

Centrum Studiów Podyplomowych Krakowskiej Szkoły Wyższej

im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

Studia podyplomowe

„Rynek Sztuki i Antyków”

Maria Koszutska-Ochalska

PRYWATNE KOLEKCJE SZTUKI W POLSCE

PO R.1989: PRZYKŁADY STRATEGII

KOLEKCJONERSKICH

Promotor

Dr Jerzy Huczkowski

Pracę przygotowano

pod kierunkiem

Sławomira Bołdoka

Kraków 2009

*„Sztuki plastyczne nie mogą się rozwijać
bez krytyków wykształconych fachowo,
bez waśni i sporów,
szkół i kierunków,
bez bankierów, handlu i amatorów sztuki,
bo tylko wtedy wyrabia się u jednostek
potrzeba posiadania obrazów, czy rzeźb
i umiłowanie dla nich,
jak również wszystkiego, co spod ręki artysty wychodzi.”*

Tadeusz Makowski, *Pamiętnik* (zapis z 22 maja 1919)

Wstęp

„Gdy interesujemy się nie taką czy inną kolekcją, lecz faktem kolekcjonowania w określonym kraju, w wyraźnie ograniczonej epoce, musimy stwierdzić, iż fakt ten nie należy do żadnej szczegółowej dziedziny. Odznacza się, przeciwnie, umiejscowieniem na skrzyżowaniu różnych dziedzin, wielowymiarowością. Inaczej mówiąc, widziane jako całość, kolekcje danego kraju w danej epoce są współrozciągłe z kulturą tego kraju w tej epoce, którą ucieleśniają, czyniąc ją przeto widzialną.”¹

Ten pogląd Krzysztofa Pomiana wyrażony w „najsłynniejszej w świecie książce o kolekcjonerstwie” (Andrzej Pieńkos), dobrze uzasadnia znaczenie pisania o kolekcjach, próby ich typologii i klasyfikacji. Od przeszło dwudziestu lat narasta zainteresowanie badaniem fenomenu kolekcji i konkretnych zbiorów w różnych epokach, widoczne także w polskiej literaturze naukowej.

Celem pracy jest przedstawienie kilku odmiennych strategii kolekcjonerskich w działaniu – ściślej, wpływu motywów i decyzji, które określam jako strategiczne, na kształt i losy niektórych prywatnych kolekcji sztuki ostatniego dwudziestolecia w Polsce.

Wybór omawianych kolekcji jest konieczny, choć subiektywny. Po roku 1989 powstało tak wiele prywatnych kolekcji sztuki, że niemożliwe byłoby omówienie ich w pracy o znacznie większej niż ta rozmiarach. Kierowałam się w wyborze wyrazistością intencji i motywów, deklarowanych i realizowanych przez kolekcjonera, ale także znaczeniem kolekcji dla życia artystycznego, poświadczonym rangą zbiorów i historią ich udostępniania (ekspozycje muzealne, wystawy, katalogi).

Zamierzam porównać wybrane kolekcje według pewnego kryterium porządkującego: zespół motywów i celów tworzenia oraz zasady doboru obiektów do kolekcji nazywam STRATEGIĄ KOLEKCJONERSKĄ. W rezultacie dokonanego przeglądu dochodzę do wniosku, że efektywność i kulturotwórcza rola cechuje wyróżnione strategie w różnym stopniu;

¹ Krzysztof Pomian – Zbieracze i osobliwości, Warszawa 1996 PIW, s.337

że niektóre typy motywacji i doboru, pewne zespoły celów, nie sprawdziły się w praktyce życia artystycznego, nie odegrały większej roli w rozwoju rynku sztuki w Polsce, gdy inne z tak wyróżnionych strategii pomogły w osiągnięciu zamierzonych celów.

Swoistość sytuacji polskiej polega i na tym, że kolekcje prywatne stopniowo przejmują część funkcji mecenasów kultury spełnianych poprzednio przez państwo czy instytucje społeczne. Zarazem, kolekcje sztuki polskiej poza Polską, choć stanowią interesujący temat badań, nie powstają w warunkach na tyle podobnych, aby można je było opisywać i oceniać łącznie z kolekcjami prywatnymi w Polsce. Jednym z najważniejszych powodów tej odmienności jest anachroniczny system polskiego prawa wywozowego, uniemożliwiający swobodny przepływ dzieł sztuki między krajem a zagranicą. W literaturze przedmiotu podaję kilka przykładów skatalogowanych kolekcji zagranicznych, skoncentrowanych na sztuce polskiej XX wieku.

W pracy wykorzystuję materiały źródłowe: wypowiedzi kolekcjonerów dostępne w prasie, publikacjach, w internecie ; katalogi wystaw kolekcji; katalogi aukcyjne i zestawienia wyników transakcji na rynku sztuki. Korzystam ponadto z literatury przedmiotu, podanej w bibliografii.

W rozdziale 1. omawiam teoretyczne zagadnienia kolekcjonowania, w tym: definicje i zakres zjawiska, kulturotwórczą rolę kolekcji i kolekcjonerstwa, typologię motywacji zbieraczy.

W rozdziale 2. zamieszczam charakterystykę siedmiu wybranych kolekcji dokonaną przez samych kolekcjonerów, ich doradców, kuratorów oraz krytyków.

W rozdziale 3. próbuję nakreślić wstępną typologię strategii kolekcjonerskich, realizowanych w omawianych zbiorach.

W *Podsumowaniu* omawiam rezultaty wynikające z opisu i porównania strategii formułując wnioski o przydatności pewnych reguł postępowania kolekcjonerskiego w zmieniających się warunkach społecznych i kulturalnych, na rozwijającym się rynku sztuki w Polsce.

Rozdział I. POCHWAŁA KOLEKCJONERSTWA

*„Kolekcjonerstwo dzieł sztuki - wszystko jedno,
czy to ekskluzywne, zazdrośnie miłośnicze,
czy ekspansywnie szeroko pedagogiczne,
nawet wyraźnie handlowe, pośredniczące
– o ile tylko nie idzie biernie za modą, reklamą,
popytem czy rozgłosem,
lecz opiera się na samodzielnym głębszym znawstwie,
jest zawsze i wszędzie,
nawet w krajach posiadających bogate muzea i galerie publiczne,
niesłuchanie dodatnim czynnikiem kulturalnym”.*²

Definicji kolekcjonowania jest zbyt wiele, aby je tu przedstawić, nawet w zarysie, jednakże pogląd na zmianę zakresu znaczeniowego tego pojęcia dobrze ilustruje porównanie dwu ujęć encyklopedycznych, które dzieli niespełna 40 lat. W trzynastotomowej Encyklopedii PWN z lat 60. XX w. autor hasła, Stanisław Lorentz definiuje kolekcjonerstwo jako „ zbieractwo, gromadzenie dzieł sztuki, pamiątek historycznych, książek, archiwaliów, zabytków kultury materialnej, materiałów naukowych, okazów przyrody, przedmiotów rzadkich i ciekawych przez instytucje publiczne (głównie muzea, biblioteki, archiwa, uniwersytety) oraz osoby prywatne”. Następnie dodaje: „ Obecnie kolekcjonerstwo polskie, skupiając się głównie w muzeach, podlega specjalnej opiece państwa...”. To samo wydawnictwo u początków XXI wieku powierzyło redagowanie hasła Andrzejowi Ryszkiewiczowi (Wielka Encyklopedia

² Zenon Przesmycki – Pro Arte. Uwagi o sztuce i kulturze. Lwów 1914, s.253

PWN, t.1-30), który kładzie nacisk na „świadome gromadzenie” jako konstytutywną cechę kolekcjonerstwa i stwierdza: „Kolekcje są z reguły prywatne[...], nawet gdyby były dostępne dla publiczności, nie powinny być określane mianem muzeów[...]. Wyposażenie artystyczne rezydencji, na ogół bardzo cenne i bogate, narastające z pokoleniami, należy nazywać zbiorami, a nie kolekcją.” Postawę kolekcjonerską tak charakteryzuje: „Kolekcjoner zwykle opanowuje precyzyjnie znajomość obranego pola, dba o jednorodność kolekcji i możliwie najwyższy poziom oraz zapewnienie jej najlepszych warunków; z reguły udostępnia ją nauce i zainteresowanym, dąży do zachowania jej w całości i przekazania potomnym.”

Ewolucja pojęć o kolekcjonerstwie, wyraźna w ostatnich dekadach XX wieku, zaowocowała zarówno badaniami nad przemianą smaku artystycznego różnych epok (Francis Haskell), jak i teorią samego zjawiska kolekcji, wyrażoną najpełniej w książce Krzysztofa Pomiana „Zbieracze i osobliwości”. Autor zauważa, że w kolekcjach – jak i w muzeach - „przedmioty przybywają ze sfery niewidzialnej[...] i mają do niej powrócić. Ale sfera niewidzialna, do której mają trafić, nie jest tożsama z tą, z której pochodzą.[...] Tą sferą niewidzialną, osiągalną jedynie dzięki mowie, jest przyszłość.” Przedmioty kolekcjonowania udostępnia się zatem nie tylko odbiorcom teraźniejszym, lecz i przyszłym pokoleniom. Podstawową rolą kolekcji jest ustanowienie „więzi między tym, co niewidzialne, a tym co widzialne [...]. Umieszczona na skrzyżowaniu wielu dróg, historia kolekcji jest jedną z uprzywilejowanych odmian historii kultury”.³ Można tę więź „niewidzialnego” z „widzialnym” rozumieć także jako łączenie i wzajemne oddziaływanie sensualności, urody przedmiotów („widzialne”) i ich sensu, znaczeń nie podlegających zużyciu („niewidzialne”).

