

Paulina KOWALCZYK\*

## INTELEKTUALNO-EMOCJONALNY ASPEKT SZTUKI WOBEC KRYTERIUM ANEKTOWANIA DZIEŁ JAKO KOMPONENTÓW WNĘTRZA W KONTEKŚCIE TWORZENIA PRYWATNEJ KOLEKCJI SZTUKI

Artykuł dotyczy problemu ekspozycji obiektów sztuki w prywatnych wnętrzach. Człowiek ma naturę *homo collector*. Potrzeba otaczania się przedmiotami wiąże się z pragnieniem nieustannego kontaktu z tym, co inspirujące. Ekspozowanie obiektów sztuki w prywatnej przestrzeni przypomina działania kuratora aranżującego wystawę w galerii. Interakcje dzieła i przestrzeni architektonicznej zależą od specyfiki wnętrza oraz charakteru eksponatów. Różnorodność obiektów artystycznych oraz komponentów wnętrza wiąże się z koniecznością znalezienia takich rozwiązań ekspozycyjnych, które pozwolą na stworzenie harmonijnej aranżacji. Przestrzeń architektoniczna, nawet w postaci pozornie neutralnego *white cube*, wymusza określone decyzje wystawiennicze. Im bardziej jest zindywidualizowana, tym intensywniejsze stają się interakcje między dziełem a jego otoczeniem. Dzieło, umieszczone w przestrzeni dalekiej od charakteru *white cube*, zyskuje nowe możliwości interpretacyjne oraz percepcyjne, stając się elementem przestrzennej narracji. Prezentacja sztuki w przestrzeni prywatnej nie musi się wiązać z traktowaniem dzieł jedynie w kategoriach estetyzacji otoczenia. Badania przeprowadzone przez autorkę artykułu wykazały, że intelektualno-emocjonalny aspekt sztuki wykracza poza estetyczne doznania – skłania do refleksji, inspiruje, wpływa na psychofizjologiczne reakcje odbiorcy.

**Słowa kluczowe:** sztuka, prywatne kolekcje sztuki, kolekcjonowanie, przestrzeń architektoniczna, wnętrza architektoniczne, przestrzeń prywatna

### 1. WPROWADZENIE

Kolekcję można tworzyć z dowolnych obiektów. Jak twierdzi Manfred Sommer, zbieranie składa się z dwóch komponentów: gromadzenia i oglądania. Celem

---

\* Politechnika Poznańska, Wydział Architektury, Instytut Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego. ORCID: 0000-0003-2244-4860.

jest stworzenie zbioru, a zatem wyselekcjonowanie z rozproszonych form takich, które są wartościowe, czyli godne oglądania. Zestawione razem tworzą kompatybilną całość, której wartość jest większa od pojedynczych obiektów.

Według Susan Sontag, kolekcjonujemy przedmioty warte zapamiętania lub te, których z różnych względów pożądamy. Ich wartość jest zawsze subiektywna, trudno jest bowiem zastosować egalitaryzm względem wartości rynkowej, artystycznej i sentymentalnej.

Kolekcje sztuki mają długą tradycję. Od początku istnienia *homo sapiens* odczuwał potrzebę otaczania się przedmiotami pozbawionymi użytkowej funkcji, spełniającymi czysto estetyczną funkcję. Sommer podzielił zbieranie na ekonomiczne, które wiąże się z praktycznym nastawieniem, oraz estetyczne – pozbawione tego aspektu. Pierwsze podlega anihilacji (*annihilatio*), gdyż wiąże się z konsumpcją, w przypadku drugiego ważna jest trwałość (*conservatio*). Zbiory są zabezpieczane/chronione i traktowane jako dziedzictwo. Sommer, uwzględniając aspekty *vita brevis* i *art longa*, zwraca uwagę na relacje między oglądanym obiektem a trwałością – zarówno samego obiektu, jak i procesu oglądania. Patrzenie na „to, co spektakularne” oraz „nieustanna tęsknota za oglądem” wywołują chęć posiadania możliwości nieustannej kontemplacji danej rzeczy. To właśnie wyjaśnia potrzebę kolekcjonowania. Jak pisze Sommer: „Nieprzypadkowo łacińskie określenie oglądu: *intuitus*, pochodzi od czasownika *tueri*, który oznacza zarówno oglądać, jak i zachowywać, przyglądać się i ochraniać, widzieć i brać w opiekę. I tak jak *observation* i *preservation*, czy też *regarder* i *garder* we francuskim, są ze sobą związane, podobnie w języku niemieckim słowa *gewahren* (dostrzec) i *verwahren* (zachować) [...] są blisko spokrewnione. Jeśli ktoś ma jakąś rzecz na oku, to nie tylko ją widzi, ale też troszczy się o nią” [Sommer 2003]. Kolekcjonowanie sztuki jest według Sommera najbardziej wyrafinowaną formą zbieractwa/ kolekcjonerstwa.

