

Tomasz F. de ROSSET

Zakład Muzealnictwa WSP UMK

Kolekcja artystyczna – geneza, rozkwit, kryzys*

W e współczesnej humanistyce kolekcja nie jest już traktowana jako wyłącznie erudycyjny dodatek do historii sztuki, element jedynie pomocniczy, a więc co najwyżej świadectwo osobistego smaku zbieracza albo rezerwuuar do przechowywania dzieł. Interpretuje się ją obecnie jako poważny fenomen kulturowy, usytuowany na pograniczu sztuki i historii, ale także religii, polityki, ekonomii, stosunków społecznych oraz refleksji nad cywilizacją, nauką, przyrodą¹. Jest ona jednocześnie jednym z miejsc sztuki, miejscem eksponowania i spotkania: eksponowania obiektów, a spotkania – obiektów z obiektami, obiektów z ludźmi oraz ludzi z ludźmi. Badacze tego zjawiska, analizując je z różnych perspektyw, są zgodni, że ekspozycja stanowi tu podstawę znaczeń i przeznaczeń. Obiekt wyselekcjonowany z naturalnego otoczenia służy odtąd przede wszystkim temu, by go oglądać. W tym nowym kontekście jest on pozbawiony swoich pierwotnych funkcji: zegar nie odmierza czasu, fotel nie służy wygodzie, broń nie pozbawia życia. Podobnie jest ze sztuką, bo chociaż już w pierwszej intencji jej wytwory służą oglądaniu, to w kolekcji ogląda się ją inaczej: obraz z nastawy ołtarzowej przestaje być tu obiektem kultu

* Artykuł jest skróconą wersją jednego z rozdziałów przygotowywanej do druku książki autora pt. *Koniec kolekcji sztuki!/? Kolekcjonerstwo wobec przemian współczesności*.

¹ Omówienie teoretycznych prób ujęcia zjawiska kolekcji zawarte jest w pracach Marii Popczyk (*Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki*, Kraków 2008, gł. s. 13–30) oraz Renaty Tańczuk (*Ars colligendi. Kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej*, Wrocław 2011).

prezentowanym ku ogniskowaniu uczuć religijnych, staje się za to dziełem, którego istotą jest budzenie emocji estetycznych. Znacznie bardziej złożone są wszak te relacje pomiędzy sztuką a kolekcją, która jako miejsce sztuki ma właściwą sobie przestrzenną, semantyczną oraz społeczną strukturę.

Przystąpmy więc na chwilę przed takim miejscem utrwalonym przez Johanna Josepha Zoffany'ego na obrazie z angielskiej Kolekcji Królewskiej na zamku w Windsorze pod tytułem *Trybuna w Uffiziach* (1772–1778, fot. 1). Przedstawia on dobrze znane miłośnikom sztuki wnętrze, gdzie kilkunastu mężczyzn ogląda obrazy i rzeźby. Łatwo wśród nich rozpoznać należące do kolekcji medycejskich dzieła Rafaela (*Madonna della sedia*, *Madonna ze szczygłem*, *Święty Jan Chrzciciel* wykonany przy udziale warsztatu oraz fragment *Portretu papieża Leona X z kardynałami*), Correggia (*Madonna z Dzieciątkiem*), Pietra da Cortona (*Abraham i Hagar*), Annibale Carraccię (*Wenus z Amorem i satyrem*), Guida Reniego (*Alegoria miłosierdzia*, *Kleopatra*, *Madonna*), Holbeina (*Portret sir Richarda Southwella* i domniemany *Portret Marcina Lutra*), Rubensa (*Alegoria wojny* i Zbiorowy portret Justusa Lipsiusa z uczniami). Na postumentach pod ścianami są tu rzeźby starożytne, jak *Wenus medycejska*, *Zapaśnicy*, *Herkules duszący węża*, *Tańczący faun*, *Amor i Psyche*, a na konsolkach wiele drobniejszych statuetek i biustów. Ponadto jakby tymczasowo na podłodze sali w nieładzie porozstawiane są m.in. kobierce i antyki, jak *Arrotino* z hellenistycznej grupy Marsjasza (d. zw. *Szłifierz*), słynna *Chimera z Arezzo* oraz obraz *Sybilla Samijska* Guercina; w centrum znajduje się natomiast prezentowana amatorom *Wenus z Urbino* Tycjana. Jest charakterystyczne, że wnętrze to zapelniają dzieła sztuki; nie ma tu obiektów kultu (malowidła o treści religijnej nie mają przeznaczenia dewocyjnego), ani też rytualnego lub codziennego wyposażenia, ani zbyt wielu sprzętów użytkowych. Nie ma również tworów natury, ani też różnorodnych wytworów ducha ludzkiego, jak księgi, ani rąk ludzkich, jak broń, starodawne czy egzotyczne utensylia, ani też rąk i ducha jednocześnie, jak przyrządy naukowe czy dziwaczne maszyny. Nie ma wątpliwości, że omawiane wnętrze – ani świątynia, ani komnata mieszkalna, ani sala reprezentacyjna, ani też uniwersalistyczny mikrokosmos sztukamery – jest przeznaczone wyłącznie dla sztuki i jej obiektów.

Jest to swego rodzaju portret florenckich Uffiziów w drugiej połowie XVIII stulecia². Czytelne więc są tu cechy gabinetu amatora obrazów tej epoki, a głównie charakter prywatnego wnętrza z typowymi zachowaniami widzów (gości) i lekkim, nonszalanckim nieporządkiem. Jednakże lektura obrazu pozwala dostrzec w nim jednocześnie uogólniony wizerunek utopijnej kolekcji artystycznej. Można tu bowiem dopatrzeć się odzwierciedlenia tradycyjnego dla cywilizacji europejskiej ujęcia, o którym Władysław Tatarkiewicz pisał, że po pierwsze: „implikowało [ono], że sztuka jest częścią *kultury*. Po drugie, że sztuka powstaje dzięki *umiejętności*. Po trzecie, że sztuka stanowi jakby *oddzielną* prowincję w świecie. Po czwarte, że zmierza ku temu, by dać życie *dziłom sztuki*; w dziełach leży jej sens, dla nich jest ceniona”³. Mniej więcej taki model jej rozumienia Arnold Berleant wywodzi z estetyki XVIII-wiecznej, głównie z myśli Immanuela Kanta, i jego zdaniem jest on tak głęboko zakorzeniony w pojęciowej świadomości Zachodu, że przyjmuje się go nieledwie za aksjomat niewymagający ani dowodzenia, ani nawet refleksji. Sztuka traktowana jest tu jako szczególny obszar rzeczywistości, coś osobnego, wyróżnionego i odseparowanego od reszty świata. Stanowi sferę w pełni autonomiczną, wypełnioną przedmiotami, które jako przedmioty artystyczne (dzieła) mają wyjątkowy status (są jakby oddzielne, łatwo rozpoznawalne, wyróżnione, wypreparowane z otoczenia) i przez to wymagają postrzegania w sposób specyficzny i wyjątkowy, wymagają szczególnego typu uwagi⁴. Z tego też powodu tak zakwalifikowane obiekty gromadzone są w miejscach specjalnych: muzeach, centrach kulturowych, galeriach, a także kolekcjach prywatnych. Wytwarza się przez to dystans niezbędny dla niezakłóconej kontemplacji sztuki,

² Zob.: O. Millar, *Zoffany and his Tribuna*, London 1967 oraz na temat historii zbiorów medycejskich: S. Meloni Trkulja, *Zur Geschichte der florentiner Kunstsammlungen*, [w:] *Kunstschätze der Medici. Gemälde und Plastiken aus den Uffizien, dem Palazzo Pitti und weiteren florentiner Sammlungen* (katalog wystawy), Berlin 1987, s. 10–27 (Lechowi Brusiewiczowi dziękuję za wskazanie mi i udostępnienie powyższego katalogu oraz ceną wymianę zdań).

³ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odwrotność, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1975, s. 57.

⁴ A. Berleant, *Prze-myslić estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007, gl. s. 28–41.

specjalna dla niej, osobna, jakby „uświęcona przestrzeń oddalona od problemów dnia codziennego”⁵.

Kolekcja artystyczna byłby to więc zbiór produktów ludzkich o szczególnym statusie dzieła. Status ten wynika z relacji, w jakie kolekcjoner wchodzi z przedmiotem, wyróżniwszy go z totalności materialnego otoczenia na podstawie cech, które pozwalają przyznać mu prawo obywatelstwa w świecie sztuki. Ogólnie ujmował je Umberto Eco: „nasza świadomość estetyczna ludzi Zachodu każe nam rozumieć przez ‘dzieło’ produkt pracy twórczej jednej osoby, który we wszystkich możliwych rodzajach odbioru zachowuje cechę organiczności oraz piętno indywidualne, decydujące o jego istocie, sensie i wartości”⁶. Generalnie odpowiadałoby to trzem kategoriom, decydującym na ogół o dokonywanych wyborach kolekcjonerskich: autentyczności, unikalności oraz wirtuozerii (w sensie własnoręcznej produkcji). Zbiór powstały w oparciu o nie, a następnie umieszczony i wyeksponowany w przystosowanym do tego wnętrzu (podłużnej galerii bądź centralnym gabinecie) ma na celu dostarczenie odbiorcy obiektu kontemplacji jednostkowej i biernej; jednostkowej, bo skoncentrowanej na pojedynczym dziele przy minimalnym, a wręcz żadnym znaczeniu jego kontekstu; biernej zaś, bo ograniczonej do rozpoznania i uznania (bądź odrzucenia) jakości dzieła (talent twórcy, walory formalne). Ów szczególny status, który wyróżnia je ze świata przedmiotów, powoduje, że nie ma ono tu żadnych innych funkcji poza estetyczną, ani użytkową, ani rytualną, ani też naukową, dokumentacyjną, mnemoniczną, erotyczną itd.⁷ Przy tym jest to jego silna tożsamość uprzednia, pierwotna wobec aktu kolekcjonerstwa, istniejąca na długo zanim jeszcze obiekt włączono do kolekcji i wyeksponowano. Mamy tu jakby do czynienia z produktem oferowanym przez arty-

⁵ A. Berleant, *Prze-mysleć estetykę*, s. 4–5, 63.

