

WYWIAD

Z profesorem Krzysztofem Pomianem
rozmawia Janusz Miliszkiewicz

Janusz Miliszkiewicz talks to Professor Krzysztof Pomian

januszmiliszkiewicz@gmail.com

Prof. Krzysztof Pomian – wybitny badacz kolekcjonerstwa i muzealnictwa, od 2001 r. dyrektor Muzeum Europy w Brukseli. Autor wielu publikacji z zakresu filozofii i historii, m.in. *Przeszłość jako przedmiot wiedzy* (Warszawa 1992, 2010), *Zbieracze i osobliwości: Paryż – Wenecja XVI-XVIII wiek* (Warszawa 1996), *Historia – nauka wobec pamięci* (Lublin 2006).

Sztuka jest ryzykiem dla inwestora i dla artysty

Art is a risk for both: the investor and the artist

Zanim zapytam, jak rozwinąć polskie współczesne kolekcjonerstwo sztuki i pośrednio rynek w tej dziedzinie, proszę powiedzieć, z jakich przede wszystkim pobudek zbierali dzieła sztuki najwięksi światowi kolekcjonerzy. Dla prestiżu, inwestycji, dla nieśmiertelności?

Krzysztof Pomian: Również z tych powodów, przede wszystkim jednak – dla własnej przyjemności, dla możliwości codziennego obcowania z dziełami sztuki, oglądania ich, pokazywania ich innym, rozmawiania o nich, słowem – dla nawiązania z nimi tego osobistego, intymnego stosunku, na który pozwala tylko posiadanie dzieł u siebie. Nie ulega kwestii, że ważnym składnikiem przyjemności posiadania dzieł jest podziw, jaki budzą one u innych osób swym pięknem, swą rzadkością, niezwykłością wykonania czy materiału, i splendor, jaki z tego tytułu spływa na ich właściciela, zyskując mu opinię znawcy czy wyroczni w kwestiach smaku artystycznego. Zależy to jednak od epoki. Traktowanie dzieł sztuki jako inwestycji jest zjawiskiem dość późnym; mamy z nim do czynienia dopiero od XVIII w. Jeszcze późniejsze jest przekonanie, że dzieła sztuki należy udostępnić nie tylko niewielkiemu gronu wybranych, ale wszystkim. Jest ono bez-

pośrednio związane z wprowadzaniem w życie zasad demokracji, gdyż demokracja rozciąga się również na sztukę. Choć nie jest to zapisane w żadnej ustawie, prawo dostępu do arcydzieł jawi się nam dziś jako jedno z niezbywalnych praw człowieka. Kiedy amerykańscy milionerzy pod koniec XIX i na początku XX w. zaczęli kupować na wielką skalę dzieła na rynkach europejskich, przeważnie kupowali je po to, by tworzyć muzea lub przekazywać po śmierci swoje zakupy do muzeów, których nie stać było na takie wydatki. Lista nazwisk byłaby bardzo długa. Nie ma chyba większego miasta w Stanach Zjednoczonych, które by nie miało muzeum sztuki ufundowanego przez jednego lub wielu kolekcjonerów. Wśród nich byli m.in: Henry Clay Frick, któremu zawdzięczamy nieduże, ale złożone z samych arcydzieł muzeum w Nowym Jorku, John Pierpont Morgan, który swoją kolekcję przekazał Metropolitan Museum of Art, też w Nowym Jorku, czy tak niezwykła para jak Henry Osborne i Louisine Hawymeyer, żeby pozostać przy Metropolitan, autorzy najbogatszej bodaj darowizny w jego historii, dr Albert C. Barnes z Filadelfii, Isabella Stewart Gardner z Bostonu i wielu, wielu innych.

