

ANNA ANTONOWICZ\*

## KOMNATA HORRORÓW: ELITY SMAKU WOBEC KICZU MAS

## WSTĘP

Celem artykułu, najogólniej rzecz ujmując, jest omówienie średniowiktorianańskiej definicji kiczu w sztuce użytkowej<sup>1</sup> na podstawie analizy przyczyn powstania, polityki wystawienniczej oraz wybranych eksponatów galerii zwanej Komnatą Horrorów, istniejącej w latach 1852–1853 w Muzeum Sztuki Zdobniczej w Londynie. Zestawienie zjawiska kiczu z okresem średniowiktorianańskim może być nieco zaskakujące, gdyż samo słowo „kicz” pojawiło się później niż omawiana epoka. Jak pisze francuski socjolog i filozof, Abraham Moles, w swojej monografii poświęconej zjawisku kiczu, jako pierwsi słowem „kicz” zaczęli się posługiwać krytycy sztuki z Monachium w latach 60.–70. XIX wieku w odniesieniu do tandetnych podróbek dzieł sztuki sprzedawanych niemieckim fabrykantom, chcącym zamanifestować swoją zamożność. Na poziomie międzynarodowym „kicz” wszedł do dyskursu potocznego dopiero z początkiem XX wieku, a zwłaszcza od lat 30. wraz z pojawieniem się modernistycznych ruchów awangardowych stojących w opozycji do kiczu kultury masowej<sup>2</sup>.

Choć samo słowo ma krótką historię, zjawisko kiczu nie jest produktem końca XIX czy XX wieku. Jak pokazali Werner Hofmann czy Marek Hendrykowski,

\* DR ANNA ANTONOWICZ – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Instytut Filologii Angielskiej, Katedra Literatury i Kultury Brytyjskiej.

<sup>1</sup> W tekście używam wiktorianańskich zamienników tej nazwy, np. sztuka zdobnicza, sztuka dekoracyjna lub sztuka przemysłowa.

<sup>2</sup> A. Moles, *Kicz czyli Sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1979, s. 13–14.

z perspektywy diachronicznej kicz jest zjawiskiem odwiecznym, którego cechy i przejawy można odnaleźć w wielu pracach malarskich, literackich, muzycznych czy architektonicznych na przestrzeni dziejów<sup>3</sup>. Idąc tym tropem rozumowania, wybór epoki wiktoriańskiej w połączeniu ze zjawiskiem kiczu zdaje się całkiem logiczny, bo choć w każdym czasie można wskazać dobrą i złą sztukę, żaden okres nie był osądzony, a następnie potępiony za przejawy bezguścia tak bardzo i tak powszechnie, jak właśnie epoka wiktoriańska<sup>4</sup>. Dla przykładu, Nikolaus Pevsner, XX-wieczny znawca i krytyk wiktoriańskiej architektury i sztuki, ocenił z całą surowością całokształt wiktoriańskiej kultury materialnej jako:

dzieło prymitywne, wulgarne i przesycone ornamentem, gdyż niemal wszystko było wytwarzane, aby usatysfakcjonować niewykształconą publiczność – publiczność, która miała albo za dużo pieniędzy i za mało czasu, albo za mało pieniędzy i za mało czasu. [...] Większość wiktoriańskich konsumentów nigdy nie otrzymała tego rodzaju edukacji, którą cieszył się dżentelmen w czasach gregoriańskich i która w dużej mierze była edukacją oka; nigdy też nie miała czasu, aby nabyć taką edukację później w życiu<sup>5</sup>.

Podobne odrzucenie spotkało epokę wiktoriańską ze strony XX-wiecznych historyków wzornictwa, którzy wytykali XIX-wiecznym produktom brak gustu, lekceważenie użyteczności, przeładunek dekoracjami, wzorniczą rozpustę, bezprecedensową wulgarność czy „pokraczność form, które nigdy nie będą pożądane przez kolekcjonerów, chyba że ktoś chciałby zbudować muzeum dziwnego domowego umeblowania”<sup>6</sup>.

Celem referatu nie jest jednak analiza diachroniczna w celu udowodnienia ze stanowiska współczesnego badacza, że pewne wybrane cechy kiczu można odnaleźć w wytworach wiktoriańskich, ale ukazanie wiktoriańskiej świadomości obecności kiczu i próby jego definicji. Moles w swojej monografii stwierdził iż „[p]ojawienie się w językach germańskich określonego terminu wskazującego na

<sup>3</sup> Zaczęto mówić nie tylko o kiczu w sztuce wizualnej, jak di Giotto di Bondone, Sandra Botticellego czy Petera Paula Rubensa, ale również o kiczu poszczególnych epok, np. rokoka, klasycyzmu, sentymentalizmu, gotycyzmu, itd., kiczu Miguela Cervantesa, Johanna Wolfganga Goethego, Adama Mickiewicza i George’a Gordona Byrona w literaturze czy kiczu Richarda Wagnera i Giacomina Pucciniego w muzyce. Zob. W. Hofmann, *Kicz i sztuka trywialna jako sztuki użytkowe*, w: *Pojęcia, problemy i metody współczesnej nauki o sztuce*, wybrał, przeł. przejrzał, wstępem opatrzył J. Białostocki, Warszawa 1976; M. Hendrykowski, *Kłopoty z kiczem filmowym*, „Kino” 1996, nr 9, s. 16–17.

<sup>4</sup> G.H. Huntley, *Notes on Victorian Art*, „College Art Journal” 1945, Vol. 4, no. 3, s. 128–129.

<sup>5</sup> N. Pevsner, *Studies in Art, Architecture and Design: Victorian and After*, London 1982, s. 43.

<sup>6</sup> E. de Wolfe, *The House of Good Taste*, London 1913, s. 263. Zob. też: C. Gere, *Nineteenth-Century Decoration*, London 1989, s. 276; A. Forty, *Objects of Desire: Design and Society since 1750*, London 1964, s. 337; M. Praz, *An Illustrated History of Interior Decoration: Form Pompeii to Art Nouveau*, London 1964, s. 336; S. Parisien, *Historia wnętrz. Dom od roku 1700*, [tłum. E. Gorządek], Warszawa 2010, s. 123–125.

to zjawisko [zjawisko kiczu – dop. A.A.] umożliwiło wstępne uświadomienie go sobie; poprzez słowo pojęcie staje się uchwytnie, można je stosować [...]”<sup>7</sup>. Na przekór temu stwierdzeniu celem artykułu jest ukazanie, że kicz, choć nienazwany jeszcze kiczem, stał się obiektem przemyśleń, analiz i protestów na długo przed manifestami awangardowych ruchów XX-wiecznego modernizmu, co więcej, na długo zanim zaczęto używać słowa „kicz”.

W Wielkiej Brytanii zainteresowanie kiczem, zwłaszcza w dziedzinie wzornictwa sztuki użytkowej, sięga początku XIX wieku, a osiąga apogeum w latach 30. po 50. Słowo „apogeum” nie jest tu ani przypadkowe, ani świadomie przesadzone: w tych dekadach dostrzeganie rosnącej obecności bezguścia, jak również próba definicji i określenia wpływu kiczu na społeczeństwo i kulturę wykroczyły daleko poza dyskusje w zaciszu domowym intelektualnych i artystycznych elit czy dysput na łamach prasy fachowej. Od lat 30. temat wzorniczego bezguścia, zalewającego wnętrza domów i witryny sklepowe, wkroczył najpierw do prasy codziennej i ogólnokrajowej, następnie na obrady Parlamentu Brytyjskiego i do raportów komisji rządowych, by w końcu doprowadzić do regulacji legislacyjnych. Z ich mocy w roku 1852 rozpoczęła się tzw. reforma dekoracyjna, na której straży stały rządowy Departament Sztuki, szkoły wzornictwa oraz Muzeum Sztuki Zdobniczej w Londynie (dziś Muzeum Wiktorii i Alberta) – instytucje powołane do poprawy smaku artystycznego brytyjskiego społeczeństwa oraz do walki z bezguściem lub tzw. „fałszywą sztuką dekoracyjną”, jak wtedy określano kiczowate produkty sztuki użytkowej<sup>8</sup>.

Tytułowa Komnata Horrorów to ironiczna nazwa jednej z sal wystawienniczych Muzeum, prezentująca 87 przykładów fałszywej sztuki. Oficjalnie zwana Galerią Fałszywych Zasad w Dekoracji, Komnata unaoczniała zwiedzającym niską sztukę dekoracyjną poprzez pokazanie i opisanie rażących przykładów wiktoriańskiego bezguścia. Choć wystawa była niewielka i trwała niecałe dwa lata, stanowiła jaskrawy przejaw narastającej trwogi wobec szkodliwego wpływu demokracji kultury, konsumpcjonizmu i rewolucji przemysłowej na wartości estetyczne. Opis wydarzeń i komentarzy, które sprowokowały bądź towarzyszyły powstaniu i realizacji idei Muzeum Sztuki Zdobniczej, pozwoli na ukazanie nie tylko średniowiktoriańskiej świadomości estetycznej, ale również poglądów polityczno-społecznych, które zdeterminowały cele i narzędzia polityki wystawienniczej Komnaty Horrorów. Z kolei wybrane opisy parametrów bezguścia zebranych tam eksponatów umożliwiają wgląd w muzealną definicję kiczu. Niniejszy esej ukaże, jak zarzuty wobec kiczowatych eksponatów wykraczały poza zwykłe opisy złej formy czy dekoracji i dotyczyły również porządku społecznego i etycznego średniowiktoriańskiej kultury. Ze względu na państwowy i publiczny charakter instytucji muzeum,

<sup>7</sup> A. Moles, *Kicz czyli Sztuka szczęścia*, s. 15.

<sup>8</sup> A. Burton, *Vision & Accident. The Story of the Victoria and Albert Museum*, London 1999, s. 29–33.

muzealna wizja kiczu pełniła kluczową rolę w oficjalnym dyskursie brytyjskim na temat moralno-estetycznych zasad w ocenie sztuki i smaku, w odniesieniu do konkretnego historycznego momentu wielkich przemian ekonomicznych, społecznych i kulturowych.

Referat stawia więc pytanie o wiktoriański kicz rozumiany dwojako. Po pierwsze, kicz zostanie ukazany jako zjawisko generowane społecznie o charakterze ekonomiczno-kulturowym. Po drugie, zostanie opisany jako potencjalny środek wyrazu artystycznego, jako konkretny, a więc posiadający określone cechy przedmiot. W XX wieku, w wyniku licznych analiz<sup>9</sup> i postulatów ruchów artystycznych<sup>10</sup>, określenie „kicz” zostało spopularyzowane przede wszystkim jako synonim wytworów kultury popularnej, konsumpcyjnej i masowej, które uosabiają takie cechy, jak: mierność, banalność, szablonowość, sentymentalność, niedostosowanie, ostentacja, przesada czy fałsz. Kilka z wymienionych kategorii i cech było również wyznacznikiem fałszywej sztuki w okresie średniowiktoriańskim. Celem referatu nie jest jednakże analiza, w jakim stopniu wiktoriańska świadomość estetyczna pokrywa się z XX-wiecznymi teoriami kiczu, może jednak stanowić przyczynek do głębszych rozważań na temat ciągłości bądź zmienności społecznej wrażliwości estetycznej na przestrzeni całej ery nowoczesności, czyli od zarania rewolucji przemysłowej, społeczeństwa konsumpcyjnego i kultury masowej, po współczesność.

