

Wiktoriańska katedra sztuki

Katedra była szczytowym osiągnięciem sakralnej architektury gotyckiej. Katedra gotycka odwoływała się do oczu: charakteryzowała ją wielkość, majestatyczne piękno i zamięrowanie do bogatej dekoracji. Te trzy cechy łącznie tworzyły z budynku katedry, a zwłaszcza jej wnętrza, efektowny i efektywny instrument w przekazie prawd średniowiecznego Kościoła skierowany do wszystkich grup wiernych, a szczególnie do niższych warstw społeczeństwa feudalnego. Podobny mechanizm polegający na potraktowaniu wnętrza budynku jako ikonograficznego tekstu w celu wydajniejszego przekazu dydaktycznego został zastosowany w londyńskim Muzeum South Kensington w okresie wiktoriańskim XIX wieku, w latach 1857–80. Mechanizm ten miał eksponować i zarazem czynić z Muzeum autorytarną instytucję publiczną stojącą na straży reformy brytyjskiej sztuki użytkowej, edukacji artystycznej Wielkiej Brytanii oraz smaku artystycznego jej obywateli wszystkich klas społecznych. Innymi słowy, ten dydaktyczny mechanizm wizualny nadawał Muzeum wyjątkową rolę i pozycję wśród wiktoriańskich muzeów: instytucję o charakterze edukacyjno-misyjnym, katedrę pośród innych świątyń sztuki.

Wspaniałość średniowiecznej katedry gotyckiej była równie wielka z zewnątrz, jak i z wewnątrz. Z zewnątrz katedra panowała niepodzielnie nad otoczeniem: konstrukcja o przeciętnej długości prawie 100 metrów i wysokości zbliżającej się do 70 metrów dominowała nad całym średniowiecznym miastem. Jednak jeśli katedra gotycka z zewnątrz tak silnie akcentowała swoją przewagę nad otoczeniem, to po wejściu do jej wnętrza średniowieczny człowiek odczuwał ją bezpośrednio nad sobą. Gotycki system konstrukcyjny zapewniał katedrze monumentalne piękno, a oddziaływanie psychologiczne rytmu wielkich filarów i żeber, okazałych portali, smukłych okien, wysoko rozpiętego sklepienia było wielorakie. Ogrom i wertykalizm stwarzały wrażenie małości i słabości istoty ludzkiej, podkreślając zarazem potęgę Boga i autorytet Kościoła; rodziły dumę z dzieła wzniesionego wspólnym wysiłkiem człowieka, a zarazem lęk przed ogromem przestrzeni katedry. Dodatkową, wspaniałą, wręcz magiczną ozdobą gotyckiego kościoła były witraże wypełniające okna. Ludzie z chwilą wejścia do katedry czuli, jakby znaleźli się w innym świecie. Ściany jarzyły się jaskrawymi kolorami, a przenikające

przez nie światło stwarzało wspaniałe efekty świetlne znamionujące wyjątkowość miejsca niosącego światło wiary chrześcijańskiej¹.

Charakterystyczną cechą wystroju wnętrza katedry było bogactwo i różnorodność dekoracji ornamentalnych i figuralnych. Dekoracje rzeźbiarskie i malarskie zawierały sceny z Pisma Świętego wypełnione nierzadko legendarnymi, historycznymi i współczesnymi postaciami danego narodu. Witraże na przykład przedstawiały zazwyczaj postaci patronów i świętych, a niekiedy całe sceny ze Starego i Nowego Testamentu. Zamiłowanie gotyku do dekoracji znajdowało wyraz nie tylko w ozdobnych oknach. Troszczono się o portale, łuki nad oknami, przypory, arkady, żebra, zworniki – a wszystkie te elementy tworzyły powierzchnie, na których umieszczano obfitość motywów dekoracyjnych. W głębi kościoła ustawiano wielkie ołtarze szafiaste. Stanowiły one centrum duchowe i ikonograficzne kościoła, dopełnione przed treścią religijną przedstawione na ścianach, oknach i sklepieniach katedry².

Dekoracje przede wszystkim służyły ilustrowaniu prawd chrześcijańskich podanych przez Kościół do wierzenia i przestrzegania. Całość stanowiła skomplikowany program ikonograficzny o zasadniczym wątku walki dobra ze złem. Cała ikonografia pozostawała w związku z nauką Kościoła o niebie i piekle, o Apokalipsie, o królestwie Chrystusa, o prawdach wiary, o kulcie Matki Boskiej; sceny ze Starego Testamentu związane były z wyobrażeniami inspirowanymi Nowym Testamentem tak, aby te drugie objaśniały pierwsze i dopełniały ich znaczenia uniwersalnym przesłaniem Zbawienia. Dekoracje gotyckie miały też wymiar doczesny, a polityka była czasem wkomponowywana w świat wiary. W obrazach Sądu Ostatecznego ukazywano, na przykład, znane postacie z epoki: wśród potępionych znajdowali się przeciwnicy polityczni, a lokalni i narodowi bohaterowie należeli do grona wybranych³. Większość dekoracji miała jednak charakter i formę uniwersalną, schematyczną i symboliczną. Użycie odpowiednich kolorów (na przykład biały kolor symbolizował światło, wieczność, czystość i cnotę) czy zwierząt (na przykład wyobrażenie Chrystusa jako jagnięcia, gołębia, ryby czy pawia) czyniło z dekoracji łańcuch skodyfikowanych, ale łatwo przyswajalnych metafor. Za pomocą zrozumiałych znaków (figur i alegorii) utrwalano prawdy doktrynalne, które w swojej uczonej formie teologicznej mogły wydawać się nieprzystępne. W ten sposób metoda dydaktyczna została włączona w nurt

1. Otto Georg von Simson, *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, Princeton University Press, Princeton 1988, s. 4–5.

2. von Simson, s. 30–31.

3. Alexander J. Sturgis, *The Liturgy and its Relation to Gothic Cathedral Design and Ornamentation*, University of London, London 1990, s. 62.

istniejącej wrażliwości symbolicznej jako wyraz systemu nauczania i polityki kulturalnej wykorzystującej procesy umysłowe charakterystyczne dla epoki⁴.

Całość dekoracji katedry stanowiła więc encyklopedię przekazanego w kamieniu i szkle obrazu ówczesnego światopoglądu religijnego, politycznego i estetycznego. Według Alexandra Sturgisa, katedry gotyckie były wyrazem scholastycznego ducha, „kamiennymi zwierciadłami” świata doczesnego i królestwa niebieskiego. Dzięki charakterowi wnętrza kościoł nie tylko zastępował wiernym Niebo na ziemi, ale był też zwierciadłem całego świata boskiego i ludzkiego, zwierciadłem Boga, przyrody, historii i sztuki. Ikonografię katedralną nazywano *biblia pauperum* – biblia ubogich. Służyła ona nie tylko dekoracji, ale miała do spełnienia znacznie ważniejszą dydaktyczną rolę. Jej zadaniem było nakłonienie ludzi, przeważnie nie umiejących pisać ani czytać, ani nie rozumiejących liturgii odmawianej w języku łacińskim, do wierności nakazom Ewangelii i Kościoła⁵.

