

Muz., 2015(56): 201-214
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 08.2015
data akceptacji – 06.2015
DOI: 10.5604/04641086.1168751

NOWA FORMA MUZEUM SZTUKI – GALERIA SZTUKI W WIELKIEJ BRYTANII W CZASACH WIKTORIAŃSKICH

A NEW FORM OF ART MUSEUM – THE ART GALLERY IN VICTORIAN BRITAIN

Giles Waterfield

Courtauld Institute of Art, Wielka Brytania

Abstract: The article is devoted to the idea of the art gallery that flourished in Victorian Britain. The author describes the social and political background of the phenomenon of a new form of a museum, namely the art gallery which used to be private and popular expenditure on the arts.

A rage for exhibitions erupted in nineteenth century Britain. The exhibition was central to the new art museums. These included high-minded historical surveys of world history or world art; trade exhibitions; displays of work by contemporary artists; displays of single paintings; assemblies of works from private collections, held both at the Royal Academy of Arts and in many major towns; everything except single-artist exhibitions which were regar-

ded as vulgarly commercial. Many of the new museums were financed by such events, so that, for example, the new buildings at Kelvingrove in Glasgow were originally built to accommodate a huge popular exhibition. One of the prime purposes of the new galleries was to accommodate annual shows of work by artists, a tradition that had existed since the early nineteenth century.

These art museums flourished for only a short time, and their principal legacy in material terms is the large number of well-built structures that was created for them. But the idea of creating a museum that could be enjoyed by all, free of charge, was a worthwhile one, one that has become hugely important in contemporary Britain, and that represents I believe a pioneering ideal.

Keywords: art museum, art gallery, private collections, exhibition.

Prywatne kolekcje Wielkiej Brytanii we wczesnym XIX w. zadziwiały zagranicznych gości, choć sam kraj był daleko w tyle jeżeli chodzi o liczbę i jakość muzeów sztuki. Istotną przyczyną takiego stanu rzeczy był fakt, że – w odróżnieniu od większości pozostałych krajów europejskich – przez cały wiek XIX królewskie kolekcje pozostawały w posiadaniu władcy. Po drugie, istniała silna tradycja niechęci wobec wydatków publicznych na sztukę, doktryna upowszechniana przez nurt znany jako manchesterscy liberałowie, który utrzymywał, że państwo powinno ingerować w sprawy gospodarcze w jak najmniejszym stopniu. Taka postawa była powszechna, tak samo jak niechęć wielu osób aby przyczynić się do poprawy poziomu życia biedniejszych współobywateli. Dlatego też to nie arystokracja, a przedstawiciele wolnych zawodów i różnych profesji oraz osoby prywatne przyczyniali się do rozpowszechniania dostępu do sztuki i nauki. Wśród tych osób należy wymienić w szczególności Francisca Bourgeois z Dulwich Picture Gallery, braci Hunter, Johna i Williama, znakomitych lekarzy, którzy stworzyli główne artystyczne i naukowe kolekcje, odpowiednio w Londynie i Glasgow. Sytuację odmieniła w 1824 r. spłata przez Austrię pożyczki wojennej. Umożliwiła ona premierowi, Lordowi Liverpoolowi zainicjowanie nabycia kolekcji Angersteina, która stała się podstawą londyńskiej National Gallery. Ale nawet wtedy ta nowa instytucja była przez wiele lat finansowana w sposób niewystarczający. Dopiero w połowie XIX w. Wielka Brytania doczekała się wielu innowacyjnych muzeów, światowych liderów w swoich dziedzinach, m.in. Muzeum South Kensington (obecnie Muzeum Wiktorii i Alberta), pierwszego znaczącego muzeum sztuk dekoracyjnych czy Narodowej Galerii Portretu założonej w roku 1856 w Londynie.

Historia muzeów sztuki w Wielkiej Brytanii jest wysoce osobliwa, choć w niektórych aspektach podążała za europejskim wzorcem, zwłaszcza w zakresie zakładania stowarzyszeń, w ramach których dyskutowano kwestie naukowe i archeologiczne. Zjawisko to było powszechne w Europie, w tym w rozbiorowej Polsce. Moje własne badania odnoszą się raczej do nowych muzeów archeologicznych i historii naturalnej oraz do galerii sztuki, które tworzone w miastach prowincjonalnych przemysłowej Wielkiej Brytanii od lat 60. XIX w. oraz do tych, które tworzone do czasów I wojny światowej i w okresach późniejszych. W konsekwencji, do roku 1914 większość miast takie muzeum sztuki posiadała. Moim zdaniem stanowią one nowy rodzaj galerii, która osiągnęła znaczącą choć krótkotrwałą popularność w swoim czasie, a którą w ostatnich latach ożywiono. Przedmiotem badań mojej książki na ten temat pt. *The People's Galleries* są muzea sztuki w miastach Liverpool i Manchester, Glasgow i Leeds, Nottingham i Birmingham, porównywalnych do Łodzi lub w przypadku Liverpoolu do Gdańska. Były to miasta Rewolucji Przemysłowej: Manchester – miasto bawełny, Liverpool – znaczący port w zakresie transportu towarów i ludzi, którego populacja znacznie wzrosła w XIX wieku. Podczas gdy w 1841 r. 48% populacji Wielkiej Brytanii mieszkała w miastach, do roku 1871 liczba ta wzrosła do 65,2%, a dziesięć lat później do 70%. W latach 1801–1851 populacja Manchesteru wzrosła czterokrotnie. Wspomniane miasta przekształciły gospodarkę kraju z rolno-handlowej w całkowicie przemysłową – Wielka Brytania stała się światowym liderem przemysłowym do czasu, gdy w końcu XIX w. zagroziły jej Niemcy, a następnie Stany Zjednoczone.

Jak komentowali brytyjscy i zagraniczni obserwatorzy, nie były to szczęśliwe miasta. Do ich głównych wad zaliczano fi-

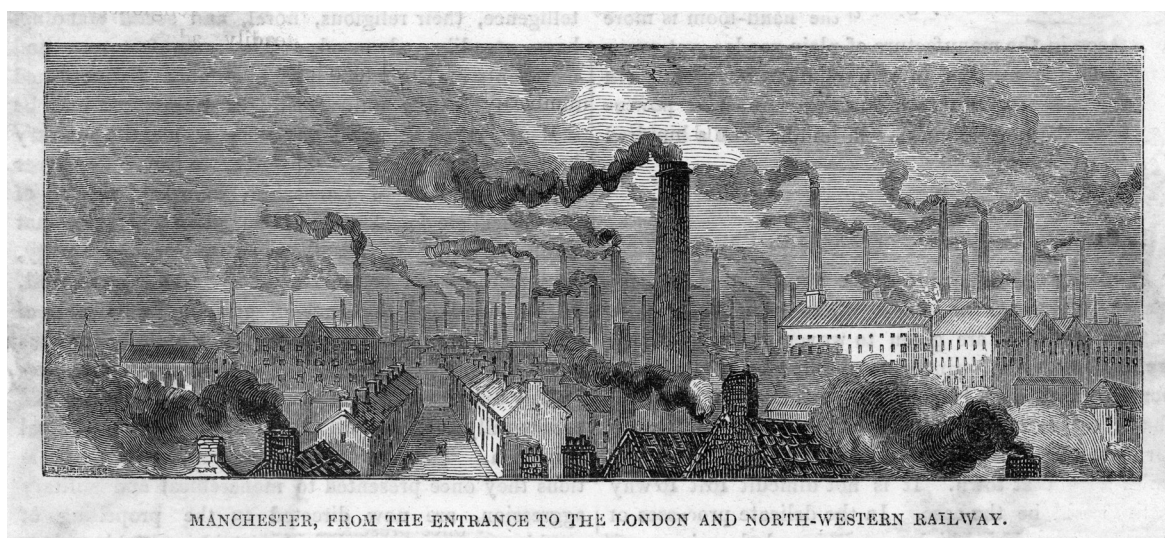
zyczną brzydotę i podłe warunki środowiskowe, gdzie ludzie żyli *jak świnie a dzieci umierały jak muchy*. Edwin Waugh, poeta z Lancashire, w 1847 r. określił Manchester jako *to wielkie, czarne miasto śpieszące w tę i z powrotem, w nieharmonijnym zamęćcie...*¹. Były one potępiane jako przerażająco niezdrowe przez lekarzy i obserwatorów społeczeństwa, wczesnych socjologów i fotografów aż do XX wieku. Charakteryzował je brak zdrowotności, który wykraczał poza zagrożenia fizyczne, moralne czy obywatelskie. Takie miasta zagrażały społeczeństwu. Pierwsze w pełni przemysłowe miasta na świecie budziły wrogość wobec porządków społecznych, które istniały od lat.