## I. PRZYCZYNY I SKUTKI DEMOKRATYZACJI WIKTORIAŃSKIEGO GUSTU

Pojawienie się zjawiska kiczu na początku XIX wieku w Wielkiej Brytanii oraz równoczesna świadomość i reakcja na obniżenie jakości estetycznej produkcji przemysłowej i wulgaryzację gustu społeczeństwa brytyjskiego nie jest przypadkowa. Wielka Brytania należy do jednych z pierwszych państw i kultur naznaczonych cechami nowoczesności, takimi jak: technologia, produkcja masowa, materializm, konsumpcjonizm, demokratyzacja kultury, laicyzacja czy społeczna samoświadomość,

---

<sup>9</sup> Chodzi głównie o prace takich autorów, jak: Clement Greenberg, Hermann Broch, Walter Benjamin, Leo Lowenthal, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Max Horkheimer, Dwight McDonald czy Adolf Loos. Więcej na temat tego, jak poszczególni autorzy wpłynęli na definicję i cechy kiczu, zob. R. Shusterman, *Dont't Believe the Hype: Animadversions on the Critique of Popular Art*, „Poetics Today” 1993, Vol. 14, no. 1, s. 101–122.

<sup>10</sup> Przede wszystkim dotyczy tych ruchów artystycznych, które w swoich manifestach głosiły sprzeciw wobec kultury masowej i kiczu, a więc włoskich i rosyjskich futurystów pierwszych dwóch dekad XX wieku, dadaizmu lat 30., a także ruchu Bauhausu, kubistów czy konstruktywistów przełomu lat 30. i 40. oraz innych pomniejszych ruchów awangardowych aż do Pop-artu, który jako pierwszy świadomie włączył kicz do repertuaru swoich środków artystycznych. Zob. J. McHale, *The Future of Art and Mass Culture*, „Leonardo” 1979, Vol. 12, no. 1, s. 60.

które sprzyjają pojawieniu się kiczu jako szerszego zjawiska społecznego i kulturowego, a nie jako jednostkowego, przypadkowego wydarzenia<sup>11</sup>. Jak stwierdził Dwight MacDonald, kicz jest związany głównie z powstaniem kultury masowej, jest to więc „zjawisko charakterystyczne dla okresu nowoczesności i różni się od tego, co wcześniej pojmowano jako sztuka czy kultura”<sup>12</sup>. Clement Greenberg w książce *Awangarda i kicz* był bardziej precyzyjny w określeniu momentu przełomowego w historii kultury zachodnioeuropejskiej, który zrodził kicz:

Kicz to produkt rewolucji przemysłowej, która zurbanizowała masy Zachodniej Europy i Ameryki oraz ukształtowała to, co się nazywa powszechnym piśmiennictwem, gdyż warunkiem Kiczu jest dysponowanie całkowicie ukształtowaną tradycją kulturową, której odkrycia, zdobycze i dojrzała samoświadomość Kicz może spożytkować dla własnej korzyści<sup>13</sup>.

W istocie, Wielka Brytania jako pionierka rewolucji przemysłowej oraz orędowniczka demokratyzacji kultury i społeczeństwa, już od początku XIX wieku odczuła przemianę rodzimej kultury i jej produktów pod wpływem masowej produkcji maszynowej oraz dominacji mieszczańskiego światopoglądu i wartości w dziedzinie polityki, ekonomii i kultury. Historycy odnotowują, że dzięki rewolucji przemysłowej już w latach 20. znaczna część populacji – a przede wszystkim średnia i niższa średnia klasa społeczna – uległa zauważalnemu wzbogaceniu oraz migracji do miast, przyczyniając się do rozprzestrzenienia się procesów industrializacji, urbanizacji i demokratyzacji kraju. W ten sposób rzesze ludzi mniej uprzywilejowanych, mniej zamożnych i mniej wykształconych otrzymało dostęp zarówno do produkcji, jak i konsumpcji produktów kultury<sup>14</sup>. Owe zmiany oznaczały wtargnięcie nowych sił wpływu i nacisku na tereny kultury, które dotychczas były zarezerwowane wyłącznie dla elitarnej grupy odbiorców. Technika

---

<sup>11</sup> Zob. J. Jervis, *Exploring the Modern. Patterns of Western Culture and Civilization*, Oxford 1998. Autor wskazuje na etapowość rozwoju poszczególnych wyznaczników nowoczesności, które pojawiały się w różnych epokach historycznych zależnie od kraju. W Wielkiej Brytanii pierwsze oznaki nowoczesności datuje się od wynalezienia druku w XVI wieku, poprzez rewolucję naukową w XVII wieku, rewolucję przemysłową XVIII wieku czy idee reformatorskie oświecenia i romantyzmu. Nowoczesność jednakże jako zestaw cech tworzących pewną zintegrowaną całość w odniesieniu do Wielkiej Brytanii i masowej kultury brytyjskiej datuje się od XIX wieku, a zwłaszcza od początku epoki wiktoriańskiej. W kwestii początku kiczu jako szerszego zjawiska o charakterze ogólnospołecznym zob. też: G. Mosquera, *Bad Taste in Good Form*, „Social Text” 1986, no. 15 (Autumn), s. 60–61.

<sup>12</sup> D. MacDonald, *A Theory of Mass Culture*, w: *Mass Culture: Popular Arts in America*, ed. B. Rosenberg, D.M. Waite, Glencoe 1957, s. 59–60.

<sup>13</sup> C. Greenberg, *Avant-garde and Kitsch* (1946), w: tamże, s. 99.

<sup>14</sup> J.A. Schmiechen, *The Victorians, Historians, and the Idea of Modernism*, „The American Historical Review” 1988, Vol. 93, s. 287–316; tenże, *Reconsidering the Factory, Art-Labor, and the Schools of Design in Nineteenth-Century Britain*, „Design Issues” 1990, Vol. 6, no. 2, s. 59–60.

przyczyniła się zatem do demokratyzacji kultury, a to umożliwiło po raz pierwszy w historii tworzącej się szerokiej klasie średniej dokonywanie samodzielnych wyborów uwolnionych od dyktatu arystokratycznych gustów. W dziedzinie sztuki dekoracyjnej podstawowymi wymogami stały się komfort, różnorodność, niska cena oraz moda; zastąpiły one estetykę poprawnej formalności, która tak wyraźnie dominowała w wyższych warstwach społeczeństwa XVIII-wiecznej Anglii<sup>15</sup>. Tym samym kulturowa sfera elit uległa marginalizacji w wyniku zmian technologicznych i społeczno-demograficznych, które umożliwiły na oddolne i populistyczne wpływy na kulturę, a przede wszystkim poszerzenie definicji „gustu”, różniącego się znacznie od upodobań panujących we wcześniejszym okresie.

Nowy „poszerzony” gust stał się zjawiskiem kapryśnym, podlegającym niestannym zmianom rynkowym i skłaniał się do wzornictwa z gatunku jarmarcznych i ekstrawaganckich form oraz wzorów<sup>16</sup>. Po pierwsze, właściciele domów decydowali się coraz częściej na nietypowe i prowokacyjne rozwiązania, co w pewnym stopniu można przypisać rozwijającej się mechanizacji produkcji i rosnącej podaży dóbr, a częściowo ciągle zwiększającej się ilości drukowanych poradników, wzorników i reklam, które nie były już skierowane tylko do producentów, ale też do przeciętnych właścicieli domów, co sprawiło, że decyzję o wyglądzie wnętrza podejmował klient, a nie wytwórca<sup>17</sup>. Po drugie, nowi konsumenci wywierali presję na sferę podaży, domagając się przyspieszenia i zwiększenia produkcji masowej tanich, lecz bogatych wizualnie produktów wyposażenia domowego. Jak stwierdził jeden z obserwatorów wydarzeń na rynku produkcji tapet w 1836 roku, „inwencja artysty jest utrzymywana w ciągłym stanie aktywności nastawionym na dostarczanie nowych form, nowych kombinacji i nowych ornamentów”<sup>18</sup>. Nieograniczona wolność wyboru oraz nieokiełznana pogoń za nowością i różnorodnością powodowały chęć pozyskania coraz większej ilości produktów, jak również pragnienie ciągłych zmian w typie i charakterystyce produktów, które coraz rzadziej nosiły znamiona dobrego smaku. Jak w 1836 roku oświadczył producent Samuel Wiley przed specjalną angielską komisją rządową do spraw sztuki: „Gust powszechny jest fatalny; mogę sprzedać najgorsze rzeczy i najmniej wartościowe”<sup>19</sup>.

Rezultatem wyścigu podaży i popytu w celu wywołania kolejnej mody wzorniczej była tzw. „bitwa stylów” pierwszej połowy XIX wieku, czyli seria wznowień historycznych stylów, następujących szybko jeden po drugim bądź wzajemnie pomieszanych w manierze eklektycznej. Ta chęć eksperymentów stylistycznych i pasja

<sup>15</sup> S. Parissien, *Historia wnętrz*, s. 89–107.

<sup>16</sup> J. Steegman, *Victorian Taste: A Study of the Arts and Architecture from 1830 to 1870*, London 1970, s. 10–13.

<sup>17</sup> F. Collard, *Historical Revivals, Commercial Enterprise and Public Confusion*, „Journal of Design History” 2003, Vol. 16, no. 1, s. 35–48, zvl. s. 37.

<sup>18</sup> *Report of the Select Committee on Arts and Manufacture*, Part 1, London 1836, paragrafy 373–382.