Takie przeznaczenie dekoracji gotyckiej katedry nie świadczyło o prymitywnym dydaktyzmie sztuki. Średniowiecze stało na stanowisku transcendentalnego charakteru piękna. Teoretycznie dokonywano rozróżnienia między pięknem a użytecznością, pięknem a dobrem, *pulchrum* i *aptum*, *decorum* i *honestum*. Izydor z Sewilli, twórca *Etymologii* w VII wieku, stwierdził na przykład, że *pulchrum* odnosi się do tego, co jest piękne samo w sobie, a *aptum* do tego, co jest piękne w odniesieniu do jakiegoś celu. Jednak praktyczna postawa wobec sztuki w Średniowieczu wskazuje bardziej na pomieszanie pojęć niż na chęć odróżnienia obydwu wartości. Autorzy duchowni, którzy sławili piękno sztuki sakralnej, kładli również nacisk na jej cel dydaktyczny. Suger, arbiter smaku i miłośnik sztuki z XII wieku oraz opat Saint Denis, uznawał stanowisko przyjęte na synodzie w Arras w 1025 roku, zgodnie z którym ludzie niepiśmienni powinni za pośrednictwem obrazów zostać nauczeni tego, czego nie mogą odczytać w Piśmie. Honoriusz z Autu, encyklopedysta, twierdził, że malarstwo ma trzy cele: służy upiększaniu, upamiętnia żywoty świętych, a przede wszystkim zaś jest przyjemnością nieuczonych, ponieważ malarstwo jest literaturą prostaczków⁶.

Oprócz idei transcendentnego i poznawczego charakteru dekoracji katedry, inną przewodnią ideą katedry gotyckiej była formuła *dilecto decoris domus Dei*: umiłowanie piękna Domu Bożego⁷. Umberto Eco w swojej analizie sztuki średniowiecznej udowadnia jak odczucie piękna w Średniowieczu było tożsame z poczuciem jedności z boskością. Ludzie średniowieczni nie oddzielali kultu

4. Umberto Eco, *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, przeł. Magdalena Kimula, Mikołaj Olszewski, Znak Wydawnictwo, Kraków 2006, s. 74–79.

5. Sturgis, *The Liturgy...*, s. 70.

6. Eco, *Sztuka i piękno...*, s. 28.

7. Eco, s. 25.

piękna od religii: jeśli piękno było wartością, to musiało być tożsame z dobrem, prawdą i wszystkimi atrybutami bytu i boskości⁸. To właśnie zespolenie idei piękna Domu Bożego z wymowną ikonografią zaowocowało w przeobrażeniu katedry gotyckiej w piękny, sugestywny i wpływowy trójwymiarowy katechizm. Katedry gotyckie stanowiły artystyczną *summę* całej kultury średniowiecznej, były surogatami Biblii zbudowanymi wedle reguł, które umożliwiały jej odczytanie. Tworząc plastyczną wypowiedź budynku katedry, średniowieczni budowniczowie odwoływali się do mechanizmu alegorii. Czytelność stosowanych znaków była gwarantowana przez średniowieczną umiejętność wychwytywania skojarzeń, rozpoznawania znaków i tłumaczenia obrazu na jego duchowy odpowiednik. Rachunek alegoryczny był doskonały: wszystkie architektoniczne, plastyczne i semantyczne elementy przyczyniały się do przekazu dydaktycznego⁹.

Sztuka i architektura gotyku zyskała ogromne zainteresowanie, podziw i naśladownictwo z kulturze wiktoriańskiej. Dzięki takim postaciom jak Augustus W. N. Pugin, architekt i teoretyk sztuki średniowiecznej, czy John Ruskin i William Morris, główni twórcy ruchu artystycznego „Arts and Crafts”, ideały piękna i wzornictwa gotyckiego były nie tylko przybliżone teoretycznie społeczeństwu brytyjskiemu, ale również wprowadzone praktycznie poprzez projekty architektoniczne i dekoratorskie w stylu neogotyckim, tak charakterystycznym dla wczesno i średnio-wiktoriańskich publicznych gmachów. Najsłynniejsze z nich to niewątpliwie budynki Parlamentu wzniesione w 1837 roku według projektu Pugina. Wiktoriańskie Muzeum South Kensington, główny przedmiot badań w niniejszym eseju, to bynajmniej nie replika architektury gotyckiej, ani z zewnętrznej konstrukcji, ani z wewnętrznej struktury. Przeznaczenie Muzeum oraz jego wnętrze stanowią jednak doskonały przykład przeniesienia idei wizualnego charakteru oddziaływania wystroju katedry gotyckiej w celu krzewienia ideałów kultury średnio-wiktoriańskiej Wielkiej Brytanii. Pierwszy z tych ideałów wyrażał się w pragnieniu oddziaływania na standardowe wzornictwo brytyjskich manufaktur; drugi – w pragnieniu udostępnienia dzieł sztuki i nauki o sztuce wszystkim klasom społeczeństwa; trzeci – w pragnieniu uczynienia z Muzeum narzędzia kształtowania smaku obywateli kraju. Wszystkie te cele Muzeum starało się zrealizować nie tylko poprzez zbiory poprawnych dzieł sztuki, a również poprzez wystrój wnętrza samego budynku Muzeum, który, analogicznie jak katedra gotycka, stanowił wizualny katechizm objaśniający główne prawdy wiary nowej religii estetycznej.

Muzeum South Kensington powstało w 1852 roku jako antidotum na kryzys w brytyjskiej sztuce zdobniczej. W latach trzydziestych XIX wieku władze

8. Eco, *Sztuka i piękno...*, s. 24.

9. Eco, s. 101–102.

i znawcy sztuki z niepokojem obserwowali, że rynek zarówno towarów wysokiej klasy jak i wyrobów fabrycznych zdominowany jest przez przedmioty pozbawione stylu, smaku i siły zbywczey. Kryzys dekoracyjny miał dla ludzi epoki wiktoriańskiej znaczenie estetyczne, ekonomiczno-handlowe, polityczno-społeczne oraz moralne. Piękną i poprawną sztukę zdobniczą uważano za zdolną do uszlachetnienia i wzbogacenia jej twórców, nabywców, jak i całego narodu; analogicznie zła dekoracja miała przeciwny skutek, będąc szkodliwą dla materialnego i duchowego stanu społeczeństwa. Pogląd o przemożnym wpływie dekoracji na tożsamość narodową i dobrobyt Brytyjczyków podzielali nie tylko wiodący teoretycy sztuki, ale również ludzie niezwiązani bezpośrednio ze światem artystycznym. Na przykład anonimowy autor notatki na temat Paryskiej Wystawy z 1867 roku stwierdził, że:

[s]tan sztuki zdobniczej ma wielkie znaczenie [...] zarówno dla szczęścia jak i bogactwa narodu. Zła sztuka jak złe jedzenie i złe nawyki, czy skorumpowany rząd, niszczy charakter narodu, ogranicza jego czyste źródła radości i spowalnia jego rozwój¹⁰.

