toto Publishing.

Architourism: Authentic, Escapist, Exotic, Spectacular (2005), Ockman, J., Fausto S. (ed.), Munich-London-New York: Prestel.

Białkiewicz, A. (2016), *O zmianach użytkowania obiektów sakralnych / Adaptive reuse of sacred buildings* (transl. Krasodomska, E.), Kraków: Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej.

Bonenberg W., (2014), *Moda, marka, architektura*, Poznań, Wydawnictwo Politechniki Poznańskiej.

Brooker, G., Stone, S. (2004), *Re-readings. Interior architecture and the design principles of remodeling existing buildings*, London: RIBA Enterprises.

Bullen, P.A. (2007), 'Adaptive reuse and sustainability of commercial buildings', *Facilities*, 25. Available at: <http://dx.doi.org/10.1108/026327707107169111> (accessed: 31.12.2023).

Bullen, P.A., Love, P.E.D. (2010), 'The rhetoric of adaptive reuse or reality of demolition: Views from the field', *Cities*, 27(4), pp. 215–224. Available at: <http://dx.doi:10.1016/j.cities.2009.12.005> (accessed: 31.12.2023).

Bullen, P.A., Love, P.E.D. (2011), 'Adaptive reuse of heritage buildings', *Structural Survey*, 29(5), pp. 411–421. Available at: <https://doi.org/10.1108/02630801111182439> (accessed: 31.12.2023).

Cantacuzino, S. (1975), *New uses for old buildings*, London: Architectural Press.

Codignola, F., Mariani, P. (2022), 'Investigating preferences in art collecting: the case of the François Pinault Collection', *Italian Journal of Marketing* 2022(3), pp. 107–133. Available at: <http://dx.doi.org/10.1007/s43039-021-00040-x> (accessed: 31.12.2023).

Codignola, F., Rancati, E. (2016), 'The Blending of Luxury Fashion Brands and Contemporary Art: A Global Strategy for Value Creation' [in:] *Handbook of Research on Global Fashion Management and Merchandising*, Vecchi, A., Buckley, Ch. (eds.), Hershey, PA, USA: IGI Global, pp. 50–76. Available at: <http://dx.doi.org/10.4018/978-1-5225-0110-7.ch003> (accessed: 31.12.2023).

Co, F. (2021), 'Interview with Tadao Andō' [in:] *La Bourse de Commerce: The Museum of the Pinault Collection in Paris*, Othman Ch. (ed.), Paris: Éditions Dilecta.

Cramer, J., Breitling, S. (2007), *Architecture in existing fabric*, Basel: Birkhäuser.

Gatier, P.A. (2021), 'The Heritage of the Bourse de Commerce Restored' [in:] *La Bourse de Commerce: The Museum of the Pinault Collection in Paris*, Othman Ch. (ed.), Paris: Éditions Dilecta.

Gentelman, A. (2004), 'Saatchi of the Seine', *The Guardian*, 11.10.2004. Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/oct/11/architecture> (accessed: 27.09.2022).

Higonnet, A. (2009), *A Museum of One's Own. Private Collecting, Public Gift*, Pittsburg-New York: Periscope Publishing.

Hugron, J.P. (2021), 'Daylight robbery: Bourse de Commerce in Paris, France by Tadao Andō Architects & Associates', *The Architectural Review*, 8.09.2021. Available at: <https://www.architectural-review.com/buildings/museum/daylight-robbery-bourse-de-commerce-in-paris-france-by-tadao-ando-architect-associates> (accessed: 4.04.2023).

Imhof, D. (2018), 'Introduction' [in:] *The Private Museum of the Future*, Bechtler, C., Imhof, D. (eds.), Zurich: JRP/Ringier.

Jasińska, A., Jasiński, A. (2020), *Stare kolekcje, nowa architektura. O problemach modernizacji kolekcjonerskich muzeów sztuki*, Warszawa: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów.

Jasiński, A. (2022), 'Nowe muzea domów mody: architektura jako narzędzie wzmocnienia wizerunku i siły marki', *Journal of Urban Ethnology*, 20, pp. 137–149. Available at: <https://doi.org/10.23858/JUE20.2022.008> (available: 31.12.2023).