Obiekty sztuki mogą być gromadzone przez instytucje lub osoby prywatne. Klucz wyboru dzieł zależy od indywidualnych preferencji kolekcjonera lub uwarunkowań rynku sztuki. W tym drugim przypadku istotne znaczenie ma aspekt ekonomiczny – wartość rynkowa. W pierwszym prymarna jest chęć otaczania się sztuką, a zatem relacyjność.

Kolekcjonowanie sztuki może uwzględniać aspekt ekonomiczny, estetyczny oraz emocjonalno-intelektualny. Wpływają one na sposób kształtowania kolekcji oraz decyzje kolekcjonerów. Mogą występować symultanicznie lub mieć inny charakter. Kryterium dotyczące rynkowej wartości dzieła prowadzi do gromadzenia, lecz nie musi uwzględniać ekspozycji. W pewnych przypadkach właściciele kolekcji nie czują potrzeby obcowania z dziełami – traktują je bowiem jedynie jako kapitał. Wspomniane przez Sommera *conservatio*, *preservation*/ *garder*/ *verwahren* odnoszą się przede wszystkim do tego właśnie aspektu. Wartość estetyczna i emocjonalno-intelektualna wiążą się bezpośrednio z potrzebą oglądania, a zatem wystawiania/ eksponowania (*observation*, *regarder*).

Wolfgang Welch sugeruje, że prymat wizualności w naszej kulturze jest związany z potrzebą kontroli i nadzoru, pozycjonuje zatem obrazy w strefie estetyki

zachowywania: „Widzenie ustawia rzeczy na dystans i przytrzymuje je w miejscu. To jest po prostu uprzedmiotawiający zmysł. W widzeniu świat staje się światem przedmiotów. [...] Ono porządkuje, trzyma na dystans i opanowuje świat. Przez to może swe przedmioty stale sprawdzać i badać” [Welsch 1991].

W zbieraniu istotne są dwa aspekty: jakościowe uposażenie przedmiotów (*So-Sein*) oraz wrażliwość kolekcjonera. Intensywność reagowania na obiekt ma związek z subiektywną dyspozycją patrzącego, wynikającą z historycznych, kulturowych oraz indywidualnych uwarunkowań. Sommer zwraca uwagę na zależność między zachwytem jednostki a reakcją grupy, zaintrygowanej tym, co jest podziwiane. „Już samo to patrzeć budzi ciekawość tych, którzy mnie widzą, chcą oni również zobaczyć to, co – jak wierzą – widzę i uważam za warte oglądania” [Sommer 2003].

„*Intuitus longus, conceptus brevis* (oglądanie wymaga czasu)” [Sommer 2003]. Oglądany obiekt ma w sobie ekshibicjonistyczny potencjał. Pokazywanie jest równoznaczne z potrzebą pokazania się. Oznacza konieczność udostępnienia, czyli zaproszenia widzów. Pokazywanie komuś czegoś zaś to podjęcie decyzji o udostępnieniu, chęć podzielenia się zachwytem, wręcz przyzwolenie na zobaczenie (*laisser* – fr. zostawiać) i zachęcenie do oglądania. Jak zaznacza Sommer, obiekt nabiera wartości, gdy jest oglądany. Brak zainteresowania deprecjonuje go i pozostawia w rozproszeniu.

## 2. UWARUNKOWANIA ZWIĄZANE Z KOLEKCJONOWANIEM SZTUKI

W Polsce większość kolekcji sztuki jest w posiadaniu instytucji publicznych. Prywatni kolekcjonerzy, których zbiory zasługują na szczególną uwagę, to często pasjonaci sztuki, fundujący prywatne galerie komercyjne, których fundamentem jest konsekrowana klasyka. W czołówce polskich kolekcjonerów znajdują się Krzysztof Musiał, Antoni Michalak, Wojciech Fibak, Andrzej Starmach, Grażyna Kulczyk, Anna i Jerzy Starakowie, Krzysztof i Joanna Mądelscy, Werner Jerke. Warto też wspomnieć o Michale Borowiku.

Kolekcjonowanie sztuki jest powszechne wśród artystów, którzy często wymieniają się między sobą dziełami, kierując się uznaniem dla danej pracy lub w ramach okazjonalnych prezentów. O ile nie każdy twórca jest zwolennikiem otaczania się własnymi realizacjami, o tyle eksponowanie dzieł innych artystów jest częścią szukania inspiracji, a zatem fundamentalną potrzebą każdej osoby zajmującej się sztuką. Osoby spoza środowiska artystycznego z różnych względów decydują się na budowanie kolekcji. Najczęściej głównym powodem jest zainteresowanie sztuką i wynikająca z tego chęć obcowania z nią w przestrzeni prywatnej. Traktowanie kolekcji jako inwestycji, lokaty finansowej jest ryzykowne, ponieważ wymaga dobrej znajomości mechanizmów rządzących rynkiem sztuki, umiejętności trafne-

go prognozowania oraz śledzenia dokonań młodych twórców, w tym obiecujących studentów uczelni artystycznych. Wielu kolekcjonerów, jak Fibak, Michalak czy Musiał, zaczęło budować swoje kolekcje od kupna dzieł z XIX w. czy okresu międzywojennego. Z czasem zainteresowali się sztuką współczesną.