Po latach zapoznawania się z różnymi dokumentami nie mam wątpliwości, że wszyscy wielcy amerykańscy mecenasi sztuki byli powodowani głęboko w nich wpojonym przekonaniem, że posiadanie bogactwa nakłada obowiązki wobec społeczności. To bardzo protestanckie przekonanie, a w większości byli to protestanci. Byli to również Żydzi, wśród których to myślenie też jest rozpowszechnione. Wszystkimi kierowało nadto przeświadczenie, że sztuka powinna być dostępna nie tylko dla garstki uprzywilejowanych, ale dla wszystkich. Pod wpływem prywatnych kolekcjonerów amerykańskie muzealnictwo było od początku nastawione demokratycznie, podczas gdy muzealnictwo europejskie musiało dopiero uczyć się demokracji, zwłaszcza w krajach z tradycją katolicką i monarchiczną. I uczyło się jej właśnie od muzeów amerykańskich.

Podobnie było w Rosji.

Paweł Tretiakow i wielu innych równie wybitnych rosyjskich kolekcjonerów, często kupców, przekazało prywatne kolekcje narodowi. Tu także grały rolę motywacje religijno-patriotyczne i demokratyczne, bo wielu największych rosyjskich kolekcjonerów wywodziło się ze środowiska staroobrzędowców, które wykazywało pewne podobieństwa do protestantów.

Jest wysoce prawdopodobne, że Siergiej Szczukin zrobiłby to samo, co zrobił przed nim Tretiakow, ale nie zdążył. W czasie rewolucji październikowej jego wielka kolekcja została znacjonalizowana.

Czy mógłby Pan Profesor powiedzieć kilka słów o Szczukinie, bo w polskich źródłach trudno znaleźć o nim informacje?

To postać światowego formatu! To był jeden z tych Rosjan, którzy operowali kapitałami na skalę amerykańską. Zrobił ogromny majątek w przemyśle tekstylnym. Miał dobre rosyjskie wzory kolekcjonowania, przede wszystkim ze strony Tretia-

kowa, i czuł autentyczną miłość do sztuki. We Francji, gdzie jeździł szkolić się zawodowo, szybko odkrył sztukę nowoczesną i został klientem słynnego marszanda, Ambroise'a Vollarda, który lansował Cézanne'a, Van Gogha, Gauguina, Matisse'a, Picassa. Szczukin zgromadził ogromny zbiór wczesnych obrazów Picassa z tzw. okresu błękitnego, kilkadziesiąt obrazów Cézanne'a, Matisse'a, kilkadziesiąt płócien wielkich impresjonistów, m.in. Moneta. Stał się mecenasem Matisse'a, który na jego zaproszenie przyjechał do Moskwy, gdzie namalował cudowny obraz *Taniec*. Rewolucja znacjonalizowała kolekcję Szczukina, a on sam wyemigrował do Francji, gdzie po dziś dzień żyją jego potomkowie. Zamiast pozostać w jednym muzeum, które teraz powinno by nazywać się Muzeum Szczukina, kolekcja została podzielona między Ermitaż w Petersburgu i Muzeum Puszkina w Moskwie. Takich jak Szczukin w Rosji byłoby więcej. Gdyby nie I wojna, a potem rewolucja, losy ich zbiorów potoczyłyby się inaczej. Françoise Cachin, była dyrektorka Musée d'Orsay, a później muzeów francuskich, powiedziała mi kiedyś, że uważa Szczukina za jednego z największych kolekcjonerów wszystkich czasów. W pełni podzielam ten pogląd!

A polskie prywatne kolekcjonerstwo dzieł sztuki?