<sup>19</sup> Tamże, paragraf 456.

do łączenia różnych okresów historycznych i stylów stały się charakterystyczną cechą wiktoriańskich domów angielskiego mieszczaństwa. Już w pierwszych dwóch dekadach XIX wieku w ślad za takimi stylami, jak grecki czy grecko-egipski, pojawił się styl Ludwika XIV i Ludwika XVI, a następnie gotycki, elżbietański, saksoński, chiński, turecki i indyjski<sup>20</sup>. Wielu narzekało na ten anarchiczny pluralizm stylistyczny, a estetyczni puryści największą odrazę czuli do mody na francuskie meble, która zaowocowała niezliczoną ilością przeładowanych dekoracji i przeładowanych form, „zdegenerowanych, całkowicie pozbawionych prawdziwej elegancji i piękna”<sup>21</sup>. Zdaniem Frederica J. Schwartza rewolucja przemysłowa, a szczególnie XIX wiek, stanowi przełom w historii sztuki między przedrewolucyjną przeszłością charakteryzującą się wizualnie spójnymi stylami poszczególnych epok a nowoczesnością rozumianą jako wielość i jednoczesność stylizacji powiązanych z szybko zmieniającą się, skomercjalizowaną modą<sup>22</sup>. Bitwa stylów w istocie stanowi taki przełom w kulturze brytyjskiej: idea oryginalnego i innowacyjnego stylu będącego organicznym odzwierciedleniem duchowych, intelektualnych i artystycznych aspiracji epoki ustąpiła miejsca anarchii smaku, chaosowi stylistycznemu, rządowi zmiennej mody i prymatowi zysku ekonomicznego.

Ta sytuacja doprowadziła w połowie lat 20. XIX wieku do widma poważnego kryzysu ekonomicznego w sferze produkcji i handlu sztuką użytkową. Brytyjskie towary dekoracyjne straciły swoją wiarygodność i prestiż jako produkty innowacyjne i gustowne, odznaczające się wysokim poziomem wykonania i wzornictwa. To spowodowało stopniowy spadek popytu na nie na rynkach światowych, a kiedy w roku 1824 uwolniono taryfy cłowe na towary z eksportu, wyroby brytyjskie przestały być konkurencyjne również na rynku krajowym<sup>23</sup>. Wtedy właśnie jednoznacznie wysunięto argument, że komercyjnego sukcesu przedmiotów dekoracyjnych należy upatrywać w wysokiej jakości ich wzornictwa, a w przeciągu kilku lat systematycznie podkreślano na łamach prasy ogólnokrajowej ekonomiczną wartość dobrego smaku w sztuce użytkowej:

Ktoś mógłby przypuszczać, że naród tak zaciekle przemysłowy i komercyjny, jak Anglicy nie tylko pragnie stworzyć rynki zbytu w każdym zakątku zamieszkanym przez człowieka, ale też zachować panowanie nad rynkiem z całej siły i na wszelkie sposoby. Każdy dokument jednak zdaje się zaprzeczać tym pobożnym życzeniom. [...] Pomimo naszych surowców, ogromnego wkładu kapitału, naszej wielkiej potęgi technologicznej, przedsiębiorczości handlowców, umiejętności i niesłabnącej pracowitości naszych rze-

<sup>20</sup> S. Parissien, *Historia wewnątrz*, s. 103–105.

<sup>21</sup> R. Ackerman, *Which is the Best?*, „Repository of Arts, Literature, Fashion, Commerce, Manufactures, and Politics” 1928, Vol. 28, no. 3, s. 3–5.

<sup>22</sup> F.J. Schwartz, *Cathedrals and Shoes: Concepts of Style in Wölfflin and Adorno*, „New German Critique” 1999, no. 76 (Winter), s. 13–16.

<sup>23</sup> P. Atterbury, *Steam & Speed: Industry, Power & Social Change in 19th-century Britain* [online], [dostęp: 26 czerwca 2012]. Dostępny w Internecie: <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/s/industry-power-and-social-change>>.

mieślników, zostało dobitnie stwierdzone, że nasze wyroby przemysłowe zostały wykluczone z kontynentu z powodu niższości sztuki dekoracyjnej i pokonane zostały przez konkurencyjne produkty z obcych stron, wprowadzone na rynek brytyjski wyłącznie z tego powodu. To podniosło wielki alarm, Izba Handlowa była rozgorączkowana, nawet Downing Street było poruszone<sup>24</sup>.

Rosnąca świadomość upadku powszechnego smaku i szerzącego się bezguścia przemysłowego, połączona z rosnącym niepokojem dotyczącym spadku konkurencyjności brytyjskich towarów w kraju i za granicą ostatecznie doprowadziły do rządowego zbadania dziedziny sztuki dekoracyjnej. 15 lipca 1835 roku parlament powołał Komisję do spraw Sztuk i Przemysłu, aby „zbadala Konstytucję, Zarządzanie oraz Efekty Instytucji związanych ze Sztukami”<sup>25</sup>. Raport rządowy z roku 1836 wskazywał jednoznacznie na „brak zasad dobrego smaku” oraz „defekt w sztuce projektowania”, czego rezultatem był „kryzys dekoracyjny” oraz spadek zagranicznego popytu na brytyjskie towary i wzrost importu w kraju, a więc tzw. „negatywny bilans handlowy”<sup>26</sup>. Oprócz tego raport podniósł kwestię braku wsparcia dla sztuki i edukacji w Wielkiej Brytanii i za główną przyczynę niskiej jakości sztuki dekoracyjnej wskazał brak instytucji uczącej projektowania oraz publicznych i darmowych galerii sztuki wypełnionych poprawną sztuką i skierowanych do ogółu konsumentów<sup>27</sup>.

## II. WIELKA WYSTAWA PRZEMYSŁOWA I PIERWSZE ANALIZY ZJAWISKA KICZU

W wyniku sprawozdania rządowego w 1836 roku powstała pierwsza szkoła projektowania, a w roku 1845 rząd wydał „Akt Muzealny” umożliwiający powstanie publicznych muzeów dostępnych dla wszystkich warstw społeczeństwa brytyjskiego. Były to ważne decyzje na poziomie legislacyjnym, ale właściwa, aktywna kampania przeciwko tandecie przemysłowej rozpoczęła się dopiero w roku 1852, tuż po zakończeniu Wielkiej Wystawy Przemysłowej Wszystkich Narodów w Londynie w 1851 roku. Wielka Wystawa była momentem przełomowym, który wyznacza początek bezpośredniej kontroli rządowej nad obszarem sztuki i smaku oraz rządowych programów edukacyjnych i muzealnych, których częścią była Komnata Horrorów.

<sup>24</sup> *The Future of British Art*, „Art Union Journal” 1835 (January), s. 23.

<sup>25</sup> *Report [Second Report] from the Select Committee on Arts and their Connexion with Manufactures Ordered*, by the House of Commons, to be Printed, 16 August 1836, British Parliamentary Papers 1836, s. II.

<sup>26</sup> Tamże, s. III.

<sup>27</sup> Tamże, s. V, VI.



Otwarta 1 maja 1851 roku przez królową Wiktorię i księcia Alberta Wielką wystawa była pierwszą światową ekspozycją prezentującą najlepsze osiągnięcia w różnych dziedzinach przemysłu w powiązaniu z masową produkcją maszynową. W Kryształowym Pałacu, wybudowanym specjalnie na tę okazję, pomieściło się ponad 100 000 eksponatów prezentowanych przez 15 000 wystawców. Według organizatorów głównym zadaniem wystawy było „wywołanie współzawodnictwa sztuki i manufaktury wszystkich szkół i cywilizacji” w celu propagowania „brytyjskiej polityki ekonomicznej wolnego handlu” i stymulacji „eksportu angielskiej nowoczesności” do Azji, Ameryki i Australii<sup>28</sup>. Rezultat wystawy był zgoła inny: mimo że liczne nagrody i wyróżnienia zostały wręczone Wielkiej Brytanii, znamienne było to, że dotyczyły one jedynie nauki i techniki. W dziedzinie wzornictwa przemysłowego produkty brytyjskie zostały ocenione bardzo krytycznie jako całkowicie pozbawione poprawnego stylu, dobrego smaku oraz piękna. Recenzje prasowe, głosy polityków oraz organizatorów i sponsorów wystawy, jak również recenzje ludzi sztuki były przepełnione poczuciem wstydu, niższości i zagrożenia. Wpływowy „British Quarterly Review” stwierdził jednoznacznie: „Na podstawie Wielkiej Wystawy dowiedzieliśmy się, że istnieje wiele dziedzin, w których jesteśmy gorsi, a w niektórych, jak zasady projektowania i nauka harmonii, jesteśmy żalosnymi ignorantami”<sup>29</sup>.

Szczególnie dużo mówiące są słowa krytyki ze strony oficjalnych recenzentów wystawy, ludzie zawodowo związanych ze sztuką, późniejszych reformatorów odpowiedzialnych za stronę organizacyjną i instruktażową programów edukacyjnych, w tym Muzeum Sztuki Zdobniczej. Ich słowa wykraczały poza ogólnikowe stwierdzenia obecności bezguścia w sztuce dekoracyjnej i wskazywały na konkretne cechy przedmiotów świadczące o złym smaku. Według nich brytyjskie wzornictwo pokazane na wystawie świadczyło przede wszystkim o braku spójnego stylu artystycznego opartego na ściśle określonych zasadach dobrego smaku, o powszechnym ignorowaniu potrzeb i ducha nowoczesnej kultury, o błędnej estetyce opartej na chaotycznym eklektyzmie, tanim naśladownictwie, szpetnym naturalizmie oraz przepychu na pokaz. Poniższe cytaty dają krótki przegląd opinii największych autorytetów i najczęstszych zarzutów pod adresem brytyjskiego wzornictwa, które stały się podstawą fałszywych zasad w sztuce dekoracyjnej wyeksponowanych w Komnacie Horrorów. Na przykład artysta, historyk sztuki i administrator Narodowej Galerii w Londynie, Ralph Wornum, w eseju *The Exhibition as a Lesson in Taste*, opublikowanym w brytyjskim dziale katalogu wystawy, narzekał, że „nie ma nic nowego w projektach dekoracyjnych”, występuje zaś „niedostatek dobrego wzornictwa i lekceważenie użyteczności, a także przeładowanie detalami”<sup>30</sup>. Matthew

<sup>28</sup> *The Guide to the Great Exhibition*, London 1851, s. 18–19.

<sup>29</sup> Art. V, „British Quarterly Review” 1852, Vol. 16 (August), s. 144.

<sup>30</sup> R.N. Wornum, *The Exhibition as a Lesson in Taste*, „Art Journal’s Illustrated Catalogue. The Industry of All Nations” 1851, s. XVI.

Digby Wyatt, wiktoriański teoretyk i projektant sztuki użytkowej, głosił, że brytyjskie wzornictwo prezentowało sobą „kretynizujące skutki wieloletniego nieprzerwanego kopiowania stylów bez ograniczenia, scalania ich bez próby uzyskania jedności i fałszowania ich bez cienia wstydu”<sup>31</sup>. Owen Jones, architekt, reformator i teoretyk zasad w sztuce dekoracyjnej, napisał w recenzji wystawy o sekcji brytyjskiej:

W pracach zebranych [...] dało się zauważyć całkowity brak wspólnych zasad, bezowocny pościg za nowością, [...] bez ani jednej próby wyprodukowania Sztuki pozostającej w harmonii z naszymi współczesnymi potrzebami i metodami produkcji. [...] Nie mamy żadnych zasad, żadnej jedności, produkujemy sztukę pozbawioną piękną lub piękno pozbawione inteligencji<sup>32</sup>.