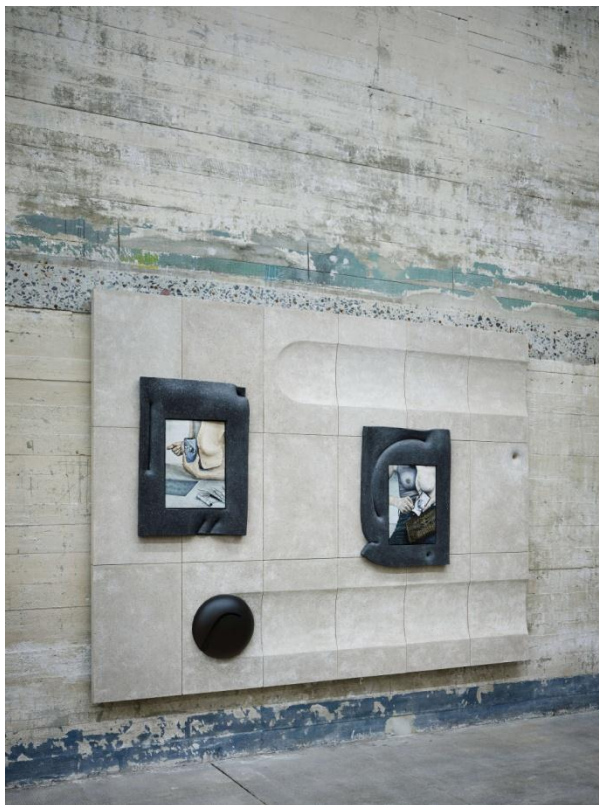
Starmach od samego początku swojej kolekcjonerskiej działalności skłaniał się ku sztuce najnowszej, choć, jak wspominał, zdarzało mu się kupować Kossaków, lecz jedynie po to, by sprzedać je za większą sumę na aukcjach, a pieniądze móc inwestować we współczesne dzieła. Kulczyk jako pierwsza w Polsce rozszerzyła swoje zbiory o realizacje w nowych mediach typu video art, instalacje itp., co stało się inspiracją dla innych kolekcjonerów, takich jak choćby Anna i Jerzy Starakowie, inwestujący, jak Kulczyk, w sztukę XX i XXI w.

Jerke, okulista oraz właściciel kliniki okulistycznej, który po studiach wyemigrował do Niemiec, również szczyci się okazałymi zbiorami sztuki najnowszej. Mądelscy, twórcy firmy jubilerskiej YES, faworyzują malarstwo abstrakcyjne i fotografię.

W przypadku wielu kolekcjonerów konsekwencją gromadzenia dzieł stało się założenie galerii lub muzeum sztuki. Starmach ufundował galerię Zderzak, Musiał – Atak, Jerke Muzeum Jerke w Recklinghausen w Zagłębiu Ruhry, natomiast Kulczyk – Art Station w Starym Browarze, a następnie Museum Susch.



Rys. 1. Fragment galerii Boros Bunker [Borros Coollection 2023]



Rys. 2. Fragment galerii Boros Bunker,  
fot. <https://www.sammlung-boros.de/presse/downloads>

Ciekawym przykładem jest berlińska galeria Bunkier (Boros Bunker lub Reichsbahnbunker), założona przez urodzonego w Polsce Christiana Borosa i jego żonę. Budynek łączy przestrzeń galerii z przestrzenią prywatną. Obiekty sztuki znajdują się w strefach dostępnych dla zwiedzających oraz intymnych – zarezerwowanych dla gospodarzy i ich gości. Jak podkreślają właściciele Bunkra, podział jest umowny – dla nich samych cały budynek jest w jakiś sposób strefą prywatną, a podział wynika ze stricte funkcjonalnych względów. Wszystkie dzieła są traktowane z identyczną estymą.