Najważniejszym faktem w historii polskiego kolekcjonerstwa jest moim zdaniem to, że po wygaśnięciu Jagiellonów Polska nie miała rządzącej dynastii. Dlatego nie powstała kolekcja królewska, która przechodziłaby z pokolenia na pokolenie. Nie gromadziły się dzieła, a zatem przez stulecia nie było wzoru w postaci królewskich zbiorów sztuki, które by inspirowały dworzan i za ich pośrednictwem szersze koła możnowładztwa oraz zamożnej i bardziej ogłódzonej szlachty. Do tego doszły wpływy Kościoła w jego kontrreformacyjnym wydaniu. Polscy podróżnicy do Włoch w XVII i w pierwszej połowie XVIII w. przywozili stamtąd nie antyki i dzieła sztuki, ale relikwie świętych, i z nielicznymi wyjątkami inwestowali nie w galerie malarstwa, tylko w kościoły i klasztory.

Polska arystokracja zetknęła się na szczęście z kolekcjonerstwem sztuki w czasach saskich, które odegrały w historii kultury polskiej rolę większą, niż się powszechnie uważa. Sascy królowie za pieniądze z Polski stworzyli w Dreźnie jeden z najpiękniejszych zespołów malarstwa, jakie istnieją w Europie. Rozwój polskiego kolekcjonerstwa sztuki zaczyna się na większą skalę właśnie w epoce saskiej.

Stanisław August próbował stworzyć kolekcję królewską. Kiedy wstępował na tron, miał już w swoim otoczeniu ludzi, którzy sami byli kolekcjonerami, jak Izabela Lubomirska, lub znali się na sztuce i na starożytnościach, jak August Fryderyk Moszyński. Książka dr Ewy Manikowskiej *Sztuka – ceremoniał – informacja. Studium kolekcji królewskich Stanisława Augusta Poniatowskiego* (Warszawa 2006) znakomicie pokazuje działalność króla w tej dziedzinie. Kolekcja Stanisława Augusta uległa rozproszению, ale jego przykład nie poszedł na marne.

Od końca XVIII w. prywatne kolekcje sztuki stają się trwałym składnikiem kultury polskiej. Z nich wyrosną pierwsze polskie muzea: Puławy Izabeli Czartoryskiej i Wilanów Stanisława Kostki Potockiego.

W Polsce na historii prywatnego kolekcjonerstwa sztuki zaważył brak mieszczaństwa.

Brak mieszczaństwa sprawił, że w Polsce nigdy nie było dużych kapitałów – dużych na skalę europejską. Nawet rody arystokratyczne, niekiedy bardzo bogate, nie dysponowały kapitałem obrotowym, bo ich bogactwem była ziemia. Brak mieszczaństwa, niedorozwój przemysłu, nieobecność na międzynarodowym rynku finansowym – wszystko to spowodowało, że w okresie, kiedy kształtowały się największe kolekcje XX w., Polacy więcej sprzedawali dzieł sztuki, niż ich kupowali. Wtedy w Paryżu rozsprzedano np. kolekcję Mniszcha. Wtedy też opuścił Polskę słynny obraz Rembrandta, tak zwany *Lisowczyk*, który kupił Frick. „Tak zwany”, bo to oczywiście nie jest żaden *Lisowczyk*, choć zachował w kolekcji Fricka nazwę *The Polish Rider*. Do tego doszedł brak niepodległości, który sprawił, że polskie kolekcjonerstwo stało się w ogromnej mierze kolekcjonerstwem patriotycznym. Pokazał to świetnie prof. Tomasz de Rosset (por. *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795-1919. Między „skarbnicą narodową” a galerią sztuki*, Toruń 2005).

Wyjątkiem od tej reguły jest Feliks Manggha Jasieński, jedyny polski kolekcjoner rangi europejskiej pod koniec XIX i na początku XX w. Na światowe malarstwo nie było go stać. Zgromadził za to wybitną w skali światowej kolekcję sztuki japońskiej, przede wszystkim grafiki. Kolekcja ta wystawiana jest obecnie w gmachu ufundowanym przez Andrzeja Wajdę. Zgromadził też fenomenalną kolekcję polskiej sztuki współczesnej, np. Bożnańskiej, Wyczółkowskiego, Podkowińskiego, Malczewskiego, Mehoffera, Pankiewicza i Wyspiańskiego.