⁶ U. ECO, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 2008, s. 96.

⁷ Zob. N. Heinich, *Les objets-personnes: fétiches, reliques et œuvres d'art*, „Sociologie de l'art”, 6, 1993, s. 25–55; idem, *Sociologia sztuki*, Warszawa 2010, s. 123; o funkcji dzieła sztuki w kolekcji czy muzeum pisał André Malraux, że „nie ma ono już innej funkcji, jak funkcja dzieła sztuki” (*Le Musée Imaginaire*, Paris 1997 [ed. oryginalna 1965], s. 13), a Pomian, że służy dostarczaniu „szczególnej satysfakcji czerpanej z oglądania go” (*Kolekcjonerstwo i filozofia*, s. 37).

stę kolekcjonerowi, którego rola ogranicza się jedynie do wyboru pomiędzy nim a innym produktem z tego samego zbioru; jest to więc wyłącznie rola konsumenta, wtórna i całkowicie zależna od elementów tworzących zbiór⁸.

*

Kolekcja artystyczna nie jest równoległa czasowo, ani jednoznaczna z kolekcjonowaniem w szerokim rozumieniu. Jest ona zjawiskiem historycznym, rezultatem długotrwałego procesu przemian zapoczątkowanych w czasach nowożytnych, w wyniku których doszło do wypracowania dla sztuki osobnej sfery symbolicznej, odrębnej od sfery kultu, władzy, tradycji, światopoglądu. Wcale nie znaczy to jednak, by artefakty (dzieła sztuki) już poprzednio nie zajmowały nader istotnego miejsca w kolekcjonerstwie. We wszystkich zbiorach przedmiotów, gdzie Pomian wykrył cechy kolekcji – w wyposażeniu pradziejowych grobów, w wotach i ofiarach składanych w świątyniach antycznych, darach, daninach starożytnych i ich łupach wojennych, chrześcijańskich zbiorach relikwii oraz skarbcach średniowiecznych królów i książąt – ich obecność obok innych przedmiotów wytworzonych lub naturalnych potwierdzają badania archeologiczne bądź źródła. Jednakże funkcje, jakie tam pełniły, miały charakter całkiem odmienny i odnoszący się do innych, pozaartystycznych sfer. W najogólniejszym sensie polegały one przede wszystkim na pośredniczeniu: między ludźmi a zmarłymi, ludźmi a bóstwami lub Bogiem oraz między ludźmi a ludźmi, teraz a kiedyś, tu blisko a tam daleko. Celem ich gromadzenia i ekspozycji było zapewnienie sobie życliwości mieszkańców zaświatów, przychylności bogów, objawienie, jak rozległa jest ich sława i moc, jak potężni są chrześcijańscy święci, a wreszcie ukazanie, jak wielką siłą symboliczną i realną, bogactwem,

⁸ Trafnie ujął to filozof i artysta Bogusław Jasiński, podkreślając w swoich mocno wprawdzie zabarwionych drażniącym marksizmem rozważaniach o estetyce po estetyce zewnętrzną rolę odbiorcy wobec dzieła w ich tradycyjnych relacjach: „Z jednej strony twórca sensu swojej pracy upatrywał w wyprodukowaniu gotowego i raz na zawsze ukończonego tworu, z drugiej zaś widz – odbiorca postawiony był w sytuacji osoby biernej, kontemplującej ów zamknięty i wyczelowany przedmiot” (B. Jasiński, *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego*, „Ethos”, 2008, s. 40); zob. też A. Berleant, *Prze-mysśleć estetykę*, s. 11.

możliwościami dysponują docześni posiadacze zgromadzonych obiektów⁹. Pod tym względem dzieła sztuki w niczym nie różniły się od cudów natury, kruszców, kamieni, broni, bogatych sprzętów.

Podobnie było w przypadku wczesnych kolekcji prywatnych, jakie pojawiły się w północnych Włoszech XIV wieku¹⁰, a także ich postaci charakterystycznej dla czasów renesansu i baroku, którą w zależności od strefy językowej nazywano *studiolo*, *cabinet de curiosité* bądź *Kunst- und Wunderkammer*. W XVI i XVII stuleciu w całej Europie powstawały ich setki – bardzo zróżnicowanych, jeśli chodzi o zawartość. Składać się na nią mogły minerały, okazy zoologiczne, botaniczne, starożytności, numizmaty, maszyny, przyrządy naukowe czy też rzeczy egzotyczne, a także obiekty o własnościach cudownych, jak róg jednorożca, korzeń mandragory, róża jerychońska, kamień bezoar¹¹. Znajdowały się tu również rzeźby i drobne brązy antyczne, egipskie oraz klasyczne gemmy, statuetki, rzemieślnicze majstersztyki, a wreszcie obrazy. Pomimo immanentnych walorów artystycznych nie były to jednak dzieła Sztuki przez wielkie „S”, a raczej produkty sztuk w sensie średniowiecznych *artes*¹².

Kunstkamera stanowiła bowiem intelektualne i duchowe zwierciadło epoki. Była efektem potrzeby ponownego nazwania i zinwentaryzowania świata wobec podważenia wyłączności jego teologicznej wizji. Toteż w istocie wypełniały ją intelektualne spory nad naturą, dziejami i klasyfikacją bytów, gdzie minerały oraz różnorodne skamienieliny świadczyły w dyskusji o pochodzeniu kamieni, przyrządy optyczne i lunety symbolizowały rozważania o kosmosie, zabytki antyku odnosiły do wspaniałej przeszłości, sprze-

⁹ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości*, s. 24–39.

¹⁰ Zob. K. Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise – Chicago XIII^e–XX^e siècle*, Paris 2003, s. 35–42.

¹¹ Zob. O. Impey, A. Macgregor (ed.), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in sixteenth- and seventeenth- Century Europe*, Oxford 1985; A. Schnapper, *Le géant, la licorne, la tulipe. Collections françaises au XVII^e siècle*, Paris 1988, s. 15–179; P. Mauries, *Cabinets de curiosités*, Paris 2002; P. Falguieres, *Les Chambres des merveilles*, Paris 2003; P. Martin, D. Moncond D'huy, *Curiosité et cabinets de curiosités*, Neuilly-sur-Seine 2004.

¹² Zob. K. Pomian, *De la collection particulière au musée d'art*, [w:] *The Genesis of the Art Museum in the 18th Century. Paper given at a Symposium in Nationalmuseum Stockholm, June 26, 1992, in Cooperation with Royal Academy of Letters, History and Antiquities*, edited by P. Bjurström, Stockholm 1992, s. 11.

ty i ozdoby „dzikich” – do nowych, świeżo odkrytych ziem, a cudowne przedmioty i byty przekazywały hermetyczne przesłania¹³. W uniwersum tym sztuka odgrywała niemałą, nieraz dominującą rolę, ale nie budzeniu doznań estetycznych służyła przede wszystkim. Wcielona w rzeźby antyczne, gemmy, monety świadczyła o dziejach oraz ilustrowała czy też zastępowała to, co niedostępne w postaci rysunków, rycin, obrazów. Przede wszystkim jednak stanowiła świadectwo geniuszu człowieka rywalizującego z naturą, a wręcz samym Bogiem w dziele stworzenia¹⁴. Niewiele wspólnego wszak miał on z tym wyjątkowym artystycznym geniuszem w duchu romantycznym – tu był jednym z wielu geniuszy ludzkich obok astronomii, anatomii, mechaniki, optyki. Wobec takiej koncepcji i aksjologicznej lokalizacji twórczości plastycznej nie mogło być mowy o osobnej kolekcji sztuki. Pojawiła się ona dopiero jako rezultat ciągu wzajemnych oddziaływań kolekcjonerstwa, sztuki i jej teorii, przemian religijnych oraz światopoglądowych, filozofii, rozwoju wiedzy historycznej, obieranych strategii predominacji i dystynkcji socjalnej.

Nader istotną rolę odegrały tu fascynacje i studia nad historią związane z kształtowaniem się nowego stosunku do przeszłości antycznej oraz reformacyjne spory teologiczne, które w skrajnych przypadkach przeradzały się w krwawe wojny religijne. Doprowadziły one do desakralizacji rzeźby i malarstwa, zniesienia ich konotacji religijnych, a przez to do wytworzenia się nowego miejsca sztuki. Dotąd w epokach następujących po antyku była nim przede wszystkim przestrzeń sakralna. W ramach chrześcijaństwa panującego sztuka w takim sensie, w jakim przekazała ją starożytność, mogła uzyskać legitymizację tylko na służbie Kościoła. Wszakże pierwotne opory wobec idolatrii, a po połowie pierwszego tysiąclecia ikonoklazm na terenie Cesarstwa Bizantyńskiego i monarchii Karolingów zagrażały jej ostatecznym odrzuceniem przedstawienia i przesunięciem w kierunku ornamental-

¹³ Antoine Schnapper w pierwszej części swojej książki na temat XVII-wiecznego kolekcjonerstwa francuskiego, pisząc o najbardziej popularnych obiektach *kunstkamery*, obszernie relacjonował związane z nimi zasadnicze spory i dyskusje nowożytnej nauki (A. Schnapper, *Le géant, la licorne, la tulipe*, s. 15–103).