Nie dziwi więc fakt, że konieczność zażegnania kryzysu dekoracyjnego w pierwszej połowie XIX wieku uważano za sprawę o wadze państwowej, od powodzenia której zależało dobro obywateli i państwa brytyjskiego.

Wobec powagi sytuacji w roku 1835 Parlament powołał Komitet do Spraw Sztuki i Rękodzieła, któremu zlecono „opracowanie najlepszych sposobów zaznajamiania ludzi (zwłaszcza pracujących w manufakturach) z wiedzą o sztuce i zasadach projektowania oraz zbadanie stanu, metod działania i rezultatów pracy instytucji zajmujących się sztukami pięknymi”¹¹. W 1836 roku Komitet wysunął postulat zakładania szkół artystycznego projektowania i wskazał na potrzebę powołania przez rząd muzeów publicznych. W 1837 roku otwarto w Somerset House Szkołę Projektowania Sztuki Zdobniczej, która niemal od razu zaczęła gromadzić dzieła sztuki współczesnej w celach dydaktycznych. Muzeum Sztuki Zdobniczej powstało jednak dopiero w 1852 roku, kiedy to w następstwie Wielkiej Wystawy Wszystkich Narodów (Londyn, 1851) otwarto w Marlborough House Muzeum Rękodzieła. Od czasu swego powstania Muzeum Rękodzieła dwukrotnie zmieniało nazwę: w 1857 roku na Muzeum South Kensington i w 1899 roku na Muzeum Wiktorii i Alberta.

Pierwszym dyrektorem generalnym został wybitny działacz społeczny i główny organizator wystawy światowej, Henry Cole, zastępcą Charles Redgrave, teoretyk

10. „The Builder”, 1867, 25, s. 361.

11. British Parliamentary Papers, *Report from the Select Committee on Arts and Manufactures*, Irish University Press, 1836, t. 1, s. ii–iii.

sztuki, kustoszem zbiorów Charles Robinson, znawca sztuki średniowiecznej i renesansowej, a głównym teoretykiem i historykiem sztuki zdobniczej Owen Jones. Te cztery postaci były odpowiedzialne za przekształcenie Muzeum w instytucję szczególnego rodzaju, nastawionej z jednej strony na badanie zasad projektowania w rękodzielnictwie, z drugiej zaś na cele kształceniowe, którym miała służyć systematycznie gromadzona kolekcja dzieł sztuki i jej ekspozycja dostępna dla możliwie najszerszego kręgu zwiedzających. W ten sposób zarząd miał nadzieję stworzyć instytucję zdolną do zażegnania kryzysu dekoracyjnego. 20 października 1873 roku Cole wygłosił mowę w Szkole Artystycznej Hanleya, w której jasno sprecyzował misję Muzeum:

Ta instytucja, tak mądrze zorganizowana i o którą tak odważnie zabiegał Książę [Albert], jest nieodzowna w rozwoju tego kraju, handlowym, społecznym i moralnym¹².

Aby sprostać tej misji, pierwszym zadaniem Cole'a i jego współpracowników stała krytyczna ocena stanu brytyjskiej sztuki zdobniczej i zdefiniowanie poprawnych zasad dobrego wzornictwa. W 1851 roku, brytyjskie pismo *Art Journal* opisało tę ideę głoszoną przez Cole'a w niemal ewangelicznym tonie:

Panowie Owen Jones, Cole i Redgrave – *tria juncta in uno* – są na najlepszej drodze do wynalezienia współczesnego angielskiego stylu, którego, mówią nam, potrzebujemy – „własnego stylu”¹³.

Drugim, równoważnym zadaniem Muzeum było dostarczenie potrzebnej wiedzy by sztuka brytyjska jak i naród brytyjski mogli zyskać nową tożsamość. Cole był przekonany o misyjnym znaczeniu Muzeum i często przywoływał analogię między rolą niedzielnej mszy a znaczeniem niedzielnego wyjścia do Muzeum:

Obawiam się, że jest więcej kaplic diabła niż Boga. [...] Czekam na moment kiedy będziecie mieli Muzealną niedzielę. W ten pośredni sposób dokona się proces pokonania Szatana. Religia będzie współpracować ze Sztuką, jestem pewien¹⁴.

Dla Cole'a, podobnie jak dla ludzi Średniowiecza, sztuka miała charakter transcendentny: dobra, poprawna sztuka zdobnicza była wartością poznawczą, utylitarnym narzędziem zdolnym do krzewienia wiedzy i uszlachetnienia duszy. W odróżnieniu od podejścia średniowiecznego, sztuka dekoracyjna nie tyle mia-

12. „The Times”, 1873, 22 października, s. 3.

13. „Art Journal”, 1851, 8 listopada, s. 130.

14. Henry Cole, *Fifty Years of Public Work of Henry Cole, K. C. B. Accounted for in his Deeds, Speeches and Writings*, red. Alan i Henrietta Cole, George Bell and Sons, London 1884, t. 2, s. 345.

ła pomóc w szerzeniu dogmatów wiary panującego Kościoła, ile w szerzeniu dogmatów piękna, jako że poprawna sztuka sama w sobie zyskiwała w epoce wiktoriańskiej rangę nowej religii estetycznej prowadzącej do moralnego nawrócenia i materialnego wzbogacenia społeczeństwa.

Warto w tym miejscu wspomnieć, że Cole nie tylko podzielał średniowieczną ideę o walorach poznawczych i dydaktycznych sztuki, ale podejście zarządu Muzeum do samej definicji i głównej zasady sztuki zdobniczej było bardzo zbliżone do podejścia średniowiecznego. Po pierwsze, zespół Cole'a umieścił sztukę zdobniczą w kategorii „sztuki” mimo równorzędnej tendencji w okresie wiktoriańskim do odcięcia jej całkowicie od wysokiej sztuki i zredukowania tej twórczości do rangi rzemiosła. Cole, Jones i Redgrave określali ją przymiotnikiem „zdobnicza”, a Robinson określeniem „dekoracyjna”, ale wszyscy byli zgodni, że mają do czynienia z twórczością artystyczną, ze sztuką¹⁵. Takie podejście odpowiada szerokiemu ujęciu *ars* w Średniowieczu, które obejmowało rzemiosło, technikę i sztuki wyzwolone. Wtedy bowiem sztuka była definiowana jako działanie o charakterze poznawczym i twórczym, lub, innymi słowy, była znajomością reguł, dzięki którym można wytwarzać rzeczy. Co za tym idzie, dla ludzi Średniowiecza, począwszy od czasów Karolingów po Dunsza Szkota, którzy opierali się na Arystotelesie i całej tradycji greckiej, budowanie statku czy zrobienie noża nie różniło się od namalowania miniatury. *Artefexem* był zarówno, kowal, poeta czy malarz – był to człowiek, który wytwarzał coś, co miało naprawić, uzupełnić lub udoskonalić naturę¹⁶.