Warszawa nie chciała wybitnej kolekcji Feliksa Jasieńskiego.

Kiedy po latach zapisał ją Krakowowi, to Kraków złamał zapisy testamentu. Kolekcja miała być w całości wystawiona w jednym miejscu, w Kamienicy Szołtayskich, którzy zapisali swój dom specjalnie na ten cel. Zapisy obydwu testamentów złamało jeszcze przed wojną, a nie za komuny.

Jak przy takich tradycjach możemy dziś wychowywać przyszłych kolekcjonerów, uczestników rynku sztuki?

Polska będzie się bogacić, a zamożni obywatele będą kupowali dzieła sztuki. Robią to zresztą już obecnie. Jeśli chcemy, by prywatne kolekcjonerstwo sztuki się rozwijało, by kolekcjonerzy swój dorobek w przyszłości przekazywali do muzeów, państwo musi stworzyć odpowiednie warunki i klimat po temu.

Ale muszą je tworzyć również muzea, każde w swoim zakresie. Stosunek muzealników do prywatnych kolekcjonerów to sprawa zasadnicza. Dyrektor muzeum, zwłaszcza muzeum sztuki, musi mieć wpisane w swoje maniere, w swój sposób bycia, w swój budżet czasu stałe uwodzenie kolekcjonerów, namawianie ich do tego, by kupowali dla siebie jak najlepsze rzeczy, i sprzyjanie temu, by następnie zapisali te obrazy jego muzeum. To nie jest poniżej jego dyrektorskiej godności. To nigdy nie było poniżej godności kolejnych dyrektorów Metropolitan Museum. To nie

jest dziś poniżej godności dyrektora paryskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Tak postępują muzealnicy na świecie! To jest elementarnym obowiązkiem dyrektora muzeum sztuki. Jeśli dyrektor tego nie robi, to minister kultury powinien go zdjąć ze stanowiska.

Ten obowiązek uwodzenia kolekcjonerów dotyczy nie tylko dyrektorów, ale także personelu, przede wszystkim kustoszy odpowiedzialnych za działy malarstwa i rzeźby, ale nie tylko ich. Kiedyś, kiedy zwiedzałem krakowskie Sukiennice, uderzyło mnie to, że obrazy z kolekcji Feliksa Jasieńskiego nie miały nawet podpisów informujących, z czyjego daru pochodzą! To jeden z wielu przykładów lekceważenia kolekcjonerów przez polskich muzealników.

Druga sprawa to szanowanie woli kolekcjonera. To jest bardzo skomplikowana kwestia. Tu istnieje pewna rozbieżność interesów. Kolekcjoner chciałby na ogół, żeby jego kolekcja w muzeum stanowiła wyłączone całość, ale żaden dyrektor muzeum nie może się zgodzić, by muzeum zamieniło się w zbiór prywatnych kolekcji. Ten problem stanął przed Metropolitan Museum już w latach 20. XX w. Wtedy postanowiono, że muzeum nie przyjmuje darów obwarowanych warunkami dotyczącymi ekspozycji. Od tego postanowienia zrobiono następnie kilka wyjątków dla kolekcji o wyjątkowej wartości. Wiele zależy od kunsztu dyplomatycznego dyrektora, od jego zdolności negocjowania. To jest, moim zdaniem, jedna z podstawowych umiejętności, których powinno się wymagać od dyrektora muzeum. Jest ich jednak znacznie więcej. Dyrektor muzeum – to bardzo skomplikowane zajęcie!

Trzecia sprawa – media muszą odpowiednio traktować takie zjawisko społeczne jak prywatne kolekcjonerstwo i dowartościowywać samych kolekcjonerów. Warto zaspakajać próżność kolekcjonera, bo ona także jest jednym z motywów zbierania. Trzeba traktować prywatne kolekcjonerstwo nie jak przysłowiowego bzika, lecz jak działalność kulturotwórczą, jako podstawową działalność na rzecz tworzenia narodowego zasobu dzieł sztuki i udostępniania tej sztuki społeczeństwu.