Nieco podobnie ujmuje istotę kolekcjonowania Beata Frydryczak. Wychodząc z innych tradycji filozoficznych – autorka odwołuje się bowiem do opisanego przez Waltera Benjamina modelu „zbawienia poprzez kolekcjonowanie” – Frydryczak stwierdza, że postawa kolekcjonerska jest nie tylko „narzędziem interpretacyjnym, ale również rodzajem procedury, w której proces destrukcji i rekonstrukcji prowadzi ku odnowionej sferze sensów i znaczeń.”⁴

³ Pomian, op.cit, s. 62

⁴ B. Frydryczak – Świat jako kolekcja. Poznań 2002, s.18

Kolekcjonerstwo wywodzi się z prymitywnego instynktu człowieka jaskiniowego gromadzącego pożywienie w latach niedostatku. Jednak dopiero od kiedy rozwinęły się w człowieku zmysł piękna i zdolność dokonywania wyborów, fascynują go i urzekają rzeczy niezależnie od ich materialnej wartości. Gromadzenie dzieł sztuki wynika z wielu przesłanek, między innymi z ludzkiego instynktu posiadania, radości odczucia piękna sztuki, rozbudzenia instynktu poznawczego, przedłużania pamięci o przeszłych pokoleniach. W ujęciu antropologa „gromadzenie elementów otaczającego świata przez jednostki i grupy ma [...] wymiar uniwersalny [...]. Niezależnie od tego co zbieramy [...] zawsze łączymy rozproszoną wielość w jednej przestrzeni (np. galerii, biblioteki etc.). Budujemy jakąś całość, uporządkowaną wedle różnych kryteriów i stopnia trwałości, rodzaju, gatunku, przeznaczenia, tematyki itp.”⁵

Motywacje kolekcjonerów to osobny temat rozważań wielu autorów. Próbuje zwięźle zebrać dotychczasowe ustalenia Andrzej Ryszkiewicz, podając między innymi następujące powody:

- chęć wyróżnienia, potrzeba prestiżu,
- schlebianie próżności, otaczanie się przedmiotami luksusowymi,
- potrzeba posiadania,
- utrwalanie rzeczy i pamięci o ich posiadaczu,
- spełnianie zamiłowań odkrywczych,
- wzbogacanie wiedzy,
- ratowanie przedmiotów zagrożonych (także przez brak zrozumienia) zagładą,
- lokata kapitału.

W zależności od tego, który z motywów przeważa, „kolekcje i kolekcjonerzy są przedmiotem badań historyków sztuki, kultury, idei, stosunków społecznych, psychologii jednostek i grup, a jednocześnie psychiatrów i kryminologów”.

⁵ M. Sommer – Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia. Warszawa 2003 Oficyna Naukowa, s.VII-VIII

Wielość kolekcjonerskich motywacji opisał wyraziście Pierre Cabanne w książce „Wielcy kolekcjonerzy”:

„Kolekcja jest publicznym wyznaniem, odkryciem kart[...] człowieka, który nie jest, nie może być taki jak inni[...]. Namiętność kolekcjonowania, będąc swego rodzaju grą uprawianą z pasją okazuje się jedną z najlepszych działalności kompensacyjnych[...]. To właśnie kompleksy popychają ludzi do zbieractwa – zgromadzone zbiory podnoszą rangę, dodają im znaczenia, wyróżniają ich spośród innych. Instynkt posiadania u kolekcjonera nierozzerwalnie jest związany z ryzykiem, walką. Poszukiwany przedmiot musi być zdobyty; przeciwności, rywalizacja i przeszkody zaostrzają tylko apetyt i wzmagają wojowniczość[...].⁶

Andrzej Ryszkiewicz ujmuje ten moment psychologiczny tak:

„Stosunek zbieracza do przedmiotu zbieractwa jest swoistym przemieszaniem tkliwości z pożądaniem, zaspakajany tylko przez zdobycie obiektu uczuć[...]. To typ człowieka zarówno społecznie nad wyraz wartościowego, jak i równocześnie niebezpiecznego[...]. Przed jego pasją ustępują więc na drugi plan obowiązki, nawet w stosunku do najbliższych, rzeczy zajmują miejsce przed ludźmi, co może być bardzo przykre, czy nawet zgubne, toteż piętnowane jest przez moralistów jako bałwochwalstwo lub fetyszym. Każda bowiem pasja może wejść w kolizję z prawami moralnymi i normami społecznymi, a nie zawsze tzw. hamulce moralne okazują się silniejsze od pożądania. Więc ten, podkreślam najcenniejszy typ kolekcjonera rozpatrywany był także przez psychologów, psychoanalityków i psychiatrów jako rodzaj odstępstwa od normy, swoistego rodzaju zaburzenie psychiczne”.⁷

Pierwiastki twórcze w postawie kolekcjonerskiej zauważano często, choć bodaj dopiero w XX wieku. Na początku stulecia Feliks „Manggha” Jasieński stwierdził lapidarnie: „kolekcja jest dziełem sztuki”(1901). Nieco inaczej ujmował to René Brimo (1938): „kolekcjoner jest artystą, który odkrywa dzieło sztuki”. Z kolei artyści przekornie określali się niekiedy jako kolekcjonerzy *sui generis*, co wykorzystaliśmy w zakończeniu naszego artykułu:

„Kolekcjonerstwo jest z ducha twórczością, a kolekcjoner i artysta są powodowani podobnie płynącą energią. Utwierdza nas w tym przypuszczeniu przewrotna skromność Picassa, gdy mówiąc o swej sztuce, odwołuje się do takiego porównania obu form aktywności: *Kim jest*

⁶ P. Cabanne – Wielcy kolekcjonerzy. Kraków 1978 Wydawnictwo Literackie, s. 10-11

⁷ A. Ryszkiewicz – Kolekcjonerzy i miłośnicy. Warszawa 1981 PWN, s.7-8

malarz? to tylko kolekcjoner, który chce zgromadzić zbiory, tworząc własne wersje ulubionych obrazów pędzla innych artystów; przynajmniej ja od tego wychodzę, to rozwijam. Jeśli są cechy niezbędne dobrego kolekcjonera, nie zalicza się do nich z pewnością zamożność, ani nawet – uznawana tak często za motor kolekcjonerstwa – chęć posiadania rzeczy na własność. Oczywiście, pewne minimum zasobów jest wskazane; instynkt posiadania i tak pozostanie jednym z najsilniejszych motywów ludzkich działań. Podstawowa jednak – i nie do omińnięcia – wydaje się indywidualność zbieracza i jego smak. Owczy pęd spycha kolekcjonera do drugiego rzędu zbieraczy. Wiara we własny gust i zasada: przede wszystkim nim się kieruj wybierając obiekt swego upodobania, dostarcza mu natomiast szansę, *by coś zmienić w świecie rzeczy*”.⁸

Kolekcjonowanie stawia również przed osobami oraz instytucjami je, wiele zagadnień natury praktycznej, niezbędnie wymagających rozwiązania. Przypomnę, że przedmioty tworzące kolekcje są wyłączone z obiegu użytkowego; jest to warunek konieczny, ale nie wystarczający. Kolekcja powinna ponadto być wystawiona w miejscu dla niej przeznaczonym. „Wystawiona do oglądania – to znaczy wprowadzona do obiegu nieużytkowego, w którym przypisywana jej przez właściciela wartość jest potwierdzana bądź unieważniana przez innych. Zakłada to, że dostęp do kolekcji otwarty jest dla pewnej publiczności[...], i że organizacja przestrzeni, gdzie znajdują się przedmioty, a także ich układ, umożliwiają ich oglądanie. Tworzenie kolekcji [...] polega więc na rozwiązywaniu problemów ekspozycji przedmiotów ją tworzących: ich umieszczenia, oświetlenia, poruszania się zwiedzających itp. Oraz zawsze – problemu zamknięcia kolekcji, które ma nie tylko chronić ją przed kradzieżą i niszczeniem, ale również nadać wielości przedmiotów jedność pozwalającą postrzegać je jako składniki tego samego zespołu. Stąd bierze się znaczenie architektury i sprzętów, które materializują owo zamknięcie i pełnią wobec kolekcji funkcję zbliżoną do funkcji ramy w stosunku do ujmowanego przez nią obrazu.”⁹

Nie można też pominąć problemów konserwacji obiektów oraz zapewnienia całemu zespołowi specjalnej ochrony. Dopiero spełnienie tych wszystkich warunków wyczerpuje definicję cech wyróżniających kolekcji. Nie dziwi zatem, że kolekcja jako twór złożony,

⁸ M. i A. Ochalscy – Wstęp do pochwały kolekcjonerstwa, „Qualityland”, nr1/2, 1996

⁹ K. Pomian, op. cit., s. 318-319

o wielowarstwowej naturze, wymagający działań z rozmaitych sfer ludzkiej aktywności, prawdziwie „ustanawia więź między widzialnym a niewidzialnym.”

Rozdział II. KOLEKCJONERZY

1. Art-B – Artyści biznesu.

Bogusław Bagsik i Andrzej Gąsiorowski rzadko pojawiali się na aukcjach. Licytowali pracownicy spółki; stali uczestnicy licytacji bezbłędnie ich rozpoznawali. Wcale to nie ograniczało rozgrywki, przeciwnie – pamiętam aukcję w „Polswissarcie”; odbywała się wówczas w pałacyku MSZ w Al. Ujazdowskich, gości witał biały fortepian i taper w smokingu. Wyfraczeni kelnerzy roznosili wódkę w oszronionych kieliszkach. Nieco po rozpoczęciu licytacji przyszła grupa wesółych biznesmenów – prosto ze spotkania, bodaj w Rotary Club – i rozsiadła się gwarnie w pierwszych rzędach. Natychmiast pojawili się owi kelnerzy, kieliszki krążyły, kilka osób o znanych nazwiskach podnosiło numerki, aukcjoner wymieniał kwoty, których ci panowie na pewno nie chcieliby zapłacić, ale co szkodzi – Boguś i Andrzej i tak wygrają licytację, to przynajmniej było pewne.