Często przywoływano temat „dzikości” nowej klasy miejskiej w miastach takich, jak Manchester, odczłowieczonej przez warunki pracy. Postrzegano ludzi jako „dzikich” ze względu na sposób, w jaki przyszło im żyć. James Kay, pionierski lekarz i reformator społeczny, w 1832 r. opisał warunki życia w Manchesterze w czasach cholery w *The Moral and Physical Condition of the Working Classes*. W całym opisie choroby fizyczne przeplatają się z tymi, uważanymi na psychiczne: *Ten, którego obowiązkiem jest postępować zgodnie z instrukcjami pośtańca śmierci, musi zejść do otchłani ubóstwa, odwiedzić wąskie uliczki, zatłoczone sądy, przeludnione domostwa pełne nędzy, gdzie pauperyzm i cierpienie skupiają się wokół źródła niezadowolenia społecznego i zaburzeń politycznych w naszych dużych miastach, i wstrzymać się z niepokojem, w gorącym łóżku zarazy, zło, które jątrzy się potajemnie w samym sercu społeczeństwa*².

Opisuje on zdeformowanych i schorowanych ludzi, którzy tłoczą się w piwnicach pełnych brudu, którzy *ze zwierzęcą zapalczliwością zaspokajają swój apetyt*, znajdujących pocieszenie wyłącznie w alkoholu i *większych grzechach, które wciągają beczynnych i nieostrożnych*³. W takich miastach ponad połowa dzieci umierała przed ukończeniem 5. roku życia. Kay obawiał się nie tylko o zdrowie psychiczne najuboższych, lecz również o ich charakter. Poruszał kwestie braku religijności i edukacji: *Poza nielicznymi wyjątkami, dorośli z populacji liczącej 84 147 osób znajdujących się w dzielnicach nr 1,2,3,4 [w Manchesterze], spędzają niedziele w pozycji leżącej, na doznaniach zmysłowych lub na apatycznej beczynności*⁴. Ten brak możliwości społecznego spędzania czasu w niedzielę nie był niczym zaskakującym w ustach francuskiego dziennikarza Leona Fauchera: *Jeśli ludność Manchesteru chce wyjść w przyjemną niedzielę, dokąd mają iść? Nie ma ogólnodostępnych deptaków, alei, ogrodów ani nawet publicznego dobra wspólnego... Nawet cmentarze i Ogród Botaniczny są zamknięte w niedziele. Co wtedy pozostaje poza brutalną rozrywką, jaką jest pijaństwo?*⁵. Jak ujął to Dickens, *Dzień, który Stwórca zaplanował jako błogostawieństwo, człowiek zmienił w przekleństwo*⁶.

W tym samym czasie miasta te zawsze były postrzegane z fascynacją. Friedrich Engels, który mieszkał w Manchesterze w latach 1842–1844, nie mógł się powstrzymać: *Czasy współczesne mogą pokazać większe cuda niż najnowsza historia South Lancashire, podczas gdy Manchester był arcydziełem Rewolucji Przemysłowej*⁷. Dla Fauchera, piszącego w 1844 r., Manchester był *najbardziej nadzwyczajną, najbardziej interesującą i w pewnym sensie najbardziej potworną aglomeracją, jaką rozwój społeczeństwa zaprezentował*⁸. Uważał, że ciężko byłoby stworzyć bardziej praktyczne i ohydne miasto. Liberalna klasa średnia uważała, że miasta te nale-





MANCHESTER, FROM THE ENTRANCE TO THE LONDON AND NORTH-WESTERN RAILWAY.

1. Widok na Manchester, rok 1870

1. View of Manchester 1870

zało zreformować, nieważne czy z powodów ideologicznych czy praktycznych. Jednym z rozwiązań było stworzenie w nich muzeów.

Strach przed tłumem był mimo wszystko łagodzony świadomością, że zmiana jest możliwa. Taką postawę ilustrują słowa francuskiego pisarza Hippolite'a Taine'a, który odwiedził Manchester w roku 1871 i wyraził swój pogląd na dzikość i jednocześnie potencjał ludzi, których obserwował: *Brutalność w człowieku jest bardzo silna w tym kraju... Iskra umysłu jest duszona przez ciemność, ciężkie opary instynktu, i przeskakuje, spontanicznie, żywo, połączenie powietrza i światła, jak wśród ludów południowych... Gdy się tego dokoną, płomień będzie bardzo silny, jednak nigdzie zadanie ucywilizowania ludzi nie jest tak pilne i potrzebne jak tutaj*⁹. Muzeum mogło zaoferować nową formę rekreacji. Zamiast domów publicznych, gdzie gin i piwo dawały czasową lecz ostatecznie wyniszczającą ulgę od problemów życia codziennego przewidywano, że nowa ludność miejska znajdzie komfort, inspirację i spokój w kontemplowaniu dzieł sztuki. Whitworth Wallis, długoletni Opiekun Sztuki w Birmingham City Art Gallery stwierdził, że jednym celem obywatelskiej galerii sztuki powinno być *wzbudzenie realnego niezadowolenia z brzydoty, pośród której przyszło większości z nas żyć*¹⁰.

Innym motywem i impulsem do tworzenia muzeów było przekonanie, poparte przez Wielką Wystawę w roku 1851, że standardy projektowania w Wielkiej Brytanii były zbyt niskie, by mogły konkurować z innymi krajami europejskimi. Nowopowstałe muzea miały zawierać obiekty oryginalne lub kopie, brytyjskie, włoskie, francuskie lub inne, które uczyłyby zarówno producentów, jak i rzemieślników jak doceniać wyższe standardy projektowania. Było to główne założenie Muzeum South Kensington, które aktywnie działało w promowaniu podobnych kolekcji w całej Wielkiej Brytanii – poprzez publikacje i wypożyczanie dzieł sztuki nowym muzeom, zarówno tych oryginalnych, jak też odlewów czy galwanotypów. Pieczętowanie zarządzano programem, tak by np. metalowe obiekty trafiały do galerii w Birmingham, która stanowiła centrum produkcji metalu, a koronki i inne tekstylia do

Nottingham, centrum przemysłu koronkarskiego.

Nowy ruch w Wielkiej Brytanii rozpoczął się pod koniec lat 60. XIX w. wraz z powstaniem muzeów sztuki w Nottingham i Birmingham. Prawie bez wyjątku były to muzea obywatelskie, stworzone w czasie, gdy duma lokalna była niesamowicie silna. Miasta te porównywano do miast włoskich czy holenderskich, w szczególności do Florencji i Brugii, bardziej ze względu na ich dumną niezależność, niż z uwagi na ich charakter architektoniczny. W wielkich, triumfujących – przynajmniej w teorii – nad chaosem lat wcześniejszych miastach, jak Leeds budowano potężne ratusze, które symbolizowały ich pewność siebie i realizm. Dążenie do przewyższenia innych miast było potężną motywacją do tworzenia muzeów sztuki. Proces ten wspomógł fakt, że od lat 40. XIX w. ustawodawstwo parlamentarne umożliwiło sfinansowanie utworzenia i utrzymywania muzeów ze środków publicznych, mimo że uznawano, iż środki te nie służą do zakupu samych dzieł sztuki. W ciągu ostatnich lat XIX w., wszystkie bardziej znaczące miasta Wielkiej Brytanii oraz wiele z tych pomniejszych zyskało muzea sztuki, które miały być traktowane na równi z tworzonymi wcześniej, muzeami naukowymi. Do roku 1914 praktycznie każde miasto miało galerię, często połączoną z muzeum naukowym i/lub biblioteką.