Ważny jest klimat polityczny wokół bogacenia się obywateli.

To kwestia o zasadniczym znaczeniu! Jeśli każdy bogaty Polak będzie osobą z założenia podejrzaną, to na pewno nie będzie kupował obrazów, a tym bardziej nie będzie udostępniał ich społeczeństwu, aby nie demonstrować bogactwa. Bez sprzyjającego klimatu wokół przedsiębiorczości i bogacenia się obywateli nie ma mowy o rozwoju prywatnego kolekcjonerstwa, a tym samym – rynku sztuki. Żeby powstały prywatne kapitały na zakup dzieł sztuki, musi istnieć w państwie autentyczny, a nie tylko deklarowany klimat sprzyjający bogaceniu się obywateli.

Jednym z najważniejszych składników takiego klimatu jest oczywiście odpowiednia polityka fiskalna państwa wobec kolekcjonerów. Potrzebna jest taka strategia podatkowa, która by mobilizowała prywatne osoby do wzbogacania narodowego zasobu dzieł sztuki. Na świecie w różnych krajach sprawdzili się pewne rozwiązania, które mogą stanowić gotowe wzory. Jeśli takiej fiskalnej zachęty nie ma, wówczas państwo samo musi łożyć na zakupy muzealne. Żadnego państwa na to nie stać.

Nawet najbogatsze państwa stać na to tylko w dość ograniczonym zakresie, a państwo polskie nie wyróżnia się ani bogactwem, ani zrozumieniem potrzeb kultury. Ze światowych statystyk wynika, że obywatele z własnej woli więcej łożą na sztukę, niż wynoszą ich podatki, z których państwo ewentualnie może coś próbować kupić. Gdy obywatel sam może decydować, na co pójdą jego pieniądze, wówczas uruchamiają się wszystkie te mechanizmy, jak próżność, chęć przejścia do historii, a przede wszystkim chęć bycia pożytecznym dla współobywateli, o czym mówiłem na początku. Jest to ważne zwłaszcza w sytuacji takiego kraju jak Polska, który wychodzi ze skutków 50 lat gospodarki nakazowej, etatyzmu, gdzie prywatna inicjatywa była tępiona. Bez tego sztuka i kultura będą wegetowały, a polski rynek sztuki na pewno się nie rozwinie.

Od lat w moich publikacjach o kolekcjonerstwie przypominam, że pisarka Gabriela Zapolska była wybitną kolekcjonerką europejskiej sztuki nowoczesnej. Miała obrazy m.in. van Gogha, Pissarra, dzieła Gauguina. Czytelnicy protestują, że to niemożliwe, bo pierwszy raz o czymś takim słyszą!

Rzeczywiście Zapolska zgromadziła zaskakująco nowoczesną kolekcję, kiedy mieszkała w Paryżu. Były to bardzo dobre obrazy, które obecnie są w znanych muzeach. Bodaj raz tylko opisano tę kolekcjonerską pasję Zapolskiej w „Roczniku Muzeum Narodowego w Warszawie”. Nic dziwnego zatem, że Zapolska kojarzy się nadal tylko z panią Dulską.

Czy fakt, że tak fascynująca historia Zapolskiej, zasługująca na pióro historyka sztuki, pisarza lub scenarzysty, nie jest znana, uznać można za kolejny dowód braku w Polsce klimatu dla kolekcjonerstwa?

Na pewno. Choć trzeba pamiętać, że jej kolekcja została rozproszona bardzo dawno temu...

Wystawiła swoje zbiory sztuki nowoczesnej na początku XX w. we Lwowie i Krakowie, lecz zostały wrogo przyjęte przez krytykę i publiczność. Zniechęcona Zapolska zdecydowała się na sprzedaż obrazów. Ona walczyła o uznanie sztuki nowoczesnej. Do krajowej prasy wysyłała z Paryża korespondencje o sztuce nowoczesnej. To fascynująca lektura! Kto dziś zna tę publicystykę Zapolskiej?

