

# Architectus

1998  
Nr 1-2(3-4)

## Współczesność

Magdalena Baborska-Narozny

### *Światło dzienne w Tate Gallery*

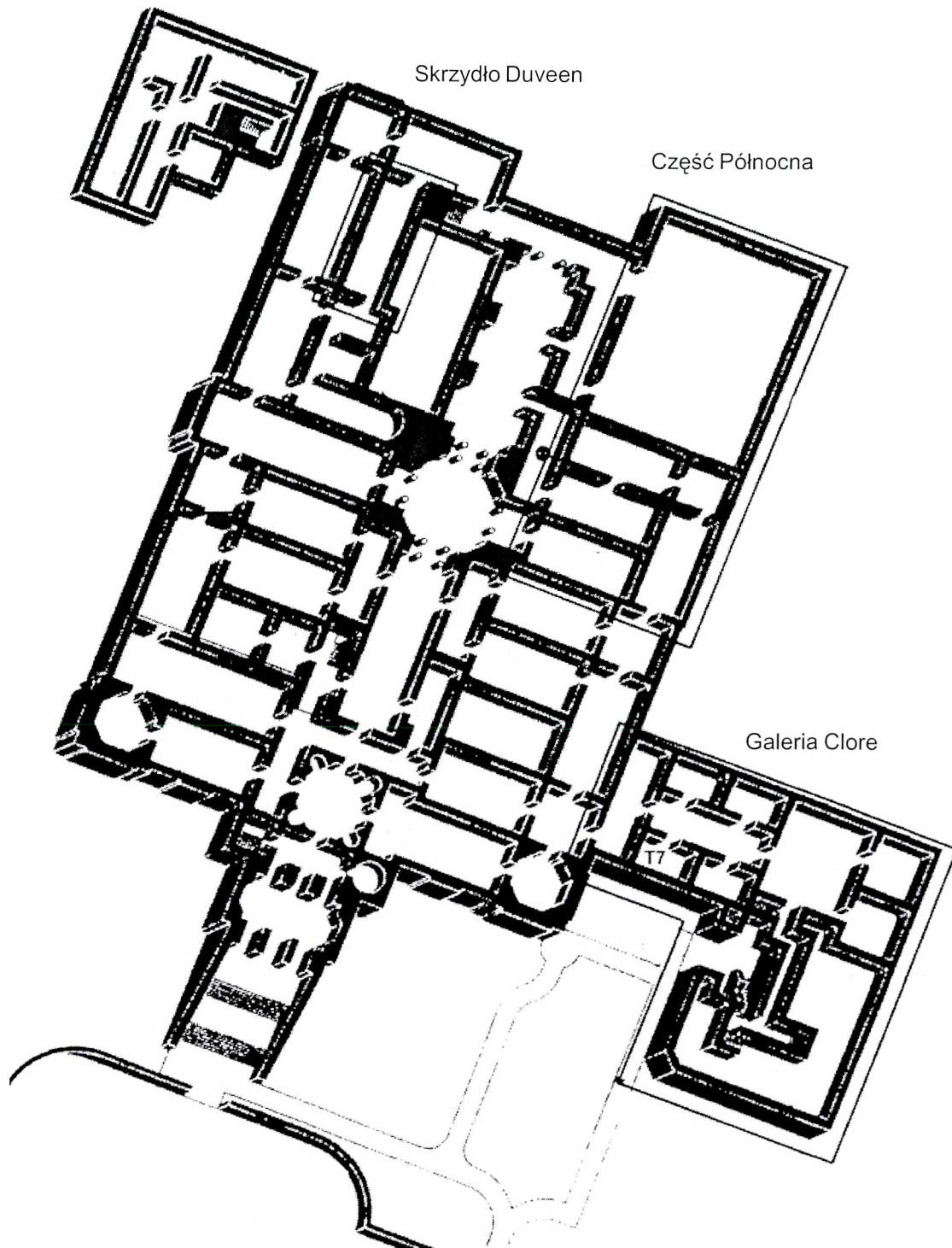
*Po prostu, muzeum musi być przyjazne dla ludzkiego ciała i ducha. Tylko wtedy może stać się miejscem, które odwiedzamy, którego nie chce się opuszczać, z którego wychodzi się podbudowanym. By zobaczyć, musimy chcieć patrzeć, mieć do czego tęsknić, odchodzić, wracać, wahać się i znowu wracać.*

Jack Lang, minister kultury Francji  
ze wstępu do *The museum transformed* [4]