Autorka artykułu ma w swojej kolekcji dzieła takich artystów, jak: Wojciech Tężycki, Katarzyna Bogusz, Max Radawski, Małgorzata Kopczyńska, Bogdan Wojtasiak, Grzegorz Keczmerski, Arkadiusz Marcinkowski, Wojciech Łazarczyk, Karolina Kucharska, Przemysław Kubicki, Eva Cygańska, Władysław Radziwiłłowicz, Daria Wrona, Krzysztof Ślachciak, Marta Turaj, Natalia Wegner, Paweł Wajs. Wartość tej kolekcji można oczywiście rozpatrzyć w kategorii rynkowej, ale dla

właścicielki ważniejszym aspektem jest aspekt emocjonalny. Autorka nie wyobraża sobie spieniężenia jakiegokolwiek obiektu, planuje natomiast rozszerzanie zbioru, według indywidualnych kryteriów. Warto dodać, że te kształtowane są dynamicznie pod wpływem nowych fascynacji. Niezależnie od parametrów przestrzeni wystawienniczej pragnienie posiadania kolejnych dzieł wpływa na decyzje związane z pozyskiwaniem upragnionych elementów zbioru. Autorka ze względu na nomadyczny tryb życia i często niewielką przestrzeń mieszkalną ma w swoim otoczeniu jedynie dzieła o największej wartości sentymentalnej i które ze względu na wielkość umożliwiają ich prezentację. Pozostałe obiekty są zabezpieczone i przechowywane z nadzieją na ekspozycję w większym wnętrzu. W kolekcji znajdują się zarówno materialne dzieła, takie jak obrazy na płótnie lub papierze, grafiki, fotografie, rzeźby, ceramika, rysunki, jak i realizacje cyfrowe.

Prywatnymi kolekcjami rządzą te same prawa, co w przypadku kolekcji instytucjonalnych, takie jak: konieczność systematyzowania, zabezpieczania, decyzje wystawiennicze itd. Umieszczanie dzieł w przestrzeni prywatnej przypomina adaptowanie wnętrza galerii sztuki. Wnętrze narzuca określone uwarunkowania. Kubatura wymusza uwzględnienie wielkości i często liczby obiektów. Innym ważnym aspektem jest oświetlenie. Niektóre prace dobrze się prezentują zarówno w równomiernie oświetlonej, jasnej przestrzeni, jak i w skąym świetle. Inne wymagają zamontowania dodatkowego systemu oświetleniowego. Realizacje cyfrowe mogą funkcjonować zarówno na ekranie laptopa, jak i na ścianie. W drugim przypadku konieczne jest wyciemnienie wnętrza lub oglądanie projekcji po zmroku. Istnieją też prace wykonane z materiałów, które pod wpływem światła ulegają transformacji – ta zmienność może dotyczyć kolorów, jak i postrzegania form. Przykładem obrazów, których recepcja ulega zmianie w zależności od warunków oświetleniowych, są prace Daniela Lergona z cyklu *Whiteout* czy obiekty Maxa Radawskiego.

### 3. EWOLUCJA OBRAZU. RELACJA ARTYSTY – DZIEŁO – ODBIORCA

Pisząc o współczesnej wizualności, Martin Jay użył określenia *pictorial turn*, zwracając uwagę na potrzebę zaktualizowania dyskursu dotyczącego obrazu, ponieważ zmieniło się zarówno jego definiowanie, jak i rozumienie samej figuralności.

Działania w obszarze sztuk wizualnych zmiernają ku interdyscyplinarności, co oznacza eliminację podziałów na klasyczne dyscypliny. Realizacja autorskiej koncepcji anektuje absolutnie wszystkie możliwe nośniki stające się medium narracji artysty. To idea wpływa na wybór odpowiednich środków wyrazu. Myślenie o obrazie wykracza poza percepcję wizualną – to także uwzględnienie dźwięku oraz wrażeń kinestetycznych. Zmienność bodźców, tak charakterystyczna dla czasu ponowoczesności, wpływa na odczuwanie świata oraz tym samym artystyczne

poszukiwania. Przekraczanie granic dyscyplin oznacza szukanie nowych sposobów ekspozycji dzieł.

Analizując relację artysta – dzieło – odbiorca, warto wspomnieć o koncepcji Donalda W. Winnicotta odnoszącej się do tzw. obiektów i zjawisk przejściowych. Terminy używane w psychoanalizie zostały wykorzystane do opisywania zjawisk związanych ze sztuką. Obiekty przejściowe są według Winnicotta pierwszymi rzeczami, które stają się własnością człowieka, które są przez niego postrzegane jako odrębne byty, „rzeczy niebędące mną”. Muszą one odpowiadać oczekiwaniom i potrzebom użytkownika. Obiekty te są przejściem od subiektywnego do obiektywnego postrzegania świata. Brak spójności między rzeczywistością zewnętrzną a psychiczną stanowi źródło niepokoju i dyskomfortu, który może złagodzić religia albo sztuka. Kultura, jako sfera doświadczenia, pomaga radzić sobie ze wspomnianym dysonansem. Obiekty sztuki, zgodnie z koncepcją Winnicotta, należy traktować jako przestrzeń przejściową – stworzone przez jednostkę ulegają intersubiektywności poprzez udostępnienie innym. Obcowanie z dziełem pozwala na doświadczenie radości z osobistej strefy odbiorcy, bez oczekiwań obiektywizacji wartości dzieła. To właśnie obszar pośredni jest przestrzenią, w której (symbolicznie) spotykają się twórca i odbiorca. Pierwszy, za pośrednictwem sztuki, niweluje dysonans między rzeczywistością psychiczną a zewnętrzną, drugi czerpie korzyści poprzez bezpośrednie odwołanie się do sfery przejściowej.