„Dowiedzieli się ode mnie” – mówi Andrzej Ochalski w wywiadzie udzielonym Januszowi Miliszkiewiczowi – „ że był taki kolekcjoner Ignacy Korwin-Milewski, który zgromadził ponad dwieście doskonałych dzieł i podjęli ambitną próbę, aby w pół roku zebrać dwieście pięćdziesiąt najlepszych polskich obrazów. Przepłacali. Tylko dzięki nim nastąpił wielki wysyp świetnego malarstwa. Koniec ich firmy spowodował katastrofę na rynku sztuki. Na skutek błędnej decyzji likwidatora [spółki] obrazy zostały sprzedane poniżej cen zakupu. Zdezorientowani tym faktem klienci uznali, że malarstwo nie może być dobrą lokatą”.¹⁰

„To co działo się w 1991 roku w polskich domach aukcyjnych, można porównać z szaleństwem tulipanowym w XVII-wiecznym Amsterdamie” – pisał kilkanaście lat później Łukasz Radwan. „Wtedy to jedna cebulka kosztowała tyle, ile kilka wsi [...]. Osoby, które często od kilku pokoleń były właścicielami płócien znanych malarzy, skorzystały z koniunktury stworzonej przez Art -B [...]. Przy tej okazji światło dzienne ujrzały prace

¹⁰ J. Miliszkiewicz – Przygoda bycia Polakiem. Warszawa 2007 Iskry, s. 98

od dziesięcioleci uznane za bezpowrotnie zaginione lub takie, o istnieniu których historycy sztuki nie mieli pojęcia”.¹¹

W artykule Radwana jest wiele nieścisłości i chybionych domniemań. Twierdzi np.: „Okazało się, że Tadeusz Makowski stworzył co najmniej dwa razy więcej dzieł, niż dotychczas sądzono. Tyle że zamiast niego te dodatkowe dzieła namalowali fałszerze”. Otóż w kolekcji Art-B nie było ani jednego falsyfikatu dzieł tego malarza – pojawiły się one znacznie później i gdzie indziej. Podobnie, stwierdzenie że spółki-córki odsprzedawały sobie obrazy „piorąc” coraz wyższe sumy, jest i gołosłowne i nieprawdziwe.

„Gazeta Wyborcza” z 4 marca 2005 roku informowała: «26 obrazów z kolekcji spółki Art-B będzie licytowanych w niedzielę w Domu Aukcyjnym Agra-Art w Warszawie.

W 1992 r. Agra-Art sprzedała już ok. 100 obrazów należących do firmy. W grudniu 2004 licytowano kolejnych 17 dzieł, za 320 tys. złotych sprzedano m.in. „Grupę dzieci z koszykiem owoców” Tadeusza Makowskiego. Jutro będzie można kupić m.in. „Pejzaż z trzema krowami” wybitnego malarza niemieckiego Franza Radziwilla (100 tys. zł), „Dzieciństwo malarza” Jacka Malczewskiego (60 tys. zł), „Dwoje dzieci” Meli Muter (80 tys. zł), „Przy stole” Leopolda Gotllieba (110 tys. zł). Najdrożej, na 240 tys., wyceniony został „Akt na tle pejzażu” Eugeniusza Zaka. Licytowane przez Agra-Art obrazy zostały zajęte przez warszawską prokuraturę jako dowód rzeczowy w sprawie karnej przeciwko jednemu z szefów firmy Bogusławowi Bagsikowi. Likwidator spółki Art-B otrzymał zgodę Sądu Wojewódzkiego na ich sprzedaż.»”

To, że obrazy z kolekcji Art-B sprzedawano na aukcjach jeszcze kilkanaście lat po rozpoczęciu likwidacji spółki (trwa do dziś!), pozwala nieco zmienić opinię o „przepłacaniu” wszystkiego przez właścicieli kolekcji. Dotyczy to na pewno stu obrazów sprzedanych natychmiast, bo w 1992 r. – po prostu młody rynek sztuki rozregulowała tak wielka podaż świetnych dzieł. Natomiast po latach rynek pozytywnie zweryfikował wartość zakupów Bagsika i Gąsiorowskiego. 5 grudnia 2004 r. Agra-Art uzyskała 320 000 złotych za „Grupę dzieci z koszykiem owoców” T. Makowskiego – była to niemal dziesięciokrotność sumy zapłaconej w 1991 r. Z kolei obraz Wacława Borowskiego „Na balkonie” (ok.1930), zabrany z depozytu w Muzeum Narodowym w Warszawie (gdzie był od 1948 r.) przez spadkobierców artysty,

¹¹ Ł. Radwan – Aukcyjny oscylator, „Wprost”, nr 50 z 2004 r.

został do kolekcji Art-B sprzedany w czerwcu 1991 r. za 44 000 zł (cena wywoławcza wynosiła 13 000). Ponownie przyjęty w depozyt do Muzeum w maju 1993 r., pojawił się na aukcji 5 grudnia 2004 z ceną 40 000, a sprzedany został za 270 000 zł.

O aferze spółki Art-B opublikowano kilkanaście książek i kilkaset artykułów.

Zobiektywizowane opracowanie krótkich i burzliwych dziejów tej kolekcji czeka jeszcze na autora. Niezależnie od zarzutów karnych wobec współników, potwierdzonych w jakiejś części wyrokami sądowymi, stworzyli oni znakomitą kolekcję polskiego malarstwa przełomu XIX i XX wieku. To, że nie udało się jej zachować w całości, najlepiej w którymś z muzeów krajowych, świadczy tylko o trwałej, polskiej niezdolności do roztropnego, systematycznego działania na polu kultury. Oczywiście, największe „zasługi” ma tu – być może, nie bezinteresowny, likwidator spółki, ale przecież pozwolono mu działać bez przeszkód. Przed osiemdziesięciu laty krytyk Franciszek Klein pisał (w „Sztukach Pięknych”) z goryczą o losach resztek kolekcji Ignacego Korwina-Milewskiego:

„Gdy się pomyśli, że tam w Wiedniu, na poddaszu poniewiera się i niszczeje tych kilkadziesiąt obrazów, na które ani rząd, ani stolica kraju, ani żadne z wielkich miast polskich, ani jakaś bogata jednostka w kraju nie ma pieniędzy [...] – to istotnie przyjdzie wątpić o kulturze narodu”.

2. Wojciech Fibak – kolekcja marzeń

„Bardzo się cieszę kolekcją Wojtka Fibaka. To co uległoby zapomnieniu, zniszczeniu, czy rozgrabieniu, nagle okazuje się [...] wartością bezcenną – bo drugiej takiej kolekcji i albumu trudno byłoby szukać. Fibak odratował coś bezcennego dla polskiej świadomości”¹²

„Moje zainteresowanie sztuką zaczęło się we wczesnym dzieciństwie. Gdy zasypiałem miałem przed oczami obrazy mistrzów, które wisiały nad moim łóżkiem – reprodukcje *Rybaków* Wyczółkowskiego i *Dzieci* Wyspiańskiego. Mama kolekcjonowała porcelanę i meble. Tata, wybitny chirurg, zachęcał mnie do sporządzania notatek na temat obrazów z muzeów, które zwiedzaliśmy. Kolekcjonować zacząłem w 1973 roku kupując pierwszy obraz w galerii na Rynku Starego Miasta w Poznaniu. Potem w ciągu dwóch lat jeździłem po całej Polsce i kupowałem obrazy polskich malarzy : Henryka Musiałowicza, Rajmunda Ziemskiego, Stefana Gierowskiego , Otto Axera, Tadeusza Dominika, Janusza Przybylskiego. A potem zacząłem podróżować po świecie dzięki turniejom tenisowym. Dzięki temu mogłem biegać po galeriach i muzeach zagranicznych.[...]. Ja się cały czas uczę. Już nie zauroczy mnie *Czwórka* z pędzącymi końmi Chełmońskiego, tak jak kiedyś, gdy byłem chłopcem. Mój gust się zmienia. Wiem też, że trzeba mieć dużo pokory i pytać.” /fragment z wywiadu udzielonego Magdalenie Mące – 30.08.2008, Wirtualna Polska/.

Charakteryzując Wojciecha Fibaka jako kolekcjonera należy mówić o dwóch zupełnie różnych strategiach kolekcjonerskich i dwóch różnych kolekcjach. Różny jest też ich ciężar gatunkowy i znaczenie dla kultury. Kolekcja Ewy i Wojciecha Fibaków jest, a może była, dziś już w znacznym stopniu rozproszona, jednym z najważniejszych odkryć w sztuce polskiej XX wieku. Kolekcjonerzy nie tylko znacznie poszerzyli „pole widzenia”, ale jak mówi Krzysztof Pomian, nadali „wartości rzeczom, które wcześniej zdawały się jej nie posiadać, jeśli w ogóle dostrzegano ich istnienie”.¹³

¹² Zbysław Marek Maciejewski – Maluję obraz swojej wewnętrznej prawdy. „Konteksty” 2003 nr, 1-2, s. 285

¹³ Pomian, op. cit. s. 331

Budowanie kolekcji Fibakowie „rozpoczęli od dzieł o wartości sprawdzonej, potwierdzonej i powszechnie uznanej /Michałowski, Gierymski, Malczewski/. Jednak znaczną i bardzo cenną część [...] stanowią obrazy polskich i polsko-żydowskich artystów, którzy od początków naszego stulecia napływali do Paryża wtapiając się w tamtejszy kosmopolityczny świat sztuki[...]. Kolekcja przynosi dziesiątki obrazów dotąd nieznanych w Polsce, które stanowią nowe źródło do dalszych studiów nad niezmiernie interesującym zjawiskiem w sztuce 1. połowy XX wieku, jakim była nagła ekspansja zainteresowań i talentów malarskich wśród spadkobierców kultury obywatelskiej sięgającej przez wieki bez obrazów. [...] U większości artystów z kręgu École de Paris splatają się lekcje rozmaitych odcieni postimpresjonizmu z fowizmem i ekspresjonizmem [...]. Przyszło im wszystkim działać po fali wielkich eksperymentów w sztuce i niektórzy, jak na przykład Eugeniusz Zak posłuchali wezwania do <<powrotu do porządku>>, którym francuscy teoretycy i krytycy próbowali scalić i uspokoić świat rozbity przez kubistów i podpalony przez ekspresjonistów”.¹⁴