Tematem tego opracowania jest zagadnienie oświetlenia sal wystawienniczych jednego z największych muzeów Londynu – Tate Gallery, od początków jego istnienia do roku 1993. Muzeum to jest o tyle szczególne, że jego głównym źródłem oświetlenia zawsze było światło dzienne, choć są tam głównie wystawiane dzieła wrażliwe na działanie promieni świetlnych, takie jak obrazy olejne czy nawet akwarele. Użycie światła dziennego daje możliwość uzyskania atrakcyjnych wnętrz wystawienniczych, ale jednocześnie jest większym zagrożeniem dla eksponatów niż światło sztuczne. Zmieniające się w czasie priorytety: ochrona eksponatów lub atrakcyjność wnętrz, prowadziły do różnych rozwiązań projektowych. Zagadnienie to było tematem półrocznych studiów autorki na Uniwersytecie Humbera w Hull w Anglii w 1994/1995. W tym czasie autorka zapoznała się z bogatą literaturą przedmiotu w postaci pozycji książkowych, dotyczących zagadnień oświetlenia światłem dziennym i sztucznym sal wystawienniczych, historii i zasobów Tate Gallery oraz z licznymi artykułami omawiającymi kolejne, nowatorskie rozwiązania systemu oświetlenia poszczególnych części tego muzeum (ryc. 1). Wiadomości uzyskane z tych źródeł zostały uzupełnione i zweryfikowane w czasie licznych wizyt w Tate, na podstawie własnych pomiarów natężenia światła i rozmów z ekspertami w tej dziedzinie, m.in. z głównym inżynierem ds. oświetlenia Tate Gallery – Rayem Frenchem.

Pierwszy budynek dla Henry'ego Tate'a, projektu Sidneya Smitha, składał się z ośmiu galerii o oświetleniu górnym. *Niemal od dnia otwarcia w 1897 roku, gdy Tate ogłosił dar kolejnych dziewięciu galerii na uzupełnienie pierwszych ośmiu, Galeria coraz to była przedmiotem rozbudowy* [8, s. 9]. Problem zapewnienia odpowiedniego oświetlenia wszystkim wystawianym dziełom był przedmiotem wielkiej troski projektantów kolejnych części. Odmienne sposoby posługiwania się światłem dziennym na przestrzeni stu lat zaowocowały różnorodnymi, innowacyjnymi rozwiązaniami, które można dziś znaleźć w Tate Gallery. Przedstawione zostaną pewne przykłady ilustrujące ewolucję galerii o oświetleniu górnym.

W 1927 roku został opublikowany dokument opisujący badania dotyczące oświetlenia galerii, prowadzone na zamówienie brytyjskiego Ministerstwa Pracy przez National Physical Laboratory. Poszukiwano sposobu na ulepszenie oświetlenia górnego, które, choć stwarzało wiele kłopotów, takich jak odbicia nieba w szkle ochraniającym obrazy i nierówny poziom oświetlenia ścian w pasie wieszania obrazów, było jednak wówczas najszerzej stosowane, gdyż uwalniało maksymalną powierzchnię ścian. Liczne prace teoretyczne prowadzone na początku XX wieku wykazały, że *dla sal o oświetleniu górnym z oszklonymi obrazami na przeciwnych ścianach kłopotliwe refleksy są nie do uniknięcia, gdyż w każdym rzędzie ja-*

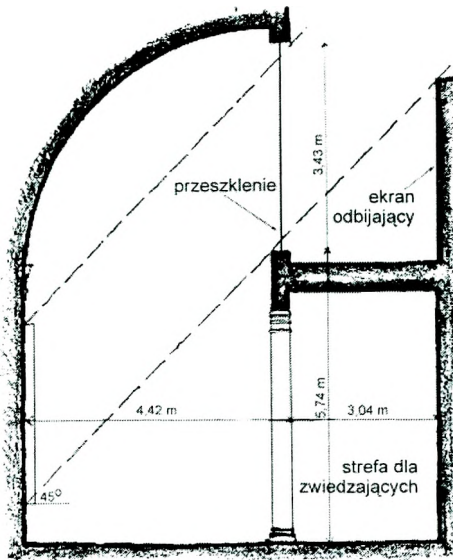


Ryc. 1. Plan Galerii Tate, Londyn (oprac. autorki wg materiałów własnych muzeum)

sno oświetlonych obrazów zawsze odbija się rząd przeciwnie [5, s. 3]. Rozwiązaniem była zmiana ekspozycji obustronnej na jednostronną. I to właśnie rozwiązanie przyjęto w nowej części Tate, zwanej skrzydłem Duveen. Projekt tej galerii zakłada oświetlenie górne przez pionowe przeszklenia o północnej wystawie, z zewnętrznym ekranem dla ochrony obrazów przed bezpośrednim słońcem (ryc. 2). Oświetlenie jest głównie skierowane na jedną ścianę, reszta pomieszczenia natomiast, łącznie z częścią dla zwiedzających, jest osłonięta przed bezpośrednim światłem przez obniżony sufit. Była to odpowiedź na wówczas

aktualny problem, ale ponieważ powierzchnia wystawieni- nicza skurczyła się dwukrotnie, poszukiwanie więc innego rozwiązania nie ustało.