W średniowieczu najważniejsze było to, aby sztuka była tworzona według ścisłych reguł współzależności materii, formy i celu. Dla Tomasza z Akwinu, sama materia i forma nie były jeszcze niczym; kiedy jednak forma i materia jednoczyły się w jednym akcie istnienia, to wówczas dochodziło do związku między tym, co porządkuje, a porządkowanym. Istniał jednakże jeszcze jeden związek, który stanowił główną oś tomistycznej koncepcji estetyki formy i był stałym elementem estetyki średniowiecznej. Była to proporcja, która dochodziła do skutku jako odpowiedniość przedmiotu do samego siebie i względem jego funkcji. Formalna doskonałość przedmiotu umożliwia mu działanie stosowne do celu, ponieważ rzecz, by stać się doskonałą, musiała się zorganizować w zgodzie z wymogami swojej funkcji. Dlatego dzieło sztuki było piękne, kiedy było funkcjonalne, kiedy jego forma odpowiadała celowi: „[k]ażdy artysta chce

15. Anthony Burton, *Vision and Accident. The Story of the Victoria and Albert Museum*, V&A Publications, London 1999, s. 48.

16. Eco, *Sztuka i piękno...*, s. 142–8.

nadać swojemu dziełu najlepszą budowę, ale nie w sensie absolutnym, a tylko przez odniesienie do celu”¹⁷.

Raport Redgrave’a z 1852 roku formułujący naczelne zasady sztuki zdobniczej obowiązujące i głoszone w Muzeum stanowi niemal idealne echo definicji tomistycznej. Redgrave twierdził, że „projektowanie odnosi się do wytwarzania przedmiotu dla użytku i piękna, i dlatego zawiera także ornament”. Wzór przedmiotu, według Redgrave’a, obejmuje cały przedmiot: jego przeznaczenie i ornament, lub, innymi słowy, jego funkcję i formę. Po drugie, właściwy projekt przedmiotu powstaje poprzez właściwe ustawienie relacji między przeznaczeniem a ornamentem. Według Redgrave’a forma musi podążać za funkcją: „ornament może być jedynie drugorzędny i nie może uzurpować sobie pierwszego miejsca. Jeśli tak czyni, przedmiot przestaje być sztuką zdobniczą, a zostaje zdegradowany jedynie do ozdoby”¹⁸.

Zasady Redgrave’a, a potem poszerzone zasady autorstwa Jonesa, stanowiły oficjalne stanowisko Muzeum w sprawie praw estetycznych rządzących sztuką zdobniczą oraz definiowały poprawny przedmiot użytkowy tak pożądany w brytyjskich manufakturach: piękny przedmiot powinien być przede wszystkim użyteczny, a jego ornament musi być dostosowany do funkcji. Chęć połączenia piękna i funkcjonalności prowadziła, tak samo w Średniowieczu jak i dla kręgu Cole’a, do włączenia elementu estetycznego do wszystkich dziedzin życia, podając zarówno dobro i użyteczność pięknu, jak i piękno dobru i użyteczności. I to właśnie rozpowszechnienie znaku równości między pięknem a funkcjonalnością poprzez działalność Muzeum miało dać szansę rozwoju Wielkiej Brytanii na polu handlowym, obyczajowym i moralnym.

Od momentu swego powstania Muzeum starało się postępować w myśl tych założeń. Podstawą Muzeum, decydującą o efektywności działań, były zbiory sztuki zdobniczej: meble, tkaniny, ubiory, wyroby z metali, ceramiki i szkła. Gromadzono je z myślą o demonstracji zmian zachodzących we wzornictwie w obrębie tego samego tworzywa, stosownie do zaleceń teoretyka wzornictwa z połowy XIX wieku, Gottfrida Tempera, który genezę form konstrukcyjnych i kształtów wiązał z naturalnymi właściwościami poszczególnych surowców, zarówno w ceramice, stolarce, kamieniarsce, jak i w tekstyliach. Obok głównych kolekcji rzemiosła, Muzeum kolekcjonowało malarstwo, grafikę, rzeźbę, rysunek. Obecność obok siebie przedmiotów sztuk pięknych i stosowanych wskazuje,

17. Tomasz z Akwinu, *Summa theologiae*, Roma, 1882–1906, t. 1, s. 91. Za: Eco, *Sztuka i piękno...*, s. 128.

18. Richard Redgrave, *Supplementary report on design*, w: *Reports by the juries on the subjects in the thirty classes into which the Exhibition was divided*, red. William Cloves, Chapman and Hall, London 1852, s. 708–709.

jak dalece był rozpowszechniony pogląd o wzajemnym ścisłym związku tych dziedzin. Sztuki piękne uchodziły za źródło inspiracji projektantów i rękodzielników, a także za lekcje ewolucji form zdobniczych, stylów i smaku artystycznego.

Muzeum od początku było rozumiane jako instrument kształcenia smaku, a jego główną publiczność stanowili projektanci, fabrykanci i studenci szkół artystycznych zapoznający się z dawnymi i współczesnymi formami uprawianej przez siebie dyscypliny, społeczność akademicka zainteresowana historią sztuki stosowanej, kolekcjonerzy, którym Muzeum dostarczało materiału porównawczego i wreszcie miłośnicy sztuki odwiedzający galerie dla przyjemności. Jednak począwszy od późnych lat pięćdziesiątych XIX wieku, czyli od momentu przeniesienia Muzeum do South Kensington, zaczęto uporczywie zabiegać o przyciągnięcie szerszych kręgów widzów, zwłaszcza pochodzących z klasy pracującej, którzy stykali się tu po raz pierwszy ze sztuką, i początkowo reagowali na nią niechętnie, jako na coś całkowicie im obcego. W swym pierwszym rocznym sprawozdaniu do Izby Rzemiosł Cole pisał:

Muzeum stwarza wyjątkową i zapewne jedyną sposobność kształcenia ludzi dorosłych, od których nie można wymagać, by tak jak młodzież uczęszczali do szkół; a uczenie dorosłych jest tak samo konieczne, jak uczenie dzieci. Nadając Muzeum właściwą formę organizacyjną, czyni się zeń instytucję w najwyższym stopniu kształcącą. Jeżeli jego rutynową działalność uzupełni się wykładami i podjęciem trud uświadomienia ludziom możliwości praktycznego wykorzystania zbiorów, Muzeum przestanie być przybytkiem próżniaków i lekkoduchów i stanie się wspianą klasą szkolną dla każdego¹⁹.