Większość osób odpowiedzialnych za ten ruch cechowała określona przynależność społeczna. Arystokracja i ziemiaństwo wykazywały małe zainteresowanie nowymi muzeami, jako że zjawisko przemysłowego Manchesteru było dla nich przekleństwem, mimo że regularnie hojnie wypożyczali dzieła sztuki na potrzeby wystaw czasowych. Twórcami muzeów byli raczej, coraz liczniejsi wówczas w Wielkiej Brytanii, ludzie którzy się dopiero niedawno wzbogacili, którzy sami stworzyli własne fortuny dzięki bawełnie, handlowi zagranicznemu, żelazu, stali i kolei, a często również dzięki alkoholowi. Znaczna większość z nich była Liberatami, tzn. członkami lewicowej partii, w odróżnieniu od Konserwatystów. Stosunkowo niewielu należało do Kościoła anglikańskiego, rzymsko-katolickiego czy wyznawało judaizm; większość była Metodystami lub Unitarianami, lub też należeli do niekonformistycznych

kościół. Silnie wierzyli w ich własny obowiązek poprawy życia współobywateli z miast, z których pochodzili, i które pozwoliły im się wzbogacić. Wielu z tych, którzy zakładali muzea było silnie zaangażowanych w powstawanie szkół, uniwersytetów i szpitali, w poprawę transportu publicznego, w budowę parków publicznych, skrótowo rzecz ujmując – w sprawianie, że ich miasta stawały się, jeżeli nie pięknymi to chociaż cywilizowanymi miejscami do życia. Ich wkład był zróżnicowany, od ofiarowywania lub zapisywania dzieł sztuki w testamencie, po przekazywanie środków na budowę budynków, na których często umieszczano ich nazwiska.

Jaki był charakter tych nowych instytucji? Pod wieloma względami były one ukształtowane przez ruch wystawowy, który odgrywał znaczącą rolę w rozwoju kultury w XIX-wiecznej Europie. Wielka Wystawa w londyńskim Hyde Parku w 1851 r. miała innowacyjny charakter, doceniony w ówczesnym piśmiennictwie, które odnotowało wystawę jako tę, która nie miała sobie równych. Sprowadzono eksponaty z całego świata, które według Księcia Alberta były *prawdziwym sprawdzianem i żywym obrazem stopnia rozwoju, do którego doszło całe społeczeństwo, nowym punktem wyjścia, z którego wszystkie narody pokierują swoje dalsze działania*¹¹. Wszystko to pokazano w ogromnej hali z żelaza i szkła. Budowę tego typu hal stosowano już wcześniej dla dworców kolejowych, jednak nigdy wcześniej na taką skalę i w takim celu. Wydarzenie przyciągnęło 6 milionów ludzi na przestrzeni 6 miesięcy. Byli to ludzie ze wszystkich klas społecznych, dlatego też przykładano wagę, by w niektóre dni opłata za wejście była na tyle niska by była osiągalna dla każdego. Tłumy odwiedzających mogły dostać się na wystawę dzięki nowo wybudowanemu systemowi kolejowemu. Było to iście nowatorskie doświadczenie – nowoczesne ze względu na liczbę ludzi jaką przyciągnęło ale również z uwagi na fakt, że liczono, iż wzbudzi zainteresowanie wszelkiego rodzaju przedmiotami komercyjnymi. Pomimo wielkich ideałów, jakie towarzyszyły powstawaniu projektu został on określony jako zasadniczo kapitalistyczno-konsumpcyjne doświadczenie. Co więcej, Wielka Wystawa była nowością, gdyż zakładała zarówno materialne, jak i intelektualne potrzeby zwiedzających, co wcześniej nie miało miejsca. Do dyspozycji gości przygotowano pierwsze tego typu pomieszczenia z przekąskami, w trzech zakresach cenowych, które oferowały jedzenie oraz napoje, a publiczne toalety – kolejna nowość w przestrzeni publicznej – zapewniały komfort za grosze. Jedno i drugie przyniosło – jak i cała wystawa – duże zyski. Jednocześnie nie zapomniano o idealistycznych aspektach wydarzenia. W przemówieniach otwierających i podniosłych tekstach głoszono szlachetne poglądy, które przelane na papier zdobiły tę i późniejsze hale wystawowe. Crystal Palace posiadał amfiteatr, w którym tłumy szczęśliwców mogły rozprawiać nad ekonomią, postępem społecznym i kulturalnym ku zadowoleniu oficjeli. W takim duchu tworzone nowe muzea.

Wielka Wystawa zapoczątkowała wiele podobnych wydarzeń, z których należy wymienić Art Treasures Exhibition, która odbyła się w Manchesterze w roku 1857. Na potrzeby tego niesamowitego projektu, zorganizowanego zaledwie w ciągu jednego roku, zgromadzono 16 000 eksponatów ukazujących sztukę od obrazów, rysunków, grafiki i rzeźby po szkło, militaria, meble oraz biżuterię. Zamysłem było ukazanie wspaniałych obiektów z prywatnych kolekcji Wielkiej Brytanii. Całe przedsięwzięcie zainicjowała grupa przedsiębiorców z Man-



2. Otwarcie Walker Art Gallery w Liverpoolu, ilustracja z czasopisma „The Graphic”, 15 września 1877 r.

2. The opening of the Walker Art Gallery at Liverpool Illustrated in „The Graphic” 15 September 1877

chesteru pragnących udowodnić, że ich miasto było nie tylko miejscem dobrobytu i produkcji przemysłowej ale również miejscem zdolnym do ważnych inicjatyw artystycznych. To i inne podobne wydarzenia ukazują rozwój życia kulturalnego miast prowincjonalnych.

W XIX-wiecznej Wielkiej Brytanii nastąpiła mania organizowania wystaw, które stały się punktem kluczowym i działaniem priorytetowym dla nowych muzeów sztuki. Dotyczyło to zarówno merytorycznych badań historycznych nad historią świata czy sztuki światowej, jak i wystaw handlowych, pokazów prac współczesnych twórców, pokazów pojedynczych obrazów czy zbiorów prac z kolekcji prywatnych. Wystawiano zarówno w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych, jak i w wielu mniejszych miastach. Wiele z nowych muzeów poprzez tego typu wydarzenia pozyskiwało środki na dalsze działania, np. nowy budynek Galerii Kelvingrove w Glasgow wybudowano by zorganizować tam wielką popularną wystawę. Jednym z głównych celów nowych galerii było pomieszczenie w nich dorocznych pokazów dzieł artystów; tradycja ta istniała już w początku XIX wieku. W ten sposób, gdy w 1977 r. otwarto Walker Art Gallery w Liverpoolu, nie miała ona żadnych kolekcji. Jej głównym celem było zaprezentowanie corocznej Wystawy Zimowej, podczas której artyści z Liverpoolu i Londynu pokazywali swoje dzieła w dużej liczbie, zazwyczaj około 900 obiektów. Niemalże wszystko oferowano do sprzedaży, a zamysłem organizatorów było umożliwienie lokalnym artystom pokazanie i sprzedanie ich prac w czasie, gdy inne komercyjne miejsca dopiero powstawały. Nowe galerie sztuki zarabiała dzięki biletom wstępu i prowizji od





3. Galeria Sztuki Kelvingrove z lotu ptaka, Glasgow

3. Aerial view of the Kelvingrove Art Gallery, Glasgow

sprzedaży. Powszechne było kupowanie grupy dzieł z wystawy na potrzeby stałych kolekcji. Z powstawaniem coraz większej liczby galerii sztuki, coraz liczniej organizowano pokazy czasowe. Jednak dopiero na początku XX w. pojawiły się wystawy naukowe z kuratorami, jak to ma miejsce dziś. Napiecie między wystawami czasowymi a stałymi coraz bardziej wzrastało.

Budynki wznoszone na potrzeby nowych muzeów nie zawsze zachwycały. Zaskakujący jest fakt, gdy uświadomimy sobie, że co najmniej do ok. 1900 r. wiele galerii sztuki w jednym z najbogatszych i najpotężniejszych krajów na świecie wznoszono na niewielką skalę, często stopniowo, a ich styl architektoniczny był zmienny i niepewny. Architekci nie mogli stworzyć budynku na potrzeby muzeum sztuki, który odbiegałby architekturą od gmachu muzeum historii naturalnej. Skutkiem takich wymogów było to, że architektura nowych gmachów muzealnych wahała się od stylu włoskiego renesansu do gotyku Ruskina, czy niemieckiego stylu romańskiego. Większość klientów większą wagę przywiązywała do praktycznego rozmieszczenia pomieszczeń, niż do ich stylu architektonicznego. Chociaż kwestie dotyczące wystroju muzeów były szeroko dyskutowane, efekty estetyczne często rozczarowywały. Dążąc do oszczędności przy projektowaniu budynków rzadko puszczano wodze fantazji. Z drugiej strony odznaczały się one często wysokim poziomem jakości technicznej oraz były wyposażone odpowiednio do potrzeb współczesnych wystaw i konserwacji dzieł sztuki. Poświęca-

no dużo uwagi zapewnieniu dziełom sztuki jak najlepszemu oświetleniu oraz kontroli temperatury. We wcześniejszych okresach dominowała architektura klasyczna, którą uważano za najodpowiedniejszą dla budynków związanych ze sztuką, mimo że niektóre gotyckie budynki muzeów zostały zaprojektowane z myślą o bibliotekach czy muzeach naukowych. Do końca XIX w. architektom muzeów szczególnie podobał się zmienny styl, określanej luźno jako Renesans. Duża centralna hala posiadała na ogół łatwo dostępne przestrzenie, co pozwalało na organizację ważnych wydarzeń, takich jak dyskusje czy koncerty, często na organach. W wielu przypadkach galerie sztuki współistniały w tym samym budynku z muzeum historii naturalnej, archeologicznym lub geologicznym, oraz z biblioteką publiczną.