Kolejny zespół galerii Tate otwarty w 1979 roku, nazwany Częścią Północną, doczekał się w swej historii bardzo różnych ocen. Wzbudzał pod koniec lat osiemdziesiątych wielkie kontrowersje i powszechnie był uważany za niezbyt lubiany przez zwiedzających, choć ambitne założenia projektowe wyznaczały pewien przełom w dziedzinie oświetlenia. W artykule z 1987 roku poświęconym Galerii Clore – najnowszej rozbudowie



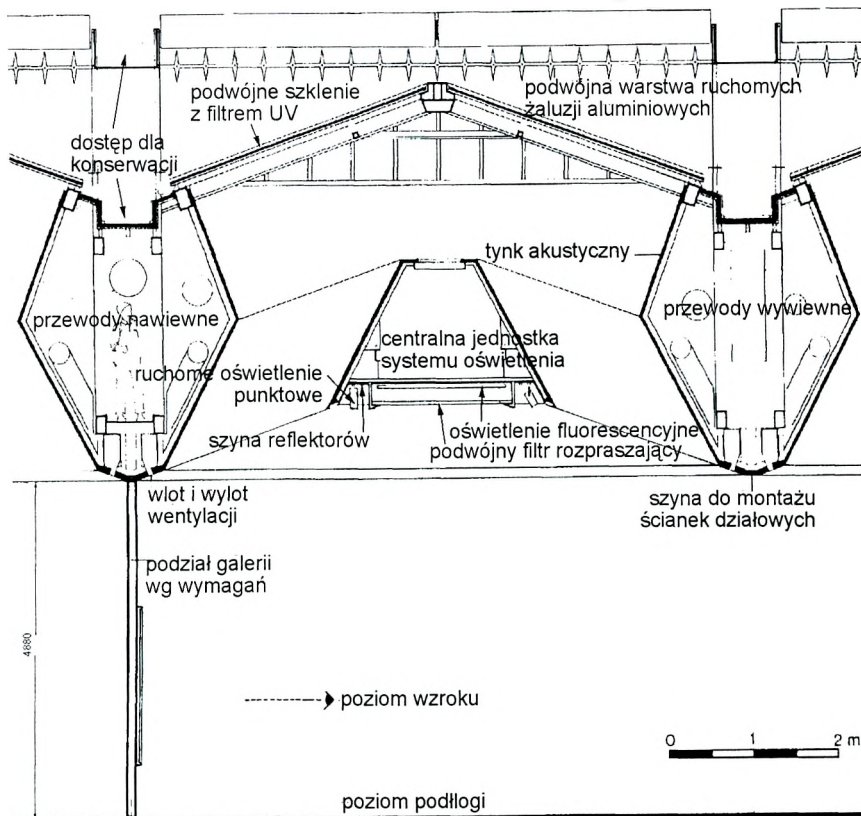
Ryc. 2. Rozbudowa Tate – skrzydło Duveen, przekrój (oprac. autorki wg [5], ryc. 10)

londyńskiej Tate – Część Północna jest nazwana *niezłaznym doświadczeniem* [9, s.17]. Jej środowisko jest określone pejoratywnie jako *plaskie, w pełni kontrolowane, nieprzyjemne w odbiorze*.

W artykule Jonathana Davida natomiast, opublikowanym zaraz po otwarciu czytamy: *gdy tylko jest to możliwe, Część Północna kontynuuje tradycję Tate Gallery eksponowania dzieł sztuki przy świetle dziennym, a czyni to za pomocą skomplikowanych środków kontroli światła dziennego, z jednoczesnym utrzymaniem oczywistości jego naturalnego pochodzenia – patrząc w górę, widzi się przepływające chmury. Cenne dzieła*

*są dziś otaczane wielką troską, więc sztuczne oświetlenie, temperatura i wilgotność względna również są monitorowane i utrzymywane na wymaganym poziomie* [3, s. 21]. Warto podkreślić, że w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dominowało podejście zastępowania światła dziennego sztucznym, co ułatwiało zachowanie obowiązujących limitów natężenia światła dla wrażliwych typów eksponatów. Gdy jednak decydowano się już na użycie światła dziennego (np. w National Gallery), przymiewano je wtedy i rozpraszało warstwami żaluzji i matowego szkła do tego stopnia, że nie było ono rozróżnialne od światła sztucznego. Co więcej, oświetlenie sztuczne aranżowano często w ten sposób, by imitowało ono światło dzienne. Część Północna miała być dowodem na to, że możliwe jest takie użycie światła dziennego, z zachowaniem limitów iluminacji, które nie pozbawia go naturalności – cechy decydującej o jego pozytywnym odbiorze przez zwiedzających.