Tak wysoko postawione aspiracje edukacyjne i społeczne spowodowały, że władze Muzeum postanowiły zarzucić dotychczasowe strategie dydaktyczne i wprowadzić nowe, populistyczne podejście, które przyciągnęłoby i kształtowałoby również niższe warstwy społeczeństwa. W okresie Marlborough, w latach 1852–57, Muzeum przekazywało wiedzę o zasadach sztuki zdobniczej w sposób bezpośredni i werbalny poprzez analityczno-krytyczne katalogi i przewodniki, które w sposób szczegółowy i naukowy tłumaczyły odwiedzającym parametry estetyczne eksponatów i jednoznacznie określały walory i wady poszczególnych przedmiotów. Nowe podejście w stosunku do kolekcji sztuki oznaczało, że muzealne strategie wystawiennicze miały stać się mniej otwarcie dydaktyczne. Polityka edukacyjna w okresie South Kensington miała polegać na przekazie wiedzy, u którego podstawy leżało nie słowo pisane, ale środowisko plastyczno-wizualne, które dostarczałoby wiedzy o sztuce i smaku w sposób bardziej przyjazny. Władze Muzeum wierzyły, że już sama obecność ostrożnie wyselekcjonowanych okazów sztuki w przejrzystej podzielonej i stosownie udekorowanej

19. Cole, *Fifty Years...*, t. 2, s. 276.

przestrzeni muzealnej dostarczy lepszej i bardziej atrakcyjnej lekcji poprawnej sztuki niż szczegółowe opisy katalogowe. Robinson, który przez lata głosił „ciche ale efektywne nauczanie muzeów i galerii Sztuki”, widział w tej strategii jedyną słuszną drogę do zdobycia wiedzy o sztuce przez szeroką publiczność:

Kiedy jest oczywiste, że publika ma ogromną ignorancję w tych sprawach, i że aktywne uczenie jest niepraktyczne, czemu można zaufać jak nie cichemu i wyrafinowanemu wpływowi samych pomników sztuki? – wystawmy je dla ludzi na wyciągnięcie ręki, a rezultatem będzie bierna edukacja, wcale nie mniej efektywna niż aktywne studia, które przyznajemy podjęliby na darmo²⁰.

Według władz, zarzucenie dydaktycznych opisów narzucających normy estetyczne pozwoliłoby przemówić artefaktom samym za siebie. Z jednej strony nowe, ciche podejście do wystawiania sztuki nie dawało gwarancji właściwego i jednolitego odbioru głoszonych zasad estetycznych; z drugiej strony wizualna polityka edukacyjna podnosiła autorytet przedmiotów sztuki jako nośników wiedzy artystycznej. Naturalnie teraz, w wyniku obrania nowej polityki wystawienniczej, odpowiedzialność za odkrycie wartości i zasad estetycznych eksponatów musiała spoczywać w rękach publiczności. W swoim wystąpieniu z 14 września 1858 roku, Robinson tak określił zadania odwiedzających:

Teoretyczne nauczanie może zdziałać niewiele [...]. Wiara i uczucie muszą być naszym przewodnikiem [...]. Aby prawdziwie pojąć dzieło sztuki, powinniśmy [...] wyobrazić sobie na miejscu jego twórcy [...]. Tylko tak, z edukacyjnego punktu widzenia, możemy skorzystać z dzieł sztuki. [...] Powinniście dogłębnie i szczerze rozważyć zewnętrzne cechy wszystkich artefaktów, i poprzez takie studiowanie [...] dosięgniecie, jestem przekonany, procesu myślowego i motywów, które stworzyły dany przedmiot, wasz geniusz połączy się z geniuszem dzieła, niejako z wiecznie promieniującą duszą dzieła. [...] Takie ciche uczenie będzie nowym narzędziem edukacji w tym społeczeństwie²¹.

Ostatecznie jednak władze Muzeum musiały wątpić w siłę wiary, uczucia i zdolności poznawczych publiczności, gdyż zdecydowali się na dostarczenie jej cichego, ale wymownego przewodnika wizualnego.

Główny wysiłek, aby stworzyć przyjazne warunki do właściwego studio- wania poprawnej sztuki zdobniczej, został włożony w projekt architektoniczny budynku Muzeum i projekty wystroju wnętrz poszczególnych jego galerii wystawienniczych. Według Cole'a, jeśli Muzeum miało pełnić równocześnie rolę

20. Charles Robinson, *An Introductory Lecture on the Museum of Ornamental Art of the Department*, Chapman and Hall, London 1854, s. 9.

21. Elizabeth James, *The Victoria and Albert Museum: a Bibliography and exhibition chronology, 1852–1996*, V&A Publications, London 1998, poz. VR.1858.002.

natchnienia i rozrywki, powinno być stworzone na kształt instytucji o dwóch nieco sprzecznych funkcjach. Z jednej strony powinno pełnić funkcję elitarnego świątyni sztuki i ośrodka władzy polityki kulturalnej, a z drugiej utylitarnego instrumentu demokratycznej edukacji: „szkoły dla każdego”²². Co się tyczy pierwszej funkcji, podobnie jak w przypadku katedry gotyckiej, nowy budynek Muzeum musiał cechować rozmach, wielkość i majestatyczność. Cole przeznaczył znaczną część funduszy państwowych na skonstruowanie budynku tak, aby jego architektoniczna retoryka, poprzez fizyczny ogrom i monumentalny, bogato zdobiony wygląd, ustawiał Muzeum w jednym szeregu z tradycyjnymi budowlami o charakterze ceremonialnym, takimi jak świątynie, pałace, kościoły czy sanktuaria²³. Wygląd Muzeum miał za zadanie unaoczniać Departament Sztuki i Nauki, rządowego zwierzchnika Muzeum, jako strażnika narodowego dziedzictwa kultury oraz arbitra w sprawach smaku i opinii, i w ten sposób jednoznacznie potwierdzać kulturowe i polityczne znaczenie pierwszego państwowego muzeum.

Po drugie, forma Muzeum musiała być zaprojektowana w taki sposób, aby funkcjonować jako narzędzie dydaktyczne: forma, która podkreślałaby naukowy autorytet instytucji, a zarazem umożliwiała jasny przekaz wiedzy o sztuce do wszystkich klas brytyjskiego społeczeństwa. Populistyczna i otwarta polityka edukacyjna Cole’a miała za zadanie przyciągnąć wszystkie warstwy społeczne. W tym celu władze Muzeum były zdeterminowane, by stworzyć na tyle czytelne wnętrza, by te eksponowały dzieła sztuki, jak i prawa estetyczne, które one urzeczywistniały, w sposób dostępny i „tak rozumiały jak to tylko możliwe” dla klas pracujących: wizualny dyskurs Muzeum miał być „jak otwarta, nie zamknięta, książka”²⁴. Innymi słowy, Cole’a zamierzał osiągnąć efekt średniowiecznej *biblii pauperum* muzealnymi strategiami wystawienniczymi, poprzez zarzucenie naukowego przekazu pisanego na rzecz poznawczego dyskursu wystroju wnętrza.