- Jencks, Ch. (2005), *Iconic Building. The Power of Enigma*, London: The Frances Lincoln.
- Jodidio, P. (1999), *Tadao Andō*, Köln-Lisboa-London-New York-Paris-Tokyo: Taschen.
- Jodidio, P. (1999), *Tadao Andō Venice. The Pinault Collection at the Palazzo Grassi and the Punta della Dogana*, New York: Skira Rizzoli.
- Kadłuczka, A. (2000), *Ochrona zabytków architektury. Rozwój doktryn i teorii*, Tom I, Kraków: Stowarzyszenie Konserwatorów Zabytków.
- Kadłuczka, A. (2002), 'Karta Krakowska 2000 — w poszukiwaniu uniwersalnych pryncypiów ochrony kulturowego dziedzictwa architektury i urbanistyki', *Teka Komisji Urbanistyki i Architektury Oddziału PAN w Krakowie*, XXXIV, pp. 183–193.
- Kluczevska-Wójcik, A. (2019), 'To Protect Heritage, To Inspire Emotions. Private Museums in France' / 'Chroniczyć dziedzictwo, budzić emocje. Muzea prywatne we Francji', *Muzealnictwo*, 60, pp. 143–153. Available at: <https://doi.org/10.5604/01.3001.0013.2973> (accessed: 31.12.2023).
- Lanz, F., Pendlebury, J. (2022), 'Adaptive reuse: a critical review', *The Journal of Architecture*, 27(2-3), pp. 441–462. Available at: <https://doi.org/10.1080/13602365.2022.2105381> (accessed: 31.12.2023).
- Latham, D. (2000), *Creative Re-Use of Buildings*, Shaftesbury: Donhead Publishing Ltd.
- Le Corbusier (1966), *Le Voyage d'Orient*, Paris: Parenthèses.
- Nechvatal, J. (2021), 'Ouverture: The Pinault Collection at La Bourse de Commerce', *Whitehot Magazine of Contemporary Art*. Available at: <https://whitehotmagazine.com/articles/la-bourse-de-commerce-2021/4997> (accessed: 27.09.2022).
- New European Bauhaus (2020). Available at: https://new-european-bauhaus.europa.eu/index_en (accessed: 31.12.2023)
- Newhouse, V. (2005), *Art and the Power of Placement*, New York: The Monacelli Press.
- Niney, L., Marca, T. (2021), 'Build With, Build Together' [in:] *La Bourse de Commerce: The Museum of the Pinault Collection in Paris*, Othman Ch. (ed.), Paris: Éditions Dilecta.
- Old & New: Design Manual for Revitalizing Existing Buildings* (2010), Jäger, F. (ed.), Basel: Birkhäuser.
- Pevsner, N. (1970), *A History of Building Types*, Washington: Princeton University Press.
- Plevotes, B., Van Cleempoel, K. (2011), *Adaptive Reuse as a Strategy towards Conservation of Cultural Heritage: a Literature Review*, Conference: Proceedings Structural Studies, Repairs and Maintenance of Heritage Architecture XII. Available at: <http://dx.doi.org/10.2495/STR110131> (accessed: 31.12.2023).
- Plevotes, B., Van Cleempoel, K. (2013), 'Adaptive Reuse as an Emerging Discipline: An Historic Survey' [in:] *Reinventing architecture and interiors: a socio-political view on building adaptation*, Cairns G. (ed.), pp. 13–32, London: Libri Publishers.
- Plevotes, B., Van Cleempoel, K. (2019), *Adaptive Reuse of the Built Heritage. Concepts and Cases of an Emerging Discipline*, London: Routledge.
- Powell, K. (1999), *Architecture reborn. Converting old buildings for new uses*, New York: Rizzoli.
- Purchla, J. (2005), *Dziedzictwo a transformacja*, Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Robert, P. (1989), *Adaptations. New Uses for Old Buildings*, Paris: Editions du Moniteur.
- Ruskin, J. (1849), *The Seven Lamps of Architecture*, London: Smith, Elder and Company.
- Serafin, A. (2021), 'Tadao Andō and François Pinault win Best Double Act Wallpaper Design Awards 2021', *The Wallpaper*, 21.01.2021. Available at: <https://www.wallpaper.com/architecture/wallpaper-design-awards-2021-tadao-Ando-francois-pinault> (accessed: 12.06.2022).
- Stach, R. (2021), 'Modernizacja Bourse de Commerce według projektu Tadao Andō', *Architektura-Murator*, 29.06.2021.
- Strouton, J. (2007), *Great Collectors of Our Time. Art Collecting since 1945*, New York: Scala Arts & Heritage.
- Szmygin, B. (2008), 'Problem aktualności Karty Weneckiej', *Teka Komisji Urbanistyki i Architektury Oddziału PAN w Krakowie*, XL, pp. 209–215.
- The Venice Charter (1964). Available at: <https://www.icomos.org/en/participer/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/157-thevenice-charter> (accessed: 11.4.2023).
- Thomas, D. (2021), 'Architect Tadao Andō Transformed Paris' Bourse de Commerce', *Architecture Digest*, 18.02.2021. Available at: <https://www.architecturaldigest.com/story/architect-tadao-Ando-transformed-paris-bourse-de-commerce> (accessed: 9.06.2022).
- Valdés, C.O. (2021), 'François Pinault: the enduring legacy of a French collector in Paris' heart', *Art Collection*, 1.08.2021. Available at: <https://artcollection.io/blog/francois-pinault-collector-profile> (accessed: 5.07.2022).
- Viollet-le-Duc, E.E. (1990 [1858]), *The Foundations of Architecture. Selections from the Dictionnaire Raisonné*, Kenneth D. Whitehead (transl.), New York: George Braziller Inc.
- Willsher, K. (2021), 'Billionaire François Pinault fulfils Paris art gallery dream', *The Guardian*, 17.05.2021. Available at: <https://www.theguardian.com/world/2021/may/17/billionaire-francois-pinault-fulfils-paris-art-gallery-dream> (accessed: 27.09.2022).
- Wong, L. (2016), *Adaptive Reuse: Extending the Lives of Buildings*, Basel: Birkhäuser.
- Wong, I. (2023), *Adaptive Reuse in Architecture. A Typological Index*, Basel: Birkhäuser.