¹⁴ S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Warszawa 1985, s. 230–231; zob. też: T. F. de Rosset, *Świat kunstkamery / The Word of Kunstkamera*, [w:] *Kwiaty naszego życia / Flower of our Lives*, Toruń 2008, s. 16–21/56–61.

nej dekoracji. Ostatecznie ikona została uratowana, a jej tradycyjny język formalny znalazł uzasadnienie w konieczności niesienia prawd wiary między ubogimi i niepiśmiennymi (*biblia pauperum*)¹⁵.

W przestrzeni sakralnej, jaką wytyczał Kościół, nie było jednak miejsca dla rzeźby starożytnej, bo jeśli nawet nie przedstawiała ona dawnych bóstw, to nierozzerwalnie kojarzyła się z „pogańskim bałwanem”, diaboliczną mocą i nieczystymi siłami, nierzadko będąc jednocześnie obrazem rozpusty¹⁶. Mogła więc funkcjonować jedynie na obszarze neutralnym pod względem religijnym. Był to właśnie obszar studiów nad przeszłością, nad dawnymi rękopisami, nad obyczajami i dokonaniem starożytnych. Kształtował się on od XIV wieku, głównie w XV i XVI, kiedy wytworzyła się nowa kategoria społeczna humanistów, dla których materialne pozostałości antyku, inskrypcje, medale, sprzęty, statuetki odnoszone do tekstów jako świadectwa dziejowe stawały się obiektem uczonych dociekań¹⁷, a posągi wydobywane z ziemi zyskiwały status wzorca idealnego piękna¹⁸. Ta sama epoka była świadkiem narastającej krytyki cudownych własności świętych obrazów, głównie ze strony zwolenników Reformy, ale także i środowisk wiernych Rzymowi. Zwingli oraz Kalwin, a w sposób bardziej umiarkowany również Luter, piętnowali dopatrywanie się w rzeźbiarskich i malarskich wyobrażeniach jakichkolwiek odniesień do sfery *sacrum*, gdyż tylko słowo niesie prawdę Bożą. Dotyczyło to wszak głównie publicznego obszaru kultu. Teolodzy byli znacznie ostrożniejsi, a wręcz wymijający, jeśli chodzi

¹⁵ Poważne tego konsekwencje dostrzegł Hans Georg Gadamer: „Nasza świadomość kulturowa żywi się w istotnej mierze plodami tej decyzji, tzn. wielką historią sztuki zachodniej, która poprzez chrześcijańską sztukę średniowiecza i humanistyczną odnowę sztuki i literatury greckiej i rzymskiej stworzyła wspólny język form dla wspólnych treści naszego rozumienia samych siebie – aż po schyłek XVIII stulecia, aż po wielkie przemiany społeczne, polityczne i religijne, którymi rozpoczął się wiek XIX” (H. G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, [w:] S. Morawski (red.), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 1, Warszawa 1987, s. 335–336); zob. też H. Belting, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris 1998 (ed. oryginalna 1990).

¹⁶ E. Pommier, *Diabolisation, tolérance, glorification? La Renaissance et la sculpture antique*, « Etudes littéraires », vol. 32, n° 1–2, 2000, s. 56–58 (27.04.2012 : <http://id.erudit.org/iderudit/501256ar>).

¹⁷ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości*, s. 50–51.

¹⁸ Zob. na ten temat: F. Haskell, N. Penny, *Pour l'amour de l'antiquité. La statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Paris 1999 (ed. oryginalna New Haven–London 1981).

o obrazy o charakterze świeckim i funkcjonowanie ich w przestrzeni prywatnej. Tu nie podlegały one tak bezwzględnemu potępieniu, a jako owoc specjalnych dyspozycji twórcy, talentu – który był przecież darem od Boga – pozostawały godne szacunku¹⁹. Tak oto, straciwszy konotacje religijne, wyobrażenia przekształciły się w dzieła, co stworzyło warunki, w jakich z mikrokosmosu kunstkamery mogła wyłonić się osobna kolekcja artystyczna²⁰. XVII-wieczne malarstwo flamandzkie typu *cabinet d'amateur* dostarcza idealizowanej ikonografii tego procesu w obrazach pędzla przedstawicieli dynastii Franckenów: Jana Bruegela Aksamitnego, Corneliusa Beaulieu, Willema van Haechta, Davida Teniersa Mł. i innych artystów (fot. 2)²¹.

Stopniowo wyodrębniająca się ze zbioru sztuki zawartego w kunstkamerze, kolekcja artystyczna kształtowała się w ciągu XVII i XVIII wieku, swoje wielkie lata przeżywała w XIX stuleciu, apogeum jej rozwoju przypadło zaś na epokę awangardy w początkach XX wieku, kiedy przyjęta przez twórców idea sztuki najściślej chyba przystawała do jej charakteru i przeznaczenia. Jednakże zbieranie dzieł poza kościołem i uniwersum kunstkamery jest zjawiskiem wcześniejszym. Odkąd zaczęła się rysować dla nich specjalna sfera symboliczna, dość szybko stało się to uznaną formą życia towarzyskiego nowożytnych elit, a głównie istotnym elementem ich strategii dominacji i dystynkcji socjalnej. Już w XVI wieku tryumfy święcił *Dworzani* pióra Baldassara Castiglione, traktat w formie dialogu o powinnościach dobrze urodzonego w czasie wojny i pokoju [*Il Libro del Cortigiano*, 1528]. Autor jako kanon kulturalny traktował obowiązek zainteresowań artystycznych, dzięki czemu można było oceniać sztukę i tworzyć kolekcje²². W następnym stuleciu powstały inne teksty na temat sztuki, jej rozpoznawania

¹⁹ Zob. na ten temat: S. Michalski, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989.

²⁰ H. Belting, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris 1998 (ed. oryginalna: 1990), s. 617–618; E. Pommier, *Diabolisation, tolérance, glorification?*, s. 60–64.

²¹ Zob. A. Rottermund, *Obraz i rama we wnętrzach europejskich rezydencji nowożytnych*, Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie, VI, 1990, s. 15–22; na temat flamandzkiej ikonografii omawianego zjawiska zob. S. Speth-Holterhoff, *Les peintres flamands de cabinets d'amateur au XVII^e siècle*, Bruxelles 1957.

²² Zob. Z. Ważbiński, *Pojęcie uomo del gusto Baltazara Castiglione i jego niezwykła kariera w kulturze europejskiej*, [w:] J. Poklewski, T. F. de Rosset (red.), *Rozważania o smaku artystycznym*, Toruń 2002, s. 19–33.

i oceny, dowodząc rosnącego znaczenia tej dziedziny, a możliwym dając uzasadnienie dla studiowania i kolekcjonowania. Ówczesny wielki świat dostarczał znamienitych przykładów. Zbiory sztuki tworzył papież Urban VIII i kardynałowie Scipione Borghese, Francesco Maria del Monte oraz papiescy nepoci Matteo i Francesco Barberini, szczyliły się nimi pierwsze rody włoskie: Medyceusze, Gonzagowie, d'Este, Colonnowie, Farnesi, Orsini; w krajach habsburskich posiadał je cesarz, arcyksiężęta i ich hiszpańscy kuzyni, w Anglii stracony potem król Karol I, ekskrólowa Krystyna Szwedzka w Rzymie po abdykacji; we Francji, gdzie obyczaj ten upowszechnił się dość późno, do czołowych zbieraczy należeli dwaj kardynałowie-politycy: Richelieu i Mazarin, a naśladowali ich tak przedstawiciele starej szlachty, jak i świeżej urzędniczej arystokracji, dla której był to jeden ze wskaźników awansu społecznego, w końcu sam Ludwik XIV, chociaż w sumie mało się tym interesował, uczynił ze sztuki jeden z filarów swojej polityki kulturalnej.