Agnieszka Ławniczakowa, wielka entuzjastka kolekcji, w zamieszczonym w tym samym katalogu artykule „Romantyczna i poetycka strona kolekcji Ewy i Wojtka Fibaków”, m.in. notuje: „Inicjując swą kolekcję świadomie ograniczyli zbiór do sztuki polskiej, do malarstwa XIX i XX w., ze szczególnym uwzględnieniem tych artystów, którzy tworzyli na Zachodzie, a przede wszystkim we Francji oraz tych, którzy ze sztuką europejską potrafili nawiązać równorzędny dialog”/s. XXV/.W tej kolekcji „w dialog wchodzi dzieła artystów niepoślednie, które połączone w odpowiednich relacjach pozwalają odczuć całą bogatą polifonię partytury. Dorobek tych malarzy wnosi do obszaru sztuki światowej głos własny i ważny, a do europejskiej kultury duchowej świadectwo specyficznych, z innych źródeł niemożliwych do zaczerpnięcia doświadczeń”.¹⁵

W roku 1992, między majem a październikiem w Muzeach Narodowych w Warszawie, a następnie w Poznaniu, pokazano 240 prac z liczącej wówczas 400 obrazów i rysunków kolekcji. Potem nastąpiły nieudane próby sprzedaży całej – później już tylko podzielonej między Ewę i Wojciecha Fibaków – kolekcji. Seria wystaw organizowanych przez Józefa Grabskiego miała – oprócz innych zadań – przygotować tę sprzedaż. Wreszcie, obrazy z dawnej kolekcji zaczęły się pojawiać na aukcjach, co trwa do dziś. Równocześnie Wojciech

¹⁴ Agnieszka Morawińska, *Malarstwo bez przymiotników*, w katalogu kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków

¹⁵ Agnieszka Ławniczak, s. XX

Fibak przeorientował zbiory, zbliżając się ku współczesności; założył galerię, promując malarzy, którzy w dawnej kolekcji nie występowali, lub zajmowali w niej miejsce mniej poczesne (jak Wojciech Fangor). Wraz ze zmianą zakresu kolekcji ukształtował się także nowy obraz kolekcjonera.

3. Sławomir Rawski – „szlachetna chęć zysku”

Sławomir Rawski to na polskim rynku sztuki swego rodzaju fenomen, choć już trochę zjawisko z przeszłości. Kolekcjoner, który wręcz manifestował, że kieruje nim wyłącznie „szlachetna chęć zysku”. Protestował, gdy nazywano go kolekcjonerem. „Jestem inwestorem, kupuję i sprzedaję dla zysku”. Myślę, że było w tym trochę kokieterii.

W czasach /przełom lat 80. i 90./, kiedy dopiero rodził się wolny rynek dzieł sztuki brzmiało to niemal obrazoburczo. Sławomir Rawski miał wycucie, kupował tylko najlepsze obiekty. Kupował ze znanstwem i rzeczywiście zarabiał. Stworzył firmę operującą wyłącznie na rynku sztuki. Kupował dużo, nie lubił przegrywać licytacji, ale umiał się też wycofać. Nie korzystał z doradców /przynajmniej oficjalnie/, nie kupował przez podstawione osoby, na wszystkich aukcjach miał zawsze ten sam numer licytacyjny 77. Raczej manifestował niż ukrywał swoją obecność na rynku sztuki. W wywiadach prasowych tak mówił:

„W 1998 roku kupiłem za równowartość 100 000 dolarów portret Leona Chwistka zatytułowany *Udzielny Byk na urlopie*, namalowany przez Witkacego. Uznano mnie za szaleńca. Zapłaciłem tak dużo, ponieważ to jest dzieło wybitne artystycznie [...] Cztery miesiące temu [grudzień 2000 – M.K-O] sprzedałem ten obraz za równowartość 150 000 USD. Znow się dziwiono, co za wariat wydał aż tyle ! Dwuletnia inwestycja przyniosła mi 50% zysku w dewizach.”

Wypowiedź wymaga pewnego uzupełnienia.

Historia sprzedaży *Udzielnego Byka*... pokazuje, jak świetną inwestycją może być dzieło sztuki. Po raz pierwszy na rynku aukcyjnym dzieło Witkacego pojawiło się 28 kwietnia 1991 roku z ceną wywoławczą 10 000 złotych. Zostało sprzedane za 53 000. Mija pięć lat i w czerwcu 1996 *Byk*... pojawia się ponownie, z ceną wywoławczą 70 000 PLN. Kolejny inwestor płaci 180 000. Wystarczyły niespełna dwa lata i znowu uczestnik artystycznego pokera mówi „sprawdzam”. Wystawia dzieło za 300 000 PLN. Grę podejmuje Sławomir

Rawski i to on jest nabywcą. Płaci 374 000 PLN. Biorąc pod uwagę ówczesny kurs dolara i tzw. „młotkowe” /10% ceny wylicytowanej/ płaci trochę więcej niż – jak sam mówi – równowartość 100 000 USD. Po niecałych dwóch latach obraz sprzedał za sumę 680 000 PLN.

Komentując historię sprzedaży Witkacego Sławomir Rawski mówi: „Ktoś kto kupił ten obraz, ma zapewniony zysk, bo w dorobku Witkacego jest zaledwie kilka dzieł tak wysokiej jakości artystycznej.[...]W kategorii dzieł wybitnych [...], wyjątkowo rzadkich, bardzo daleko jest do osiągnięcia jakiś granic cenowych. Wszystko przed nami.”

W dalszym ciągu wywiadu odpowiadając na pytanie: jak i w co inwestować, odpowiada: „Zdradzając sekrety sam sobie chleb odbieram. To wszystko są zaklęcia. Mogę powiedzieć na czym się nie zawiodłem. Z najwyższej półki artystycznej weźmy Wyspiańskiego. [...] Jego dorobek jest nieduży. Ta inwestycja wydaje się bezpieczna. W ciągu ostatnich siedmiu lat najlepiej zarobiłem właśnie na Wyspiańskim. Był to zawsze zysk rzędu stu, stu kilkudziesięciu procent w przeliczeniu na dewizy[...].Najciekawiej będzie na średniej półce. Obserwujemy coraz większe zainteresowanie niedawno zmarłymi twórcami, przykładem Kantor. Tu są niewyczerpane możliwości sukcesu rynkowego. Jeszcze lepszym przykładem jest Marek Włodarski.”

Sławomir Rawski się nie mylił. W ciągu ośmiu lat /wywiad z marca 2001 roku/ ceny obrazów wymienionych artystów poszybowały w górę, zwłaszcza w przypadku Włodarskiego – na aukcji w grudniu 2008 r.za obraz olejny z lat trzydziestych zapłacono 40 000 PLN, podczas gdy w latach 1998–2000 cena nie przekraczała 10 000.

Nasz bohater nie byłby sobą, gdyby na stwierdzenie przeprowadzającego wywiad Janusza Miliszkiwicza, że lepiej inwestować w ziemię niż w sztukę nie odpowiedział: „To nieprawda! Od lat inwestuję w ziemię i w sztukę, mam skalę porównawczą. W dodatku – zabrzmiało to jak herezja – żeby inwestować w ziemię, trzeba mieć wiedzę, a w sztukę może inwestować każdy.” Może to spowodowało, że po latach sukcesów Sławomir Rawski wycofał się z rynku sztuki.

4. Krzysztof Musiał – zapis przemian

Od września 2007 do czerwca 2008 r. w trzech Muzeach Narodowych: we Wrocławiu, w Krakowie i Poznaniu, a także w warszawskiej Zachęcie i Muzeum Książąt Pomorskich

w Szczecinie, Grzegorz Musiał pokazał ponad dwieście dzieł ze swej kolekcji sztuki polskiej liczącej już więcej niż 1000 prac. Wystawom towarzyszył imponujący katalog zatytułowany „Zapisy przemian”. W tymże katalogu o kolekcjonerze pisze Barbara Ilkosz:

„Krzysztof Musiał [...] niewątpliwie należy do ludzi obdarzonych <<kulturą ciekawości>>. [...] Wiąże się to z fascynacją teatrem, muzyką, operą, sztukami plastycznymi[...]. Trzonem zbioru, który umownie można by określić kolekcją sztuki << od Olgi Boznańskiej do Leona Tarasewicza>> , jest duży zespół malarstwa, uzupełniony pracami na papierze i mniej licznymi przykładami rzeźby. [...] Budowana zgodnie z ideą utworzenia spójnego obrazu sztuki polskiej w przyjętych granicach[...], ma charakter zbioru klasycznego, gdyż jest [...] świadomą prezentacją różnych nurtów, które zaznaczyły się w polskim malarstwie tego czasu. Pasja kolekcjonera wsparta kompetencją historyków sztuki, Jerzego Wojciechowskiego i Krzysztofa Lipki, współtworzących kolekcję, doprowadziła do powstania zbioru na miarę galerii muzealnej.¹⁶

Pierwsze obrazy kupił w latach 80. w kieleckim BWA. „Wszystkie były sentymentalnymi, ciut przesłodzonymi pejzażami z okolic Kielc”, wspomina. „Potem od znajomego w Niemczech kupiłem kilka akwarel i pastelów Nikifora, też z powodów sentymentalnych”. Gdy dziennikarz pyta, czy zamierzał zbierać sztukę zachodnią, kolekcjoner odpowiada: „Sztuki obcej nie mogłem zbierać, bo jej po prostu nie znam. Czuję, znam sztukę polską”.

W rozmowie z Jerzym Wojciechowskim („Dialog ze sztuką w tle”, w: *Zapisy przemian...*, s. 40-41) Krzysztof Musiał rozwija tę myśl: „...Sprawia mi ogromną przyjemność uświadamianie moim przyjaciołom z Europy, że nasza kultura nie leży gdzieś na marginesie europejskich tradycji czy też bieżących zjawisk. Kiedy zaproszeni do mnie goście słuchają na żywo muzyki polskich kompozytorów, oglądają prace polskich artystów w moich zbiorach, to wydaje mi się, że na swoje małe możliwości tworzę kulturowy dialog między nami i Europą.