Zajęło to kilka lat zanim wygląd nowej siedziby Muzeum połączył w sobie majestat i instrukcję w jednym. Kiedy Muzeum otworzyło swoje drzwi dla publiczności 20 czerwca 1857 roku, jego budynek przypominał brzydki, metalowy barak. Jednak już od roku 1860, w miejsce tej prowizorycznej i tymczasowej konstrukcji, począł powstawać budynek, który stanowił trój-wymiarowy manifest

22. C. Hooper-Greenhill, *Initiatives in Museum Education*, Department of Museum Studies, University of Leicester, Leicester 1989, s. 63.

23. Duncan Carol i Wallach Alan, *The universal survey museum*, „Art History”, 1980, 3 (4), s. 449–50.

24. *Introductory Addresses on the Science and Art Department and the South Kensington Museum*, No. 1, *The Functions of the Science and Art Department*, Chapman and Hall, London 1857, s. 20.

reformy sztuki zdobniczej: masywny, wielowarstwowy tekst pełen architektonicznych i dekoratorskich detali o charakterze dydaktyczno-moralizatorskim²⁵.

Nowy budynek Muzeum składał się z dwóch części: północnej zwanej North Court, która miała prosty kształt i skromne wnętrza, oraz południowej – South Court – która mieściła kolekcje sztuki zdobniczej – chlubę i podstawę Muzeum – i która miała bardzo wyrafinowany charakter architektoniczny i dekoratorski. W tej części budynek stał się ucieleśnieniem ekonomicznej potęgi, kulturalnej ambicji i technologicznej sprawności wiktoriańskiego państwa. Osiągnięto to poprzez skomplikowaną konstrukcję opartą głównie na metalu i szkle udekorowaną w stylu neorenesansowym według projektu Godfreya Sykesa²⁶. Według Cole'a, taki mariaż nowoczesnej bryły i historycznego wnętrza prowokował „spojrzenia pełne zdziwienia i przyjemności na twarzach wszystkich zwiedzających”²⁷. Przyjście do Muzeum można było porównać do doświadczenia procesu oświecenia. Imponująca skala budynku, wielkie przestrzenie poszczególnych galerii wystawienniczych rozjaśnionych przez oświetlenie gazowe po raz pierwszy wprowadzone w instytucji muzeum, a także połączenie strukturalnej współczesności z elegancją wnętrza umożliwiały podjęcie, słowami Cole'a, „podróży od zwyczajności do świetności, z ciemności do światła, i z biedy do przyjemności”²⁸.

Wystrój wnętrza, z kolei, odzwierciedlał ideologiczne przesłanie Muzeum. Można tu wyróżnić dekoracje dwojakiego rodzaju. Z jednej strony, dekoracje odnosiły się do statusu i znaczenia instytucji. W południowej części porozwieszano serie portretów ważnych postaci świata sztuki i polityki, które dodawały kulturowego i artystycznego autorytetu oraz polityczno-ideologicznego wsparcia działalności Muzeum. Jedna seria składała się z naturalnej wielkości mozaikowych portretów, w formie malowideł ściennych, znakomitych malarzy, rzeźbiarzy i architektów z różnych epok i państw. Ta seria zwana Kensington Walhalla ukazywała wiktoriańskie ikony świata sztuki od Fidiasza, Velasqueza, Rafaela, Michała Anioła i innych włoskich mistrzów na wzór wizerunków ulubionych świętych zerkających ze sklepień i witraży średniowiecznej katedry. Walhalli towarzyszyła seria portretów brytyjskich ministrów rządowych. W ten sposób gmach południowy upamiętniał politycznych olbrzymów – przede wszystkim Prezydenta Izby Rzemiosł i Lorda Prezydenta Komisji Edukacyjnej – którzy szczególnie przyczynili się do rozwoju rządowego Departamentu Nauki i Sztuki oraz umożliwili realizację ambitnych planów Cole'a. Portrety politycznych ojców i przywódców Muzeum

25. Burton, *Vision and Accident...*, s. 51–52.

26. John Physick, *The Victoria and Albert Museum. The History of its Building*, Victoria and Albert Museum, London 1982, s. 58.

27. Cole, *Fifty Years...*, t. 2, s. 293

28. Cole, s. 293.

w kształcie dużych ceramicznych medalionów zawisły na zewnętrznych ścianach dając wrażenie patriarchalnych głów czuwających nad instytucją, zbiorami i zwiedzającymi niczym patroni średniowiecznych budowniczych czuwający nad bezpieczeństwem i świętością katedr. W końcu, w centralnej galerii południowej części wzniesiono mozaikowy pośmiertny portret księcia Alberta, zatwierdzony w roku 1863 przez królową Wiktorię i zainstalowany w 1865. Obecność pomnika ku pamięci księcia, który z czasem urósł do rangi relikwii, nadała imię galerii: Galeria Księcia Małżonka. Jeśli Muzeum było symbolem państwa brytyjskiego i ucieleśnieniem jego rządowej polityki względem sztuki, to dobroczynny wpływ konstytucyjnej monarchii i jej szlacheckiego małżonka był wyrażony w samym centrum Muzeum. Serie malowideł ściennych i portretów obecne wszędzie w South Court stanowiły ogólne ideologiczne ramy Muzeum. Ukazywały one Muzeum jako twórcę nowych kanonów sztuki oraz jako instytucję kulturową działającą pod skrzydłami i przewodnictwem rządowym i królewskim²⁹.

Z drugiej strony, wystrój wnętrza budynku zewsząd demonstrował poprawne wzorce sztuki zdobniczej zdefiniowane i głoszone przez grupę Cole'a. To czyniło z dekoracji dodatkowy, obok samych eksponatów, nośnik wiedzy i inspiracji dla wszystkich odwiedzających. Decyzją Cole'a wystrój poszczególnych części i galerii Muzeum miał mieć charakter symboliczny i naśladowczy. Innymi słowy, miał on odzwierciedlać znaczenie, charakter i ornament znajdujących się tam eksponatów, tworząc w ten sposób wymowny program ikonograficzny uzupełniający bądź wyjaśniający edukacyjny przekaz dzieł sztuki. W części południowej, która gromadziła wszystkie artefakty sztuki zdobniczej, dekoracje wewnątrz tworzyły przewodnik po systemie klasyfikacji przestrzeni Muzeum opartym na rodzaju tworzywa, z które były wykonane przedmioty:

Zwieńczenia nad łukami okiennymi od strony dziedzińca są wypełnione monochromatycznymi figurami, które nawiązują do przedmiotów wystawionych w galeriach. Na przykład, kobieta zajęta przędzeniem kądzieli i jedwabiu, rzeźbiarz rzeźbiący koryncką głowicę kolumny i gotyckiego gargulca; kowale zajęci sztuką zdobniczą w metalu; dmuchacze szkła; i chłopcy malujący owoc, kwiaty i liście na ceramice. Zwieńczenia przedstawiają również dekoracyjne aranżacje przedmiotów kowalstwa, ceramiki, itd. Fryzy są zdobione figurami i panelami w monochromie; figury trzymają tablice z inskrypcjami, Monety, Ceramika, Emalia, Szkło, Brązy, Rzeźby, Klejnoty, Tkaniny, Mozaika, Medale, Inkrustacje, Gobeliny, Majolika, Damaskinaż, Pieczęcie [...] ³⁰.