*Do założeń projektowych rozbudowy Tate z lat siedemdziesiątych należała elastyczność aranżacji przestrzeni [wystawienniczych], tak więc projekt oświetlenia zarówno dziennego, jak sztucznego musiał taką elastyczność umożliwić, by sprostać szerokiej gamie zmiennych ekspozycji. Wymogiem konserwacji była ścisła kontrola warunków oświetlenia, np. 40–60 lx dla bardziej wrażliwych eksponatów i 100–200 lx dla mniej wrażliwych, pisze Jonathan David w swym artykule* [3, s. 22]. Projekt autorstwa Llewellyn-Davisa Weeksa spełnia te wymogi, gdyż Część Północna to jedno wielkie pomieszczenie (63 × 27 m), z którego łatwo wydzielić maksimum 21 sal, po 81 m<sup>2</sup> każda, z równomiernym i stabilnym poziomem iluminacji. System podziałów przestrzennych jest powiązany ze specjalną konstrukcją dachu (ryc. 3). Dach każdej



Ryc. 3. Galeria Tate – Część Północna, przekrój pokazujący skomplikowaną strukturę dachu regulującego natężenie i rozkład światła dziennego we wnętrzu (oprac. autorki wg [3], s. 22)

sali jest zaprojektowany jako odrębna jednostka, w pełni wyposażona, o niezależnej kontroli poziomu sztucznego i naturalnego oświetlenia oraz klimatyzacji. Wydaje się więc, że postulaty Gary’ego Thompsona, swego czasu czołowego eksperta brytyjskiego w dziedzinie muzealnictwa, sformułowane w książce *The Museum Environment*, dotyczące stworzenia idealnych warunków wystawienniczych, zostały tu wprowadzone w życie [10].

A jednak zwiedzając Tate Gallery zauważa się, że światło panujące w Części Północnej jest przyćmione i płaskie. Kontrastuje ono z innymi galeriami o oświetleniu dziennym, np. czwartą, A–C, Galerią Clore (ryc. 1). Patrząc do góry można co prawda zobaczyć niebo, ale mimo to trudno jest uwierzyć, że to słońce oświetla tę część muzeum. Według Raya Frencha, głównego inżyniera ds. oświetlenia Tate Gallery, powodem należy doszukiwać się w tym, że wchodząc do sal Części Północnej traci się poczucie kierunków świata. Dezorientację powoduje to, że wszystkie ściany są identycznie naświetlone i niemożliwe jest określenie kierunku, z którego pochodzi światło, co zazwyczaj nie zdarza się w pomieszczeniach ze światłem dziennym. Właśnie to, że zostały utracone istotne cechy światła dziennego – jego kierunkowość oraz zmienność jest prawdopodobnie przyczyną tak powszechnej krytyki oświetlenia Części Północnej. W pewnym stopniu jest to błędne koło krytyki, gdyż stałe, równomierne i utrzymane na niskim poziomie naświetlenie, czyli właśnie *plaskie* i nieprzyjemne w odbiorze zwiedzających, jest równocześnie ideałem ze względu na potrzeby dzieł sztuki. Dlatego też Ray French uważa Część Północną za wspaniałe osiągnięcie. Zauważa on, jak wiele czynników zostało wziętych pod uwagę w procesie projektowym. Unowocześnienie systemu oświetlenia sztucznego, które wspomaga dzień, umożliwiło dostosowanie bez trudu dwudziestoletniej już części muzeum do dzisiejszych standardów. Ulepszenia obejmują wprowadzenie dodatkowego obwodu naświetlaczy ścian (*wall-washers*), co jeszcze zwiększa liczbę różnych możliwości aranżacji światła. Większość wystaw gościnnych wymaga ścisłej kontroli poziomu światła, a ostatnie udoskonalenia Części Północnej (ryc. 4) uczyniły ją najodpowiedniejszym miejscem dla dowolnej ekspozycji gościnnej, gdyż istnieje tam możliwość oświetlenia, np. jednej ściany 150 lx, a przeciwległej 50 lx. Jak zauważa Ray French, światło słoneczne zdecydowanie nie może być stosowane wtedy, gdy wymagany jest stały, niski (50–150 lx) poziom oświetlenia. W Części Północnej jest możliwe całkowite zaciemnienie światła dziennego i w razie potrzeby zastąpienie go oświetleniem sztucznym.

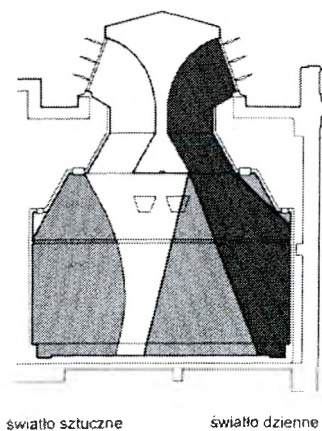
W artykule poświęconym Galerii Clore, Peter Wilson tak ustosunkowuje się do projektu Części Północnej: *Budynek w swych założeniach miał prezentować idealny kompromis między starymi antagonistami: dobrym wystawiennictwem i dobrą praktyką konserwatorską. Spełnił on sumiennie wszystkie warunki jakie mu stawiano, ale osiągnięcie to było możliwe tylko dzięki zastosowaniu skomplikowanej superstruktury machinerii oświetleniowej, która przeszkadza nie tylko wizualnie, ale również słuchowo. Koniecznością stało się przyjęcie faktu, że błąd leży nie w normach projektowania architektonicznego czy bran-*