W końcu dla Richarda Redgrave’a, krytyka sztuki i współzałożyciela Muzeum Sztuki Zdobniczej, machina wystawy

zademonstrowała zdolność do wytwarzania bogato zdobionych [...] form równie tanio jak form prostych oraz do wprowadzenia na szeroki rynek masy towarów, co zadowoli tych, którzy marzą o ilości. [...] Perfekcję osiągnięto raczej w użyciu dużej ilości kolorów niż w czymkolwiek innym, a maszyny marnowano na imitację kwiatów, liści i pnączy, niemal zupełnie pozbawionych dekoracyjnego charakteru i wykonanym wbrew zasadom<sup>33</sup>.

Wystawa sprowokowała również pierwsze oceny i analizy niskiego poziomu smaku estetycznego jako zjawiska odzwierciedlającego wątłą kondycję i niską jakość kultury wiktoriańskiej oraz wynikającego z nowego układu sił ekonomiczno-społecznych. Okres średniowiktoriański obfituje w różnego rodzaju notatki prasowe, eseje i poradniki zawierające komentarze na temat bezguścia oraz próby wskazania powodów i potencjalnych skutków zaistniałej sytuacji. Do najbardziej wnikliwych, znamienych i wpływowych opinii tamtego okresu należą wypowiedzi Charlesa L. Eastlake’a, Gottfrida Sempera i Mathewa Arnolda. Są to zarazem poglądy, które najlepiej odzwierciedlają powszechną potrzebę skutecznej reakcji na skutki demokratyzacji gustu oraz trafnie wskazują na sposoby zaradzenia kryzysowi dekoracyjnemu, które zostały zastosowane w reformie dekoracyjnej przez Muzeum Sztuki Zdobniczej.

Na przykład Charles Locke Eastlake, autor poczytnego poradnika, ubolewał nad niską jakością sprzedawanych produktów, które według niego odzwierciedlały, ale zarazem utrwały zły smak wśród konsumentów:

<sup>31</sup> *Lectures on the Results of the Great Exhibition of 1851*, vol. 2, London 1852, s. 229.

<sup>32</sup> O. Jones, *The Grammar of Ornament*, London 1856, s. 77–78.

<sup>33</sup> R. Redgrave, *Report on Design: Prepared as a Supplement to the Report of the Jury of Class XXX. Of the Exhibition of 1851, at the Desire of Her Majesty's Commissioners*, by Richard Redgrave, London 1851, s. 3–6.

Od dawna niepokojąco duża część społeczeństwa nie jest wrażliwa na jakąkolwiek sztukę i w kwestii wyboru mebli do domu kieruje się jedynie „nowinkami”. Angielskie społeczeństwo, jako organizm, jest całkowicie niezdolne do odróżniania dobrego wzornictwa od złego, i tak długo, jak w witrynach na głównych ulicach West Endu będą wystawiane jarmarczne i dziwaczne śmiecie, tak długo będą przyciągać do nich kupna dziewięćdziesięciu na stu klientów<sup>34</sup>.

Winą za to Eastlake obarczał masową produkcję maszynową oraz mechanizmy funkcjonowania kapitalizmu, który goniąc za zyskiem, w nieunikniony sposób powodował obniżenie standardów wzornictwa, a tym samym gustu społecznego: „Upadek naszego narodowego gustu musi być powiązany ze współzawodnictwem, ponieważ jeśli nasze najbardziej pospolite meble tanieją, to wpływa to również na obniżenie ich jakości”<sup>35</sup>.

Jako rozwiązanie zaistniałej sytuacji Eastlake proponował wprowadzenie reformy, która byłaby ukierunkowana na poprawę gustu i edukacji artystycznej nie tylko wśród producentów, ale przede wszystkim wśród konsumentów tak, aby:

społeczeństwo zaczęło wreszcie odgrywać czynną rolę. Jeśli [społeczeństwo] pozwoli na utrwalenie pretensjonalnej tandety... nie może oczekiwać żadnej reformy. Ale jeżeli poprze ten solidny i zdrowy gust, który wiąże się z edukacją i sumienną pracą czy to w pracowniach, czy w fabryce, wtedy możemy mieć nadzieję ujrzeć, jak odradza się prastara chwała tych sztuk będących owocem pracy<sup>36</sup>.

Gottfrid Semper, niemiecki architekt i teoretyk sztuki, późniejszy reformator i organizator programu nauczania w brytyjskim Departamencie Sztuki, również zauważał ścisły związek między masową produkcją a demokratyzacją gustu, który prowadził nie tylko do obniżenia jakości smaku, ale również do jego komercjalizacji:

Produkcja w wielkich ilościach i nacisk na różnorodność nie oparte na solidnych podstawach estetycznych, znacząco obniżyły jakość przedmiotów. Demokratyzacja gustu, z braku odpowiednich standardów oceny jakości, doprowadziła do tyranii mody, a smak stał się przedmiotem manipulacji tych, którym zależy wyłącznie na zysku<sup>37</sup>.

Chęć bycia modnym ze strony konsumentów oraz chęć wprowadzenia nowej, chwytliwej i zyskowej mody ze strony producentów z kolei doprowadziły, zdaniem Sempera, do powstania niebezpiecznej kultury chaosu powodującej zagubienie jednostki: „nasze miasta zostają wypełnione *extraites de mille fleurs*, specyfiką

<sup>34</sup> C. L. Eastlake, *Hints on Household Taste*, London 1868, s. 118.

<sup>35</sup> Tamże, s. 295.

<sup>36</sup> Tamże, s. 296.

<sup>37</sup> G. Semper, *Science, Industry, and Art*, Braunschweig 1852, s. 31–32.

i dziwactwami wielu miejsc i wielu wieków tak, że w naszym wygodnym zatraceniu się w iluzji w końcu zapominamy, kim jesteśmy i który wiek jest naszym<sup>38</sup>. Zdaniem Sempera każdy wiek potrzebuje nowej spójnej sztuki skrojonej na swoją miarę, której dobry smak reprezentuje tzw. „estetyczną konieczność” wynikająca z produkcyjnych możliwości oraz społecznego światopoglądu danej epoki. Do stworzenia takiej harmonijnej i uczciwej sztuki potrzebne są zasady sformułowane przez autorytety z danej dziedziny sztuki oraz publiczne muzea, które są „prawdziwymi nauczycielami wolnych ludzi”. Dzięki instytucji muzeum, która godzi „demokrację gustu z arystokracją standardów”, społeczeństwo osiągnie poziom oświecenia i świadomości, który, według Sempera, pozwoli na „wyzwolenie rzeźmielnika i konsumenta z piekła przemysłowej brzydoty”<sup>39</sup>.

W końcu warto zacytować M. Arnolda i jego krytykę społeczeństwa opartego na egalitaryzmie, materializmie i hedonistycznym konsumpcjonizmie prowadzącymi do anarchii społecznej i marności kultury. W swojej książce *Kultura i anarchia*, w rozdziale zatytułowanym „Robiąc, co się komu podoba”, autor po raz pierwszy wprowadza ideę anarchii i obowiązku państwa w jej zwalczeniu:

Główną cechą angielskiego życia i polityki jest gwarancja wolności osobistej, ale... teraz, kiedy ostatnie oznaki feudalizmu zanikają, zaczynamy niebezpiecznie dryfować w kierunku anarchii. Państwo jest potrzebne, aby kontrolować wolę jednostki w imię interesu większego niż interes jednostki<sup>40</sup>.

W rozdziale „Barbarzyńcy, Filistyni i masy” stwierdził dalej, że:

istnieje potrzeba zasad, autorytetu, aby przeciwdziałać anarchii. Ale jak zorganizować ten autorytet? Jak wpłynąć na Państwo, żeby przywołało społeczeństwo na drogę właściwego rozumu [...], [który mógłby] się sprzeciwić niczym nieograniczonej dominacji stylu życia opartego na afirmacji przeciętności i wywyższeniu maszyny biznesu<sup>41</sup>.

W swoim ostatnim eseju *Cywilizacja w Stanach Zjednoczonych* powołuje się na przykład Ameryki, której ideały demokracji i rewolucji przemysłowej doprowadziły do wypaczenia definicji pojęcia „cywilizacja, rozumianego jako zachowanie, intelekt, wiedza, piękno, życie społeczne i maniery” poprzez sprowadzenie idei postępu cywilizacyjnego do zjawiska postrzeganego jedynie w kategoriach ekonomicznych:

Nie mówcie mi jedynie, mówi ludzka natura, o potędze waszego przemysłu i handlu, o korzyściach płynących z waszych instytucji, waszej wolności, waszej równości; wiel-

<sup>38</sup> Tamże, s. 39.

<sup>39</sup> Tamże, s. 18–19.

<sup>40</sup> M. Arnold, *Culture and Anarchy with Friendship's Garland and Some Literary Essays*, vol. 5, w: *Complete Prose Works*, ed. R.H. Super, Ann Arbor 1965, s. 117.

<sup>41</sup> Tamże, s. 123–124, 146.

kiej i rosnącej liczby kościołów i szkół, bibliotek i dzienników; powiedzcie, czy wasza cywilizacja „słowo, którego używacie dla wszystkich tych zjawisk – powiedzcie, czy wasza cywilizacja jest interesująca”<sup>42</sup>.

Dla Arnolda źródłem interesującej cywilizacji jest kultura oparta na „tym, co jest wzniosłe i na tym, co jest piękne”. Według autora są to dwa wyznaczniki wskazujące na wagę „hierarchii i dystynkcji” w kulturze, które Ameryka, gloryfikując ideę „przeciętnego człowieka”, odrzuciła. Według Arnolda XIX-wieczna Wielka Brytania, mimo większych różnic klasowych niż te w Ameryce, podąża tą samą drogą co Stany Zjednoczone i bez wsparcia autorytetu i odgórnych działań państwa osiągnie najniższy poziom kultury przesiąknięty jedynie „materializmem klasy wyższej, wulgarnością klasy średniej i brutalnością klasy niższej”<sup>43</sup>.

### III. NARZĘDZIA I CELE REFORMY DEKORACYJNEJ

Lekcja dana przez Wielką Wystawę oraz jej komentatorów dostarczyła impulsu potrzebnego do drugiego etapu reformy rządowej polegającego na bezpośredniej kontroli rządowej nad obszarem sztuki dekoracyjnej oraz rządowych programów edukacyjnych i muzealnych. Celem reformy było odwrócenie relacji między sztuką a przemysłem: o ile przed 1851 rokiem to przemysł wpływał na poziom sztuki użytkowej, o tyle teraz należało dołożyć starań, aby to sztuka dyktowała poziom produkcji przemysłowej<sup>44</sup>. W tym celu w styczniu 1852 roku rząd powołał do życia Departament Sztuki Praktycznej, jako państwowy ośrodek i publiczne narzędzie reformy dekoracyjnej. Według Henry’ego Cole’a, przewodniczącego Departamentu, kluczem do efektywnej reformy brytyjskiego przemysłu sztuki użytkowej była „wola konsumenta”<sup>45</sup> i reforma smaku estetycznego całego narodu: „[...] by poprawić sytuację manufaktur, podstawowym zadaniem jest polepszenie Edukacji Artystycznej całego narodu, a nie jedynie nauczanie rzemieślników, którzy są sługami przemysłowców, którzy sami są sługami opinii publicznej”<sup>46</sup>.