Zawarty w dziele przekaz może zostać odczytany przez odbiorcę zgodnie z intencjami twórcy, jednak nie zawsze się tak dzieje. Odbiorca, czerpiąc z własnych doświadczeń, oraz poprzez indywidualne asocjacje, nasyca dzieło nowymi znaczeniami, wzbogacając jego semantykę (bazę stworzoną przez artystę). Swoboda odczytu jest ograniczona, ale percepcja opiera się na dyskursie. Dzieło jako płaszczyzna spotkania artysty i odbiorcy umożliwia im obu przeżycie zaskoczenia – nie ma jednego klucza interpretacyjnego ze względu na nieskończenie wiele możliwości odczytu. Podmiot, czyli kontemplowany obiekt, podlega odnawiającej się nieustannie dekonstrukcji – konstrukcji – rekonstrukcji.

Ekspozowane dzieło jest ogniwem łączącym rzeczywistość zewnętrzną i wewnętrzną (psychiczną) – powstaje w przestrzeni presymbolicznej (Kohut) i poprzez przestrzeń przejściową (Winnicott) trafia do rzeczywistości symbolicznej, zewnętrznej (Lacan) [Eigen 1981]. Brak możliwości prezentowania dzieła uniemożliwia zaistnienie tego procesu.

„To, co zostało przedstawione, jest tylko mniej ważną częścią tego, co ukryte”  
[Dąbkowska-Zydroń, 2012].

Obraz René Margritte’a „Ceci n’est pas une pipe” jest wizualną odpowiedzią na problemy związane z interpretacją dzieła. Sens obrazu znajduje się poza jego fizycznym aspektem. Tworzy go symboliczne spotkanie twórcy i odbiorcy – koncepcja pierwszego oraz interpretacja drugiego. Werbalny przekaz akcentuje istotność wyjścia poza ilustracyjny, czysto estetyczny wymiar obrazu.

Galerie i muzea umożliwiają odbiorcy odczytanie znaczenia dzieła za pomocą tekstów sporządzonych przez artystę lub kuratora. Werbalny przekaz jest kontynuacją nowożytniej hierarchizacji w kontekście relacji artysta – dzieło. Upływ czasu, zmieniająca się rzeczywistość rzutują na recepcję sztuki. Słowo staje się rodzajem łącznika między artystą a odbiorcą w komunikacji wizualnej, jednakże nie jest ono jedynym paradygmatem. Sprowadzenie roli sztuki jedynie do przekazu byłoby sporym uproszczeniem – wiązałoby się to bowiem z wykluczeniem wielu uwarunkowań przyczyniających się do samego aktu kreacyjnego, takich jak choćby emocje, potrzeby i konieczności.

Obraz jest katalizatorem znaczeń rzutowanych na niego zarówno poprzez twórcę, jak i odbiorcę. Recepcja jest uwarunkowana kontekstowymi przesłankami i opiera się na dialogicznym modelu, pozbawionym hierarchizacji. Odbiorca, nasycając dzieło nowymi znaczeniami, staje się poniekąd autorem narracji zainicjowanej przez twórcę.

Budowanie kolekcji przypomina wielowątkową opowieść kształtowaną przez decyzje związane z wyborem dzieł oraz ich prezentacją. Każdy zbiór rządzi się własnymi prawami i podlega innej systematyce.

Prywatne kolekcje przywodzą na myśl kolektywne wystawy. Różnorodność narracji, charakter przestrzeni wchodzi ze sobą w dynamiczne interakcje. Kolekcjoner, tak jak kurator, aranżując wnętrze, musi uwzględnić relacyjność wszystkich obiektów w przestrzeni. Decyzje związane z eksponowaniem prac mogą wynikać z czysto estetycznych lub też emocjonalnych aspektów. Pragnienie wyeksponowania ulubionego dzieła może oznaczać konieczność przearanżowania otoczenia oraz wyeliminowania innych prac.

#### **4. DZIEŁO JAKO ELEMENT INDYWIDUALIZUJĄCY WNĘTRZE**

Obiekty sztuki umożliwiają personalizowanie najbardziej neutralnej przestrzeni architektonicznej. Dzieło umieszczone we wnętrzu staje się jego komponentem i wchodzi w interakcje ze wszystkimi elementami przestrzeni.