Ryc. 4. Galeria Tate – Część Północna. Wnętrze galerii mogą być bardzo jasne, jeśli pozwala na to bieżąca wystawa. Jednak bez względu na ogólną jasność, równomierność rozkładu światła nadaje wnętrzą nienaturalną, bezcieniową płaskość. Był to efekt zamierzony, ze względu na ówczesny ideał ekspozycji, ale okazał się nieprzyjemny dla zwiedzających (fot. autorki)

zowego, ale w samych założeniach projektowych tej galerii. Nie można było dłużej bezkrytycznie akceptować międzynarodowych norm [dotyczących oświetlenia sal wystawienniczych – przyp. aut.] [6]. Doświadczenia zebrane dzięki rozbudowie Tate z lat siedemdziesiątych zaowocowały projektem kolejnej rozbudowy – Galerii Clore, autorstwa Stirlinga i Wilforda.

Galeria Clore została otwarta w 1987 roku (ryc. 5). Od samego początku była przeznaczona na stałą ekspozycję



Ryc. 5. Galeria Tate – Galeria Clore, przekrój pokazujący rozkład światła dziennego wspomagającego światłem sztucznym (oprac. autorki wg [9, s. 18])



Ryc. 6. Galeria Tate – Galeria Clore. Sale wystawiennicze są oświetlone zarówno światłem naturalnym, jak i sztucznym, ale to światło dzienne decyduje o charakterze wnętrza, dając zmienność ruchomych cieni na ścianach w strefie powyżej obrazów. Światło sztuczne pełni tu rolę wspomagającą (fot. autorki)

obrazów olejnych i akwael Turnera, tak więc nie była tu wymagana elastyczność aranżacji przestrzeni. Podobnie jak w Części Północnej i tu położono nacisk na zastosowanie światła dziennego, ale ponieważ oba projekty powstały w odstępie prawie dziesięciu lat, podejście więc do problemów oświetlenia bardzo się zmieniło. Nie dążono już do zapewnienia jednakowego poziomu oświetlenia przez cały rok. Maksymalna roczna dawka naświetlenia, jaką może otrzymać dane dzieło, stała się generalną wskazówką w projektowaniu kontroli światła. Jak wierzy Rey French, jedyną bezdyskusyjną zasadą projektowania sal wystawienniczych jest wykluczenie bezpośredniego kontaktu światła słonecznego z dziełami sztuki. Promieniowanie UV również musi być maksymalnie eliminowane. Zalecana maksymalna dawka promieniowania wynosi  $75 \mu\text{W}/\text{lm}$ , a w Galerii Clore udało się ograniczyć ją do zaledwie  $5 \mu\text{W}/\text{lm}$ . Z drugiej strony, zalecany poziom iluminacji dla obrazów olejnych wynosi 150–250 lx, a jak wynika z pomiarów własnych autorki, w słoneczny dzień w części Galerii Clore, prezentującej obrazy olejne, mocno przekracza on 350 lx. Co więcej, nie jest to wynik silnego, niekontrolowanego strumienia światła dziennego wpadającego do pomieszczeń, gdyż przy dużym natężeniu światła na zewnątrz żaluzje nad świetlikami zawsze są częściowo zamknięte, lecz raczej efekt celowy, osiągnięty

przez ciągle uzupełnianie światła dziennego sztucznym. Tak więc rzeczywistość nie całkiem pokrywa się z następującym opisem Galerii Clore z artykułu zatytułowanego „Nie tyle budynek co dzieło sztuki”: *Oświetlenie obrazów przez około 5000 godzin rocznie utrzymane jest na poziomie około 150 lx dzięki przepuszczaniu światła dziennego przez żaluzje sterowane komputerowo (z możliwością gromadzenia danych) i automatycznemu włączaniu światła sztucznego, gdy dzień staje się niewystarczające* [2, s. 178]. Jak twierdzi Ray French dach i strop Galerii Clore zaprojektowane są tak, że nawet w słoneczny dzień trudno jest osiągnąć 200 lx samym światłem dziennym, dlatego to zawsze jest ono uzupełniane światłem sztucznym (ryc. 6). Inną, dotychczas obowiązującą żelazną zasadą, która została przełamana w projektowaniu Galerii Clore, było niestosowanie bocznego oświetlenia oknami w salach wystawienniczych. W sali T7 (ryc. 1) Galerii Clore znajduje się okno wykuszowe, obrazy zaś są eksponowane na wszystkich czterech ścianach pomieszczenia. Choć rozwiązanie takie jest opisywane w całej literaturze przedmiotu jako niewłaściwe, to w Galerii Clore doskonale się ono sprawdza.