W związku z tym cele nowego Departamentu wskazywały jednoznacznie na programy edukacyjne, skierowane zarówno do producentów, jak i do konsumentów wszystkich klas:

<sup>42</sup> Tamże s. 491, 495.

<sup>43</sup> Tamże, s. 496–503.

<sup>44</sup> B. Devnir, *The Early Nineteenth-Century Art, Design and Society*, London 1984, s. 29.

<sup>45</sup> *First Report of the Department of Practical Art*, British Parliamentary Papers 1853, s. 36.

<sup>46</sup> H. Cole, *Addresses of the Superintendents of the Department of Practical Art. I. On the Facilities Afforded to All Classes of the Community for Obtaining Education in Art*, London 1853, s. 12.

Po pierwsze, elementarna nauka o Sztuce, jako oddział edukacji powszechnej dla wszystkich klas społecznych, w celu dostarczenia podstawy dla właściwego osądu zarówno u konsumenta, jak i producenta; po drugie, zaawansowana nauka o Sztuce; i w końcu, zastosowanie zasad sztuki przemysłowej w celu poprawy wzornictwa przemysłowego oraz powołanie muzeów, dzięki którym wszystkie klasy będą zachęcane do badania tych wspólnych zasad smaku, które można znaleźć w najlepszych pracach na przestrzeni wieków<sup>47</sup>.

W odpowiedzi na dyrektywy programowe Departament zlecił stworzenie modelowej kolekcji wyrobów sztuki dekoracyjnej, jako pewnego wzorca zarówno dla profesjonalistów, jak i nabywców. Ten godny pochwały cel zaowocował w tym samym roku otwarciem Muzeum Sztuki Zdobniczej stworzonego jako „repozytorium prac wzorniczych z przeszłości i teraźniejszości, które powinny dostarczyć inspiracji projektantom, wytwórcom i wpłynąć na polepszenie gustu szerokiej publiczności”<sup>48</sup>.

Pierwszym dyrektorem Muzeum został Cole, który stworzył wokół siebie grono ekspertów w dziedzinie sztuki, tzw. „krąg Cole’a”, do którego należeli Richard Redgrave, Owen Jones, Christopher Dresser i Gottfrid Semper. Dzięki tym ludziom Muzeum Sztuki Zdobniczej miało przywrócić wykształconej elicie społecznej autorytet w kwestii definicji i oceny smaku, wprowadzić elitarne standardy jakości estetycznej oraz ustanowić odgórną kontrolę nad produkcją i konsumpcją sztuki zdobniczej. Innymi słowy, chodziło o zlikwidowanie masowego bezguścia wraz z jego objawami (ignorancją, przeciętnością i anarchią), poprzez wprowadzenie nakazów i zakazów ze strony wykształconych, wyrafinowanych elit.

Najbardziej nowatorską ideą nowych władz Muzeum był pomysł, aby kolekcja prezentowała zarówno najlepsze, jak i najgorsze eksponaty z Wielkiej Wystawy z 1851 roku w celu podniesienia efektywności reformy smaku i sztuki. Raporty Cole’a do komisji rządowej podkreślały oświeceniowy charakter Muzeum, którego przestrzenny układ był zaprojektowany jako edukacyjne doświadczenie iluminacji, gdyż wszyscy zwiedzający musieli fizycznie przejść od „ciemności” ignorancji i bezguścia przez Komnatę Horrorów zanim mogli wkroczyć do „światła” galerii wystawienniczych zawierających przykłady poprawnej sztuki<sup>49</sup>. Z kolei poszczególne galerie wystawiennicze skupiały się na egzemplifikacji i wyjaśnieniu konkretnych zasad w sztuce zdobniczej. Komnata Horrorów zawierała 87 eksponatów fałszywej sztuki dobranych tak, by ilustrować możliwie najpełniej różnego rodzaju zastosowania fałszywych zasad w sztuce dekoracyjnej. Zwiedzający byli zachęceni do studiowania eksponatów z pomocą przewodników i specjalnie opracowanych broszur, które wskazywały cechy przedmiotów świadczące o złym smaku.

Tak zorganizowana polityka wystawiennicza Komnaty miała na celu efektywną realizację najważniejszych zadań reformy rozumianej jako kampania przeciwko bezguściu i ignorancji. Po pierwsze, zdaniem władz Muzeum wystawa „dostarczała

<sup>47</sup> *First Report of the Department of Practical Art*, s. 6.

<sup>48</sup> Tamże, s. 8.

<sup>49</sup> H. Cole, *Addresses of the Superintendents of the Department of Practical Art*, s. 19.

porady, oferowała krytykę i wypowiadała *veto*” poprzez wizualny i werbalny przekaz na temat fałszywych zasad w sztuce. Po drugie, kolekcja „horrorów” była kampanią ostrzegawczą, unaoczniającą szkodliwe skutki rodzącej się kultury konsumpcyjnej. Poprzez świadectwo i krytykę złego gustu reformatorzy mieli nadzieję „zakłócić wizualne samozadowolenie społeczeństwa”, doprowadzić do upadku dominacji złego gustu oraz wprowadzić do kultury masowej wyższe standardy estetyczne<sup>50</sup>. Po trzecie, pragnieniem Cole’a było, aby Muzeum oparte na kontraście złego i dobrego w sztuce doprowadziło nie tylko do estetycznego uwznioślenia narodu, ale także do poprawy kondycji moralnej społeczeństwa: „Obawiam się, że istnieje więcej kaplic diabła niż Boga. Jednym ze sposobów na zmierzenie się z diabłem w tym starciu jest Muzeum Sztuki [...]. Tak pokonamy Szatana w sposób niebezpośredni. Religia będzie współdziałać ze Sztuką, jestem pewny”<sup>51</sup>.

Dla reformatorów pojęcie moralności w sztuce dekoracyjnej było kluczowe i stanowiło podstawę podziału sztuki na poprawną i fałszywą. Według nich, jak i innych wiktoriańskich myślicieli, moralne i estetyczne wartości były ściśle powiązane. John Ruskin, krytyk i teoretyk sztuki oraz założyciel ruchu artystycznego Arts and Crafts, wyraził tę powszechną opinię w sposób najbardziej bezpośredni. W 1864 roku napisał: „smak nie jest jedynie częścią czy indeksem moralności – smak jest moralnością”<sup>52</sup>. Cole podzielał opinię Ruskina i uważał, że postępowanie wbrew zasadom dobrego smaku jest równie nieetyczne, co postępowanie łamiące zasady moralne:

Smak ma swoje zasady i wartości moralne, które ludzie rozumieją i znają. [...] Myślę, że postępowanie na zasadzie „każdy według własnego gustu” jest równie złe, co na zasadzie „każdy według własnej moralności”; i myślę, że istnieją zasady smaku, co do których wszyscy wybitni artyści we wszystkich stronach świata są zgodni. [...] To, czego potrzebujemy, to kanon smaku, czyli zasady piękna i aksjomaty przyzwoitości. Ci, którzy zajmują się tą kwestią, rozumieją te reguły i dochodzą do wniosków, które są w dużej mierze takie same<sup>53</sup>.

Idąc tym tropem, dla reformatorów moralność w sztuce dekoracyjnej oznaczała podążanie za autorytetem oraz postępowanie według ściśle ustalonych zasad. Zasady te jednak nie były – jak można by przypuszczać – zasadami religijnymi. Według reformatorów moralna, gustowna i poprawna sztuka zdobnicza oznaczała prostotę, użyteczność, prawdę wobec funkcji, materiału i metody produkcji oraz styl dekoracji oparty na skonwencjonalizowanych, geometrycznych i abstrakcyjnych wzorach. Zasady te, zwane uniwersalnymi zasadami sztuki zdobniczej, zostały opisane

<sup>50</sup> Tenze, *Fifty Years of Public Work of Henry Cole, K.C.B. Accounted for in his Deeds, Speeches and Writings*, ed. A. and H. Cole, vol. 2, London 1884, s. 136, 138.

<sup>51</sup> Tamże, s. 345.

<sup>52</sup> J. R u s k i n, *The Two Paths*, London 1859, s. 5.

<sup>53</sup> *Report from the Select Committee of the School of Design Ordered by the House of Commons, to be Printed*, 27 July 1849, protokół przesłuchań, paragrafy 1893, 1899, 2080.

szczegółowo w raportach do Komisji Departamentu Sztuki Użytkowej do spraw Muzeum oraz w kompendium poprawnych stylów pod tytułem *The Grammar of Ornament* Jonesa, które stało się oficjalną deklaracją Muzeum w dziedzinie dobrego smaku we wzornictwie. Stanowiły one również klucz, według którego reformatorzy wybierali eksponaty do swojego „repozytorium” dobrego i złego smaku.

#### IV. SPOŁECZNE I MORALNE WYZNACZNIKI FAŁSZYWEJ SZTUKI

Poniżej zostaną przedstawione 3 z 87 eksponatów z Komnaty Horrorów tak, aby pokazać, w jaki sposób i z jakich powodów przedmioty te zostały uznane za przykłady złego smaku. Z pewnością nie ukażą całości muzealnej teorii fałszywej sztuki; ich „przewinienia” odnoszą się jednak do najważniejszych cech bezguścia głoszonych przez Muzeum.

Eksponat noszący numer ewidencyjny 79 stanowiła taca ozdobna (ilustracja 1), która została wybrana do kolekcji jako przykład złego smaku z powodu nadmiaru i niespójności dekoracji. W katalogu taca była opatrzona następującym komentarzem: „Przytłaczające i nieharmonijne zestawienie kopii obrazu olejnego ze złożoną obramówką i dekoracją z macycy perłowej. Nadmiar ornamentu”<sup>54</sup>.



Ilustracja 1. Taca ozdobna.

Nadmiar, przesyt, blichtr, ostentacja, niedopasowanie elementów – te słowa pojawiły się w katalogu w stosunku do większości eksponatów Komnaty i odnosiły się zarówno do nadmiernej ilości, rodzaju, skali, jak i kolorystyki dekoracji. Są to również cechy, które do dziś kojarzą się z kiczowatą estetyką, mimo braku jasnych dyrektyw liczbowych i jakościowych określających nadmiar czy dysharmonię. Takich wskazówek nie znajdziemy również w Komnacie Horrorów; innowacją wystawy było już samo przełomowe stwierdzenie, że ilość – dotąd kojarzona pozytywnie z wartością dodatnią, z bogactwem, kunsztem i wytwornością arystokratycznych produktów luksusowych – może oznaczać zły smak w odniesieniu do wyrobów przemysłowych.