Specyfika wnętrza wpływa na decyzje aranżacyjne i ekspozycyjne. Dzieła przeniesione z wnętrza galerii sztuki do przestrzeni prywatnej wymagają innej prezentacji. Artysta czy kurator odpowiedzialny za wystawę ma do czynienia z pustą przestrzenią. Niezależnie od jej charakteru relacja dzieło – architektura podlega podstawowym zasadom kompozycyjnym. We wnętrzu prywatnym dzieło jest jednym z wielu komponentów przestrzeni. Zabiegi aranżacyjne są zatem bardziej skomplikowane ze względu na interakcje zachodzące między wszystkimi formami.

Kubatura wnętrza jest jednym z dominujących kryteriów pod względem wyboru dzieł. Mała przestrzeń narzuca ograniczenia dotyczące wielkości obiektów, które mogą się w niej znaleźć. Są prace, które wymagają ekspozycji w niezakłóconej przestrzeni neutralnego, pozbawionego jakichkolwiek form otoczenia.



Różnorodność kolekcji narzuca takie zabiegi aranżacyjne, które uwzględnią nie tylko interakcje między dziełem a przestrzenią, ale też te zachodzące pomiędzy samymi dziełami. Prace mogą być zestawiane według podobieństwa tematycznego, stylistycznego, kolorystycznego, technologicznego itp. lub na zasadzie kontrastu-gabarytowego, tonalnego itp. Wszystko zależy od osobistych preferencji i charakteru wnętrza. Eklektyczny wystrój zachęca do eksperymentowania uwzględniającego oscylowanie między konwersacją a heterogenicznością obiektów. Rytm i napięcia między nimi stanowią osnowę całej kompozycji.

Minimalistyczne wnętrza wymagają większej selektywności w wyborze dzieł. Najbardziej oczywistym pomysłem wydaje się prezentacja wielkoformatowych, abstrakcyjnych płócien, jednak zaskakujący efekt może przynieść ekspozycja miniatury prac.

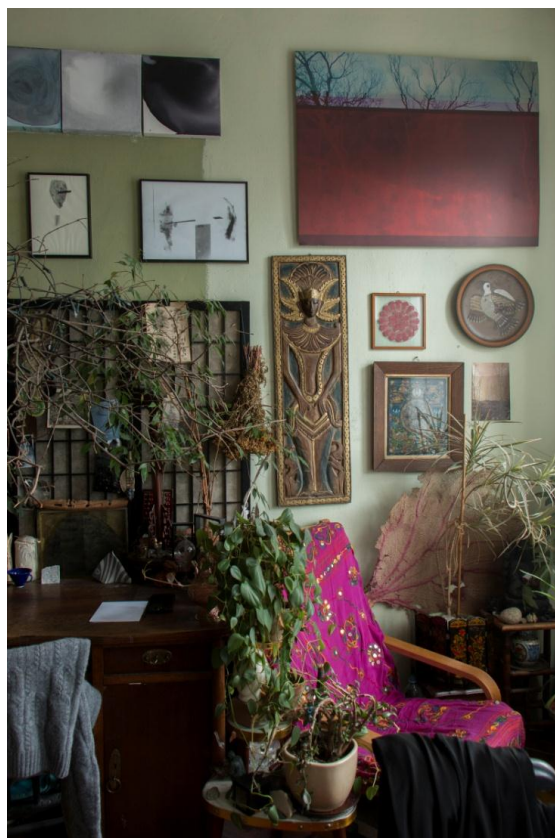
Częstym kryterium w budowaniu kolekcji są zainteresowania i preferencje kolekcjonerów. W niektórych sytuacjach względy emocjonalne stają się prymarne.



Rys. 3. Fragment prywatnej kolekcji sztuki artystki Katarzyny Bogusz  
[fot. K. Bogusz, 2022]

Jak pisze Justyna Ryczek: „Sztuka staje się interakcją między ludźmi, a właściwie możemy powiedzieć, że te interakcje stają się sztuką” [Ryczek 2021]. W przypadku obiektów umieszczonych w prywatnym wnętrzu relacyjność dotyczy dzieła i innych komponentów przestrzeni, ale także dzieła i odbiorcy.

Niektórzy kolekcjonerzy ze względu na potrzebę otaczania się wybranymi dziełami ze swojej kolekcji decydują się na podporządkowanie wnętrza dziełom. Bywa, że wraz z przybywaniem nowych eksponatów konieczne jest zwiększenie kubatury przestrzeni wystawienniczej. Borowik, który zaczął kolekcjonować sztukę pod wpływem jednego obrazu, całkowicie podporządkował przestrzeń mieszkalną swoim eksponatom. Gdy kolekcja przestała się mieścić we wnętrzu, zmienił metraż na taki, który umożliwia satysfakcjonującą ekspozycję dzieł. Jak sam podkreśla, kolekcjonowanie jest rodzajem obsesji, w której prymarne miejsce zajmują zbiory. Otoczenie jest drugorzędne – wybierane przez pryzmat kolekcji. To oczywiście radykalna postawa, ale pokazuje, jak bardzo sztuka może wpływać na kształtowanie najbliższego otoczenia użytkownika.