W przeciwieństwie do muzeów naukowych, które często zatrudniały dobrze wykształconych kuratorów, nowe galerie sztuki były raczej prowadzone przez małą liczbę osób bez przygotowania zawodowego, chociaż w niektórych przypadkach współpracowano z kuratorami z Muzeum South Kensington. Wielu kuratorów było artystami, którym nie udało się osiągnąć szczególnego sukcesu. Z drugiej strony niektórzy z nich, jak np. Whitworth Wallis z Birmingham City Art Gallery pracowali wiele lat (40 lat w przypadku Wallisa) i mając do dyspozycji ograniczone środki tworzyli godne uwagi kolekcje. Wraz w założeniu Museum Association w 1889 r., rola kuratora stała się coraz bardziej uzawodowiona. Jedno jest pewne – galerie były niesamowicie popularne. Miejsca



4. Peter Ghent, *Nature's Mirror* (National Museums, Liverpool), pod koniec XIX w. najczęściej reprodukowany obraz z kolekcji Walker Art Gallery

4. Peter Ghent, *Nature's Mirror*, (National Museums, Liverpool), the most copied picture in the Walker Art Gallery's collection in the late nineteenth century

takie jak Birmingham co roku przyciągały miliony zwiedzających. Jak tłumaczył to pewien kurator, sięgając do lat 70. XIX w. kiedy to Nottingham Castle Museum otwarto po raz pierwszy *Obywatele Nottingham po raz pierwszy spojrzeli na sztukę i byli wniebowzięci. Był to dla nich zupełnie nowy świat. Pamiętajmy, że w dzisiejszych czasach nawet osoba, która nigdy nie ujrzy oryginalnego obrazu, wszędzie wokoło widzi reprodukcje – otaczają ją, nie może od nich uciec. Ale tak nie było w roku 1878, reprodukcje, jakie znamy, nie istniały – sztuka była czymś nowym i tłumy ludzi wspinały się na szczyt wzgórza zamkowego by ją zobaczyć*¹².

Bardzo dużo osób, przynajmniej do roku 1900, odwiedzało większe galerie, które były w stanie wypożyczyć na wystawy atrakcyjne obiekty oraz nabyć interesujące dzieła; co więcej, nie pobierano w nich opłat za wejście. Ciekawe jest również to, że znaczną część zwiedzających stanowili przedstawiciele klasy pracującej, co wprost wynika z zapisków kuratorów i innych urzędników. Chociaż klasa średnia z pewnością również pojawiała się w galeriach, w soboty przeważali robotnicy, którzy przychodzili by zobaczyć wystawy edukacyjne stanowiące załączek pierwotnych kolekcji (które stopniowo wycofywano w późniejszych latach), lub by obejrzeć wystawy czasowe. Idąc za przykładem Galerii South Kensington, w której w latach 60. XIX w. eksperymentalnie wprowadzono śmiało rozwiązanie w postaci oświetlenia gazowego, wiele galerii było otwartych do godziny 21 aby umożliwić osobom pracującym zwiedzanie ich po wyjściu z pracy. Z tego powodu galerie bardzo przypominały biblioteki publiczne, utworzone w tym samym czasie, często zajmujące ten sam budynek i powstałe w tym samym celu – nie tylko by ocalić biednych przed złem lecz by dać im możliwość zdobycia wiedzy praktycznej i polepszyć ich szanse życiowe. Najwidoczniej kampa-

nia w celu zapewnienia lepszej alternatywy dla niebezpiecznego ginu odniosła sukces.

Pomimo sukcesu galerie dysponowały bardzo skromnych budżetem (co się w dużej mierze nie zmieniło do dziś). Rzadko kiedy posiadały one osobne środki finansowe na zakup dzieł poza tymi, pochodzącymi z organizacji wystaw czasowych, chociaż w niektórych szczególnie zamożnych miastach mieszkańcy organizowali się, by zebrać pieniądze na zakup dzieł sztuki – a w wielu przypadkach były one zapisywane galeriom w testamencie. Ten system w żaden sposób nie przypominał sytuacji we Francji, gdzie państwo rozdzielało dzieła sztuki z corocznego Salonu do muzeów regionalnych. W Wielkiej Brytanii muzea były pozostawione same sobie i opracowały w dużej mierze nowy sposób pozyskiwania dzieł sztuki – choć i tu i tam obrazy Dawnych Mistrzów zawsze znalazły drogę do nowych instytucji. Początkowym założeniem było kupowanie – ze względów edukacyjnych – sztuki dekoracyjnej, a więc ceramiki, metaloplastyki i mebli, historycznych czy współczesnych. Galerie kupowały lub dostawały obrazy współczesne, więc ze względu na kolekcje można by je określić jako galerie sztuki współczesnej – choć w dużej mierze opierały się wszystkiemu, co było awangardowe. Ich działania były do tego stopnia patriotyczne, że gdy obraz artysty z francusko brzmiącym nazwiskiem Aumonier nabyto dla Manchester City Art Gallery, w katalogu należało podkreślić, że dany artysta urodził się na miejscu i nigdy nie był we Francji. W sposób naturalny koncentrowano się na dziełach artystów lokalnych, choć obrazy autorstwa członków Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych również były pożądanymi. Obrazy miały być na tyle przystępne, przyjemne i pouczające, by publiczność mogła radować się historiami współczesnymi, jak i tymi z przeszłości. Przedstawione sce-





5. Stanhope Forbes, *A street in Brittany*, obraz ten został określony jako ilustracja „zadowolonych i szczęśliwych przedstawicieli klas niższych” miast kontynentalnych z jasnym przesłaniem do ich brytyjskich odpowiedników

5. Stanhope Forbes, *A street in Brittany*, this painting was described as an illustration of „the contented and happy appearance of the humble classes” in Continental towns, with a clear message to their British equivalents

(Fot. 1 – Mary Evans Picture Library; 3 – Kolekcje muzeów i bibliotek w Glasgow; 5 – National Museums, Liverpool)

ny odwoływały się do ich dumny z historii państwa lub budziły lokalne skojarzenia. Niezwykle popularne były pejzaże często przedstawiające wyidealizowane krajobrazy, których mieszkańcy miast przemysłowych nie mogli doświadczyć, choć ich rodziny pochodziły z terenów wiejskich. Jak pisał kurator Walker Art Gallery, nabywanie dzieł popularnych było świadomą polityką: *publiczność, dla której rozwoju ta instytucja w dużej mierze istnieje, rozkoszuje się tematyką o charakterze powszechnym; mając to na względzie, należy od czasu do czasu dodać obrazy, które poprzez odwołania do codziennych uczuć, zapewniają znakomitą lekcję moralną i dają wielką przyjemność licznym zwiedzającym, którzy są niewtajemniczeni w wyższe formy sztuki*¹³. Oznaczało to, że starsze dzieła sztuki odrywały mniejsze znaczenie. Nie pojawiały się obrazy o tematyce religijnej, podobnie jak portrety autorstwa Joshuy Reynoldsa czy Thomasa Gainsborougha, które osiągały wysokie ceny na amerykańskim rynku sztuki – takie portrety były drogie i utożsamiane z tradycją arystokratyczną, którą nowe galerie nie były zainteresowane. Z drugiej strony, w paru przypadkach, kolekcje edukacyjne malarstwa wczesno-włoskiego, zgromadzone przez prywatnych kolekcjonerów, znalazły się w przestrzeni publicznej. Niektóre miasta nabywały dzieła XVIII-wiecznych lokalnych artystów. W największych galeriach, m.in. w Birmingham, Manchesterze czy Liverpoolu, oddani kuratorzy stworzyli ważne

kolekcje dzieł Prerafaelitów, które nadal w XIX w. były uważane za podstarzałe i stosunkowo niedrogie. Ogólnie rzecz biorąc można by powiedzieć, że kolekcje te reprezentowały popularne galerie, galerie „dla ludzi”, i były bezpośrednim odzwierciedleniem zainteresowania i entuzjazmu swoich odbiorców w sposób, którego wcześniej nie praktykowano.