<sup>54</sup> *A Catalogue of the Museum of Ornamental Art, at Marlborough House, Pall Mall, for the Use of Students and Manufactures, and the Public*, London 1853, s. 12.



W 1852 Cole napisał:

W jakim kierunku, można przypuszczać, pójdzie sztuka dekoracyjna w tym kraju, w kierunku bogactwa czy prostoty? Odpowiadamy, że w kierunku prostoty. I ta opinia wynika ze ścisłego powiązania użyteczności z prostotą, z charakterem naszej rasy... Jakież 15 lat temu Brytania zaczęła spostrzegać, że jej różnego rodzaju produkty przemysłowe, tak dobrze wykonane, są wadliwe z powodu wyglądu. [...] Różne dogmaty wysuwano i stanowczo propagowano, podczas gdy pozostali uciekali w stronę nadmiaru dekoracji, naśladowując tym bez zrozumienia Francuzów. [...] Ich błąd jest teraz potwierdzony przez większość<sup>55</sup>.

Z powyższego cytatu wynika, że nowa poprawna brytyjska sztuka powinna mieć charakter narodowy i utożsamiać brytyjskie cechy narodowe, czyli prostotę i użytkowość. Interesujący wydaje się fakt, iż wada nadmiaru, która plasowała przedmioty w kategorii fałszywej sztuki, była – jak trafnie wskazuje Bernard Schilling – odzwierciedleniem fundamentalnych cnót klasy średniej: pracowitości i wysiłku<sup>56</sup>. Już od czasów reformacji w XVI wieku, a zwłaszcza od fali purytanizmu w XVII wieku, etos pracy oraz wartość wysiłku i doskonalenia znalazły się na szczycie protestanckich cnót, a władza, dobrobyt i bogactwo były uznawane za cel i owoc cnotliwego życia i tzw. „komercyjnej duchowości”<sup>57</sup>. W XIX wieku jednak cnota wysiłku w życiu stała się grzechem nadmiaru na polu sztuki. Według reformatorów wiktoriańska sztuka dekoracyjna była pozbawiona dobrego smaku, kiedy uzewnętrzniała w sposób bezpośredni i namacalny intensywność pracy i wysiłku, która prowadziła do skomplikowanego, przeładowanego, ostentacyjnego i kosztownego wyglądu danej rzeczy.

W epoce produkcji maszynowej i prymatu użytkowości dobry gust powinien, zdaniem reformatorów, oznaczać wyrafinowanie oparte na prostocie, wstrzeźliwości, rezerwie i niedopowiedzeniu. Są to cechy, które – podobnie jak wysiłek i pracowitość – odnoszą się do brytyjskiego charakteru narodowego, ale mają również silne zabarwienie klasowe, a wręcz wewnątrzklasowe. W Muzeum cechy prawdziwej, poprawnej sztuki odzwierciedlały brytyjską „rasę” w odniesieniu do wybranej pozycji społecznej i konkretnych cech charakteru przedstawiciela wykształconej klasy średniej: dzentelmena. Jak pisze E.H. Gombrich w *Visual Metaphors of Value in Art*, w XIX wieku, kiedy bogactwo przestało być gwarantem wysokiej pozycji społecznej, a klasa średnia uległa znacznej stratyfikacji jakościowej, wyrafinowana i elegancka prostota oraz wstrzeźliwość w manierach i wyglądzie stały się podstawowym wyznacznikiem prawdziwego dzentelmena, odcinającego się od nowobogackiej burżuazji. W rezultacie wstrzeźliwa, stonowana i elegancka

<sup>55</sup> H. Cole, [bez tytułu], „The Journal of Design and Manufactures” 1852, Vol. 6, s. 135–137.

<sup>56</sup> B.N. Scilling, *Victorian Decoration and the Gospel of Labor*, „The Art Bulletin” 1939, Vol. 21, no. 3, s. 287–290.

<sup>57</sup> W.E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind, 1830–1870*, New Haven 1957, s. 183–195.

sztuka stała się odzwierciedleniem ideału dżentelmena i dobrego smaku; natomiast nadmiar, ostentacja czy powierzchowne bogactwo, jako wizualne odzwierciedlenie charakteru i zachowania przysłowiowego nuworysza, zostały naznaczone odpowiednio negatywnymi cechami moralnymi, jak wulgarność, rozpusta, rozpasanie czy brak kontroli<sup>58</sup>. Odraza w stosunku do „wulgarnej ostentacji” wynikała zatem z kryteriów moralno-estetycznych, połączonych z kryterium społecznym odnoszącym się do określonego wzorca klasowego.

Element klasowy w charakterystyce smaku miał cechy polityczno-społeczne i był reakcją obronną na falę egalitaryzmu w sferze kultury. Połączenie dobrego smaku z ideałem dżentelmena wynikało w dużej mierze ze zmieniającej się pozycji wykształconych członków klasy średniej jako „naturalnego” rzecznika społeczeństwa brytyjskiego. W przeszłości byli oni arbitrami i sędziami w sprawach kultury i smaku – autorytetami, których pozycja była coraz częściej podważana bądź ignorowana w wyniku demokratyzacji gustu społecznego<sup>59</sup>. W związku z tym muzealna definicja fałszywej sztuki jako sztuki nadmiaru może być postrzegana jako strategia w kierunku przywrócenia autorytetu oraz wpływu znawcom i profesjonalistom, a więc ludziom posiadającym odpowiednią erudycję i smak w dziedzinie sztuki. Cole wielokrotnie w swoich raportach wskazywał na „potrzebę cenzury i edukacji, jako elementów koniecznych do poprawy narodowego smaku”, podkreślając tym samym potrzebę odpowiednich autorytetów, którzy ten smak uosabiali<sup>60</sup>.

Nadmiar w sztuce jest ściśle powiązany z pretensjonalnością, z udawaniem czegoś, czym się nie jest, z kłamstwem przesłaniającym jakąś prawdę o przedmiocie. Kolejny eksponat z kolekcji horrorów o numerze 3 odnosi się do zasady dostosowania (ang. *fitness*) i przedstawia uchwyt do karnisza na zasłony w kształcie kwiatu (ilustracja 2), który został opatrzony następującym komentarzem: „Budząca największy sprzeciw bezpośrednia reprezentacja natury, która jest nieodpowiednia do ukazania funkcji przedmiotu. Podążanie za nowością wynikające z ignorancji<sup>61</sup>”. Według reformatorów każdy wyrób fabryczny powinien wskazywać w swoim ogólnym zamyśle wzorniczym na cel zastosowania i nigdy nie należy dopuścić do tego, aby przekazywał fałszywe pojęcie o tym celu. W związku z tym w definicji prawdziwej sztuki zdobniczej dekoracja miała ściśle określone zadanie polegające na uczciwym ukazaniu statusu i funkcji przedmiotu, którego powierzchnię zdobiła:

---

<sup>58</sup> E.H. Gombrich, *Visual Metaphors of Value in Art*, w: tenże, *Meditations on a Hobby Horse*, 3th ed., New York 1978, s. 13, 20–21.

<sup>59</sup> J. Sc alzo, *All a Matter of Taste: The Problem of Victorian and Edwardian Shop Fronts*, „Journal of the Society of Architectural Historians” 2009, Vol. 68, no. 1, s. 52–54.

<sup>60</sup> H. Cole, *Addresses of the Superintendents of the Department of Practical Art*, s. 13. Zob. również przypis 52.

<sup>61</sup> *Catalogue of the Museum of Ornamental Art*, s. 5

Projekt wzorniczy ma podwójne zadanie, po pierwsze odnosi się bezpośrednio do funkcji użytkowej projektowanej rzeczy, po drugie do upiększenia czy dekorowania tejże funkcji. Słowo projekt, jednakże, dla wielu odnosi się tylko do drugiego zadania – identyfikują go tylko z ornamentem, rozumianym jako forma naddana, w opozycji do funkcjonalizmu. Te błędy, które niszczą smak konsumentów, wpływają również na artystów, aż obie grupy dojdą do punktu tak zatrutego osądu, że prostota prawdy i przyzwoitości, niezależnie jak dobrze zaprojektowana, będzie ledwo tolerowana, a większość podąży za jarmarczną ekstrawagancją w miejsce prostej, uczciwej sztuki zdobniczej<sup>62</sup>.

Zły smak wynikał zatem z dekoracji, która nie wyrażała prawdy o przedmiocie, a jedynie wyrażała iluzję, które były nieodpowiednie w stosunku do funkcji przedmiotu, ale również w stosunku do jego materiału czy metody produkcji. Taka definicja fałszywej sztuki była konsekwencją idei formalizmu i funkcjonalizmu w muzealnej definicji poprawnej sztuki zdobniczej, odnoszącej się do 5. Zasady, mówiącej, że „Konstrukcja powinna być dekoracyjna. Dekoracja nigdy nie powinna być celowo konstruowana. Dekoracja jest drugorzędna wobec formy. Formę dyktuje funkcja przedmiotu, materiał użyty i metoda produkcji”<sup>63</sup>. Tym samym reformatorzy odrzucali wszelkiego rodzaju przedmioty oparte na zaburzeniu tej hierarchicznej relacji wzajemnych powiązań, prowadzącym do zaistnienia przypadku fałszu: np. kiedy dekoracja przedmiotu stanowiła zarazem jego formę i tym samym przesłaniała prawdę o jego funkcji (jak w przypadku uchwyty do karnisza w kształcie kwiatu); kiedy materiał użyty (np. szkło) udawał wygląd lub właściwości innego materiału (np. metalu lub drewna); bądź kiedy maszynowo wykonany przedmiot pretendował do rangi rękodziela.

Kwestia uczciwości materiału i funkcji oraz metody produkcji stała się naczelną zasadą moralno-estetyczną Muzeum, która wiąże się z atakiem Komnaty na nieskrępowaną naturalistyczną wyobraźnię florystyczną. Przedmiot opatrzony numerem 16 przedstawiał fragment drukowanej beli bawełny do obić (ilustracja 3) i został opatrzony następującym komentarzem:



Ilustracja 2. Uchwyt do karnisza na zasłony w kształcie kwiatu.

<sup>62</sup> H. Cole, *Design of Ornamental Art*, „Journal of Design and Manufactures” 1849, Vol. 1, s. 56.

<sup>63</sup> O. Jones, *The Grammar of Ornament*, s. 6.



Ilustracja 3. Fragment drukowanej beli bawełny do obić.