Dla zrozumienia efektu, jaki osiągnął James Stirling w Clore warto przytoczyć fragmenty jego rozmowy z Charlesem Jencksem [7]:

Charles Jencks:

*Poproszono Panów [Stirlinga i Willforda – przyp. aut.] o zapewnienie obrazom Turnera tradycyjnego tła.*

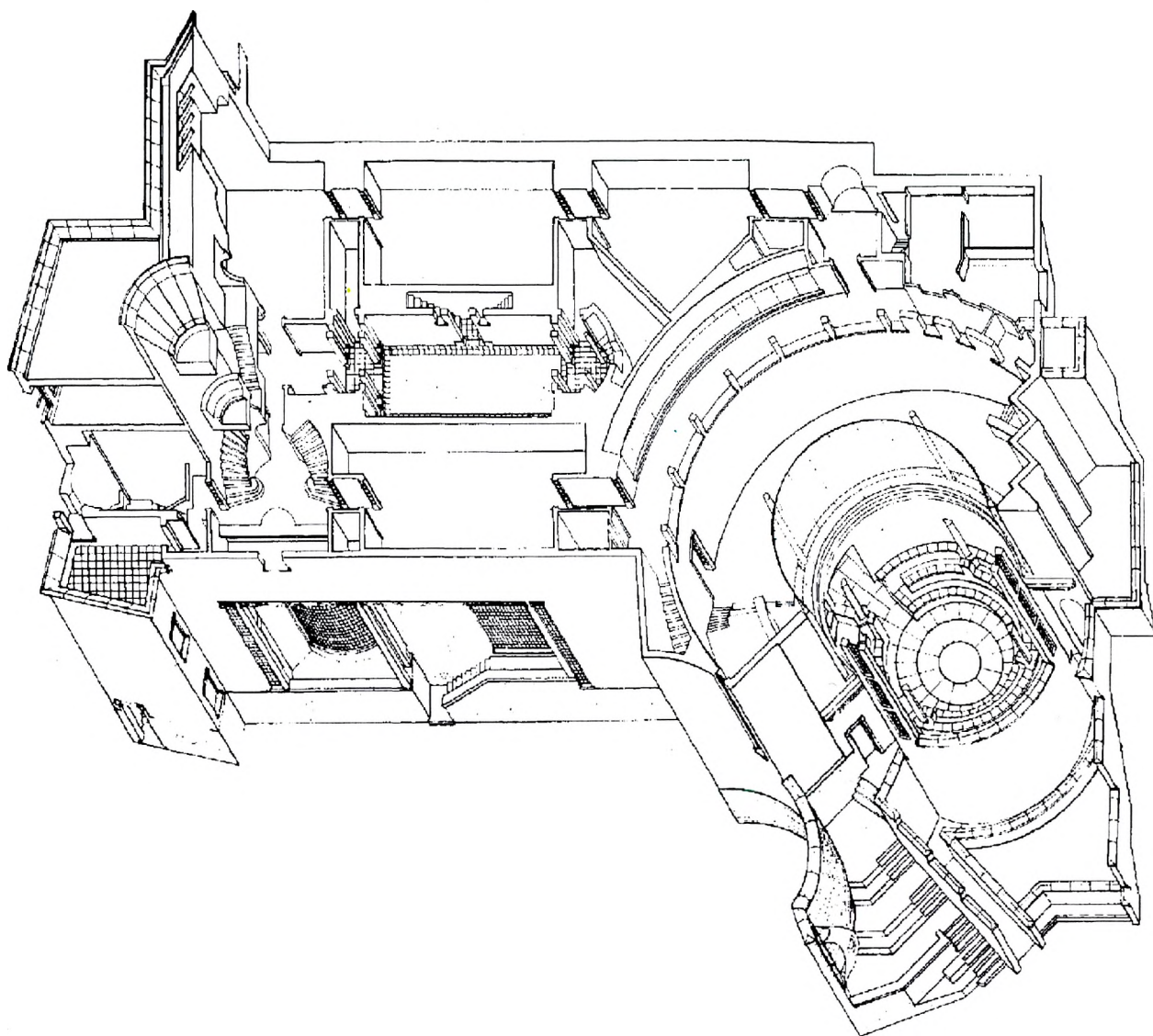
James Stirling:

*Stworzyliśmy neutralną strefę ściany, na której wieszają się obrazy. U góry tej strefy znajduje się szyna do wieszania obrazów, która oddziela ścianę od wygiętego sufitu przechodzącego wyżej w niższą świetlną, przez którą odbite światło dzienne trafia na ścianę z obrazami. Środek sal powinien być trochę ciemniejszy niż ściany i mamy nadzieję, że będzie to idealna atmosfera do oglądania obrazów.*

Charles Jencks:

*A niszowe świetlne pozwoliły osiągnąć bardzo ciekawe rozrzeźbione formy sufitów.*