[...] W tym roku doprowadziłem, po licznych wystawach w Polsce, do pokazania w Rzymie prac Grzegorza Bednarskiego inspirowanych *Piekiełem* Dantego [...]. Z przykrością stwierdzam, że nasze państwo takiego dialogu - na miarę swoich możliwości - nie prowadzi, że nasi politycy to w większości populistyczny grajdoł, który polskiej kultury zupełnie nie dostrzega, a co tu dopiero mówić o wspieraniu jej na europejskim forum...”.

¹⁶ B. Ilkosz – Zapisy przemian, s. 13

Od marca 2007 prowadzi założoną przez siebie galerię aTAK w Warszawie, gdzie były już wystawy Pągowskiej, Sienickiego i wiele innych, z imponującymi katalogami.

Jest człowiekiem sukcesu – i może dlatego realistą: „Kolekcję można budować tylko z tego, co potencjalnie jest do kupienia. [...] Stąd tak często kolekcje przypominają skrzyżowanie patchworku z wycinanką. Wiedza, dobry smak, pieniądze, sensowny pomysł, wielki upór i praca nie wystarczą, by zbudować oryginalny zbiór – taki, o jakim się marzy. Dlatego kolekcjonowanie sztuki jest po trosze zajęciem z repertuaru sado-maso, koktajlem udręki i rozkoszy”. A później, w tej samej rozmowie z Włodzimierzem Kalickim, przepowiada: „Ta kolekcja nie przetrwa w obecnym kształcie. To niemożliwe, pokazać naraz ponad tysiąc prac. Trzeba ją będzie zredukować do najważniejszych arcydzieł i stworzyć dla niej muzeum. Moje muzeum”.

5. Grażyna Kulczyk – GK Collection

W wywiadzie udzielonym Iwonie Torbickiej /Gazeta.pl ,15.02.2007/ na pytanie: kiedy zaczęła Pani kolekcjonować sztukę? Grażyna Kulczyk odpowiada:

„Już w czasie studiów, obcując z artystami i ich twórczością, zagłębiałam się w tematy związane ze sztuką. Kupowałam wówczas plakaty ze względu na wysoki status szkoły polskiego plakatu, a jednocześnie ze względu na ich niskie ceny. Tworzenie kolekcji rozpoczęłam na początku lat 80., kupując klasyków polskiego malarstwa: Malczewskiego, Nowosielskiego, Kantora. Otaczałam się tymi dziełami wyłącznie w swoim domu. Później dzieła sztuki zaczęły wypełniać moje biura, a w salonie Volkswagena i Audi w Poznaniu promowałam sztukę młodych artystów, którzy długo musieliby czekać na wystawy indywidualne. [...] Wybieram dzieła, które do mnie przemawiają. Szukam w nich magicznych przeblysków otwierających mnie na inne światy. Chcę, żeby prowadziły wyobraźnię i refleksję w nowe rejony. Nigdy nie inwestowałam w sztukę, nie myślałam o dziełach sztuki jako lokacie kapitału. Kupowałam, żeby mieć dla siebie. Do tej pory nie sprzedałam niczego ze swojej kolekcji, w ogóle nie myślę w ten sposób. Moim zdaniem inwestowanie w sztukę to rzecz niepewna, w tej dziedzinie trudno przewidzieć, jak zachowa się rynek. Nikt też nie jest w stanie zagwarantować, że właśnie ten artysta będzie się znakomicie sprzedawał za kilka lat – bo rynek sztuki jest nieprzewidywalny”.

Na pytanie: jak kupuje i czym się kieruje, odpowiada:

„Od artystów, ale rzadko. Częściej poprzez prywatne galerie, na aukcjach za granicą, a najchętniej i najwięcej na targach sztuki. [...] Dla mnie decydujące jest pierwsze wrażenie. Oczywiście, pytam znawców co myślą o takim czy innym dziele sztuki albo konkretnym artyście, ale wyboru dokonuję zawsze sama. Jeśli coś mi się podoba, nie zważam na opinie innych, po prostu kupuję”.

Kolekcja Grażyny Kulczyk jest dziś jedną z najlepszych prywatnych kolekcji sztuki współczesnej i najnowszej w Europie Środkowej. Wystawa „GK Collection #1”, która trwała od marca do czerwca 2007 roku w Starym Browarze w Poznaniu, przedstawiała nowy obraz sztuki polskiej i umieszczała ją w międzynarodowym kontekście.

Kurator wystawy Paweł Leszkowicz wspólnie z Grażyną Kulczyk zaproponowali bardzo ciekawą koncepcję spojrzenia na kolekcję i dzieła sztuki w niej zgromadzone „jak na bibliotekę pełną książek, wśród których można z przyjemnością się przechadzać, ale również zatrzymać się, zagłębić i czytać”. Ponad setka dzieł sztuki tworzonych różnymi technikami porusza zagadnienia historii kultury, seksualności i duchowości, czerpie inspiracje z przemian tożsamości i religii oraz zadaje pytania o kondycję dzieła sztuki współcześnie.

Grażyna Kulczyk: „Moja kolekcja to jedna otwarta, ciągle powiększająca się całość, gdzie dzieła sztuki nie tylko pozostają niezależne jako indywidualne przykłady myśli współczesnej, lecz także zyskują dodatkowy wymiar, wchodząc w dialog z innymi dziełami sztuki. Kolekcja, którą tworzę, jest logicznie ciągiem dialogów oraz odzwierciedlających się ilustracji myśli, których różnorodny punkt widzenia często na ten sam temat buduje wielowymiarową całość”.¹⁷

„W tej chwili [2007] to kilkaset prac w różnych technikach i mediach – obrazy, rzeźby, fotografie, wideo, instalacje. Poczynając od malarstwa akademickiego poprzez klasyków nowoczesnej sztuki polskiej: Abakanowicz, Berdyszak, Jan Cybis, Józef Czapski, Kantor, Malczewski, Nowosielski, Opałka, Stażewski, Strzemiński, Szapocznikow, Tchórzewski, Wróblewski do prac Bałki, Chlandy, Ciecierskiego, Kozyry, Nieznalskiej, Sawickiej etc. Fotografia to moja najnowsza miłość.

W przyszłości chciałabym w Poznaniu stworzyć Prywatne Muzeum Sztuki Współczesnej.

¹⁷ P. Bazylko, K. Masiewicz – Przewodnik... s. 73

Mogłaby tam znaleźć swoje stałe miejsce nie tylko moja kolekcja, ale też czasowe ekspozycje prywatnych kolekcji z całego świata [...]”. Inspiracją są z pewnością w tych działaniach postacie trzech amerykańskich kolekcjonerek, które stworzyły własne muzea:

Peggy Guggenheim, Gertrude Vanderbilt Whitney i Isabelle Stewart Gardner.

Siedziba zbiorów, „Stary Browar jest sam w sobie dziełem sztuki w kolekcji Grażyny Kulczyk, świadectwem inwencji i rozmachu. [...] Jest to przestrzeń o niezwykłym kształcie i historii, ekspozycja umiejscowiona w takim otoczeniu musi się do niego odnosić. [...] Stary Browar wybudowano na początku XXI wieku na bazie Browaru Huggera, który powstał w latach 70. XIX wieku i był przykładem ówczesnej ceglanej architektury przemysłowej. [...] Twórcy stanęli przed wyzwaniem połączenia XIX-wiecznej architektury przemysłowej z aktualną technologią i funkcją centrów handlowych.”¹⁸

Analogie dla takiej koncepcji są zaszczytne: oddział Rijkmuseum na amsterdamskim lotnisku Schipol; komercyjne podziemia Luwru; nade wszystko – budynek i otoczenie Tate Modern jako artystyczno -turystyczno-rozrywkowe centrum Londynu.

W nieco enigmatycznym stylu Pawła Leszkowicza, idea kolekcji GK to „dzieła międzynarodowych artystów z akcentem na sztukę polską, [którą] w ten sposób umieszcza w nowych kontekstach, a zarazem wpisuje w globalne procesy artystyczne.” Grażyna Kulczyk „tworzy prywatną instytucję wystawienniczą [...], zwiększa szansę obcowania ze sztuką współczesną, energetyzuje rynek sztuki. [...] Grażynę Kulczyk interesuje także tworzenie nowych kontekstów dla sztuki, przekraczanie granic między sztuką wysoką a użytkową.”¹⁹

6. Piotr Voelkel – VOX Artis

„Trzeba mieć trochę pokory, a potem z tą sztuką jakoś idzie” – mówi Piotr Voelkel, właściciel grupy kapitałowej VOX, jeden z najbardziej liczących się kolekcjonerów sztuki współczesnej.

„Obcowanie ze sztuką pozwala mi na złapanie równowagi, gdy życie tak mi nadoskwiera, że nie wiem, czy mam sobie w łeb strzelić, czy co ze sobą zrobić. Uświadamia mi, kim

¹⁸ P. Bazylko, K. Masiewicz, op. cit. s. 8

¹⁹ P. Bazylko, K. Masiewicz, op. cit. s. 4-8

właściwie jestem. Czy jestem coś wart. Sztuka mnie nakręca. W 1979 roku otworzyłem własny interes – produkcję mebli i zabawek z drewna. Z domu wyniosłem szacunek dla sztuki, więc jakoś naturalnie zacząłem kupować obrazy. Wtedy był snobizm na klasykę. Zacząłem od Kossaków. Marzyłem o Chełmońskim, o rzeczach znanych z muzeów, z reprodukcji w podręcznikach. Po Chełmońskim przyszedł czas na abstrakcję – Marię Jeremiankę, Stefana Gierowskiego. I tak dalej. Krok po kroku. Przeszedłem całą tę drogę. Wśród ludzi mojego pokolenia potrzebna jest pewna determinacja, żeby wyjść poza klasykę. Poznański antykwariusz Robert Fizek pomógł mi pokonać tę drogę. Doradzał w zakupach, rozwijał moją wiedzę, pokazywał mi albumy, katalogi. W końcu, kiedy możliwość gromadzenia sztuki w moim domu się skończyła, namówił mnie do powołania fundacji sztuki współczesnej VOX Artis. Pomysł na działalność, na program mojej fundacji dał Ryszard Stanisławski. Przygotował nam listę artystów, których powinniśmy mieć. Póki żył, zatwierdzał wszystkie moje zakupy. Stosował bardzo proste kryteria, do dziś się nimi kieruję:

- A – żeby to byli artyści, którzy wnieśli wkład w sztukę europejską,
- B – żeby kupowane dzieła sztuki były istotne dla dorobku danego artysty.