Nie można jednak mówić jeszcze o ostatecznie skryształizowanej kolekcji artystycznej, co nie było możliwe bez osiągnięcia przez sztukę pełnej autonomii i powszechnego uznania jej realnej doniosłości. W epoce baroku bowiem od kolekcji oczekiwano wizji składającej się na *summę* wiedzy o świecie, czyli przede wszystkim wartości poznawczych. XVII-wieczny racjonalizm natomiast odrzucał wszelkie aspiracje sztuki w tym względzie, ponieważ odwoływała się ona do sfery zmysłów i przez to jej status przez cały ten okres pozostał dwuznaczny²³. Ponadto teoria artystyczna zbudowana w oparciu o zasadę imitacji natury i doktrynę *ut pictura poesis* narzucała percepcji sztuki charakter literacki. Jakości wizualne malarstwa i rzeźby traktowane były jako podrzędne, istotne właściwie tylko ze względów warsztatowych. Dla niemalej części teoretyków, przede wszystkim o nastawieniu klasycznym, jak Giovanni Pietro Bellori, Filippo Baldinuci, Abraham Bosse, Roland Fréart de Chambray, Charles Perrault, André Félibien zasadnicze

²³ K. Pomian, *Kolekcjonerstwo i filozofia*, s. 42; zbieranie kosztownych dzieł we Francji było piętnowane z perspektywy moralnej, jako rozrzutność i pusty zbytek; takie wyrażnie moralizatorskie, nie zaś estetyczne stanowisko reprezentował m.in. Blaise Pascal (A. Schnapper, *Curieux du Grand Siècle*, s. 7–9; zob. też N. Heinich, *Quelle vanité que la peinture*, Actes de la recherche en sciences sociales, 28, juin 1979, s. 77–78).

znaczenie w interpretacji dzieła miało jego przesłanie intelektualne i psychologiczne oraz walory narracyjne. Toteż oceniając je, zwracali oni uwagę przede wszystkim na temat, wiedzę literacką twórcy, czy też zgodność z antycznym kanonem oraz znajomość anatomii i perspektywy, praktykę artystyczną sprowadzając do prostego rzemiosła (*métier*)²⁴. Podobnie było w przypadku starożytnych rzeźb, w których widziano bardziej ilustracje historycznych lub poetyckich epizodów niż dzieła plastyczne. Powszechny dyskurs na ich temat sprowadzał się do przepowiadania znanych z lektur fragmentów historii Grecji lub Rzymu, mitologii i literatury antycznej (np. Homera), wobec których dzieła te były ilustracją i swego rodzaju relikwiami. Dopiero w XVIII wieku wykształciło się aktualne do dziś rozumienie sztuki, estetyczne jej osądzanie i sposób formułowania tych sądów, a równocześnie kolekcja artystyczna jako model prywatnego i publicznego jej gromadzenia. Było to związane przede wszystkim ze stopniową zmianą porządku odbioru plastyki z dominującego dotąd literackiego na porządek wizualny. Zaadaptowana przez nią w okresie manieryzmu hermeneutyka poezji przestała wystarczać, konieczne stało się coś, co mogłoby stanowić autonomiczną podstawę samookreślenia. Przemiany te nie byłyby możliwe bez specyficznej sytuacji intelektualnej, w jakiej miał miejsce znaczący awans sztuk pięknych. Pomian podkreślał tu odejście od przekonania o zdolności intelektu ludzkiego do całościowego ujęcia rzeczywistości – bądź to bezpośrednio przez dedukcję z pewników oczywistych (co odpowiadało stanowisku racjonalistycznemu), bądź pośrednio przez intuicyjne uogólnienie informacji zmysłowych (stanowisko empirystyczne). Po roku 1700 w pismach filozofów: Locke’a, Hume’a i sensualistów francuskich z Condillakiem na czele, przyjmuje się pogląd przeciwny, że żadna całość nie jest uchwytna dla intelektu. Jest on bowiem w pełni uzależniony od ograniczonych możliwości zmysłów, których dane może jedynie syntetyzować i uogólniać; źródłem wiedzy są wrażenia i oparta na nich refleksja. Umysł nie ma więc prawa do ostatecznego orzekania o rzeczywistości i musi odwołać się do wsparcia wyobraźni oraz namiętności, uzupełniają-

²⁴ Zob. N. Heinrich, *La perspective académique. Peinture et tradition lettrée : la référence aux mathématiques dans les théories de l’art au 17^e siècle*, Actes de la recherche en sciences sociales, 49 septembre 1983 (*La peinture en son public*), s. 47–70.

cych go na płaszczyźnie pozaintelektualnej. Dowartościowuje to związaną z nimi sztukę, która z rozrywki możnych staje się obszarem o dużej doniosłości i uprzywilejowanej roli w formowaniu kultury²⁵. Jeśli dotąd autorytety intelektualne, uczeni i filozofowie, jak np. Kartezjusz, niewiele o niej pisywali, a wręcz nie zajmowali się nią wcale lub tylko marginalnie, teraz jest całkiem inaczej. Pojęcie „sztuk pięknych” utrwała się w uczonym języku, gdzie jest oddzielone od rzemiosł i umiejętności²⁶. Wszyscy są w pełni zgodni co do ich kulturalnego znaczenia, wykształca się estetyka, wyodrębniona jako osobna dyscyplina nauki, „świadczy to najlepiej o tym, że sztuka została uznana za dziedzinę równie ważną co poznanie czy postępowanie moralne”²⁷.

O awansie aksjologicznym sztuki w drugiej połowie XVIII wieku świadczy jednak przede wszystkim centralna nieledwie pozycja, jaką zaczęła ona zajmować w kulturze oraz intelektualnym, towarzyskim i w końcu społecznym życiu epoki, wraz z niemalym udziałem w sferze ekonomicznej. Nowe idee powstają teraz nie w gabinecie uczonego, a w „elegancki[m] salon[ie]”, gdzie wśród dzieł sztuki spotyka się oświecone towarzystwo”²⁸. Nie wypada wręcz nie być koneserem, nie znać się na sztuce, nie posługiwać jej terminologią, nie umieć odróżniać szkół i stylów malarskich. Tym samym dużą rolę społeczną zyskują miejsca przeznaczone dla niej, jak wspomniany tu arystokratyczny salon oraz Salon (jako ekspozycja w Luwrze), ale też pracownia artysty, butik marszanda, a głównie kolekcja²⁹. W teorii i praktyce architektonicznej oraz np. w inwentarzach notarialnych można dostrzec multiplikację specjalnych przestrzeni poświęconych zbiorom w ramach rezydencji. W galerii dyspozycja ścian coraz więcej miejsca przeznaczają obrazom i rzeźbom. Pod tym kątem zmieniają się także funkcje innych sal i gabinetów. Z przejść, pasaży, pomieszczeń o celu reprezentacyjnym albo poświęconych studiom, które sztuka tylko zdobiła, zaczynają się one przekształcać we wnętrza specjalnie przeznaczone dla jej prezentacji, podobnie

²⁵ K. Pomian, *Kolekcjonerstwo i filozofia*, s. 47–62.

²⁶ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sztuki*, s. 28–34.

²⁷ K. Pomian, *Kolekcjonerstwo i filozofia*, s. 51–52.

²⁸ *Ibidem*, s. 62.

²⁹ Zob. Ch. Guichard, *Les amateurs d'art à Paris Au XVIII^e siècle*, Seyssel 2008.

jak omawiana na początku Trybuna z florenckich Uffiziów. Ponadto ze sfery prywatnego luksusu kolekcja artystyczna przenosi się w sferę użyteczności publicznej. W Paryżu udostępnianie zbiorów prywatnych miało miejsce już w 1. połowie XVIII wieku (galeria książąt Orleańskich w Palais Royal opodal Luwru), a „turysta” nierzadki tu w latach 70. i 80. mógł zwiedzić ich ze dwadzieścia, m.in., księcia Conti, diuka de La Vallière, hrabiego de Vence, barona de Thiers, finansistów Blondela de Gagny i La Live’a de July. Kolekcja w postaci gabinetu lub galerii obrazów nabiera więc doniosłego charakteru jako miejsce delektacji estetycznej, ale przede wszystkim edukacji i oświecenia, gdzie amatorzy mogą kształtować swój smak oraz nabywać wiedzy o sztuce, a artyści – doskonalić talent³⁰.

Następną epokę określi z kolei „świat muzeów”, a głównie będące dlań naczelnym wzorcem organizacyjnym Muzeum Luvru i jego niemiecki konkurent Altesmuseum w Berlinie. W obu przypadkach sztuka stanowi sferę niezwykle ważną i całkiem osobną wobec przyziemnych aspektów rzeczywistości, skoncentrowaną na własnych dziejach albo kulcie samej siebie w ramach swego rodzaju nowej religii, jaka wytworzyła się wokół niej. W poważny sposób oddziaływała to na kolekcje prywatne, którym odtąd przyszedzie funkcjonować w otoczeniu instytucjonalnym. Wcześniej, szczególnie kiedy należały do osób wyposażonych w autorytet (władzy, wyższości społecznej czy też wiedzy), tak czy inaczej były one na polu publiczne, odwiedzane przez amatorów, opisywane w przewodnikach i relacjach z podróży. Podlegały więc presji komunikowania zjawisk o powszechnie uznanej doniosłości: tu – reguł uniwersalnego smaku, a także wiedzy o egzemplarycznych dziełach, szkołach artystycznych i najważniejszych mistrzach; było to podstawą ich edukacyjnego przesłania. Wymogi emulacji narzucały podobne postawy innym prywatnym kolekcjonerom, a w przypadku osób budujących swoją pozycję społeczną, dostosowanie się do nich było też elementem przyjętej strategii legitymizacji³¹. Od początku XIX wieku muzeum przejmuje

³⁰ Zob. P. Michel, *Peinture et plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*, Rennes 2010, s. 166–173.

³¹ Patrick Michel zwrócił uwagę na swego rodzaju konserwatyzm i konformizm estetyczny kolekcjonerów należących do XVIII-wiecznej paryskiej finansjery, której jako wówczas „klasie postępowej” niejednokrotnie przypisywano znaczną otwartość upodobań (*Peinture et plaisir*, s. 75–76).

funkcję obiektywizacji wiedzy i – jak chce Belting – prezentując perspektywę historyczną, zastępuje Akademię w jej dotychczasowej roli „centrum ‘legislacyjnego’ dla produkcji artystycznej”³². To ono odąd jest kolekcją publiczną *par excellence* wspartą na oficjalnym autorytecie nauki i historii, znacznie poważniejszym niż autorytet indywidualów. Kolekcja prywatna natomiast – pisze Pomian – uwolniona od obowiązku publicznego, „może bez zastrzeżeń stać się wyrazem osobowości kolekcjonera [...] ukazywać nie tylko jego wiedzę i smak, ale także jego nostalgii, marzenia, fantazje [...] stać się jego dziełem, takim jakim zostawi je dla potomności”³³.