Jak można przypuszczać galerie, silnie inspirowane przez Muzeum South Kensington, organizowały dla swojej publiczności także działalność edukacyjną. Na ogół była ona adresowana do dorosłych, programy dedykowane dzieciom pojawiły się dopiero w latach 90. XIX wieku. Wiązało się to z wydawaniem tanich katalogów sprzedawanych w dużym nakładzie, zawierających dokładne opisy. Lekcje proponowane w tych publikacjach miały charakter edukacyjny, sugerowały np. w odniesieniu do obrazu *A Street in Brittany* Stanhope’a Forbesa, że przedstawiał on miasta kontynentalne oraz ich *zadowolonych i szczęśliwych przedstawicieli klas niższych; żyjących w prosty sposób, ubranych schludnie lecz skromnie, nieskazitelnie czystych, przedsiębiorczych oraz trzeźwych, ukazują, że prawdziwe szczęście nie wiąże się z potęgą i bogactwem*¹⁴. Wykłady i oprowadzania kuratorskie odbywały się regularnie, często wieczorami, a grupy liczyły 100 lub nawet więcej osób. Zgodnie ze słowami Whitwortha Wallisa *wszystkie muzea muszą być miejscami szlachetnego nauczania, gdzie, z dala od rozrywek świata zewnętrznego, każdy może poświęcić część odosobnionego i pełnego szacunku życia dla zdobycia mądrości bożej, która dla Greków była darem Apolla lub słońca, a dla Chrześcijan darem Chrystusa*¹⁵. To idealistyczne podejście było widocznie doceniane przez zwiedzających.

Na początku XIX w. popularność tych miejsc zaczęła słabnąć. Sztuka wiktoriańska coraz bardziej wychodziła z mody, zaczęły pojawiać się nowe atrakcje, a stosowanie dawnej, liberalnej idei – nauczania z góry – nie było już tak powszechne. W Europie początku XX w. zdyskredytowano i podważono pojęcie władzy, co przeniosło się także na muzeum sztuki. Liczba zwiedzających zaczęła spadać, jako że ludzie woleli nowe aktywności, jak kino czy autobus, który umożliwiał im zwiedzenie wsi, a nawet podróż zagraniczną. W tym samym czasie niektóre galerie stały się miejscem wystaw awangardowych. Francuski artysta Lucien Pissarro, przez wiele lat mieszkający w Londynie zauważył, że brytyjskie regionalne galerie były zdecydowanie bardziej śmiałe w kwestii polityki dotyczącej wystaw, niż było to we Francji czy w Londynie. Wraz z I wojną światową i latami 20. XX w. galerie stopniowo przestały być dostępne dla szerokiej publiczności. Dopiero po roku 1945, wraz z przekonaniem, że sztuka wysoka powinna być dostępna dla wszystkich oraz wskutek napływu historyków sztuki, którzy uciekli z Niemiec w latach 30. XX w., galerie odzyskały dawną świetność i w wielu przypadkach zgromadziły godne uwagi kolekcje dzieł sztuki. Dzisiaj, trzeba to przyznać, popularność galerii znowu spada; niektóre z nich są tak drastycznie niedofinansowane, że nie mają szans na dalsze funkcjonowanie.

Rozkwit muzeów sztuki w Wielkiej Brytanii przypada na krótki okres, a główną pod względem materialnym spuścizną po nich jest ogromna liczba solidnych budynków wzniesionych na ich siedziby. Jednak idea tworzenia muzeum, które sprawiałoby radość i byłoby bezpłatne była tego warta i niezwykle ważna dla współczesnej Wielkiej Brytanii. Moim zdaniem, stanowi ona pionierski ideał.

Książka *The People’s Galleries* autorstwa Gilesa Waterfielda zostanie wydana sierpniu 2015 r. przez Yale University Press.

Tłumaczenie z jęz. angielskiego Aleksandra Kwecińska

Streszczenie: Artykuł jest poświęcony idei galerii sztuki, która rozkwitła w Wielkiej Brytanii w epoce wiktoriańskiej. Autor opisuje tło społeczne i polityczne fenomenu nowej formy muzeum, czyli galerii sztuki, które były prywatnym, bardzo popularnym sposobem prezentowania sztuki.

W XIX-wiecznej Wielkiej Brytanii nastąpiła mania organizowania wystaw, które stały się punktem kluczowym i działaniem priorytetowym dla nowych muzeów sztuki. Dotyczyło to zarówno merytorycznych badań historycznych nad historią świata czy sztuki światowej, jak i wystaw handlowych, pokazów prac współczesnych twórców, pokazów pojedynczych obrazów czy zbiorów prac z kolekcji prywatnych. Wystawiano zarówno w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych, jak i w

wielu mniejszych miastach. Wiele z nowych muzeów poprzez tego typu wydarzenia pozyskiwało środki na dalsze działania, np. nowy budynek Galerii Kelvingrove w Glasgow wybudowano by zorganizować tam wielką popularną wystawę. Jednym z głównych celów nowych galerii było pomieszczenie w nich dorocznych pokazów dzieł artystów; tradycja ta istniała już w początku XIX wieku.

Rozkwit muzeów sztuki w Wielkiej Brytanii przypada na krótki okres, a główną pod względem materialnym spuścizną po nich jest ogromna liczba solidnych budynków wzniesionych na ich siedziby. Jednak idea tworzenia muzeum, które sprawiałoby radość i byłoby bezpłatne była tego warta i niezwykle ważna dla współczesnej Wielkiej Brytanii. Moim zdaniem, stanowi ona pionierski ideał.

Słowa kluczowe: muzeum sztuki, galeria sztuki, prywatne kolekcje, ekspozycja.

Przypisy

- ¹ *The Diary of Edwin Waugh: Life in Victorian Manchester and Rochdale, 1847-1851*, B. Hollingworth (red.) Scotforth Books 2008, s. 15.
- ² J. Kay, *The Moral and Physical Condition of the Working Classes Employed in the Cotton Manufacture in Manchester*, wyd. II, Londyn 1832, s. 8.
- ³ *Ibidem*, s. 23, 59.
- ⁴ *Ibidem*, s. 64.
- ⁵ L. Faucher, *Manchester in 1844; Its Present Condition and Future Prospects*, Londyn 1844, s. 55.
- ⁶ Ch. Dickens, *Sunday under Three Heads: As Sabbath Bills Would Make It*, w: Ch. Dickens, *Collected Papers*, Londyn 1903, s. 170.
- ⁷ F. Engels, *The Condition of the Working Class in England (1844)*, W.O. Henderson i W.H. Chaloner (red.), Oxford 1958, s. 16 i 50.
- ⁸ L. Faucher, *Manchester...*, s. 16.
- ⁹ H. Taine, *Notes on England*, E. Hyams (tłum.), Londyn 1957, s. 234.
- ¹⁰ W. Wallis, *The Museum and Art Gallery*, w: *Birmingham Institutions*, J.H. Muirhead (red.).
- ¹¹ Wykład w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych, 3 maja 1851, w: *The Principal Speeches and Addresses of ... The Prince Consort*, A. Helps (red.), Londyn 1862, s. 112.
- ¹² Cytowane, w: H. Williams, *The Lives and Works of Nottingham Artists from 1750 to 1914*, praca doktorska, University of Nottingham 1981, s. 66.
- ¹³ D.Ch. Dyall, *First Decade of the Walker Art Gallery: A Report on Its Operations from 1877 to 1887*, Liverpool 1888 s. 5.
- ¹⁴ [Walker Art Gallery, Liverpool] D. Ch. Dyall, et al., *Descriptive Catalogue of the Permanent Collection of Pictures*, Liverpool 1902, nr 281.
- ¹⁵ Whitworth Wallis in J.H. Muirhead (ed.), *Birmingham Institutions: Lectures given at the University, Birmingham 1911*, s. 491.