Staram się budować kolekcję, która będzie się liczyć w dorobku polskiego kolekcjonerstwa. Ciągłe się uczę. Kupowałem obrazy, które rekomendował profesor Stanisławski. Czasami ich nie czułem. Nie bardzo wiedziałem, o co chodzi. To je sobie wieszale w gabinecie, żeby z nimi być na co dzień. Kupowałem książki, douczałem się. To nie jest tak, że ja daję kasę i cześć. W zamian chcę coś dostać, rozwijać się, dorastać do coraz innej sztuki.”

/fragmenty wywiadu „Zadziwić inżyniera”, udzielonego w czerwcu 2004 r.

Marcelowi Andino Velez z okazji targów Art Poznań./

Nazwa „VOX Artis Promocja Sztuki Współczesnej” mówi sama za siebie. Celem powstałej w 1997 roku fundacji jest propagowanie rodzimych artystów i rozwijanie polskiego rynku sztuki między innymi poprzez udostępnianie cennych obrazów i rzeźb jak najszerszej publiczności. Dlatego wiele dzieł fundacja oddaje w depozyt różnym instytucjom i firmom. W Muzeum Narodowym w Poznaniu znajdują się obrazy Mojżesza Kislinga, Henryka Haydena, Andrzeja Wróblewskiego, stanowiące własność fundacji. Wielką dumą kolekcji i jej artystyczną wizytówką jest cykl 112 bezgłowych, żeliwnych postaci Magdaleny Abakanowicz zatytułowany „Nierozpoznani”. Rzeźby są eksponowane na terenie poznańskiej Cytadeli i dostępne dla wszystkich. Fundacja była też inicjatorem akcji „Sztuka w szkole”. Tu również

głównym celem było upowszechnianie i propagowanie obcowania ze sztuką na co dzień. Na terenie Wyższej Szkoły Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa znajdują się obrazy, rzeźby, instalacje Magdaleny Abakanowicz, Tadeusza Kantora, Alfreda Lenicy, Leona Tarasewicza. Tworzą galerię rozproszoną po całym budynku i nadają uczelni wyjątkowy klimat. Wędrująca wystawa rzeźb Igora Mitoraja to też inicjatywa fundacji.

W wywiadzie zamieszczonym w Cyber Wielkopolsce Piotr Voelkel o działaniach swojej fundacji mówi:

„Oddawanie prac w depozyt muzealny to tylko fragment większego zamysłu, jakim jest wspieranie sztuki. [...] Nasz pomysł polega na tym, że fundacja VOX Artis kupuje obrazy współczesnych polskich malarzy, najlepiej – żyjących, i próbuje je lokować w różnych miejscach, gdzie mają one kontakt z potencjalnym nabywcą. Ponieważ sam przeszedłem drogę, którą określam jako od Kossaka do Gierowskiego, więc wiem, że potrzebny jest czas, żeby mój kolega w biznesie polubił Gierowskiego. I tak właśnie próbujemy robić [...]. Fundacja, zgodnie z obowiązującymi przepisami, działa na trochę podobnej zasadzie jak muzeum. Gdybyśmy ją zlikwidowali, to cały jej majątek stałby się własnością Ministerstwa Kultury.[...] Moim zdaniem, prywatny założyciel fundacji, gdy ma poczucie odpowiedzialności, rozwija ją lepiej niż zarządca państwowy.”

7. Franciszek Starowieyski – Kunstkammera

„Pamiętaj człowieku, jesteś tylko epizodem w życiu przedmiotu” – napisał w katalogu wprowadzającym do wystawy „Kolekcja rodziny Starowieyskich” w 2002 roku w Muzeum Miejskim Wrocławia.” Podkreślam wartość przedmiotów, trawestując sentencję *Nie mieć, lecz być* na zdanie *Mieć i być* [...] ²⁰

„Całe życie miałem skłonność do kolekcjonerstwa. Odkąd sięgam pamięcią, zawsze dzieliłem mój czas między sztukę a kolekcjonerstwo, które jest stanem autentycznie chorobliwym, pełnym pasji ale i mitomanii, pożądania i oszustw, a także wiedzy, którą tak naprawdę można nabyć tylko poprzez wieloletnią praktykę. Kolekcjonowanie stanowi pretekst do rozmów

²⁰ I. Górnicka-Zdziech – Przewodnik inteligentnego snoba..., s. 172

o czasie. Przedmioty mogą być wieczne i nieskończone. W tym upatruję ich wielkość. [...] Zanurzam się w zbieractwie by na moment dostąpić nieśmiertelności rzeczy”²¹

„Najwięcej emocji przeżywałem wówczas, kiedy nadarzał mi się przedmiot niesłychanie drogi, a ja pożądałem go nie mając pieniędzy. Na wiele cennych rzeczy w danym momencie mnie nie stać, ale zawsze wymyślę sposób, by je ostatecznie zdobyć. Kiedy się nie ma pieniędzy, kolekcjonerstwo staje się dotkliwe. [...] Nigdy nie zastanawiam się, czy kolekcjonowane przedmioty są pewnego rodzaju lokatą kapitału. [...] Dla mnie liczy się przyjemność zdobycia każdej pojedynczej rzeczy”.²²
/Przewodnik..., s. 176-177/.

„Zebrana przeze mnie kolekcja jest wynikiem wiedzy, a nie pieniędzy, a także wiary, że w każdym zakątku strychu czy wielkiego domu aukcyjnego czeka na mnie nierozpoznany skarb”.²³

Tworzenie kolekcji jest rzeczą skomplikowaną. Trzeba pogodzić dwie sprawy : urządzenie domu i wymogi Kunstkammery. Poza tym ważna jest selekcja, a więc eliminowanie rzeczy słabych, dochodzenie do tego co jest sztuką , a co tylko produkcją. Trzeba pamiętać o tym, aby szukać rzeczy wczesnych w danym stylu. Ważne jest także, by pamiętać okoliczności ich zdobywania, dzięki temu można bowiem w nieskończoność zwiedzać swoje „muzeum”.²⁴

Maciej Łagiewski we wstępie do katalogu wystawy „Kolekcja rodziny Starowieyskich” o Franciszku jako kolekcjonerze tak pisał: „Od dawna poszukuje on podniety i zadowolenia nie tylko we własnej działalności artystycznej, ale też w gromadzeniu rzeczy pięknych, prawdziwych dzieł sztuki. Podobnie jak niegdyś Rembrandt czy Rubens, artysta Starowieyski buduje swoją kolekcję, kierując się niekonwencjonalnym wyczuciem i osobliwymi upodobaniami. Niczym *virtuoso* , pewien rodzaj znawcy w XVI stuleciu, nabywa dzieła sztuki nie dla społecznego prestiżu i lokaty kapitału, lecz dla przyjemności. Wyjątkowy gust kolekcjonerski i wytrawne znawstwo artysty przyczyniły się do powstania czegoś w rodzaju kunstkammery, czyli gabinetu rzeczy kunsztownych...”²⁵

²¹ I. Górnicka-Zdziech, op. cit. s. 177

²² I. Górnicka-Zdziech, op. cit. s. 176-177

²³ Kolekcja rodziny..., s. 4

²⁴ Tamże, s. 17

²⁵ Tamże, s. 4

Paweł Banaś, przyjaciel Starowieyskiego, sam wielkim kolekcjoner, w tym samym katalogu wystawy „Kolekcja rodziny Starowieyskich” notuje:

„Jest to kolekcja jakby z zamożnego dworu wznoszonego «wedle nieba i obyczaju polskiego». I rzeczywiście – spis zgromadzonych w niej przedmiotów od srebrnych łyżeczek poczynając, a na karabelach kończąc, przypomina XVIII-wieczne inwentarze. Wydaje się nam bliska owym legendarnym kolekcjom kresowym przywoływanym we wspomnieniach Antoniego Uniechowskiego [...]. Jest to swego rodzaju *teatrum*, przemyślnie komponowane latami, «scenografia» z mnogością różnorodnych rekwizytów. Nikt już zapewne obecnie nie gromadzi tego typu kolekcji. Zdają się one należeć do historii.”²⁶

Franciszka Starowieyskiego jako kolekcjonera stymulowała wewnętrzna potrzeba obcowania ze sztuką i pasja kolekcjonowania, stanowiąca rodzaj indywidualnego, wrodzonego talentu. Był kontynuatorem postawy „miłośnika” (amatora, według łańskiego źródłostowu), angażując nie tylko znaczne środki, ale i wielkie zasoby woli i uczuć w gromadzenie pamiątek przeszłości, według humanistycznej zasady: człowiek miłuje ponad wszystko wytwory ludzkie. Dawne gabinety osobliwości artystycznych, historycznych czy technicznych – tzw. *Kunstkammery* – były wzorem rozmieszczenia zgromadzonych obiektów, którymi Franciszek Starowieyski dekorował swoje rodzinne mieszkanie. „Strażnik pieczęci”, do tego swobodnie przenoszący swoje artystyczne manifestacje trzysta lat wstecz, nie mógł postępować inaczej. Z kolei koncepcja człowieka jako „epizodu [tylko] w życiu przedmiotów” ukazuje wymownie kruchość ludzkiej egzystencji, dopełnianej najlepiej przez stałą obecność świadków-pamiątek, wśród których żyje i porusza się sprawca wykreowanego układu, kolekcjoner.

²⁶ Tamże, s. 15-16

Rozdział III. STRATEGIE

Twórcom siedmiu opisanych kolekcji przyświecały rozmaite cele, odmienne były w wielu przypadkach: poziom świadomości kolekcjonerskiej i metody gromadzenia zbiorów.