29. Cole, *Fifty Years...*, s. 59–60.

30. *Decorations of the South Kensington Museum. 1862 to 1874*. [dokument przechowywany w bibliotece Muzeum Wiktorii i Alberta], s. 3.

Znajdowały się tu także elementy ikonograficznego programu odnoszące się do ogólnej filozofii Muzeum, takie jak seria malowideł ściennych pod hasłem „Poszukiwanie Sztuki przez człowieka” na zachodniej klatce schodowej oraz wielkie mozaiki w sali wykładowej symbolizujące mariaż sztuki z nauką w Muzeum, ukazany poprzez lokomotywę parową zajmująca lewy róg pomieszczenia oraz symbole muzyki, architektury i malarstwa w prawym rogu³¹. Ten wizualny dyskurs ukazywał głębokie zaangażowanie Muzeum w kwestię poprawy jakości sztuki zdobniczej jako sztuki użytkowej i użytecznej dla manufaktury i przemysłu oraz w kwestię naukowo-taksonomicznego podejścia do zbiorów sztuki dekoracyjnej.

Na szczególną uwagę zasługuje galeria orientalna, która składała się z szeregu mniejszych galerii we wschodnim skrzydle gmachu południowego i zrzeszała kolekcję indyjskiej, perskiej, chińskiej i japońskiej sztuki zdobniczej. Według kręgu Cole’a sztuka azjatycka była wzorcowym przykładem poprawnej i pięknej sztuki zdobniczej ze względu na „najwyższy poziom doskonałości” i „rzadką umiejętność w artystycznym rzemiośle”³². Wśród artefaktów orientalnych przedmioty indyjskie zostały umiejscowione na szczycie hierarchii sztuki zdobniczej jako ideał poprawnej formy, ornamentu i wykonania:

Nawet w najprostszych przedmiotach [...] jest tyle uwagi poświęconej, w pierwszym rzędzie, pięknu formy, oraz tak zróżnicowanym i pięknym detalom zdobniczym, że zasługują one na uwagę ornamentalistów. [...] Indyjskie przedmioty są bogate w ornamentalne inkrustacje, często wyjątkowo eleganckie i zawsze wykonane zgodnie z poprawnymi zasadami. [...] [Zdobienia] mają całą elegancję renesansu, kwiaty są zaczerpnięte z natury, przystające do rzeczywiistości, a jednak doskonale skonwencjonalizowane, płaskie i systematycznie ułożone. [...] Ale nie tylko wierność zasadom odróżnia indyjskie przedmioty; są one wyjątkowe ze względu na bogactwo wzorów, w których piękno, oryginalność, wielość form i harmonijne zestawienie jaskrawych kolorów woła o podziw wszystkich sędziów sztuki. Jakąż lekcję takie projekty dają manufakturom nawet w tych krajach Europy, które zrobiły największy postęp w przemyśle³³.

Ze względu na swoją doskonałość sztuka indyjska i inne artefakty orientalne stanowiły podstawową i najważniejszą kolekcję sztuki zdobniczej, która uzasadniała powstanie i działalność Muzeum jako narzędzia szerzenia poprawnych zasad estetycznych i zażegnania kryzysu dekoracyjnego. Muzeum miało być szkołą

31. Physick, *The Victoria and Albert Museum...*, s. 59.

32. Department of Practical Art, *A Catalogue of the Articles of Ornamental Art*, in the Museum of the Department, Eyre and Spottiswoode, London 1852, s. 10.

33. *Catalogue of the Articles in the Museum of Manufactures Chiefly Purchased from the Great Exhibition*, w: *First Report of the Department of Practical Art*, Chapman and Hall, London 1853, s. 230.

oferującą lekcje dobrego smaku i poprawnego wzornictwa, a sztuka orientalna, słowami Robinsona, oferowała „najefektywniejszą lekcję”:

Bardzo niewiele oryginalności czy prawdziwej wartości można znaleźć w europejskich przedmiotach i stąd, z edukacyjnego punktu widzenia, mają małą wartość; ale w części indyjskiej [...] rzecz miała się inaczej: po raz pierwszy najwyższa wartość wschodnich projektów została powszechnie uznana. [...] Wschód, za zgodą wszystkich, stał się naszą panią w sztuce przemysłowej³⁴.

Według władz Muzeum sekcja orientalna miała więc znaczenie priorytetowe dla powodzenia jego działalności misyjnej. Można by rzec, że galeria orientalna stanowiła w oczach Cole'a główny ołtarz w jego świątyni sztuki zdobniczej. W związku z tym dekoracja tej części Muzeum była bogatsza i bardziej naśladowcza niż gdziekolwiek indziej, by promować dodatkowy przekaz edukacyjny. Tu poetyka wnętrza wzniosła się na najwyższy poziom misyjny, obrazując nie tylko splendor i powagę instytucji Muzeum, ale przede wszystkim piękno, odmienność oraz szczególne znaczenie edukacyjne i reformatorskie wystawionych przedmiotów.

Konstrukcja części orientalnej rozpoczęła się w 1859 roku, została przerwana w 1860 roku w związku brakiem funduszy parlamentarnych, ale ukończona w końcu w 1862 roku. Ogólny projekt wnętrza galerii, dotyczący malowideł na ścianach i sufitach oraz mozaiki na podłodze, został powierzony samemu Owenowi Jonesowi³⁵. Efekt jego pracy możemy ocenić jedynie na podstawie artykułów w ówczesnej prasie, jako że nie zachowały się dokumenty muzealne zawierające rysunki i komentarze Jonesa. Artykuł w dzienniku *Art Journal* tak opisuje wnętrze galerii:

Wchodząc do Galerii [orientalnych], ściany na prawo i na lewo tworzą duże jednobarwne panele w hiszpańskim brązie, położonym zapewne na podkładzie papierowym, który prześwituje spod farby. [...] Nad nimi przebiega szeroki pasek o złożonych florystycznych motywach na niebieskim tle, nad którym znajduje się górny panel w płowożółtym kolorze, z motywem kwiatu w rombie *fleur-de-lis*. Łuki są zdobione w złocie, również na niebieskim tle, a wokół nich biegnie szeroka rama zdobiona cyną na zielonym tle, brzegi kolumn, gdzie przestrzenie były płowożółte i brązowe, korespondowały z panelami [...]. Najbardziej wyrafinowaną i skomplikowaną częścią ornamentyki były malowidła na centralnej części sufitu, którego białe tło było całkowicie pokryte wzorem róży, rozprzestrzeniającej się od środka sufitu na boki, którą okalają na brzegach wzory kwiatów i liści. [...] W perskiej i indyjskiej galerii, nic w sposobie ornamentyki nie mogło być

34. Charles Robinson, *Introductory Addresses on the Science and Art Department and the South Kensington Museum*. No. 5, *On the Museum of Art*, Chapman and Hall, London 1858, s. 5–6.