W wszystkich budynkach muzealnych, gdzie musi być utrzymywany niski poziom natężenia światła, strefa wejściowa może się w dużym stopniu przyczynić do zredukowania nieprzyjemnego kontrastu podczas przechodzenia ze światła do ciemnego wnętrza. Ten nieunikniony kontrast może w pierwszym momencie powodować duże trudności z poprawnym odczytywaniem kolorów i ostrością widzenia, tak więc trzeba dać oczom czas na adaptację do nowych warunków. W Galerii Clore strefa wejściowa jest tak zaprojektowana, że zwiedzający musi przejść z [pomieszczenia – przyp. aut.] niskiego do szalenie wysokiego i znów do niskiego i sekwencja ta jest bardzo dynamiczna i pełna kontrastów mówi Stirling w dalszej części rozmowy z Jencksem [7]. Ponadto niski hall z szatnią jest ciemniejszy, wysoki komin nad schodami jest dzięki przeszkolnemu dachowi bardzo jasny, a niski balkon prowadzący od schodów do sal wystawienniczych jest znów ciemny, tak że wchodząc do wysokiej sali muzealnej wydaje się, że jest ona bardzo jasna. Wijąca się droga prowadząca do galerii daje czas potrzebny na przystosowa-



Ryc. 7. Galeria Tate – St. Ives. Rzut aksonometryczny pokazujący różnorodność kształtów pomieszczeń (wg [1, s. 27])

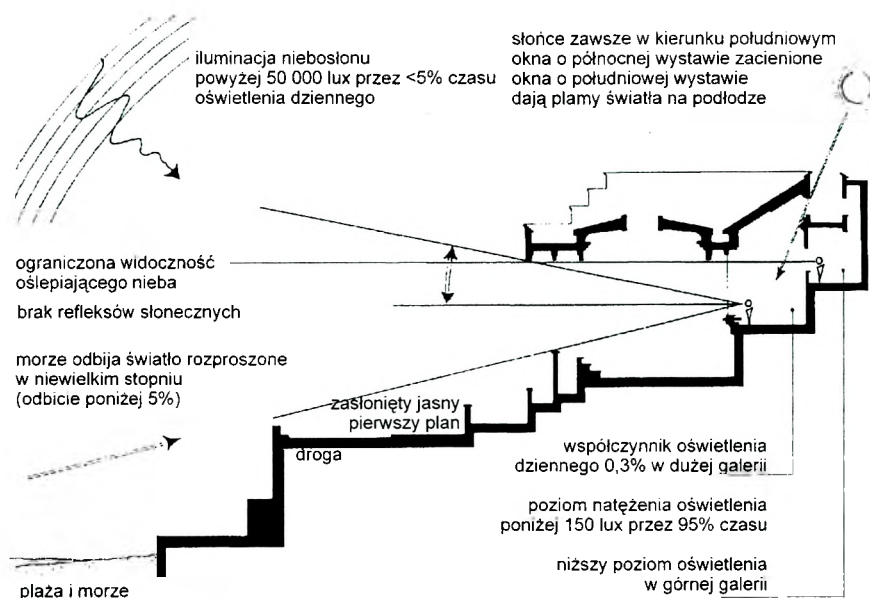
nie się do niższego niż na zewnątrz poziomu oświetlenia.

Sąsiedowanie ze sobą dynamicznych przestrzeni zróżnicowanych pod względem kształtu i dominującego kierunku światła (niektóre sale mają świetliki o kierunku północ-południe, inne wschód-zachód; jest też jeden świetlik eksponowany na wszystkie cztery strony świata) jest cechą wyraźnie odróżniającą Clore od monotonnej w wyrazie Części Północnej. Zróżnicowanie to okazało się bardziej korzystne dla sal wystawienniczych niż niezmiennosc warunków całkowicie neutralnych wewnątrz, które są odbierane jako nudne i powodujące szybsze zmęczenie.

Najnowsza filia Tate Gallery, nazywana Saint Ives, od nazwy nadmorskiej miejscowości, gdzie została zbudowana, podąża tym samym tropem, który w Galerii Clore okazał się takim sukcesem. W Saint Ives, zaprojektowanej przez Evansa i Shaleva, *zróżnicowanie przestrzeni i tempa pomaga podtrzymać energię zwiedzającego i ożywia sztukę* [1] (ryc. 7 i 8). Droga, jaką musi przebyć zwiedzający zanim dojdzie do sal ekspozycyjnych jest tu jeszcze bardziej niezwykła niż w projekcie Stirlinga. Według opi-

su Stephena Greenberga *na początku wchodzi się spiralną rampą do cylindrycznego portyku, który wzmacnia dźwięk fal Atlantyku, jak jakaś wielka muszla. Zaraz po wejściu odwiedzający znajduje się w pustym pomieszczeniu z witrażem autorstwa Patricka Herona. To zupełnie magiczne miejsce, jak kaplica Matisse'a w Vence* [1, s. 35]. Pomysł wprowadzenia pomieszczenia oświetlonego poprzez wielki witraż, jako jeden z etapów prowadzących do sal wystawienniczych, które przecież zawsze są niedoświetlone, jest niezwykle. Jest to najlepszy sposób posłużenia się światłem przez projektanta, gdyż umożliwia oczom przystosować się do ciemniejszego otoczenia, a zarazem niesie ze sobą trochę magii.