Giles Waterfield

Niezależny kurator i pisarz, wykładowca w Courtauld Institute of Art; 1976–1996 dyrektor Dulwich Picture Gallery, od 1996 dyrektor Royal Collection Studies – corocznego kursu organizowanego przez Attingham Trust we współpracy z Royal Collection; członek rad powierniczych: Emery Walker Trust i Garden Museum w Londynie oraz Heritage Lottery Fund (2000–2006); kurator wystaw: „Art Treasures of England” (1998), „In Celebration: The Art of the Country House” (2000), „Below Stairs” (2003–2004), „The Artist’s Studio” (2009–2010); autor publikacji naukowych: *Soane and After*, *Palaces of Art*, *Art for the People*, *Soane and Death*, *Art Treasures of England*, książki *The People’s Galleries: Art Museums and Exhibitions in Britain 1800–1914* oraz czterech powieści.



A NEW FORM OF ART MUSEUM – THE ART GALLERY IN VICTORIAN BRITAIN

The private collections of Britain in the early nineteenth century were the wonder of foreign visitors but the country lay well behind many European countries in the quality and number of its art museums. An important reason for this situation was that the royal collection remained in the possession of the sovereign through the nineteenth century, unlike the case in almost all other European countries. And secondly, a strong tradition existed of hostility towards public expenditure on the arts, a phenomenon cultivated by the school of thinking known as the Manchester School of Economics, which held that the state should intervene as little as possible in economic matters. This attitude was widespread, as was many people's reluctance to contribute to the well being of their poorer fellow-citizens. It was therefore not aristocrats but professional men, private individuals, who led the way in creating art or science collections open to the public – notably Francis Bourgeois at Dulwich Picture Gallery, and the Hunter brothers, John and William, both distinguished doctors, who created major artistic and scientific collections in, respectively, London and Glasgow. Only the repayment of a war loan by Austria in 1824 empowered the Prime Minister, Lord Liverpool, to initiate the acquisition of the Angerstein collection which formed the basis of the National Gallery – and even then, the new institution was for many years very poorly housed. Not until the middle of the nineteenth century did Britain see the creation of a number of highly innovative museums, world leaders in their field: notably the South Kensington Museum (now the Victoria and Albert), which was the first major decorative arts collection in the world (as well as many other things), and the National Portrait Gallery, founded in London in 1856.

The history of art museums in Britain is highly individual, although in some respects it follows the European

pattern: notably in the creation of learned societies for the discussion of scientific and archaeological issues, a phenomenon that was widespread in Europe including the divided Poland. My own studies relate rather to the new archaeological and natural history museums, and the art galleries, that were established in provincial cities of industrial Britain from the 1860s onwards, and that continued to be created until the First World War and beyond – by 1914 most cities of any consequence already had such an art museum. They represent, I believe, a novel type of gallery; one that achieved a substantial but short-lived success in their own time and that has been revived in recent years. My book on the subject, *The People's Galleries*, studies art museums in such cities as Liverpool and Manchester, Glasgow and Leeds, Nottingham and Birmingham – cities comparable perhaps to Łódź or (in the case of Liverpool) Gdańsk. These were the great cities of the Industrial Revolution, Manchester the city of cotton, Liverpool a great port for both goods and people, and so forth. They expanded enormously in population during the nineteenth century. Whereas in 1841 48% of the population of Britain lived in cities, by 1871 the figure was 65,2%, and ten years later 70%. Between 1801 and 1851 the population of Manchester quadrupled. These cities transformed Britain from a primarily agricultural and trading economy into a primarily industrial one. Britain became a world leader in economic terms, until threatened late in the nineteenth century by Germany and then the United States.

These were not happy cities – as British and foreign observers regularly commented. They were castigated for their physical ugliness and foul environmental conditions, places where people lived like pigs and children died like flies. The Lancashire poet Edwin Waugh in 1847 called Manchester *this great black city, full of rushing to and*

*fro, and discordant tumults....*¹ They were denounced as appallingly unhealthy by medical officers and observers of society, whether early sociologists or photographers, well into the twentieth century. It was an unhealthiness that extended beyond physical into moral and civil danger. Such cities were seen to pose a risk to society. The first wholly industrial cities in the world, they elicited a routine hostility from the traditional orders of society that persisted for many years.

The savagery of the new urban class in cities like Manchester, dehumanised by their working conditions, was frequently reiterated. People were seen to be savage because of the way they were obliged to live. In 1832 James Kay, pioneering physician and social reformer, depicted in *The Moral and Physical Condition of the Working Classes* the living conditions in Manchester in a time of cholera. Throughout his description, physical illness is interwoven with what was seen as moral illness:

*He whose duty it is, to follow the steps of this messenger of death, must descend to the abodes of poverty, must frequent the close alleys, the crowded courts, the over peopled habitations of wretchedness, where pauperism and disease congregate round the source of social discontent and political disorder in the centre of our large towns, and behold with alarm, in the hot-bed of pestilence, ills that fester in secret, at the very heart of society.*²

He describes deformed and unhealthy people crowded into cellars filled with filth, who *with an animal eagerness satisfy the cravings of their appetite*, finding refuge only in alcohol and *the grosser sins ... which ... enthrall the idle and unwary.*³ In such cities more than half the children died before completing their fifth year. Kay was concerned not only with the physical health of the poor but also with their character. He discussed the lack of religion or education: *With rare exceptions, the adults of the vast population of 84,147 contained in Districts Nos. 1.2.3.4 [of Manchester], spend Sunday either in supine sloth, in sensuality, or in listless inactivity.*⁴ This lack of social opportunities on a Sunday was hardly surprising, given that, in the words of the French journalist Leon Faucher,

*If the people of Manchester wish to go out upon a fine Sunday, where must they go? There are no public promenades, no avenues, no public gardens; and even no public common.... Even the cemeteries and the Botanic Gardens, are closed upon the Sunday. What then remains but the brutal diversion of drunkenness?*⁵

As Dickens put it, *The day which his Maker intended as a blessing, man has converted into a curse.*⁶

At the same time, these cities were always viewed with fascination. Friedrich Engels, who lived in Manchester from 1842 to 1844, could not restrain himself: *Modern times can show few greater marvels than the recent history of South Lancashire, while Manchester was the masterpiece of the Industrial Revolution.*⁷ To Faucher, writing in 1844, Manchester was *an agglomeration the most extra-ordinary, the most interesting, and in some respects, the most monstrous, which the progress of society has presented.*⁸ He felt it would be hard to devise a more practical or a more hideous town. These were cities that

in the eyes of the Liberal middle class had to be reformed, whether for ideological or for practical reasons. One solution was the museum.

The fear of the crowd was, after all, mitigated by a sense that improvement was possible – a feeling that was repeated. To take one example – visiting Manchester in 1871, the French writer Hippolyte Taine expressed his view of the savagery and at the same time the potential of the people he observed: *The brute in man is very strong in this country.... The spark of mind is choked by the dark, heavy vapours of instinct, and does not flash forth, spontaneous, lively, a thing of air and light, as among the Southern peoples. ... When this is accomplished the flame is very powerful; but nowhere is the task of civilising the people so urgent and so necessary as it is here.*⁹ What the museum could do was to offer a new form of recreation. Instead of the public house where gin and beer offered temporary but ultimately destructive relief from the problems of daily life, it was envisaged that the new urban population would find comfort, inspiration and peace in contemplating works of art. Whitworth Wallis, the long-term Keeper of Art at the Birmingham City Art Gallery, stated that one aim of a civic art gallery should be *to excite a real discontent with the ugliness amidst which most of us unfortunately have to live.*¹⁰

Another leading motive for the creation of museums was the belief, fostered by the Great Exhibition of 1851, that standards of design in Britain were too low to compete with other European countries. These new museums should contain objects, whether originals or facsimiles, British, Italian, French or whatever it might be, that would teach both manufacturers and craftsmen to appreciate higher standards of design. That was the founding principle of the South Kensington Museum, which was active in encouraging similar collections all over Britain. They did this through publications and by lending works of art – again, both original works and casts or electrotypes – to the new museums. The programme was carefully managed, so that objects in metal were sent to the gallery at Birmingham, which was the centre of metal production, and lace and other textiles to Nottingham, the centre of the lace-making industry.