O znaczeniu kolekcji artystycznej decydował w coraz większym stopniu jej indywidualny i uświadomiony charakter, co umożliwiała jej ciągle poszerzanie pola. Francis Haskell w swojej najważniejszej być może książce *Rediscoveries in art* znakomicie ukazał ten proces i jego wszechstronne uwarunkowania w ciągu tzw. długiego XIX wieku (1789–1914)³⁴. Stopniowo obejmował on coraz szerszy krąg zjawisk artystycznych, które wcześniej nie do końca lub w ogóle nie były za takie uznawane. Fascynująca jest wielowątkowa historia „odkrywania” tego, co dotąd pozostawało jakby „poza obrębem dziejów sztuki”, jak średniowiecze czy obrazy hiszpańskie, ale także przewartościowań twórczości mistrzów holenderskiego „złotego wieku” czy też rehabilitacji francuskiego rokoka, a ponadto stopniowego dostrzegania i przez to „kształtowania” artystycznego charakteru sztuki dekoracyjnej, wytworów cywilizacji pozaeuropejskich, Chin i Japonii, potem zaś na początku XX wieku czarnej Afryki³⁵. Było to związane z demokratyzacją ówczesnego „świata sztuki” i powstaniem jego instytucjonalnej struktury, której jeden z elementów stanowiło muzeum. Należy však pamiętać również o znacznym wzroście liczby kolekcji, wśród nich zaś o kolekcjach

³² H. Belting, *Le chef-d'œuvre invisible*, s. 27.

³³ K. Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise – Chicago XIII^e – XX^e siècle*, Paris 2003, s. 348.

³⁴ Zob. F. Haskell, *La norme et le caprice. Redécouvertes en art. Aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789–1914*, Paris 1986 (ed. oryginalna 1976).

³⁵ A. C. Danto zwracał uwagę, że w ramach tzw. wielkich narracji historii sztuki nie mieściły się takie zjawiska, jak sztuka prymitywna, sztuka ludowa, sztuka pozaeuropejska (*Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, Kraków 2013, s. 55–58, a także s. 170–174).

wielkiej burżuazji, o komercjalizacji sztuki kształtującej sieć placówek rynkowych i ekspozycyjnych wraz z fachowym systemem eksperckim, o rozwoju krytyki i piśmiennictwa artystycznego, a także nowoczesnej historii sztuki jako dyscypliny uniwersyteckiej. Przemiany te były decydujące dla uświadomienia równorzędności różnorodnych form ekspresji pod względem stylowym, chronologicznym oraz geograficznym. Ponadto XIX-wieczna ewolucja postrzegania sztuki zmierzała do oczyszczenia kryteriów oceny i doboru jej dzieł z zewnętrznych pozaartystycznych odniesień, wszystkiego tego, co wykraczało poza ich autonomiczne, immanentne jakości, a czego ostateczna likwidacja leżała w ambicjach awangardy.

Dopiero bowiem kolekcja sztuki modernistycznej, z którą należy tu utożsamić sztukę awangardową, stała się w pełni ukształtowaną kolekcją artystyczną. W dużej mierze wiąże się to – ale bynajmniej nie do końca pokrywa – ze zbieraniem aktualności artystycznych. Każdej epoce przynależy właściwa jej nowoczesność, ale dopiero w XVIII wieku m.in. w Paryżu i Wenecji bardziej systematycznie zaczęto gromadzić kolekcje sztuki w tym zakresie, a zjawiskiem powszechnym stało się to jeszcze później³⁶. Po połowie XIX stulecia natomiast kolekcjonowanie nowatorskiej sztuki współczesnej nabrało charakteru deklaracji wręcz światopoglądowej. Pisał Clement Greenberg: „Zachodnia tradycja artystyczna podzieliła się [...] na sztukę postępową, z jednej strony, oraz sztukę akademicką, konserwatywną czy oficjalną, z drugiej. Na niewielu artystów, którzy byli innowatorami oraz znakomitą większość, która nigdy nimi nie była. Jakość sztuki zaczęła zależeć od jej nowości i oryginalności. Ale nigdy różnica między zdecydowaną nowością, a całą resztą nie ujawniła się z taką siłą w wysokiej sztuce, jak we Francji po 1860 roku. Nigdy też innowacja nie napotykała tak wyraźnego sprzeciwu”³⁷. Krytyk dostrzegł w tym nową narrację historii sztuki, która miała zastąpić tradycyjną vasariańską narrację nowożytnego malarstwa przedstawiającego, opartą na paradygmacie *mimesis* i budowaną przez postęp w tworzeniu iluzji (co uważano za jego definicję oraz oczywisty i ostateczny cel). Perspektywa, skrót i *chiaroscuro*, stanowiące dotąd istotne wyznacz-

³⁶ A. Schnapper, *Curieux du Grand Siècle*, s. 9–10, 32–38, 76–79; K. Pomian, *L'Art vivant, les collectionneurs et les musées*, s. 33–34.

³⁷ C. Greenberg, *Obrona modernizmu*, Kraków: Universitas, 2006, s. 31–32.

niki artystycznej klasy dzieła, zostały zastąpione przez takie kategorie, jak czystość medium, płaskość, kształt, powierzchnia, dukt pędzla – w miejsce przedstawienia rzeczywistości przedmiotem sztuki stała się więc sama sztuka. Wytaczało to fundamentalne przemiany w sposobie reakcji artysty na świat, jakby „wejście na nowy poziom świadomości”, gdzie „mimetyczna reprezentacja stała się mniej ważna niżli refleksja nad środkami i metodami przedstawiania”³⁸.

W ramach nastawienia awangardowego autonomizacja obszaru artystycznego osiągnęła swoją kulminację, a repertuar typowych dlań dążeń przyczyniał się do coraz większej autoreferencyjności³⁹. Wiązało się z tym przekonanie o najwyższym statusie aksjologicznym sztuki i jej specjalnej pozycji w ludzkim uniwersum, co wytaczało jej ideał kolekcji. Ta, aby stać się zgodna z aktualnie powstającą sztuką, co do wspólnych im egzystencjalnych celów i postulowanych funkcji, musiała zajmować pozycję podobną do tej, jaką *kunstkamera* zajmowała wobec wczesnej nowożytnej nauki, wypełniając jednakże z nią zadania poznawcze opisanie, inwentaryzacji, klasyfikacji natury. I kolekcja artystyczna była tym czymś, co mogło doskonale wręcz odpowiedzieć intencjom oraz charakterowi modernistycznej awangardy. W obu bowiem przypadkach ta sama estetyka formalistyczna, nierzadko w postaci manifestu, kształtowała kryteria decydujące o wartości sztuki, a wręcz o tym, co zasługuje, a co nie zasługuje na jej miano. „Zgodnie z nią – pisze Berleant – cechy estetyczne przedmiotu to tylko jakości formalne, które wylaniają się z tworzywa i techniki stosowanych w danym gatunku sztuki; należą do nich kolor, plama, linia i kompozycja”⁴⁰. Swego rodzaju „warsztatowość” modernizmu i wysokie standardy artystyczne stały się ważną charakterystyką malarstwa, rzeźby, grafiki i ich odbioru⁴¹. Ła-

³⁸ A. C. Danto, *Po końcu sztuki*, s. 30–32, a także 60–64, 87–89, 108–110, 126–128, 194–195.

³⁹ „...aż po wybuch II wojny światowej funkcje swoiście estetyczne nie tylko zachowują prymat, ale nawet w pewnej mierze wzmagają się. Był to bowiem okres poszukiwań swoistości teatralnych, filmowych, poetyckich, malarskich, muzycznych etc. Okres pogłębionej ‘ekspertyzy’ artystycznej nastawionej na cele wsobne, własne, tzn. na autoteliczne wartości dzieł artystycznych” (S. Morawski, *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*, s. 218).

⁴⁰ A. Berleant, *Prze-myślenie estetyki*, s.78.

⁴¹ C. Grenberg, *Obrona modernizmu*, Kraków 2006, s. 58–61.

two więc wytwarzało się tu czysto utopijne marzenie o izolacji dzieła jako wyjątkowego obiektu percepcji w celu prezentacji jego formy i przesłania, przez co najpełniej wyrażałby się ten specjalny, autonomiczny status sztuki i jej twórcy. Idealna kolekcja artystyczna epoki modernizmu miała być swego rodzaju wizualną maszyną do oglądania dzieł. Tego właśnie Le Corbusier wymagał od muzeum, a jego międzywojenne idee i realizacje dostarczają tu świetnych przykładów⁴². Efemeryczną postacią takiej „maszyny” byłaby zaś koncepcja ekspozycyjna *white cube*, zakładająca jak największą neutralność architektonicznego otoczenia względem eksponowanych obiektów, aby zapewnić optymalne warunki ich odbioru.