Ewolucja sposobu oświetlania sal wystawienniczych Galerii Tate, a co za tym idzie ewolucja kształtu architektonicznego galerii, jest przypadkiem szczególnym, obrazującym ogólne przemiany w muzealnictwie. Przemiany te są wynikiem dążności do uatrakcyjnienia wewnątrz wystawienniczych. Jack Lang w książce *The museum transformed* pisze: *potrzebne nam są muzea, które same w sobie są atrakcyjne, dzieła architektoniczne, których piękno przy-*



Ryc. 8. Galeria Tate – St. Ives. Wyjątkowe cechy lokalizacji na stromym zboczu schodzącym do morza znajdują swe odzwierciedlenie w schemacie oświetlenia galerii. Zwiedzający ma możliwość podziwiania panoramicznego widoku morza i plaży, ale bezpośrednie światło słoneczne nie pada na ściany, gdyż byłoby zagrożeniem dla eksponatów (oprac. autorki wg [1, s. 35])

ciąga nas nawet kiedy chowają się za pięknem sztuki [4, s. 6]. Umiejętne posłużenie się światłem jest jednym z potężniejszych narzędzi tworzenia ciekawych wnętrz. Galeria Tate nigdy z posługiwania się światłem dziennym nie zrezygnowała, ale przypadek Części Północnej dowiódł, że sam fakt użycia światła dziennego nie przesądza jeszcze o jego atrakcyjności, a to, co idealne dla dzieł sztuki, nigdy idealnym dla zwiedzających nie będzie. Nie jest więc zaskakująca coraz szersza krytyka sposobu kontroli po-

ziomu iluminacji, gdyż ściśle przestrzeganie wytycznych konserwatorskich w Części Północnej spowodowało zmniejszenie jej atrakcyjności. Nie kwestionuje się potrzeby ochrony dzieł sztuki, ale raczej dotychczasowe metody jej egzekwowania. Poszukuje się nowych, nieszkodliwych dla eksponatów rozwiązań umożliwiających ożywienie sal muzealnych. Tate w St. Ives na pewno nie jest końcem tych poszukiwań, ale z pewnością jest bardzo udanym etapem.

### Bibliografia

- [1] *A gallery rooted in its context*, The Architect's Journal (23 June 1993), s. 27–35.
- [2] Clifford T., *Not so much a building as an art form. Turner at Tate: The New Clore Gallery*. Country Life. Vol CLXXXI. No 15. (April 9, 1987), s. 178.
- [3] David J., *Capital Art*, Building Services (July 1979), s. 21–22.
- [4] Davis D., *The museum transformed*, New York, Abbeville Press Publishers 1990, s. 1–7.
- [5] Gloag H.L., A.R.I.B.A., Gold M.J., *Building Research. Miscellaneous Paper 1; Museum and Art Gallery Design. A Short History of the Daylighting of Art Galleries*. Building Research Station Ministry of Technology (July 1965), s. 3.
- [6] Hamlyn R., (ed.). *The Clore Gallery. An Illustrated Account of the New Building for the Turner Collection*. London, Turner Gallery Publications 1987.
- [7] Jencks C., *Charles Jencks interviews James Stirling*, [w:] The Clore Gallery. An illustrated account of the new building for the Turner Collection, Hamlyn, Robin (red.), London, Tate Gallery Publications 1987.
- [8] Jenkins D., *Clore Gallery Tate Gallery, Liverpool; James Stirling, Michael Wilford and Associates*, Phaidon Press, London 1992.
- [9] *Light, Air and Architecture*, Building Services. Vol 9. No 7 (July 1987), s. 17.
- [10] Thompson G., *The Museum Environment*, Butterworths, London 1978.

### Daylight in the Tate Gallery

The subject matter of this paper is daylight as the main illumination source for the Tate Gallery exhibition spaces. Changing priorities in the design process: visitor's or artefact's requirements concerning the light, resulted in different architectural solutions and also in altering expert's evaluations. The lighting strategies for following extensions of the Tate Gallery have always been precursory addressing the main lighting problems of their time. Thus a precise look at the Duvcan Wing, the North Extension, the Clore Gallery and the Tate in St. Ives shows the evolution of the top-lit gallery from the time when only

visual comfort of the visitor was taken into account, as the deteriorating effect of the light on the artefacts was not yet discovered, through the 60's and 70's when the visitors had to adapt to what is best for the works of art, until now when the museums aim on reinforcing their position in the modern society by making their environment more visitor friendly and accessible not only to the cultural elite, but to everyone. This situation is obviously very favourable to the architects who put all their talent in such architectural works of art as the Tate St. Ives – a masterpiece in the use of daylight.