To oczywiste, że kolekcja Zapolskiej została wrogo przyjęta! Polski konserwatyzm artystyczny jest czymś zdumiewającym. Wystarczy dziś poczytać estetyków uniwersyteckich z przełomu XIX i XX w. Polscy estetycy nie cenili niczego poza malarstwem salonowym. Oczywiście byli krytycy tacy jak Stanisław Witkiewicz, którzy byli zarazem artystami, ale przed I wojną światową to nie oni nadawali ton i to nie ich słuchali ci, których stać było na kupowanie dzieł sztuki. Dopiero w dwudziestolecu na horyzoncie pojawili się tacy nowocześni teoretycy sztuki, jak Witkacy lub Chwistek, z których zdaniem liczono się przynajmniej w pewnych kręgach inteligencji. Zrozumiałe więc, że gdy Zapolska zaserwowała polskiej publiczności z koń-

ca XIX w. van Gogha lub Gauguina, to ta publiczność wrogo przyjęła ich sztukę. Jednym z powodów ubóstwa polskich muzeów w europejskie dzieła sztuki końca XIX i początku XX w. jest właśnie niebywały konserwatyzm artystyczny polskich elit kulturotwórczych i opiniotwórczych – i to nie tylko w Galicji.

Tak samo wrogo przyjęto kolekcję Feliksa Jasieńskiego w Zachęcie, na której gmachu, na znak protestu przeciw reakcjom publiczności w czasie wystawy, wywiesił on był transparent z napisem: „Nie dla bydła”. Raczyński z Kórnika kupował w Paryżu pompierskie obrazy zamiast impresjonistów, na których było go stać. Choć trzeba pamiętać, że równocześnie popierał Jacka Malczewskiego...

Mam w związku z tym kolejne pytanie. Zasygnalizował Pan Profesor, jak państwo może i powinno sprzyjać prywatnemu kolekcjonerstwu i jego kulturotwórczej roli. Natomiast jak dom rodzinny, najbliższe otoczenie może sprzyjać zamiłowaniu do sztuki i uczestnictwu w rynku?

Czytałem kiedyś wywiad z artystą transawangardy włoskiej, Sandro Chia. Zapytano go, jak to się stało, że został artystą. Odpowiedział, że jako dziecko często kopał piłkę na podwórkach we Florencji, na lewym brzegu Arno i piłka wpadała do kościoła, gdzie są freski Masaccia... W takiej sytuacji całkiem naturalnie odkrywa się w sobie zamiłowanie do sztuki.

Nie każdy ma możliwość kopania piłki we Florencji... Nie każdego stać na obrazy. Ale w każdym domu może być np. dobra grafika artystyczna i wtedy dziecko wrażliwa w jej otoczeniu, co pobudza jego wyobraźnię, kształtuje smak estetyczny. Domowa edukacja plastyczna jest wyjątkowo ważna. Kto wie, czy nie ważniejsza od edukacji szkolnej w tym zakresie? Nie wiem zresztą, jak wygląda nauczanie estetyczne w polskich szkołach.

Ludzie często czy z reguły są przekonani, że sztuka jest poza ich zasięgiem z powodów cenowych, choć grafika jest naprawdę bardzo tania!

Warto edukować Polaków, by docenili grafikę, by zrozumieli, że może ona być pod względem artystycznym równie wartościowa jak obrazy, choć każda grafika jest powielana w wielu egzemplarzach. Ponadto edukujemy ludzi, by mieli zaufanie do swego gustu i nie bali się go ujawniać. By nie czuli obawy: ja to kupię, a co potem o mnie powiedzą? Powinniśmy kupować to, co nam się podoba! Z czasem gusta zmieniają się i wyrabiają. Najważniejsze, by ludzie rośli w otoczeniu sztuki, bo to ich kształtuje!