Bruce Altshuler, zastanawiając się nad początkami zbierania nowoczesności w muzeach, zwracał uwagę na punkt szczególnego napięcia związany z problemem prawomocności wartościowania estetycznego dzieł świeżo wytworzonych. Z powodu ich nie do końca pewnego statusu aksjologicznego i chwiejności kryteriów oceny, ryzyko wyboru kolekcjonera i jego deklaracji estetycznej pozostaje w kontraście do względnej stabilności waloryzacji sztuki historycznej. Gwarantuje ją tzw. próba czasu, jakiej w przeciwieństwie do dawnej aktualna produkcja artystyczna z natury rzeczy jeszcze przejść nie mogła (fot. 3)⁴³. Świadome kolekcjonowanie sztuki nowoczesnej nie mogło więc opierać się wyłącznie na gruntownej nawet erudycji, orientacji w historii oraz tradycyjnym znanstwie (w czym zresztą zbieracze na ogół i tak odwoływali się do opinii ekspertów i fachowych historyków). Niezbędne stały się tu kwalifikacje odmienne: twórcza intuicja, wrażliwość wizualna, a głównie otwartość na nowe estetyki, co przekładało się na swego rodzaju umiejętność antycypacji przyszłej historii i dostrzegania zjawisk, które kiedyś mogą zająć w niej miejsce niepoślednie.

Wykształcił się zatem nowy niejako typ kolekcjonera zwróconego ku przyszłości, gotowego do nonkonformizmu i ryzykownych decyzji, repre-

⁴² Zob. T. Benton, *Les Villas de Le Corbusier 1920–1930*, Paris 1984.

⁴³ B. Altshuler, *Collecting the New: a Historical Introduction*, [w:] B. Altshuler (ed.), *Collecting the New: Museum and Contemporary Art*, Princeton/Oxford 2007, s. 1–13; propozycję kryterium „próby czasu” w ocenie dzieła sztuki wysunął francuski XVII-wieczny poeta Nicolas Boileau jako argument przeciw poglądom Charlesa Perrault w tzw. *querelle des anciens et modernes* (Perrault dowodził w tym sporze wyższości artystów czasów Ludwika XIV nad „starożytnymi”), zob. W. Cahn, *Arcydzieła*, Warszawa 1988, s. 145, *passim*.

zentującego postawę wręcz heroiczną. W pierwszej połowie XX wieku zbieracze, a przynajmniej ci najwybitniejsi, często sami należący lub też blisko związani ze środowiskami artystycznymi, byli bardziej niż kiedykolwiek pewni swoich wyborów, a także bardziej kompetentni, lepiej zorientowani w aktualnej sztuce i jej sprawach. Tak więc sztuka i kolekcjonerstwo stanowiły wówczas dwie równoległe, odpowiadające sobie i doskonale niemal zgodne dziedziny twórczej aktywności. Może się to wydać sprzeczne z potoczną kliszą awangardowego artysty próżno oczekującego uznania ze strony nierozumiejącej go publiczności. W istocie jednak po doświadczeniach impresjonizmu oraz innych nowatorskich tendencji XIX i XX stulecia był to raczej element swego rodzaju „pi-aru” niż istotny problem dla artystów. Jak się wyraził Arthur C. Danto, sztuka modernistyczna powstawała „przede wszystkim z myślą o osobach obdarzonych smakiem”⁴⁴. To też przede wszystkim liczyło się uznanie otwartych, wpływowych krytyków oraz gotowych na podjęcie ryzyka marszandów i wrażliwych kolekcjonerów. Przy tym – chociaż wśród przeciętnych amatorów sztuki postawy konserwatywne przeważały zdecydowanie – grono to wcale nie było tu tak nieliczne, jak się na ogół wydaje. Prawda, że we Francji były to wyłącznie osoby prywatne, przy wyraźnym niechętnym nastawieniu państwa, ale na obszarze kultury niemieckiej instytucje publiczne poświęcone nowoczesności powstały dość szybko⁴⁵. Kolekcja artystyczna stała się zjawiskiem międzynarodowym, ale jednocześnie miała ona charakter wybitnie paryski – w tym bowiem mieście, u szczytu jego światowego znaczenia, w dużym stopniu powstawała ta sztuka, która ją wypełniała i ta estetyka, którą ona odzwierciedlała; znakomitego przykładu dostarcza kolekcjonerska przygoda rodziny Steinów: Gertrudy, jej braci Leo i Michaela oraz żony tego ostatniego Sary (fot. 4)⁴⁶. Elitę zbieraczy tworzyły ponadto m.in. takie postaci, jak bra-

⁴⁴ A. C. Danto, *Po końcu sztuki*, s. 175.

⁴⁵ K. Pomian, *Sztuka nowoczesna i demokracja*, „Kultura Współczesna”, nr 2, 2004, s. 36–37; B. Altshuler, *Collecting the New*, s. 4–5.

⁴⁶ W 2011 i 2012 r. można było widzieć tę emblematyczną kolekcję artystyczną na wystawie w San Francisco Museum of Modern Art, Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku i Galeries nationales du Grand Palais w Paryżu, zob.: *Matisse, Cézanne, Picasso... Aventure des Stein*, Paris 2011; w jednym z esejów tego katalogu można przeczytać: „to tu [w paryskim mieszkaniu Steinów] wszyscy napotykali prace Picassa i Matisse’a, a często ar-

cia Natansonowie, Iwan Morozow, Siergiej Szczukin, Louisine Havemeyer, Albert C. Barnes, Raoul La Roche (fot. 5), Peggy Guggenheim i jej stryj Solomon, Walter i Louise Arensbergowie (fot. 6), siostry Dreier, Paul Guillaume, Jacques Doucet, Helena Rubinstein.

*

Sztuka awangardy początków XX wieku dała kolekcji artystycznej wymowny, ale nader dwuznaczny symbol. W 1915 roku Kazimierz Malewicz na wystawie nazwanej *0,10. Ostatnia wystawa futurystów* w Piotrogradzie pokazał wśród innych swoich prac słynny dziś *Czarny kwadrat na białym tle* (Galeria Trietiaowska, Moskwa, fot. 7). Dzieło to, „pierwszy krok w stronę sztuki czystej”, powstało w kulminacyjnym momencie snu artystów o sztuce absolutnej, ich poszukiwań uniwersalnej formy i powszechnego języka malarstwa, który – jak się wydawało – znalazł ucieleśnienie w abstrakcji. W tym kontekście obraz przedstawiający samego siebie, bez żadnej treści, symboliki, przedstawienia, wirtuozerii i bez żadnych cech indywidualnych, które zanieczyszczałyby jego uniwersalne znaczenie, mógł być postrzegany jako archetyp nowej sztuki, jako artystyczna ikona⁴⁷. Niezależnie wszak od przesłania ideowego i zawartego w nim wykładu filozofii, ukazał on malarstwu jego własną granicę. Jest bowiem ukoronowaniem ewolucji, jaka rozpoczęła się w epoce renesansu. Sztuka osiąga tu pełnię swojej autonomii, gdyż nie odwołuje się do żadnej innej rzeczywistości poza sobą samą, nie tworzy najmniejszej iluzji czegokolwiek – po prostu czarny kwadrat na białym tle.

tystów osobiście. Na ścianach można było zobaczyć także dzieła artystów ‘generacji 1870’ – jak Paul Cézanne, Paul Gauguin, Pierre Auguste Renoir – i ich młodszego konfratry, Henri de Toulouse-Lautreca. To sprzężenie wyjątkowe i międzypokoleniowe było oceniane jako model osądu estetycznego i przez pewien czas powielali je kolekcjonerzy od Moskwy po Berlin, od Londynu po Paryż i wzdłuż wybrzeża wschodniego Stanów Zjednoczonych” (G. Tinterow, M. Kwon, *Leo Stein avant 1914*, [w:] *Matisse, Cézanne, Picasso...*, s. 26).

⁴⁷ Przypadek sprawił, że upadło to pod ciężarem tradycyjnej malarzkiej technologii. Otóż artysta namalował swoją ikonę na innym obrazie, którego jakoby nie lubił i wcześniejszy werniks zniweczył wszystko. Obraz zachował się, ale głębokie spekania już po kilkudziesięciu latach ujawniły całą jego biografię, przekształcając z archetypu w obiekt historyczny, konkretny, osadzony we własnej, indywidualnej historii (H. Belting, *Le chef-d'œuvre invisible*, s. 398).

Jednocześnie jest to jednak zapowiedź niewyobrażalnej jeszcze wówczas sytuacji, kiedy samo istnienie dzieła jest zbędne – kiedy wystarczy jedynie tytuł, który je w pełni tłumaczy i zawiera. Z tego powodu ikona Malewicza niesie w sobie zwiastun końca, jakby spełnienie proroctwa Hegla o rozpuszczeniu się sztuki w filozofii. Podważa centralną pozycję talentu artysty-de-miurga, podważa znaczenie autentyczności, podważa unikalność, podważa wirtuozerię. Tym samym jest ona dla kolekcji artystycznej niczym ściana, poza którą nie można się już posunąć, bo tam nie ma nic artystycznego⁴⁸.