35. Physick, *The Victoria and Albert Museum...*, s. 81.

odpowiedniejsza, która, choć bogata, była bardzo lekka i ogromnie udana w imitacji orientalnych zdobień³⁶.

Nawet okna galerii od strony wewnętrznego dziedzińca były zupełnie inne niż w pozostałej części Muzeum. Zostały wykonane na specjalne zamówienie przez architekta J. W. Wilda i udekorowane gipsowym maswerktem w stylu mauretańskim. Wystrój wnętrza galerii orientalnych był zaiste imponujący i atrakcyjny dla zwiedzających. Artykuł w popularnym i wpływowym dzienniku „The Builder”, jak większość innych prasowych recenzji, opisał wrażenie doznane przez autora w galerii w bardzo pozytywnym tonie:

Całość była potraktowana według nie-naturalistycznej, nie-iluzyjnej, lub według konwencjonalnej zasady [dekorowania]; a jednak, na jednych z sufitów szczególnie, osiągnięto właściwe i perfekcyjne przybliżenie „rzeczywistości do umysłu”³⁷.

Większość dekoracji galerii orientalnej była kolażem indyjskich, mauretańskich, arabskich i perskich ornamentów wziętych bezpośrednio z historyczno-teoretycznego podręcznika Jonesa *The Grammar of Ornament*. Ta wymyślona fasada była zbiorem zdobniczych detali zapożyczonych z rzeczywistych, oryginalnych dekoracji orientalnych³⁸. Wnętrze galerii więc popularyzowało pewne wyobrażenie i wiedzę o Oriencie, może nie w celu oszukania zwiedzających, że mają do czynienia z rzeczywistym wnętrzem orientalnym, ale raczej, w przekonaniu ich, że sztuka Wschodu mogła być z powodzeniem podziwiana, przyswojona i zaadoptowana przez Brytyjczyków. Symulacja orientalnego wnętrza, zdaniem Cole’a, przydała autorytetu eksponatom i wiedzy, której dostarczały poprzez unaocznienie i zastosowanie praktyczne zasad według których były zaprojektowane³⁹.

Dekoratorskie imitacje miały nie tylko inspirować, ale również podkreślać atrakcyjność, nowość i odmienność sztuki Wschodu. Według Tima Barringera, dekoracje galerii orientalnych można zinterpretować jako chęć władz Muzeum do stworzenia wymownego wnętrza, który równoważyłby techniki wystawiennicze skierowane na edukację, jak i na rozrywkę⁴⁰. Z jednej strony, wystrój wnętrza pokazywał jak indyjska czy inna orientalna sztuka zdobnicza mogła służyć

36. „Art Journal”, 1864, 3 września, s. 283.

37. „The Builder”, 1864, 26 listopada, s. 857.

38. Physick, *The Victoria and Albert Museum...*, s. 81.

39. British Parliamentary Papers, *Report form Select Committee on the South Kensington Museum; together with Proceedings of the Committee, Minutes of Evidence, and Appendix, Reports form Committees*, London 1862, s. 12.

40. Tim Barringer, *The South Kensington Museum and the Colonial Project*, w: *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*, red. Tim Barringer i Tom Flynn, Routledge, London 1998, s. 15.

jako inspiracja dla współczesnego wzornictwa brytyjskiego i przykład dobrego smaku; z drugiej strony, posłużyły do podkreślenia atrakcyjności azjatyckiej sztuki przez stworzenie orientalnej atmosfery pomieszczenia, tak odmiennego od reszty Muzeum. Egzotyka galerii orientalnej była chwytem wystawienniczym służącym do skupienia uwagi na pięknie i zasadach tej sztuki, która stanowiła dogmatyczną kwintesencję nowej religii estetycznej oraz fundament reformy dekoratorskiej.

Wystrój wnętrza Muzeum, jaki powstał za dyrektury Cole'a dotrwał niezmienniony prawie do końca XIX wieku, kiedy to ówczesne władze Muzeum rozpoczęły renowację i przebudowę poszczególnych galerii muzealnych. W związku z przeróbkami Muzeum nabierało z biegiem lat i kolejnych remontów innego charakteru, zgodnego z nowoczesnymi trendami wystawienniczymi hołdującymi neutralnym wnętrzom nie wpływającym na postrzeganie i interpretację eksponatów⁴¹. Co prawda i dziś często określa się Muzeum Wiktorii i Alberta, podobnie jak inne wielkie muzea, mianem świątyni sztuki, ale dzieje się to przede wszystkim ze względu na rozmiar, rozmach i historyczny charakter ich budynków oraz na naturę ich zbiorów o randze dziedzictwa narodowego i cywilizacyjnego.

Słowo „katedra” jednak powinno być używane z większą rozwagą. Tylko wyjątkowe instytucje ery nowożytnej zasługują na miano „katedry”, przynajmniej w średniowiecznym rozumieniu tego słowa, a wiktoriańskie Muzeum South Kensington wydaje się w pełni zasługiwać na to porównanie. W XIX wieku w polityce kulturalnej rządu brytyjskiego, instytucja ta była kluczowym narzędziem w propagowaniu konkretnej wiedzy estetycznej niezbędnej w międzynarodowej rywalizacji Imperium Brytyjskiego o prymat na polu artystycznym, cywilizacyjnym i ekonomicznym. A że wiedza była jednym z głównym środków kształtowania świadomości i działania ówczesnych społeczeństw i narodów, nie dziwi fakt, że ogromne fundusze rządowe zostały zainwestowane w stworzenie imponującej budowli Muzeum z jego wymownym i wpływowym plastycznym wnętrzem. Efektem wysiłków kręgu Cole'a było stworzenie wiktoriańskiego odpowiednika średniowiecznej *biblii pauperum* skierowanego do wszystkich klas społecznych poprzez przekształcenie budynku Muzeum w trójwymiarowy katechizm sztuki zdobniczej, katechizm o zaiste katolickim rozmachu, bogactwie i symbolizmie dekoracji plastycznych. Dzięki tej strategii wystawienniczej Muzeum było nie tylko pasywną skarbnicą wyjątkowych dzieł sztuki, ale niejako żywym organizmem przemawiającym do oczu zwiedzających z każdego miejsca swojej przestrzeni, a ścisły związek między wnętrzem Muzeum a „liturgią”, którą głosiło, czyniło go instytucją edukacyjno-misyjną na miarę gotyckiej katedry.

41. Burton, *Vision and Accident...*, s. 187.