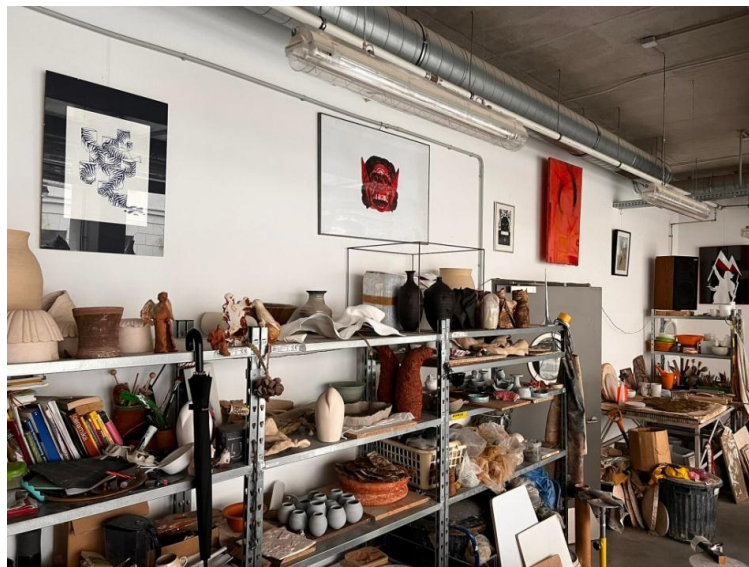
Rys. 4. Fragment prywatnej kolekcji sztuki artystki Katarzyny Bogusz  
[fot. K. Bogusz, 2022]



Rys. 5. Fragment prywatnej kolekcji sztuki artystki Katarzyny Bogusz  
[fot. K. Bogusz, 2022]



Rys. 6. Fragment prywatnej kolekcji sztuki artysty Maxa Radawskiego  
[fot. M. Radawski, 2022]



Rys. 7. Wnętrze zakładu ceramicznego artysty Wojciecha Tężyckiego – na ścianach widoczna część jego prywatnej kolekcji sztuki [fot. W. Tężycki, 2022]



Rys. 8. Wnętrze zakładu ceramicznego artysty Wojciecha Tężyckiego i fragmenty jego prywatnej kolekcji sztuki [fot. W. Tężycki, 2022]

#### 4. METODY BADAWCZE I WYNIKI BADAŃ

Autorka tekstu nie znalazła publikacji dotyczących relacji między sztuką a przestrzenią architektoniczną w kontekście prywatnych kolekcji, dlatego w ramach artykułu zostały przeprowadzone badania w formie ankiety online wśród zaprzyżnionych kolekcjonerów sztuki. W badaniu wzięło udział 40 osób, które kolekcjonują sztukę lub znalazły się w posiadaniu kolekcji. Ankieta składała się z 19 pytań dotyczących uwarunkowań decydujących o tworzeniu kolekcji oraz relacji dzieło – wnętrze architektoniczne (prywatna przestrzeń).

Wyniki badania wykazały, że nadrzędnym kryterium dotyczącym wyboru dzieła do przestrzeni prywatnej jest jego emocjonalno-intelektualny aspekt (80%). Na kolejnym miejscu znalazła się wartość estetyczna i rynkowa. 90% respondentów zaznaczyło, że aspekt estetyczny dzieła nie jest jego główną wartością. 45% wskazało istotność uwzględnienia kompatybilności dzieła i komponentów przestrzeni, a 80% wykazało gotowość do przearanżowania wystroju wnętrza pod kątem optymalnej ekspozycji dzieła. Tyle samo osób odpowiedziało, że zdarzyło im się kupić dzieło jedynie pod wpływem emocji, co wskazuje na prymarność czynnika emocjonalnego. 65% osób odpowiedziało, że obcowanie ze sztuką wpływa korzystnie na ich samopoczucie. Kolejnym ważnym kryterium okazało się nazwisko artysty, co wskazuje na pozaestetyczny wymiar sztuki. Wartość rynkowa jest istotna lub najważniejsza dla 35% badanych. 90% respondentów odpowiedziało, że brak miejsca na ekspozycję zbiorów nie jest wystarczającym powodem, aby zaniechać nabywania nowych dzieł. Ta deklaracja dowodzi, że obiekty sztuki nie powinny być traktowane jako semantycznie pusta dekoracja.

Badanie wykazało, że nadrzędnym kryterium dotyczącym zakupu dzieła są indywidualne, subiektywne odczucia, które wywołują chęć obcowania z danym obiektem sztuki. Relacje między dziełem a komponentami wnętrza są istotne dla większości respondentów, a 80% z nich odpowiedziało, że dzieła mogą uatrakcyjnić nieprzyjazną lub neutralną przestrzeń architektoniczną.