Znamienne jest, że prawie w tym samym czasie, kiedy publiczność rosyjską zbulwersował *Czarny kwadrat* i kiedy wydawało się, że już tylko krok dzieli malarstwo od osiągnięcia absolutu, Marcel Duchamp, który je właśnie wówczas porzucił, poprzez wynalazek *ready-made* pokazał całą fikcję autonomii aksjologicznej sztuki. Udało mu się stworzyć dzieła, które mogły nie być jej dziełami, nad czym zastanawiał się już od pewnego czasu (*Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'art?*)⁴⁹. Artysta otworzył prawdziwą puszkę Pandory, gdyż konsekwencje tego pomysłu były nader poważne dla przyszłości europejskiej sztuki, jej interpretacji, ekspozycji i kolekcjonowania (ze względu na perturbacje, jakie przyniosło to tradycyjnej kolekcji artystycznej). Dotąd bowiem przemiany sztuki nie naruszały ontologicznej struktury tego obszaru. Rdzeniem niezmiennie pozostawało tu dzieło, obiekt o szczególnym statusie (czy to majstersztyk, czy *chef-d'œuvre*) i wystawa, miejsce o szczególnym statusie (czy w prywatnej rezydencji, czy w galerii, czy też w muzeum). Na tym opierał się paradygmat kolekcji, co w większym lub mniejszym stopniu pozwalało jej zachować adekwatność wobec oczekiwań i potrzeb artystycznej rzeczywistości. *Ready-made* wszystko to unieważnił. O ile *Kwadrat* Malewicza byłby dla kolekcjonera ścianą graniczną obszaru artystycznego, o tyle *Suszarka na butelki* czy *Fontanna* zupełnie już przeszły „na drugą stronę lustra”. Wobec pozbawienia obiektu sztuki jego szczególnego statusu, na nic okazało się tu znawstwo, wrażliwość wizualna

⁴⁸ Zob. w podobny sposób gest Malewicza zinterpretował Danto (*Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, Kraków 2013; gl. rozdział *Historyczne muzeum sztuki monochromatycznej*).

⁴⁹ T. de Duve, *Résonnances du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition*, ed. J. Chambon 1989, s. 26.

i otwartość na nowatorską formę, co więcej, autor tych „dzieł nie-sztuki” z diabelską przewrotnością zażądał od odbiorcy nie lada odpowiedzialności, utrzymując, że koniec końców „to widzowie tworzą obrazy” [*ce sont les spectateurs qui font les tableaux*]⁵⁰. Oczywiście utrwalone nawyki estetyczne długo nie pozwalały w nich widzieć nic ponad żart – niezwykle inteligentny i złośliwy (wydaje się, że tak właśnie traktowali je najwcześniejsi kolekcjonerzy Duchampa, jak Arensbergowie)⁵¹.

Trzeba było aż dzisiejszej perspektywy, trochę już zaawansowanego XXI wieku, aby w pełni dostrzec, jak fundamentalne były konsekwencje gestu Duchampa. Litania „izmów” artystycznych z początków XX stulecia objawiła oblicza awangardy wielce zróżnicowane w swoich poszukiwaniach, nowatorstwie i dialektycznej relacji wobec przeszłości, a niejednokrotnie całkiem sobie przeciwstawne, jeśli chodzi o wykładnię dzieła – potencjalnego obiektu kolekcji. Wyrażna jest tu dychotomia, gdzie z jednej strony mamy poszukiwania sztuki absolutnej, „czystości” medium, uniwersalnej formy malarstwa i rzeźby lub swobody fantastycznej wizji sięgającej nieświadomionych pokładów ludzkiej psychiki – w obu przypadkach konkretyzujące się w materialnym dziele rozumianym jako szczególny produkt ludzki (malarstwo i rzeźba); z drugiej zaś – obok samego Duchampa, twórczość futurystów, Kurta Schwittersa, dadaistów, a także po części surrealistów oraz konstruktywistów rosyjskich i sowieckich, która taką ideę dzieła podważa, proponując w zamian coś hybrydycznego, co często wcale nie ma charakteru artystycznego; neguje ona dotychczasowe kategorie estetyczne, jak forma, gatunki, ekspresja, talent, geniusz, *métier*, a w końcu autonomia sztuki, z czym wiąże postulat jak najpełniejszego włączenia jej w codzienne życie. Ale tak radykalne tendencje zrazu były marginalne i dość ograniczo-

⁵⁰ J. Schuster, *Marcel Duchamp, vite* (wywiad), „Le Surréalisme, même”, nr 2, printemps 1957, s. 144.

⁵¹ O ile *Koło rowerowe* (1913) uważane jest za pierwszy tzw. *ready-made assisté*, o tyle pierwszym *ready-made* w sensie ścisłym byłaby *Suszarka na butelki* [Porte-bouteilles] (1914); trzeba jednak pamiętać, że *ready-mades* w pierwszej połowie stulecia były mało znane poza wąskim kręgiem amatorów i artystów; dopiero w 1916 roku po raz pierwszy, przy całkowitej obojętności krytyki, pokazano publicznie dwa lub trzy z nich w nowojorskich galeriach Bourgeois i Montcross – na rok przed krótką prezentacją w Galerii 291 Alfreda Stieglitza *Fontanny* nieprzyjętej na wystawę Society of Independent Artists (ibidem, s. 112–113, przypis 13).

ne w oddziaływaniu, przy tym w zarodku nieledwie stłumił je nazistowski i bolszewicki totalizm oraz generalny w kulturze ówczesnej Europy „powrót do porządku” klasycznego [*retour à l'ordre*]. Dopiero po wojnie w latach 50. i 60. mogły się one rozwinąć w letryzm, sytuacjonizm, neo-dada, Fluxus i inne anarchizujące nurty aż po konceptualizm kwestionujące tradycyjne pojmowanie sztuki i podważające estetyczne, a wręcz ontologiczne podstawy kolekcji artystycznej.

Przemiany sztuki w drugiej połowie XX wieku skalą i zasięgiem przekroczyły jej naturalną dotychczasową ewolucję. Jak pisze Natalie Heinich, o ile „transgresja modernistyczna” dotyczyła norm aksjologicznych piękna, czyli kodów reprezentacji i obrazowania wewnątrz uznanych ram artystycznych, o tyle „transgresja współczesna” dotyczy samych ram określających obiekt jako przynależny do obszaru sztuki, czyli jej norm ontologicznych. Jeśli wcześniej pytano więc o klasę dzieła, jego atrybucję i datowanie, teraz kwestię tę zastąpiono pytaniem, czy w danym przypadku w ogóle mamy do czynienia z dziełem⁵². Sztuka stała się czymś całkiem innym, niż przekazywała kilkusetletnia tradycja, ku przerażeniu bądź entuzjazmowi ludzi kultury, artystów, krytyków, przy rosnącym zainteresowaniu myślicieli i badaczy (jak m.in. Harold Rosenberg, Leo Steinberg, Nelson Goodman, Yves Michaud). Dla refleksji teoretycznych Arthura C. Danto punktem wyjścia stały się rozważania nad różnicą pomiędzy dziełem sztuki a analogicznym przedmiotem codziennym: *Brillo Boxes* Andy Warhola w galerii i pudłami proszku Brillo w supermarkecie. Był to wszak jedynie początek eksperymentowania mającego na celu poszerzenie, napinanie i rozrywanie granic tego, co uważano dotąd za artystyczne. Paroksyzm stylów i propozycji artystycznych lat 60. spowodował powstanie sytuacji, w której dzieło sztuki nie musi już jakoś szczególnie różnić się wyglądem od zwykłego przedmiotu, z kolei sztuka konceptualna wykazała, że aby dzieło takie istniało, w ogóle nie jest potrzebny jakikolwiek namacalny obiekt wizualny⁵³. „Sztuką może być dzi-

⁵² N. Heinich, *L'Art du scandale. Indignation esthétique et sociologie des valeurs*, „Politix”, 2005/3, nr 71, s. 129.

⁵³ A. C. Danto, *Po końcu sztuki*, s. 40–41 (rozważania na temat artystycznego charakteru *Brillo Boxes* Warhola zawarte są w wydanej w Polsce pracy *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, Kraków 2006).

siaj wszystko, wszystko może funkcjonować jako sztuka, ponieważ sztuka wyzwoliła się z wszelkich ograniczeń, także z ograniczeń własnej definicji i uzyskała absolutną wolność [...] nie można już podważyć ani zanegować sztuki, gdyż nawet negacja sztuki jest sztuką...” (Grzegorz Dziamski)⁵⁴. W ostatnich latach to „wszystko” zyskało pełne, ale bezrefleksyjnie nadane prawo do obecności na obszarze świata sztuki w oczach jego najważniejszych przedstawicieli, nie tylko artystów, ale też krytyków, teoretyków, administratorów i amatorów. Kryzys kolekcji sztuki był więc nieunikniony, skoro na zasadzie dzieł znalazły się w niej nie tylko przedmioty, które wcale nie chciały być artystyczne i szczególne, ale też rejestracje przebiegu procesu twórczego w różnych postaciach (opisu, rysunku, fotografii, filmu na kasecie lub płycie) albo jego scenariusze i skrypty czy też coś, czego wedle tradycyjnych kategorii w ogóle być tu nie powinno – czyste idee (niekoniecznie artystyczne).

W takiej sytuacji tradycyjna kolekcja artystyczna, wymagająca jednak dzieł, straciła swoją adekwatność względem znacznie części współczesnych obiektów sztuki albo aktów sztuki, które do takiej roli nie pretendują. Straciła ją w wielu przypadkach i jako miejsce ekspozycji (raczej hala fabryczna niż galeria czy gabinet), i miejsce ludzkich działań (raczej interaktywność i współudział niż bierna, indywidualna kontemplacja), i miejsce znaczeń (raczej codzienność niż szczególny świecki kult). Nie ma już absolutnego monopolu na zawłaszczanie sztuki i musi współistnieć z innymi postaciami kolekcjonowania. Bynajmniej wszak nie oznacza to, by w nowej rzeczywistości aktywność na tym polu zmierzała ku zanikowi tak, jak kiedyś stało się z kunstkamerą. Wręcz przeciwnie, raczej zdaje się kwitnąć ona w coraz to nowych i bogatszych zbiorach prywatnych i instytucjach publicznych. Klasykę już w zasadzie stanowią XX-wieczne zespoły znaczących realizacji artystów minimalizmu i konceptualizmu, gromadzone przez Giuseppe Panzę di Biumo, Egidio Marzonę, Hermana Daleda, Petera Ludwiga, Sylvio Perlsteina, Herbertów, Visserów, Gensollenów, Billarantów, Ghislaina Mollet-Viéville⁵⁵. Także dziś kolekcjonerstwo bujnie rozwija się

⁵⁴ G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Poznań 2009, s. 7.