Na podstawie deklaracji i zwierzeń kolekcjonerów, opinii komentatorów, zebranych informacji – można formułować opinie o wpływie wyboru strategii na losy samej kolekcji, a także na witalność kolekcji w kontekstach społecznych i artystycznych.

1. Kolekcja Art -B i jej losy to przykład strategii ARYWISTY – nowobogackiego, przybysza z zewnątrz, powodowanego ideą szybkiego przyswojenia cnót i umiejętności dotąd nieuprawianych; kogoś, komu przyświeca pomysł udanego skoku w krainę „wyższych wartości”. Jak się to skończyło, opisałam w rozdziale 2: katastrofa nieoczekiwana, za to błyskawiczna.

Impet i śmiałość przedsięwzięcia mogą jednakże pobudzać wyobraźnię. Wzór nie był zły: magnat, któremu się powiodło (Ignacy Korwin-Milewski), choć także – do czasu. Szkoda, że kolekcja Art -B uległa rozproszeniu, mogła być ozdobą wielu muzeów, bądź częścią innej, wielkiej kolekcji.

Strategia arywisty jest nieodporna na niepowodzenia finansowe kolekcjonera. Biznesmeni traktujący kolekcjonerstwo jak zajęcie poboczne, uwikłani w wielkie gry rynkowe (lub wielkie oszustwa), w ogóle nie mogą, czy nie powinni, czuć się bezpiecznie. Inny przykład takiej strategii: kolekcjoner występujący później jako świadek koronny w wielkim procesie organizacji przestępczej, w podobny sposób stracił swoje zbiory. Prokurator przekazał je temu samemu domowi aukcyjnemu, który wcześniej sprzedawał kolekcję Art-B.

2. Natomiast interesująca i płodna okazała się strategia ODKRYWCY. Wojciech Fibak rozpoznał i docenił zjawiska pozostające na marginesie sztuki polskiej, lekceważone niesłusznie i w efekcie wprowadził artystów Szkoły Paryskiej do krwioobiegu naszego XX-wiecznego malarstwa. Słuchał doradców, i to nie byle jakich: Władysława Jaworska przekonała go do wielkości Ślewińskiego i Makowskiego, marszandzi Zbigniew Legutko i Marek Mielniczuk podsunęli mu ich dzieła, a także zainteresowali świetną twórczością

Kislinga, Menkesa, Leopolda Gottlieba, Meli Muter i wielu innych. W 2. połowie XX w. nie było w sztuce polskiej ważniejszej rewindykacji artystycznej. Na tym polega kolekcjonerstwo w swych najwspanialszych przejawach: poszerzać „pole widzenia”, nadając „wartość rzeczom, które wcześniej zdawały się jej nie posiadać, jeśli w ogóle dostrzegano ich istnienie”, wedle słów Krzysztofa Pomiana.

Podobnie jak zasługi kulturotwórcze kolekcjonera-odkrywcy są nieocenione, tak jego nieśmiałość, lekkość w rozpraszaniu kolekcji – która stała się w latach 90. zeszłego wieku ikoną kolekcjonowania w ogóle – trudno byłoby racjonalnie wyjaśnić. Z katalogu wystawy Fibaków w 1992 r., tej biblii kolekcjonerów w nowej Polsce, pozostało niewiele. Sam twórca ewoluował ku postawie hybrydowej: kolekcjonera-marszanda, wybrał też nieco inny zakres gromadzenia, mianowicie dzieła klasyków współczesności. Odnosi sukcesy, choć o innym już ciężarze gatunkowym. W swoim czasie był pierwszy – i był najlepszy.

Kolekcjonerzy-odkrywcy pojawiają się nadal, choć tak spektakularnych wypraw na „ziemie nieznane” sztuki polskiej już z pewnością nie będzie. Jednak „dostrzegać istnienie” i „nadawać wartość” zjawiskom i artystom zapoznanym to piękne zadanie na przyszłość.

3. Strategia INWESTORA, którą uosabia najpełniej przypadek Sławomira Rawskiego, jest prosta w założeniach i skrajnie trudna w realizacji. Należy kupować – pozyskiwać do zbioru – tylko te obiekty, które rokują wyższą wartość na rynku sztuki. Inwestor powiada: zatem obiekty najlepsze, czyli najdroższe. Czy to jeszcze jest kolekcjonerstwo? Być może mamy do czynienia z przypadkiem granicznym, wszakże tym bardziej interesującym, że wielu następców Inwestora podziela przekonanie o niezbędnej orientacji kolekcjonera na mechanizmy rynkowe, które wymiennie wynagradzają lub karzą trafne i nietrafne decyzje kupna i sprzedaży. Jest w tym pułapka. Kryterium zysku domaga się stałej aktywności rynkowej i nie pozwala na obojętność wobec wahań koniunktury, na młodych rynkach częstych i dotkliwych. Taka postawa wywołuje ponadto kolizję z każdym programem gromadzenia zbiorów wedle zasad merytorycznych.

Strategię inwestora omawiam także dlatego, że doprowadza do skrajności ukryte motywacje wielu kolekcjonerów-uczestników gry rynkowej: zarobić jak najwięcej i jeśli to możliwe, nigdy nie stracić. Kilku dobrze zapowiadających się i wrażliwych na sztukę zbieraczy przyjęło

z czasem tę strategię za swoją. Z tych kręgów pochodzi autoironiczna definicja: kolekcjoner to handlarz, który nie zdołał sprzedać niektórych swoich obrazów...

4. Strategia MECENASA to najbardziej charakterystyczny rys kolekcjonowania w stylu, jaki uprawia Krzysztof Musiał. Ideą porządkującą kolekcji – jak wyznaje – były jego osobiste upodobania. Zarazem kolekcja miała dać obraz przemian polskiej sztuki w ostatnich stu kilkudziesięciu latach. Do tego, by zharmonizować preferencje osobiste, jednostkowe, z ambicją ogarnięcia szerokiego i wieloznacznego obszaru sztuki, trzeba istotnie „mieć oczy szeroko otwarte na świat”. Podobnie ze zrozumieniem meandrów sztuki współczesnej: pomaga zanurzenie w „całym tym zgiełku” wielokulturowym, a potem można wynurzyć się już „po polskiej stronie”, ze świadomością trafnego wyboru.

Postawa otwarcia na świat pozwala łączyć dwie dziedziny aktywności – kolekcjonowanie sztuki i mecenat artystyczny. Krzysztof Musiał pomaga finansowo w wydaniu katalogów muzealnych (wystawa Olgi Boznańskiej), obdarowuje muzea (80 rysunków Jana Dobkowskiego dla Wrocławia), rozdaje stypendia twórcze młodym artystom, organizuje na swój koszt plenery malarskie w Toskanii i Andaluzji.

A są jeszcze stypendia dla śpiewaków, warsztaty muzyczne, przedstawienia operowe (za spektakl o Niżyńskim w Teatrze Wielkim zdobył tytuł Mecenas Sztuki 2001), także – udział w elitarnym klubie sponsorów Metropolitan Opera.

Gdy kolekcjoner jest zarazem mecenasem sztuki, a mecenas sztuki – jednocześnie kolekcjonerem polskiego malarstwa, łatwiej o sukcesy w obydwu dziedzinach. Obdarowane muzea nie chcą okazać się niewdzięczne; póki kolekcja nie ma stałej siedziby, można ją pokazywać z korzyścią dla publiczności w salach muzealnych. Obdarowani artyści chętniej sprzedają obrazy do kolekcji o muzealnej renomie. Dla wszystkich jest wszystko, można powiedzieć, ale też na tym polega ta strategia.

Zważywszy jeszcze indolencję służb państwowych, nawet na poziomie prostej promocji własnej kultury – o czym kolekcjoner mówi tak dosadnie a celnie – otrzymujemy obraz racjonalnego obiegu zamkniętego; w jego centrum znajduje się MECENAS, skazany na sukces, ale w cieple tego sukcesu ogrzejemy się wszyscy.

5. Dla GK Collection stosowne będzie określenie strategii DIALOGU.

Kolekcjonerka zakłada, że istnieje korespondencja rozmaitych zjawisk w dziedzinie kultury – niekiedy wbrew pozorom ich całkowitej odmienności – a sztuki dotyczy to w najwyższym stopniu. Przyjmuje również, że w sytuacji polskiej fakt ten nie był i nie jest należycie respektowany. Stara się skonfrontować wybrane dzieła lokalne, nawiązać dialog z najnowszymi (choć nie tylko) tendencjami sztuki światowej, bowiem zestawienie takie z jednej strony dowartościowuje pewne przejawy naszej twórczości, z drugiej zaś stanowi impuls do korzystnej zmiany; kurator kolekcji mówi tu o „na wskroś współczesnym przekazie demokratycznym” w kraju „dalekim od pluralizmu” innych społeczeństw europejskich.

Niezależnie od ambicji z zakresu pedagogiki społecznej, koncepcja dialogu stanowi interesujące przyswojenie problemów, którymi żywi się sztuka najnowsza: konfrontacji kultur i globalizacji. Otwartość kulturowa niewątpliwie odpowiada duchowi czasu; interdyscyplinarność to odważna odpowiedź kolekcjonera na współczesną sytuację sztuki. W tej strategii ważna jest wizja całościowa: budynek, jego otoczenie, forma publikacji, promocja, to elementy świadomie kształtowane, będące fragmentami procesu tworzenia kolekcji. Nic dziwnego, że mówi się o GK Collection w słowach podniosłych: „publicznym kolekcjom sztuki w Polsce przybył równorzędny prywatny konkurent o najpoważniej traktowanych ambicjach instytucjonalnych” (Stach Szabłowski).

6. Kolekcja VOX-Artis realizuje strategię FUNDATORA. Jest to przykład kolekcjonerskiej potrzeby dzielenia się własnym dorobkiem, swoimi skarbami z tymi, którzy tego potrzebują, a także z innymi, którzy nawet nie wiedzą, że mogliby potrzebować. W wymiarze społecznym to nie tylko propagowanie altruizmu, ale i przemyślana wizja przyszłości. Z bardzo dobrą proweniencją: w ten sposób funkcjonują np. w życiu artystycznym i kulturalnym Stanów Zjednoczonych wielkie kolekcje przekształcone w fundacje – Duncan Philips w Waszyngtonie, Frick Collection w Nowym Jorku i wiele innych. Strategia godna naśladowania, a zarazem przykład kolekcji niedostatecznie znanej poza Wielkopolską. Jako wybór motywów, celów i postawy zbieracza – ma wiele wspólnego ze strategią MECENASA.