Imitacja wstążki, bezpośrednia imitacja dzikiej róży, brak symetrycznego układu ornamentu. Zastosowanie naturalistycznego ornamentu florystycznego jest szczególnie nieodpowiednie ze względu na możliwość zagięcia powierzchni [przy obiciu – dop. A.A.]. Obecna forma ornamentu wynika z fałszywego ducha imitacji oraz żądz rywalizacji z bogactwem jedwabiu<sup>64</sup>.

Według reformatorów największym problemem brytyjskiego wzornictwa był fałszywy styl ornamentu dekoracyjnego oparty na mimetycznej imitacji natury. Kluczową kwestią była uczciwość. Po pierwsze, nie uznawano fałszywego naturalizmu, który prowadził do modelowania wzoru w celu uzyskania trójwymiarowej iluzji na dwuwy-

miarowej powierzchni produktu. Po drugie, zastosowanie mimetycznych obrazów natury na dywanach, siedziskach czy tapetach powodowało, według reformatorów, niespójność wzoru z funkcją przedmiotów służących do siedzenia czy chodzenia po nich. Po trzecie, finezyjny naturalizm fałszował prawdę o mechanicznej produkcji danego przedmiotu. Zdaniem reformatorów uczciwa, moralna sztuka dekoracyjna wymagała odrzucenia realizmu, światłocienia i perspektywy na rzecz uproszczonej konwencji opartej na geometrycznych diagramach. Zasada 13. sztuki dekoracyjnej głosiła: „Kwiatów i innych naturalnych wytworów nie należy stosować jako ornamentu, a jedynie konwencjonalne przedstawienia nimi zainspirowane”<sup>65</sup>.

Reformatorzy wierzyli, że głównym sprawcą kryzysu estetycznego oraz fałszu w sztuce jest brak spójności między stylem dekoracyjnym a kulturą współczesną. Uważali oni, że kryzys był wywołany przede wszystkim przez brak świadomości, że nauka i technika stały się przewodnimi ideami XIX-wiecznej kultury brytyjskiej. W związku z tym sztuka użytkowa powinna być estetycznym odwzorowaniem oraz dopełnieniem nauki i techniki, a więc tworem racjonalnym, opartym na prawach i zasadach naukowych oraz na uproszczonym, formalnym typie obrazowania:

To, co musi znaleźć wyraz w naszym narodowym systemie dekoracji, to nasza świecka wiedza – nasza wiedza o naturze, która nam się objawia poprzez dziedziny naukowe. [...] Sztuka musi czerpać z wiedzy o prawach i musi, przynajmniej na wstępnym etapie, zrzec się wielości spojrzeń na rzecz jednego podstawowego punktu widzenia. [...] I w ten sposób uda nam się zbliżyć do odkrycia prawdziwych praw Natury<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> *Catalogue of the Museum of Ornamental Art*, s. 7.

<sup>65</sup> O. Jones, *The Grammar of Ornament*, s. 7.

<sup>66</sup> C. Dresser, *The Art of Decorative Design*, „The Builder” 1862, 15 March, s. 185.

Zgodnie z tym założeniem, reformatorzy uważali „geometryczne uporządkowanie płaskiej powierzchni” za kwintesencję nowoczesnego stylu, który adekwatnie odzwierciedlał pozytywistyczny światopogląd epoki, uczciwie traktował potrzeby i technologie produkcji przemysłowej oraz wprowadzał ideał matematycznego, maszynowego piękna opartego na uproszczeniu w kierunku geometrii i abstrakcji oraz porządku wynikającego z rytmu i symetrii wzoru. Tak sformalizowany styl dekoracji spełniał moralne zalecenia oszczędności, prostoty i uczciwości, które podkreślały wyrefinowanie oraz dobry smak poprawnych artefaktów<sup>67</sup>.

Według reformatorów nowy styl górował nad fałszywą mimetyczną reprezentacją z jeszcze jednego ważnego powodu. Podczas gdy naturalistyczne wzory tworzyły piękno powierzchowne, czysto sensoryczne i pozbawione inteligencji, piękno oparte na geometrycznej konwencji przyrody posiadało głęboką, intelektualną wartość estetyczną. Dla reformatorów metoda konwencjonalizacji przedstawiała naturę w formie „typu”, reprezentując ideę danej rzeczy na wzór nauki poszukującej zasad i prawideł w świecie natury<sup>68</sup>. Stworzenie takich typowych wzorów w celu uzyskania idealnej imitacji wymagało zatem odpowiedniej wiedzy i wysiłku intelektualnego w przeciwieństwie do mimetycznej reprezentacji, która zależała bardziej od uważnego oka i sprawnej ręki projektanta. Mimetyczna imitacja, według reformatora Christophera Dressera, była najniższą formą artystyczną; najwyższą zaś była imitacja oparta na konwencji przedstawiającej ideę, której nie można zobaczyć w rzeczywistości sensorycznej: „Skonwencjonalizowane rośliny, twierdzimy, są naturą sprowadzoną do najczystszej, typowej formy, toteż nie są one imitacją, ale jej ucieleśnieniem w formie mentalnej idei idealnej rośliny”<sup>69</sup>. Innymi słowy, konwencja w sztuce wymagała czynnego udziału umysłu zarówno jako narzędzia reprezentacji, jak i jako formy reprezentacji:

Te dzieła, które w swoim zamyśle najbardziej bazują na mentalnej idei, są dziełami najszlachetniejszymi; malarstwo, w swoim najwyższym punkcie rozwoju, jedynie symbolizuje wyobraźnię lub emocję poprzez reprezentację wyidealizowanej rzeczywistości; prawdziwy ornament ma całkowicie mentalny rodowód i składa się jedynie z symbolu wyobraźni lub emocji. Dlatego twierdzą, że wzornictwo jest nie tylko sztuką wysoką, [...] że jest w istocie sztuką wyższą niż malarstwo, jako że jest całkowicie mentalne<sup>70</sup>.

Dla Dressera, dzięki ornamentowi opartemu na konwencji, wzornictwo stawało się sztuką nie tylko moralną i poprawną, ale również sztuką najwyższą poprzez

<sup>67</sup> O. Jones, *The Grammar of Ornament*, s. 70, 72.

<sup>68</sup> B.W. Keyser, *Ornament as Idea: Indirect Imitation of Nature in the Design Reform Movement*, „Journal of Design History” 1988, Vol. 11, no. 2, s. 129–130.

<sup>69</sup> C. Dresser, *The Art of Decorative Design*, London 1862, s. 38.

<sup>70</sup> Tenże, *Ornamentation Considered as a High Art*, „Journal of the Society of Arts” 1871, Vol. 19, s. 18.

swoją złożoną, kreatywną i głęboko intelektualną naturę, zrozumiała w pełni dla ludzi posiadających odpowiednią edukację.

## V. ZNACZENIE KOMNATY HORRORÓW

Narzucone odgórnie, arbitralne i normatywne zasady decydujące o podziale sztuki zdobniczej na poprawną, prawdziwą, moralną i wysoką oraz na fałszywą, wulgarną, niemoralną i niską postawiły przed konsumentami i producentami sztuki wysokie wymagania, co przysporzyło wystawie wielu przeciwników. Wiosną 1853 roku, zaledwie po dwóch latach od otwarcia, Komnata Horrorów została zamknięta. Wycofanie wystawy było spowodowane lawiną krytyki i zażaleń ze strony fabrykantów i urażonych widzów, które w końcu trafiły do komisji rządowych. Najczęstsze oskarżenia dotyczyły niszczenia ducha wolnego rynku w przemyśle, tyranii kuratorów, niesprawiedliwych osądów oraz ataku na swobody<sup>71</sup>. Niemniej jednak zamknięcie wystawy nie oznaczało końca biurokracji i reformy smaku, ale początek długofalowego punktu odniesienia i wpływu. Jak stwierdził jeden z krytyków Komnaty, zwiedzający odczuli, że konsumpcja sztuki zdobniczej wymaga zastanowienia i świadomego wyboru:

Większość zwiedzających czuła się zakłopotana, widząc złowrogi napis „Fałszywe zasady”. Nawet ci, którzy przyjęli prawdziwość zarzutów, nie mogli zrozumieć, dlaczego róża, na przykład, tak pięknie skopionwana, może być fałszywa; i wierzę, że po raz pierwszy w życiu zaczęli się zastanawiać nad sztuką i jej znaczeniami<sup>72</sup>.

Co więcej, mimo krytyki osądów reformatorów, wielu producentów i konsumentów w przeciągu następných dwóch dekad zastosowało się do zasad i kryteriów ocen ferowanych przez Muzeum, tak że w 1877 roku Cole stwierdził:

Może pamiętacie, że w roku 1853 w Muzeum znajdowała się Komnata Horrorów, która zawierała przykłady wzornictwa, które wyglądały kosztownie, ale nie podążały za żadnymi zasadami poprawnej sztuki zdobniczej. Komnata wywołała ogromny odzew, rozmawiano o niej nawet w parlamencie. [...] Dziś wyroby naszych najlepszych manufaktur podążają w większym stopniu za dobrym smakiem i podobna komnata horrorów nie mogłaby zostać zorganizowana<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> Więcej na temat reakcji na Komnatę Horrorów zob. S. Y a s u k o, *Designing the Morality of Consumption: 'Chamber of Horrors,' at the Museum of Ornamental Art, 1852–53*, „Design Issues” 2004, Vol. 20, nr 4, s. 51–56.

<sup>72</sup> „The Observer” 1853, 9 January, s. 2. Więcej na temat reakcji na Komnatę Horrorów zob. S. Y a s u k o, *Designing the Morality of Consumption: 'Chamber of Horrors,' at the Museum of Ornamental Art, 1852–53*.

<sup>73</sup> H. C o l e, *What is Art Culture?*, London 1877, s. 6.

Wiara Cole'a w uniwersalizm i ponadczasowość zasad sztuki zdobniczej była niezachwiana. W dłuższej perspektywie jednak elitarne zasady reformatorów okazały się nietrwałe, a dalekosiężne cele wystawy nie zostały zrealizowane. Jak napisał jeden z przeciwników Komnaty: „Tak jak nie można zamachem stanu zmienić religii danego narodu, tak samo nie można zreformować smaku narodowego jedynie życząc sobie tego, jak mroczna mroczne konklawe Marlborough House”<sup>74</sup>.