The new movement began in the late 1860s with the establishment of art museums in Nottingham and Birmingham. Almost without exception, these were civic museums at a time when local pride was increasingly strong. The cities were compared repeatedly to the city states of Italy and the Netherlands, notably to Florence and Bruges – more for their proud independence than for their architectural character. Triumphant, at least in theory, over the chaos of earlier years, great cities like Leeds built mighty town halls, which expressed their confidence and their idealism. The desire to out-do other cities was a powerful motive for the creation of art museums. This process was assisted by the fact that from the 1840s onwards Parliamentary legislation made it possible for the foundation and maintenance of museums to be paid for from public funds, even though it was generally accepted that these funds should not be spent on the purchase of works of art. Through the last years of the century, all the major



cities of Britain and many of the less important towns acquired art museums intended to stand alongside the scientific museums, which in general had been founded earlier. By 1914 almost any town of any consequence had a gallery, often combined with the scientific museum and/or the library.

The people – almost all men – behind this movement tended to be of a particular type. The aristocracy and landed gentry showed little interest in these new museums, since the phenomenon of industrial Manchester was anathema to them, though they did regularly make generous loans of works of art to temporary exhibitions. Rather, it was a type of person particularly prevalent in Britain: newly rich men who had made their fortunes themselves, from cotton, from foreign trade, from iron and steel and railways, and frequently also from alcohol. Almost all of them were Liberals, that is to say member of the leftward-leaning political party in opposition to the Conservatives. Relatively few were members of the Church of England, or Roman Catholics, or Jews; the majority were Methodists or Unitarians or members of other Nonconformist chapels. They had a strong belief in their duty to better the lives of their fellow-citizens in the towns from which they came and which had made them rich. Many of the men who founded these museums were also heavily involved in setting up schools and universities and hospitals, in improving public transport, in creating public parks, in short in making their cities – if not beautiful – at least civilized places in which to live. They made their contributions variously by giving or bequeathing works of art, or by paying for buildings to which their names were often attached.

What was the character of these new institutions?

They were in many respects shaped by the exhibition movement, which played such a large part in the development of culture in Europe in the nineteenth century. The Great Exhibition held in London's Hyde Park in 1851 had an innovatory quality that was celebrated in the massive literature produced at the time, which recorded a display that was thought never to have been equaled. It brought together exhibits from all over the world, seen by Prince Albert as *a true test and a living picture of the point of development at which the whole of mankind has arrived in the great task, and a new starting-point from which all nations will be able to direct their further exertions*.¹¹ These were shown in a vast iron and glass hall, a development of the halls already being created for railway stations but never before erected on this scale or for this purpose. The event attracted six million people during the six months it was on. These were people of all social classes, with much attention being given to ensuring that on some days admission was cheap so that as far as possible no one would be prevented from attending for financial reasons. These crowds were enabled to reach the exhibition by the newly developed railway system. It was an intensely modern experience, modern partly because it attracted so many people but also because it was calculated to arouse an interest in commercial products of every type, and has been defined as an essentially capitalist consumerist experience in spite of the high ideals that accompanied it. In addition, the Great Exhibition was new in that it took into account

the physical as well as the intellectual needs of visitors in a way not previously found in exhibition spaces: that is to say probably the first refreshment rooms to be set up in any exhibition offered, at three levels of cost, hearty food and drink, while public lavatories, another innovation in a public place, permitted personal comfort at the cost of one penny. Both made a profit, as did the exhibition as a whole.

At the same time, there was a strongly idealistic element to this event. Noble sentiments were proclaimed in opening speeches and in the semi-sacred texts that adorned this and later exhibition halls. The Crystal Palace was seen to offer an amphitheatre in which happy crowds could contemplate humanity's economic, social and cultural progress, while themselves offering a spectacle for officialdom's approving gaze. This was very much the spirit in which the new museums were created.

The Great Exhibition was followed by numerous other comparable events, most notably the Manchester Art Treasures Exhibition of 1857. This astonishing manifestation, organised in the space of a year, assembled 16,000 exhibits illustrating art from paintings and drawings, prints and sculpture, to glass, armour, furniture, and jewelry. Intended to celebrate the quality of private collections in Britain, it was initiated by a group of Manchester businessmen anxious to establish that their city was not only a place of wealth and industrial production, but capable of an important artistic initiative. This, and other similar events, illustrate the growing cultural life of provincial cities.

A rage for exhibitions erupted in nineteenth century Britain. The exhibition was central to the new art museums. These included high-minded historical surveys of world history or world art; trade exhibitions; displays of work by contemporary artists; displays of single paintings; assemblies of works from private collections, held both at the Royal Academy of Arts and in many major towns; everything except single-artist exhibitions which were regarded as vulgarly commercial. Many of the new museums were financed by such events, so that, for example, the new buildings at Kelvingrove in Glasgow were originally built to accommodate a huge popular exhibition. One of the prime purposes of the new galleries was to accommodate annual shows of work by artists, a tradition that had existed since the early nineteenth century. Thus, when the Walker Art Gallery in Liverpool opened in 1877 it contained no collection at all: its prime purpose was to house the annual Winter Exhibition. In these events, new works by Liverpool artists and London artists were shown in huge numbers – around 900, typically. Almost everything was for sale, and the aim was to give local artists the chance to show and sell their work at a time when other commercial venues were in their infancy. The new art galleries made money from admission charges and a percentage on sales, and it was usually the practice to buy a group of works from the exhibition for the permanent collection. As more and more art galleries were set up, temporary displays continued to grow – but it was only in the early twentieth century that curated scholarly exhibitions in the sense that we would recognise began to fea-

ture. Increasingly, a tension grew up between temporary and permanent display.

The buildings erected for the new museums were not always impressive. It is surprising to realise how, at least until around 1900, many art galleries in what was one of the richest and most powerful countries in the world were erected on a modest scale, often through piecemeal development, and that the architectural language in which they were couched was variable and uncertain. Architects could not devise any one distinctive building type for art museums any more than they could for natural history museums, resulting in buildings that ranged from Italian Renaissance to Ruskinian Gothic to Germanic Romanesque. For most clients, the practical arrangement of rooms, and not the choice of style, was the prime concern. While issues around museum design were much discussed, the aesthetic results were often disappointing. In pursuit of economy, these buildings seldom engaged in flights of fancy. On the other hand they often reached a high level of technical quality and were well equipped to address the needs of contemporary art display and conservation. Much thought was given to providing the best lighting for the works of art and to controlling temperature levels. In the earlier period, classical architecture tended to dominate, being considered the architectural vocabulary best suited to a building associated with the arts, although some Gothic museums were also designed especially for libraries and scientific museums. By the end of the nineteenth century a variable style loosely described as 'Renaissance' appears particularly to have appealed to museum architects. Internally, a large central hall sometimes featured, a space that provided for easy circulation and that allowed the organisation of major events such as conversaciones and concerts, which were often performed on the organ that were often included in these halls (as at Glasgow). In many cases the art gallery co-existed in the same building with the museum of natural history or archaeology or geology, and with the public library.

In contrast to the scientific museums, which often benefitted from well-trained curators, the new art galleries were generally run by small staffs with no professional training, though in some cases they recruited curators from South Kensington. Many of the curators were, in an old tradition, artists who had not gained any particular success in that calling. On the other hand, some curators, such as Whitworth Wallis at Birmingham City Art Gallery, served for many years (forty years, in the case of Wallis) and created notable collections with limited means. With the foundation of the Museums Association, in 1889, the role of curator came to be increasingly professionalised.

What is certain is that the galleries were extremely popular. They attracted annual audiences into the millions in such places as Birmingham. As one curator explained, looking back to the 1870s when Nottingham Castle Museum first opened,

The citizens of Nottingham were looking at art for the first time and they were delighted. It was a completely new world for most of them. Now-a-days, remember, even a person who never sees an original picture, sees repro-

ductions of pictures all over the place – they surround him, he cannot evade them. But it wasn't so in 1878, reproductions as we know them, did not exist – art was something new, and swords of people climbed to the top of the Castle rock to see it.¹²

The larger galleries in particular, that was able to organise attractive loan exhibitions and to make interesting purchases, kept their visitor figures at a high level until at least 1900, helped by the fact that admission was always free. What was striking about this public was that it included great numbers of working people, as is evident from the descriptions given by curators and other officials. Although middle class people certainly attended the galleries, on Saturdays in particular it was the workers who attended, whether to see the educational displays which formed the basis for the original collections (but which tended to be phased out in later years) or to attend temporary shows. Following the example of the South Kensington, where as a bold experiment gas lighting was introduced in the 1860s, many of these galleries stayed open until nine in the evening in order to allow working people to visit when their work was done. In this respect they closely resembled public libraries, set up at the same time, often occupying the same building, and founded with the same objectives – not only to save the poor from evil ways but also to give them the opportunity to gain a practical training and improve their chances in life. It seemed that the campaign to provide a healthy alternative to the dangers of gin had succeeded.