⁵⁵ S. Richard, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967–1977: Dealers, Exhibitions and Public Collections*, London 2009, s. 175–202.

w najbardziej zdaloby się nawet opornych pod tym względem domenach sztuki (fot. 8). Nie ma w tym już jednak nośności kulturowej sprzed lat. Kolekcja artystyczna, podobnie jak bliska jej awangardowa sztuka, straciła ducha walki, wzniosłość heroizmu, powab niezależności, kontestacji i buntu, stając się w dużym stopniu jedną z konwencji zasobnego mieszczaństwa.

Summary

Artistic Collection – Genesis, Bloom, Crisis

In contemporary humanities a collection is no longer regarded as an erudite addition to the history of art, element of a merely supportive character, thus at most a testimony of an individual taste of the collector, but most often as a reservoir for preserving the works of art. It is being interpreted as an important cultural phenomenon situated in the borderland of art and history, but also of religion, politics, economy, social relations and reflection over the civilisation, science, nature. It is in the same time one of the places of art, places of exhibiting and meeting: exhibiting the artefacts and artefacts meeting artefacts, artefacts meeting people and people meeting people. After all, the relations between the art and the collection as a semantic, spatial and social structure are complex. Artistic collection, over several hundreds years of its history, has developed into the most eventful and culturally fertile kind of collecting. It can be defined as an assemblage of human products of a particular status of ARTWORKS resulting from their authenticity, uniqueness and virtuosity (in a sense of a personal production) conditioned by the artists' talent.

It is however neither parallel in time, nor synonymous with collecting in a broad understanding, although the artefacts have always occupied an important position in this area – it is a historical phenomenon, the result of a long-lasting process of transformations leading to the development of a separate symbolic sphere for art, distinct from the sphere of cult, power, tradition or ideology. In a *kunstkammer*, an early modern form of collecting, art gave witness to history and illustrated, or substituted for what was inaccessible in a form of drawings, prints, paintings. It mad one of the elements of *universum*, much more corresponding with the Medieval *artes* than with the weighty Romantic phenomenon with a capital "A". The artistic collection in a full sense that emerged from that assemblage of artworks has been developing over the 17th and 18th centuries, flourished in 19th century and reached its apogee in the era of Avant-garde in early 20th century, when the idea of art adopted by artists was the closest to its character and

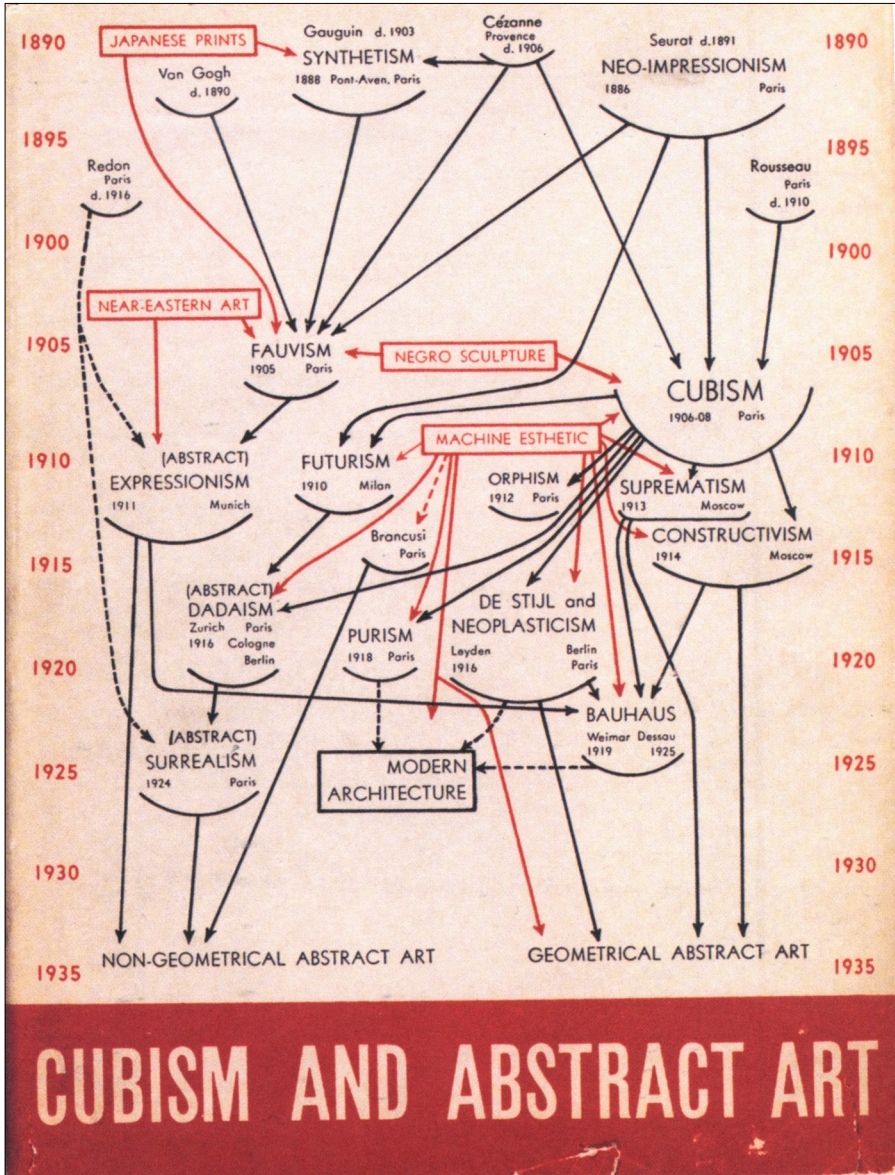
allocation. The process of formation of such a collection has been initiated by the Renaissance “cult of the Antiquity” in the South of Europe and the Reformation iconoclasm in the North, that in a way have liberated art from the supremacy of religion. Highly important role have played here the transformations in perception of art, that led to the development of aesthetics as an autonomous science, and later – the Romantic idea of art and artist. The apogee of development of that form of collection came in the era of Modernism and Avant-garde, a particular, ephemeral form of it being the 20th century exhibition concept of *the white cube* presupposing a special kind of reception of an artwork: its undisturbed, unbiased and aesthetic contemplation. The crisis came in the 20th century, when modern art adopted “inartistic” materials and objects, of mass production, often entirely devoid of any aesthetic and decorative features, when it replaced a material artwork with the creative process or its idea, which forced employment of procedures from other fields of creativity (music, film, theatre) or application of advanced technology. Collectable objects produced by artists more and more often could not but also would not be either authentic, or unique or virtuosic, so they were not ARTWORKS any more. This has forced new forms of collecting to emerge, depriving artistic collection of its significant monopole of the most noble way to appropriate art.



Il. 1. Johann Joseph Zoffany, Trybuna w Uffiziach, (1772–1778), Royal Collection, Windsor (29.03.2014: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/83/Johan_Zoffany_-_Tribuna_of_the_Uffizi_-_Google_Art_Project.jpg)



Il. 2. David Teniers Mł., Galeria arcyksięcia Leopolda Wilhelma w Brukseli, (1651–1653), Kunsthistorisches Museum, Wiedeń (29.03.2014: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/DAVID_TENIERS_EL_JOVEN_-_El_Archiduque_Leopoldo_Guillermo_en_su_Galer%C3%ADa_de_Bruselas_%28Kunsthistorisches_Museum_de_Viena%2C_1650-52._%C3%93leo_sobre_lienzo%2C_123_x_163_cm%29.jpg)



Il. 3. Albert H. Barr, Diagram sztuki nowoczesnej (Cubism and abstract art: painting, sculpture, constructions, photography, architecture, industrial art, theatre, films, posters, typography, New York: Museum of Modern Art, 1936)



Il. 4. Wnętrze mieszkania Gertrudy i Leo Steinów przy rue Flerus nr 27 w Paryżu, 1912–1913 (repr. za Matisse, Cézanne, Picasso... *Aventure des Stein*, Paris: Edition de la RMN – Grand Palais, 2011. fig. 68)



Il. 5. „La Roche, jeśli ma się kolekcję tak piękną jak pańska, trzeba wystawić godny jej dom”, Le Corbusier (wnętrze paryskiej willi Raula La Roche; 20.03.2014: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4518&sysLanguage=en-en&itemPos=5&itemCount=13&sysParentId=51>)



Il. 6. Fred R. Dapprich, Salon domu Arensbergów w Hollywood, ok. 1944. Philadelphia Museum of Art, Arensberg Archives (repr. za "X-TRA Contemporary Art Quarterly" vol. 9/4, 2007; 29.03.2014: <http://x-traonline.org/article/the-want-of-a-nail/>)



Il. 7. Sala Malewicza na wystawie 0,10 ostatnia wystawa futuryzmu, Piotrograd, rekonstrukcja (1915/2014), Muzeum Sztuki w Łodzi



Il. 8. Jota Castro, *Motherfuckers never die*, 2004, płyta lustrzana z nazwiskami kolekcjonerów sztuki współczesnej, kolekcja Josée i Marka Gensollen, La Fabrique, Marsylia