Trwałość muzealnej definicji kiczu też jest dyskusyjna. Choć muzealne zasady fałszywej sztuki, takie jak fałsz, niedostosowanie, nadmiar czy intelektualna pustka, pobrzmiewają w XX-wiecznych analizach kiczu, to należy traktować Komnatę Horrorów jako teorię podziału sztuki na prawdziwą i fałszywą, opartą na *sui generis* estetycznych czy moralnych kryteriach. Na przekór wierze reformatorów w uniwersalność ich zasad, referat ukazuje Komnatę Horrorów jako dyskurs historyczny, odwołujący się do konkretnego kontekstu politycznego naznaczonego gwałtownymi zmianami w relacjach społeczno-kulturowych. Te nowe relacje znalazły swoje odzwierciedlenie w wyborze i uzasadnieniu zasad fałszywej sztuki zdobniczej, które mówią nam równie wiele o sztuce i smaku tamtego okresu, co o ludziach kojarzonych z poprawną bądź fałszywą sztuką oraz ich politycznym statusie. Jak stwierdził XX-wieczny teoretyk kultury Andrew Ross:

Status kultury popularnej – co jest popularne, a co nie jest – jest [...] niestabilną polityczną definicją, od czasu do czasu ustaloną przez intelektualistów i arbitrów smaku, i w tym sensie jest często postrzegana jako czynnik stanowiący, jeśli nie reprezentujący, polityczną tożsamość „klas popularnych”<sup>75</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- A Catalogue of the Museum of Ornamental Art, at Marlborough House, Pall Mall, for the Use of Students and Manufactures, and the Public*, London 1853.
- Ackerman R., *Which is the best?*, „Repository of Arts, Literature, Fashion, Commerce, Manufactures, and Politics” 1928, Vol. 28, no 3, s. 3–5.
- Argus (pseud.), *A Mild Remonstrance against the Taste-censorship at Marlborough House, in Reference to Manufacturing Ornamentation and Decorative Design*, Part 2, London 1853.
- Arnold M., *Culture and anarchy with Friendship's Garland and Some Literary Essays*, vol. 5, w: *Complete Prose Works*, ed. R.H. Super, Ann Arbour 1965.
- Art. V, „British Quarterly Review” 1852, Vol. 16 (August), s. 144.

<sup>74</sup> Argus (pseud.), *A Mild Remonstrance against the Taste-censorship at Marlborough House, in Reference to Manufacturing Ornamentation and Decorative Design*, Part 2, London 1853, s. 11.

<sup>75</sup> A. Ross, *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*, New York 1989, s. 8.

- Atterbury P., *Steam & Speed: Industry, Power & Social Change in 19th-century Britain* [online], [dostęp: 26 czerwca 2012]. Dostępny w Internecie: <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/s/industry-power-and-social-change>>.
- Burton A., *Vision & Accident. The Story of the Victoria and Albert Museum*, London 1999.
- Cole H., *Addresses of the Superintendents of the Department of Practical Art. I. On the Facilities Afforded to All Classes of the Community for Obtaining Education in Art*, London 1853.
- Cole H., *Design of Ornamental Art*, „Journal of Design and Manufactures” 1849, Vol. 1, s. 56.
- Cole H., *What is Art Culture?*, London 1877.
- Cole H., *Fifty Years of Public Work of Henry Cole, K. C. B. Accounted for in his Deeds, Speeches and Writings*, ed. A. and H. Cole, London 1884.
- Collard F., *Historical Revivals, Commercial Enterprise and Public Confusion*, „Journal of Design History” 2003, Vol. 16, s. 35–48.
- Denvir B., *The Early Nineteenth-Century Art, Design and Society*, London 1984.
- Dresser C., *The Art of Decorative Design*, „The Builder” 1862, 15 March, s. 185.
- Dresser C., *The Art of Decorative Design*, London 1862.
- Dresser C., *Ornamentation Considered as a High Art*, „Journal of the Society of Arts” 1871, Vol. 19, s. 18.
- Eastlake C.L., *Hints on Household Taste*, London 1868.
- First Report of the Department of Practical Art*, British Parliamentary Papers 1853.
- Forty A., *Objects of Desire. Design and Society since 1750*, London 1964.
- Gere C., *Nineteenth-Century Decoration*, London 1989.
- Gombrich E.H., *Visual Metaphors of Value in Art*, w: tenże, *Meditations on a Hobby Horse*, 3th ed., New York 1978, s. 9–26.
- Greenberg C., *Avant-garde and Kitsch* (1946), w: *Mass Culture: Popular Arts in America*, ed. B. Rosenberg, D.M. Waite, Glencoe 1957, s. 98–110.
- Hendrykowski M., *Kłopoty z kiczem filmowym*, „Kino” 1996, nr 9, s. 16–17.
- Houghton W.E., *The Victorian Frame of Mind, 1830–1870*, New Haven 1957.
- Huntley G.H., *Notes on Victorian Art*, „College Art Journal” 1945, Vol. 4, no. 3, s. 127–131.
- Jervis J., *Exploring the Modern. Patterns of Western Culture and Civilization*, Oxford 1998.
- Jones O., *The Grammar of Ornament*, London 1856.
- „The Journal of Design and Manufactures” 1852, Vol. 6, s. 135–137.
- Keyser B.W., *Ornament as Idea: Indirect Imitation of Nature in the Design Reform Movement*, „Journal of Design History” 1988, Vol. 11, no. 2, s. 127–44.
- Lectures on the Results of the Great Exhibition of 1851*, London 1852.
- MacDonald D., *A Theory of Mass Culture*, w: *Mass Culture: Popular Arts in America*, ed. B. Rosenberg, D.M. Waite, Glencoe 1957, s. 59–73.
- McHale J., *The Future of Art and Mass Culture*, „Leonardo” 1979, Vol. 12, no. 1, s. 59–64.
- Moles A., *Kicz czyli Sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1979.
- Mosquera G., *Bad Taste in Good Form*, „Social Text” 1986, no. 15 (Autumn), s. 54–64. „The Observer” 1853, 9 January, s. 2.
- Parissien S., *Historia wnętrz. Dom od roku 1700*, [tłum. E. Gorządek], Warszawa 2010.
- Pevsner N., *Studies in Art, Architecture and Design: Victorian and After*, London 1982.
- Praz M., *An Illustrated History of Interior Decoration: From Pompeii to Art Nouveau*, London 1964.
- Redgrave R., *Report on Design: Prepared as a Supplement to the Report of the Jury of Class XXX. Of the Exhibition of 1851, at the Desire of Her Majesty's Commissioners, by Richard Redgrave*, London 1851.
- Report of the Select Committee on Arts and Manufacture*, vol. 1, London 1836.



- Report [Second Report] from the Select Committee on Arts and their Connexion with Manufactures Ordered, by the House of Commons, to be Printed, 16 August 1836, British Parliamentary Papers 1836.*
- Report from the Select Committee of the School of Design Ordered by the House of Commons, to be Printed, 27 July 1849.*
- Ross A., *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*, New York 1989.
- Ruskin J., *The Two Paths*, London 1859.
- Scalzo J., *All a Matter of Taste: The Problem of Victorian and Edwardian Shop Fronts*, „Journal of the Society of Architectural Historians” 2009, Vol. 68, no. 1, s. 52–73.
- Semper G., *Science, Industry, and Art*, Braunschweig 1852.
- Schilling B.N., *Victorian Decoration and the Gospel of Labor*, „The Art Bulletin” 1939, Vol. 21, no. 3, s. 287–290.
- Schmiechen J.A., *Reconsidering the Factory, Art-Labor, and the Schools of Design in Nineteenth-Century Britain*, „Design Issues” 1990, Vol. 6, no. 2, s. 59–60.
- Schmiechen J.A., *The Victorians, Historians, and the Idea of Modernism*, „The American Historical Review” 1988, Vol. 93, s. 287–316.
- Schwartz F.J., *Cathedrals and Shoes: Concepts of Style in Wölfflin and Adorno*, „New German Critique” 1999, no. 76 (Winter), s. 3–48.
- Shusterman R., *Don't Believe the Hype: Animadversions on the Critique of Popular Art*, „Poetics Today” 1993, Vol. 14, no. 1, s. 101–122.
- Steegman J., *Victorian Taste: A Study of the Arts and Architecture from 1830 to 1870*, London 1970.
- The Future of British Art*, „Art Union Journal” 1835 (January), s. 23.
- The Guide to the Great Exhibition*, London 1851.
- Werner H., *Kicz i sztuka trywialna jako sztuki użytkowe*, w: *Pojęcia, problemy i metody współczesnej nauki o sztuce*, wybrał, przekł. przejrzał, wstępem opatrzył J. Białostocki, Warszawa 1976.
- Wolfe de E., *The House of Good Taste*, London 1913.
- Wornum R.N., *The Exhibition as a Lesson in Taste*, „Art Journal's Illustrated Catalogue of the Industry of All Nations” 1851, London 1851, s. XI–XVII.
- Yasuko S., *Designing the Morality of Consumption: 'Chamber of Horrors', at the Museum of Ornamental Art, 1852–53*, „Design Issues” 2004, Vol. 20, no. 4, s. 51–56.

### Streszczenie

Tytułowa Komnata Horrorów odnosi się do najbardziej kontrowersyjnego pomieszczenia wystawieniczego londyńskiego Muzeum Sztuki Zdobniczej (dziś Muzeum Wiktorii i Alberta) otwartego w 1852 roku w celu szerzenia zasad poprawnej sztuki użytkowej i dobrego smaku w ramach rządowej reformy wzornictwa przemysłowego. Komnata, oficjalnie zwana Galerią Fałszywych Zasad w Dekoracji, unaoczniała zwiedzającym fałsz niskiej sztuki dekoracyjnej poprzez pokazanie i opisanie dobitnych przykładów wiktoriańskiego bezguścia. Choć wystawa była niewielka i trwała niecałe dwa lata, stanowiła jaskrawy przejaw narastającej trwogi wobec szkodliwego wpływu społeczeństwa konsumpcyjnego, rewolucji przemysłowej oraz demokratyzacji kultury na wartości estetyczne. Wystawa pełniła również kluczową rolę w oficjalnym dyskursie brytyjskim połowy XIX wieku na temat zasad smaku i cech fałszywej sztuki.

Słowa kluczowe: Wiktoriański kicz, reforma dekoracyjna, Muzeum Sztuki Zdobniczej w Malborough House, Galeria Fałszywych Zasad w Dekoracji, społeczne i moralne wyznaczniki bezguścia

CHAMBER OF HORRORS: THE TASTE ELITES' CAMPAIGN  
AGAINST MASS TASTELESSNESS

Summary

Chamber of Horror was the most controversial exhibitionary room of the Museum of Ornamental Art (today Victoria & Albert Museum) opened in 1852 in order to diffuse correct principles of design and good taste as part of the government decorative reform. Officially titled the Gallery of False Principles in Decoration, this exhibition aimed to draw visitor's attention to the falsehood of low-quality ornamental art by means of display and description of the most resentful and notorious examples of Victorian tastelessness. Although the Gallery was small and short-lived, it constituted an acute display of growing public anxiety over the detrimental influence of the consumer society, the industrial revolution and the democratisation of culture upon aesthetic values. The Chamber also played a crucial role in the official mid-Victorian British discourse on the principles of taste and qualities of false art.

Keywords: Victorian kitsch, decorative reform, the Museum of Ornamental Art at Marlborough House, The Gallery of False Principles in Decoration, social and moral aspects of kitsch