In spite of their success, the galleries operated on very modest budgets (as they have, for the most part, ever since). They seldom enjoyed any purchase budget other than the funds raised from temporary exhibitions, though in some particularly wealthy cities bands of citizens came together to raise money for works of art – and in many cases people made major bequests. The system, if it can be called that, in no way resembled the situation in France, where the state dispatched works of art from the annual Salon to the museums of the regions. In Britain the museums were left on their own, and they devised for the most part a new style of collecting – though here and there Old Master Paintings did find their way into the new institutions. The initial impetus was to buy decorative art, so that ceramics, metalwork and furniture, historic or contemporary, were often acquired for educational purposes.

Primarily the galleries bought or were given modern paintings, and in a sense their collections could be described as galleries of modern art – although for the most part they resisted anything avant-garde. They were fiercely patriotic, so that when a painting by an artist with the French-sounding name of Aumonier was acquired for Manchester City Art Gallery, the catalogue had to emphasise that he was born locally and had never visited France in his life. Naturally, they concentrated on works by local artists, though paintings by Royal Academicians were also in great demand. Paintings tended to be accessible, enjoyable and instructive, so that the public could enjoy stories from the present or the past, scenes that appealed to their pride in their national history or local associations. Landscape paintings, showing often an ide-



alised landscape of a type that inhabitants of industrial cities seldom had the opportunity of experiencing, but from which many of their families may have come only a generation or two back, were extremely popular. The acquisition of popular works was a conscious policy: as the curator of the Walker Art Gallery wrote: *the public, for whose edification and instruction the institution in a great measure exists, delight in subjects of a popular character, and with this end in view pictures have from time to time been added which, by appealing to common feelings and sentiments of our daily life, have afforded a fine moral lesson, and given great pleasure to the numerous visitors to the gallery who are uninitiated in the higher forms of art.*¹³

This meant that older works generally played a minor part. Religious paintings did not feature at all, any more than did the portraits by Joshua Reynolds and Thomas Gainsborough that were fetching enormous sums on the American art market: such portraits were expensive and they were associated with the aristocratic tradition, which was not what the new galleries were concerned with. On the other hand, in a few cases, educational collections of early Italian paintings, which had been assembled by private collectors, found their way into the public realm. Works by eighteenth-century artists were sometimes acquired by the towns from which they came. And in the largest galleries – notably at Birmingham, Manchester and Liverpool – dedicated curators made important collections of Pre-Raphaelite works which were still considered advanced late in the nineteenth century and were relatively affordable. On the whole, though, it could be said that these collections represented popular galleries, galleries for the people, and represented a direct response to the interests and enthusiasms of their audiences in a way that had never before been attempted.

As one might suppose, the galleries organised educational activities for their audiences, strongly inspired by the South Kensington Museum. On the whole these were aimed at adults – programmes for children were only introduced from the 1890s onwards. They included the production of cheap catalogues of which very many copies sold, as well as clear instructive labeling. The lessons offered in these publications tended to be of an improving nature, suggesting for example, in relation to Stanhope Forbes's *A Street in Brittany* that the painting illustrated in continental towns *the contented and happy appearance of the humble classes; simple in their living, dressed in neat but inexpensive clothing, scrupulously clean, industrious,*

*and sober, they show that real happiness is not confined to the powerful and wealthy.*¹⁴ Lectures and tours were given on a regular basis, often in the evening, with curators taking round groups of a hundred or more. In the words of Whitworth Wallis, *all museums ought to be places of noble instruction, where, free from the distractions of the outside world, one can devote a portion of secluded and reverent life to the attainment of divine wisdom, which the Greeks supposed to be the gift of Apollo or of the sun, but which the Christian knows to be the gift of Christ.*¹⁵ This idealistic approach was evidently appreciated by his visitors.

By the early years of the nineteenth century the popularity of these institutions was beginning to wane. Other attractions were becoming available; Victorian art was increasingly out of fashion; and the old-established Liberal idea of edification from on high was in decline. In early twentieth century Europe established notions of authority were becoming increasingly discredited and indeed subverted, and such subversion extended to the art museum. Visitor figures began to slide downwards as people preferred to enjoy the new attractions of the cinema or the motor bus which allowed them to visit the countryside or even travel abroad. At the same time, some of these galleries became the site of more avant-garde exhibitions, so that the French artist Lucien Pissarro (for many years resident in London) commented that in Britain the regional galleries were much more adventurous in their exhibition policies than their equivalents in France or in London. With the First World War and the 1920s, they gradually ceased to be galleries for the people in the way that they had been for earlier generations. Only after 1945, with the belief that great art should be available to all, and under the influence of an influx of art historians who had fled from Germany in the 1930s, did the galleries revive and in many cases assemble notable collections of works of art. Today, it has to be said, they are again in decline, so drastically underfunded as hardly to be able, in some cases, to function.

These art museums flourished for only a short time, and their principal legacy in material terms is the large number of well-built structures that was created for them. But the idea of creating a museum that could be enjoyed by all, free of charge, was a worthwhile one, one that has become hugely important in contemporary Britain, and that represents I believe a pioneering ideal.

Giles Waterfield, *The People's Galleries*, is published by Yale University Press in August 2015.

Endnotes

¹ *The Diary of Edwin Waugh: Life in Victorian Manchester and Rochdale, 1847–1851*, ed. Brian Hollingworth (n.p., 2008), p. 15.

² Sir James Kay, *The Moral and Physical Condition of the Working Classes Employed in the Cotton Manufacture in Manchester* (2nd ed., London, 1832), p. 8.

³ *Ibid.*, pp. 23, 59.

⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁵ Léon Faucher, *Manchester in 1844; Its Present Condition and Future Prospects* (London, 1844), p. 55.

⁶ Charles Dickens, 'Sunday under Three Heads: As Sabbath Bills Would Make It', in Charles Dickens, *Collected Papers* (London, 1903), p. 170.

⁷ Friedrich Engels, *The Condition of the Working Class in England* (1844), ed. W.O. Henderson and W.H. Chaloner (Oxford, 1958), pp. 16 and 50.

⁸ Faucher 1844, p. 16.

⁹ Hippolyte Taine, *Notes on England*, trans. Edward Hyams (London, 1957), p. 234.

¹⁰ Whitworth Wallis, 'The Museum and Art Gallery' in J.H. Muirhead (ed.), *Birmingham Institutions*.

¹¹ Speech at the Royal Academy, 3 May 1851, in Arthur Helps (ed.), *The Principal Speeches and Addresses of ... The Prince Consort* (London, 1862), p. 112.

¹² Quoted in Heather Williams, 'The Lives and Works of Nottingham Artists from 1750 to 1914' (D.Phil. thesis, University of Nottingham, 1981), p. 66.

¹³ Dyal Charles Dyal, *First Decade of the Walker Art Gallery: A Report on Its Operations from 1877 to 1887* (Liverpool, 1888) p. 5.

¹⁴ [Walker Art Gallery, Liverpool] Charles Dyal, et al., *Descriptive Catalogue of the Permanent Collection of Pictures* (Liverpool, 1902) no. 281.

¹⁵ Whitworth Wallis in J.H. Muirhead (ed.), *Birmingham Institutions: Lectures given at the University* (Birmingham, 1911) p. 491.

Giles Waterfield

An independent curator and writer, 1976–1996 Director of Dulwich Picture Gallery; since 1996 Director of Royal Collection Studies, the annual course organized by the Attingham Trust in collaboration with the Royal Collection; a Trustee of the Garden Museum in London, the Heritage Lottery Fund and the Emery Walker Trust (2000–2006); he curated the exhibitions: *Art Treasures of England* (Royal Academy of Arts, 1998), *In Celebration: The Art of the Country House* (Tate Britain, 2000), *Below Stairs* (London and Edinburgh, 2003-4), and *The Artist's Studio* (Compton Verney and Sainsbury Centre, 2009–2010); his academic publications include *Soane and After*, *Palaces of Art*, *Art for the People*, *Soane and Death*, *Art Treasures of England* and *The People's Galleries: Art Museums and Exhibitions in Britain 1800–1914*; he is also an author of four novels.