Stale powtarzam, że warto kupować sztukę rówieśników. Choćby dlatego, że gdy startują w zawodzie artysty, ich prace można kupić za względnie niską cenę. Moi znajomi mają trochę obrazów Wilhelma Sasnala. Kupili je za całkiem przeciętne pieniądze, kiedy artysta był jeszcze anonimowy. Wtedy te obrazy były cenowo dostępne dla niezamożnych ludzi.

Dziecko w domu może chłonąć nie tyle encyklopedyczne informacje, ale przede wszystkim atmosferę miłości do sztuki. To coś ulotnego, niewytłumaczalnego...

Jeśli chodzi o informacje, to wystarczy, gdy w domu jest komputer podłączony do Internetu, żeby dziecko mogło wiedzieć więcej, niż zawiera *Thieme Becker* lub wszystkie inne słowniki tego typu. Natomiast to, czego żaden komputer nie da, to codzienne obcowanie z oryginalnym dziełem sztuki, przeżywanie go, dzielenie się zachwytem.

Mam w domu obrazy. Czy to wybitna sztuka? Najważniejsze, że je lubię i doskonale znam. Znam je doskonale, ponieważ zatrzymuję się przed nimi codziennie i przyglądam się im w różnym oświetleniu, o różnych porach dnia i roku. Oglądam je, kiedy sam jestem w różnych nastrojach. Każdy z tych obrazów stał się częścią mojego życia, mojej tożsamości.

Wielu ludzi myśli o sobie, że są na sztukę niewrażliwi.

Zdarzają się ludzie niewrażliwi na sztukę, jak są ludzie, którzy nie mają słuchu muzycznego. Statystycznie należą oni raczej do rzadkości. Większość – to ludzie o przeciętnych zdolnościach, w których życiu dobra edukacja szkolna i rodzinna może odegrać istotną rolę.

W Polsce dziś przekonuje się najczęściej: kupuj sztukę, bo to jest najlepsza inwestycja!

Mówienie o finansowych zyskach z inwestycji w sztukę jest troszkę naciągane. Bardzo rzadko nabywca może trafić na kogoś w rodzaju młodego van Gogha, Cézanne’a czy Moneta. 99 procent ogromnej produkcji plastycznej, która powstaje na świecie, nigdy nie będzie na tym poziomie. Z tysięcy obrazów, które co roku powstają w Polsce, niewielki ułamek trafi na rynek i uzyska ceny powyżej przeciętnej. Nikt nie jest w stanie przewidzieć, jaka sztuka będzie modna za 20-30 lat i będzie się sprzedawała za wielkie pieniądze. Dlatego inwestowanie w sztukę to operacja o wysokim poziomie ryzyka. Moim zdaniem należy kupować sztukę nie dlatego, że ona przyniesie zyski za ileś tam lat, lecz tylko dlatego, że się podoba. Nie ma żadnej gwarancji zysku z inwestowania w sztukę!

Zna Pan Profesor dzieje prywatnego kolekcjonerstwa. Nikt nie przewidział, które dzieła sztuki istotnie podrożeją za 30 lat?

Nie! Nic mi nie wiadomo, by ktoś w 1870 r. przekonywał: kupujcie obrazy tego młodego człowieka, który nazywa się Paul Cézanne, wasze dzieci sprzedadzą je i zostaną milionerami!

Sztuka jest ryzykiem zarówno dla inwestora, jak i dla artysty. Artysta musi swój gust zamienić w gust społecznie uznany. Jakie jest prawdopodobieństwo, że zdoła narzucić swoją wizję? Tak samo osoba, która kupuje sztukę z myślą o inwestycji, nie ma w moim przekonaniu gwarancji, że na tym zarobi.

Bardzo Panu dziękuję za rozmowę.