7. Strategia STRAŻNIKA PIECZĘCI może wydać się anachroniczna. Jednak Franciszek Starowieyski umiał tchnąć w nią właściwy mu wigor. Jego opowieści o przedmiotach, spotkania w jego domu- pracowni-siedzibie kolekcji, nie miały sobie równych. Staroświecki

nieco wdzięk takich zbiorów jest nieodparty. Kolekcjonerom zawsze przyda się lekcja wnikliwości w rozpoznawaniu znaczeń, jakimi nacechowane są przedmioty dzięki swej historii. Także – umiejętność tworzenia kontekstów nadających obiektowi zainteresowań, poprzez nieoczekiwane zestawienia, zupełnie nowe wartości. Jest to strategia indywidualisty, wytrawnego znawcy, niekiedy samotniczego konesera. Z podobnych motywacji, z równie głębokiej erudycji i prawdziwego „miłośnictwa” przeszłości wywodzi się wspaniała kolekcja bibliofilsko-artystyczna Waldemara Łysiaka.

PODSUMOWANIE

Kolekcjonerzy prywatni mają wobec muzealników przynajmniej tę przewagę, że mogą modelować zbiory w swobodny sposób: nie są skrupowani wymogami chronologii, systematyki, ustalonych hierarchii. Jeśli tę swobodę coś ogranicza, to zagadnienia finansowania kolekcji oraz właśnie – przyjęta strategia.

Omówione na wybranych przykładach strategie: arywisty, inwestora, odkrywcy, mecenas a fundatora, a także oparte na nieco bardziej skomplikowanych motywacjach, strategie dialogu i „strażnika pieczęci”, nie wyczerpują – rzecz jasna – wszystkich możliwości kolekcjonerskich celów i działań. Są natomiast odmiennymi projektami nadawania nowych znaczeń rzeczom „widzialnym” (co do rzeczy „pięknych”, nie byłoby już powszechnej zgody). Projekty takie można nie tylko opisywać, ale i zapewne wartościować – nie to było jednak moim celem.

Najbardziej pożyteczne w sensie społecznym mogą wydawać się strategie mecenas a fundatora i odkrywcy. Kolekcje takie przekształcają się kiedyś w prywatne muzea; dziś korzystają często z ekspozycyjnych możliwości muzeów publicznych.

Strategie arywisty oraz inwestora w konkretnych, opisanych tu przypadkach, nie przyniosły trwałego sukcesu tym, którzy je wybrali, ale zapewne też coś zmieniły w świecie sztuki, na pewno zaś stworzyły wiele przesłanek do uporządkowania reguł rynku.

Strategia „strażnika pieczęci” jest bodaj zarezerwowana dla kolekcjonerów obdarzonych szczególnie trwałym szacunkiem dla przeszłości; nie sposób zresztą przecenić wysiłków uchronienia blasku i splendoru „dawności” w jej najlepszych przejawach.

Strategia dialogu, otwarta na sztukę najnowszą, ma zarazem ambicje modernizacyjne wobec sytuacji społeczno-artystycznej w Polsce. GK Collection łatwo absorbuje nowe techniki i nowe nośniki sztuki, reaguje na wyzwania nowej sytuacji psychospołecznej (globalizacja, wielokulturowość). Jest w awangardzie. Jeśli jednak prawdziwa byłaby teza, że sztuka współczesna przeżywa właśnie głęboki kryzys, dialog może nie wystarczyć do utrzymania tej pozycji.

Nowe wyzwania stawia przed kolekcjonerami profesjonalizacja rynku sztuki.

Art-Banking, zainteresowane sztuką fundusze alternatywne – te i inne instrumenty ekonomiczne zapewne wpłyną na powstanie nowych strategii – być może, wzmocnią także pozycje potencjalnych „inwestorów”.

Na koniec trzeba wspomnieć, że obok wybranych, pokrótce omówionych, istnieją i rozwijają się dziś w Polsce liczne, wartościowe kolekcje, niekiedy mieszczące się w zaproponowanej tu typologii, czasem o charakterze mieszanym czy bardziej złożonym. Myślę np. o kolekcjach marszandów, jak Wojciech Fibak (w dzisiejszych czasach), Marek Mielniczuk, Anatol Tyliszczak. Liczną grupę tworzą kolekcjonerzy wystawiający w muzeach: Teresa i Andrzej Starmachowie, Bogdan Jakubowski, Bernadetta i Cezary Pieczyńscy, Dariusz i Krzysztof Bieńkowscy, Grzegorz Arendt – oraz inni, publikujący katalogi zbiorów (kolekcja pakoska, kolekcja smólska). Zapowiadane są nowe wystawy i publikacje. Zapewne wiele tych kolekcji dorówna tym, które wybrałam do subiektywnego przeglądu strategii kolekcjonerskich.

LITERATURA

Bazyłko Piotr, Masiewicz Krzysztof – Przewodnik kolekcjonera sztuki najnowszej.

Warszawa 2008 Korporacja halart

Bołdok Sławomir – Antykwariaty artystyczne, salony i domy aukcyjne. Historia warszawskiego rynku sztuki w latach 1800-1950. Warszawa 2004 Wydawnictwo Neriton

Czapliński Czesław – Kolekcje sztuki polskiej w Ameryce. Warszawa b.r. Fundacja Dobrej Książki

Czerny Krystyna – Rezerwat sztuki. Tropami artystów polskich XX wieku. Kraków 2000 Wydawnictwo Znak

Frydryczak Beata – Świat jako kolekcja. Poznań 2002 Wydawnictwo Fundacji Humaniora

Gombrich Ernst H. – O sztuce. Poznań 2007 Rebis

Górnicka-Zdziech Izabela – Przewodnik zanego kolekcjonera według Franciszka Starowieyskiego. Warszawa 2008 Prószyński i S-ka

Górnicka-Zdziech Izabela – Przewodnik inteligentnego snoba według Franciszka Starowieyskiego. Warszawa 2008 Pruszyński i Ska

Haskell Francis – Patrons and Painters. Londyn 1963

[katalog] Klasycy i dziewice. Z kolekcji Galerii Starmach. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2007

[katalog] Zapisy przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała. Wrocław 2007 Muzeum Narodowe we Wrocławiu

[katalog] Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków. Warszawa 1992 Muzeum Narodowe w Warszawie

Kalicki Włodzimierz – Kolekcjoner bajecznych interesów. „Duży Format Gazeta Wyborcza”, 01.01.2009

Kolekcja Bernadetty i Cezarego Pieczyńskich. Poznań 1999, Galeria r

Kolekcja rodziny Starowieyskich. Katalog wystawy w Muzeum Miejskim we Wrocławiu,
Wrocław 2002

Król Anna, Tanikowski Artur – Kolory tożsamości. Sztuka polska z amerykańskiej kolekcji
Toma Podla. Kraków 2001

Krzysztofowicz-Kozakowska Stefania – Kolekcja smólska, b.m.r. [2008]

Leszkowicz Paweł – GK Collection #1. Kolekcja sztuki Grażyny Kulczyk. Poznań 2007
Kulczyk Foundation

Łysiak Waldemar – Patriotyczne empireum Bibliofilstwa, t.1-2. Warszawa 2004
Wydawnictwo Nobilis

Łysiak Waldemar – Wyspa zaginionych skarbów. Warszawa 2001 Wydawnictwo
Andrzej Frukacz

Mecenas. Kolekcjoner. Odbiorca. Materiały Sesji SHS, Katowice, listopad 1981.
Warszawa 1984 PWN

Miliszkievicz Janusz – Gniazda rodzinne, t. 1-2. Warszawa 1998-1999 Wydawnictwo Veda

Miliszkievicz Janusz – Moja kolekcja. Rozmowa ze Sławomirem Rawskim. „Moje pieniądze.
Rzeczpospolita”, 23.03.2001

Miliszkievicz Janusz – Przygoda bycia Polakiem. Warszawa 2007 Iskry

Polskie kolekcjonerstwo grafiki. Ludzie i instytucje. Pod red. Ewy Frąckowiak i Anny Grocholi.
Warszawa 2008 Wydawnictwo Neriton

Pomian Krzysztof – Zbieracze i osobliwości, Warszawa 1996 PIW; wyd. 2 Lublin 2001 UMCS

Poradnik polskiego kolekcjonera. Kraków 2003 Wydawnictwo Kluszczyński

Rozważania o smaku artystycznym. Studia pod redakcją Józefa Poklewskiego
i Tomasa de Rosset. Toruń 2002 Wydawnictwo UMK

Ryszkiewicz Andrzej – Kolekcjonerzy i miłośnicy. Warszawa 1981

Ryszkiewicz Andrzej – Zapiski niedoszłego antykwariusza. „Muzealnictwo” nr 43, 2001

Ryszkiewicz Andrzej – Zbieracze i obrazy. Warszawa 1972 PWN

Sarzyński Piotr – Przewodnik po rynku malarstwa. Warszawa 1999 Iskry

Sommer Manfred – Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia. Warszawa 2003 Oficyna Naukowa

Subiektywny przewodnik po kolekcjach pod redakcją Joanny Zielińskiej.

Toruń 2008 Znaki Czasu

Świeczyński Jan – Grabieżcy kultury i fałszerze sztuki. Warszawa 1986 Wydawnictwa

Radia i Telewizji

Wilewska Renata – Kolekcja Heleny i Tadeusza Kwiatkowskich w Stanach Zjednoczonych.

Łódź 2006 Wydawnictwo Wojciech Grochowalski

internet

SPIS TREŚCI

Wstęp	3
Pochwała kolekcjonerstwa	5
Kolekcjonerzy	10
Strategie	25
Podsumowanie	30
Literatura	32