#### 5. PODSUMOWANIE

Według Sommera, kolekcjonowanie sztuki jest najbardziej wysublimowaną formą zbieractwa, a potrzeba gromadzenia obiektów pozbawionych funkcjonalności wiąże się z istotnością dostarczania estetyczno-intelektualnych bodźców. Zróżnicowane powody wpływające na decyzje związane z kolekcjonowaniem powodują, że każda kolekcja ma indywidualną systematykę. Wystawy w galerii sztuki zawsze uwzględniają relację dzieło – przestrzeń architektoniczna, niezależnie od typu wnętrza. W przypadku przestrzeni prywatnych problemy dotyczące interakcji

między komponentami wnętrza a obiektami sztuki wymagają uwzględnienia wielu aspektów: kompozycyjnych, a zatem stricte estetycznych, jak i emocjonalno-intelektualnych. Drugi aspekt wymyka się próbom obiektywizacji, ponieważ ma związek z indywidualnymi kryteriami wpływającymi na recepcję dzieła, a zatem pragnieniem umieszczenia go w najbliższym otoczeniu odbiorcy.

Jak pisze Sommer: „Im bardziej, coś jest warte zobaczenia, tym jest cenniejsze” [Sommer 2003]. Zgodnie z tym twierdzeniem wartość kolekcji nie musi uwzględniać ekonomicznego aspektu, jednak absencja estetycznego oraz emocjonalno-intelektualnego czynu wyklucza jedno z najważniejszych założeń kolekcjonowania – wspomnianą przez Sommera „tęsknotę za oglądem”.

Słowa Sommera potwierdzają wyniki badania przeprowadzonego przez autorkę artykułu. 80% kolekcjonerów, którzy zgodzili się wziąć udział w ankiecie, przyznało, że najważniejszym kryterium dotyczącym chęci posiadania dzieła jest jego intelektualno-emocjonalna wartość i mimo korzystania z rad ekspertów decyzje dotyczące zakupu obiektów sztuki są podejmowane pod wpływem doznań wywołanych przez dzieło.

## LITERATURA

- Berling H., 2007, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków.
- Borros Collection, <https://www.sammlung-boros.de/presse/downloads> (dostęp: 23.07.2023).
- Eco U., 2009, *Szaleństwo katalogowania*, tłum. T. Kwiecień, Rebis, Poznań.
- Eigen M., 1981, *The Area of Faith in Winnicott, Lacan and Bion*, „International Journal of Psycho-Analysis”, no. 62, p. 413-433.
- Kędziora M., Nowak W., Ryczek J., 2012, *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań.
- O’Doherty B., 1986, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Artforum, Santa Monica.
- O’Doherty B., 2015, *Biały sześcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii*, Teoria Praktyki, Fundacja alternativa, Gdańsk.
- Pomian K., 1996, *Zbieracze i osobliwości*, tłum. A. Pieńkos, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Ryczek J., 2021, *Współlistnienia. Sztuka i przestrzeń*, Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego im. M. Abakanowicz w Poznaniu, Poznań.
- Sommer M., 2003, *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Sontag S., 1997, *Miłośnik wulkanów*, tłum. J. Anders, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Welsch W., 1998, *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. A. Zaidler-Janiszewska, R. Kubicki, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Winnicott D.W., 1953, *Transitional objects and transitional phenomena. A study of the first not-me Possession*, „International Journal of Psycho-Analysis”, no. 34, p. 88-97.
- Winnicott D.W., 2010, *Dzieci i ich matki*, tłum. M. Halaba, Warszawa.

---

**INTELLECTUAL-EMOTIONAL ASPECT OF ART TOWARDS THE CRITERION  
OF ASSIMILATING ARTWORKS AS INTERIOR COMPONENTS  
IN THE CONTEXT OF CREATING A PRIVATE ART COLLECTION**

Summary

The article concerns the issue of displaying art objects in private interiors. A human being is *homo collector* by nature. The need to surround oneself with objects is associated with the desire to be in constant contact with what is inspiring. Exhibiting works of art in a private space resembles the actions of a curator arranging an exhibition in a gallery. The interactions of the artwork and architectural space depend on the specificity of the interior and the nature of the exhibits. The variety of artistic objects and interior components is associated with the need to find such exhibition solutions that will allow to create a harmonious arrangement. Architectural space, even in the form of a seemingly neutral *white cube*, forces specific exhibition decisions. The more individualized it is, the more intense the interactions between the artwork and its surroundings become. The work, placed in a space far from the character of the white cube, gains new interpretative and perceptual possibilities, becoming an element of the spatial narrative. Presenting art in a private space does not have to involve treating artworks only in terms of the aestheticization of their surroundings. The intellectual and emotional aspect of art goes beyond the aesthetic experiences – it provokes reflection, inspires, influences the psychophysiological reactions of the recipient.

**Keywords:** private art collections, collecting, architectural space, art, architectural interior, private space

