

Utopia bez ironii. Socjalistyczny idiom dekoracyjny wobec rewolucji przemysłowej (na przykładzie twórczości Waltera Crane’a)

Sonia Nowacka

ORCID: 0000-0002-0112-5847

Upadek sztuki wiąże się z jej przekształceniem w przenośne formy własności prywatnej lub materialną lub handlową spekulację. Jej cele pod takimi wpływami stają się zupełnie inne. Wszystkie naprawdę wielkie dzieła sztuki są dziełami publicznymi – monumentalnymi, zbiorowymi, rodzajowymi – wyrażającymi idee rasy, wspólnoty, zjednoczonego ludu; a nie pomysły klasy¹.

Walter Crane, *The Claim of Decorative Art*

Stawki: praktyki wytwórcze w erze wiktoriańskiej

Artyści działający w Anglii w okresie drugiej rewolucji przemysłowej stanęli przed szeregiem dylematów dotyczących ontologii dzieła sztuki i procesu twórczego w jego relacji do rynku. W niniejszym tekście chciałabym się zastanowić, w jaki sposób twórcy związani z ruchem Arts and Crafts (na przykładzie myśli Waltera Crane’a), tworzący w obliczu radykalnego rozwoju przemysłu, starali się opisywać i teoretyzować wizję sztuki w kontekście towarowości i alie-

¹ Walter Crane, *The Claim of Decorative Art* (London: Lawrence and Bullen, 1886), 16 (tłum. S.N., o ile nie zaznaczono inaczej).

nacji. Stawiam tezę, że w wielu aspektach problemy podnoszone przez Crane’a czy Williama Morrisa są tym bardziej aktualne i warte przypomnienia, że w ostatnich latach mierzymy się z kolejną rewolucją w zakresie narzędzi artystycznych oferowanych przez generatywne AI, którym towarzyszy ponowienie debat teoretycznych na temat ontologii sztuki i statusu artysty². Cel mojej pracy jest zatem dwojaki: zrekonstruować po pierwsze poglądy Waltera Crane’a³ niemal zupełnie nieobecne w polskich badaniach historycznych, teoretycznych i literackich, a po drugie określić miejsca, w których jego program może być wciąż aktualny i stanowić ważny punkt odniesienia dla współczesnych debat na temat relacji rynku, sztuki i towaru. Warto także wspomnieć późniejsze momenty historyczne, które również redefiniowały współczesność, czerpiąc z rozważań kręgu Arts and Crafts w szukaniu własnych odpowiedzi na problemy XX-wiecznego kapitalizmu (o czym wspomnę w dalszych partiach tekstu)⁴. Gdy mowa o socjalistycznych programach estetycznych, najoczywistszym punktem odniesienia stają się jednak kanony XX-wiecznej architektury modernistycznej i sztuki awangardowej dążące do zminimalizowania środków wyrazu, a na poziomie wytwórczym pozwalające na zwiększenie dostępności obiektów wzornictwa artystycznego dla masowego odbiorcy. Estetyka z gruntu antyornamentacyjna, antyfiguratywna i podporządkowana funkcjonalnym rozwiązaniom powstająca po pierwszej wojnie światowej wynikała z socjalistycznej podbudowy (szczególnie gdy pomyślimy o szkole Bauhausu, transnarodowych tendencjach konstruktywistycznych czy różnych odsłonach abstrakcji geometrycznej)^{5, 6}. Co może się wydać paradoksalne, jeśli weźmiemy pod uwagę wyłącznie matrycę estetyczną (antydekoratywność *versus* dekoratywność), fazą przygotowawczą dla nowoczesnej lewicowej sztuki był jednak ruch estetycznie oparty na bogatej, rozbuchanej ornamentyce.

Tak właśnie należałoby widzieć ruch Arts and Crafts, który narodził się w Anglii pod koniec lat 80. XIX wieku, stawiając podwaliny pod ruchy estetyczne, które rozwijały się w Europie i na

² Eva Cetinic, James She, „Understanding and Creating Art with AI: Review and Outlook”, *ACM Transaction on Multimedia Computing, Communication and Applications (TOMM)* 18 (2022).

³ Najlepiej rozpoznawalne w zaangażowanej twórczości Crane’a stały się ryciny i grafiki, które zdobyły okładki i strony czasopism takich jak „Justice Commonweal” czy „The Clarion”. Według Morna O’Neill od momentu, w którym po raz pierwszy nazwał się socjalistą, Crane niemal samodzielnie stworzył wizualną kulturę angielskiego socjalizmu. Rycina socjalistyczna w jego wydaniu przedstawiała nie tylko bujne życie blisko natury, co odzwierciedlało prerafaelskie, z ducha romantyczne uwielbienie dla natury. Crane posługiwał się bogatą ornamentyką, tworząc bordiury i oprawy dla swoich prac, w których język politycznego komentarza był niejednokrotnie głęboko symboliczny. Rezygnował z modnej w prasie konwencji groteski politycznej, karykatury czy satyry. Jego wizje szczęścia i zjednoczonego społeczeństwa sięgały do inwentarza zachodniej wyobraźni mitologicznej i biblijnej. Socjalistyczne obrazowanie końca XIX w. jest utopijne, sentymentalne, romantyczne, często rzewne, a u jego podstaw stoi głęboka, często eksplicytnie wyrażana wiara autora w model szczęśliwego, spełnionego społeczeństwa. Jak podsumowuje badaczka jego dorobku, a co wydaje się dość nieoczywiste szczególnie na gruncie polskich badań historii sztuki światowej: „jego prace dostarczają ważnej, dekoracyjnej alternatywy dla realistycznego idiomu sztuki socjalistycznej” („His work provides an important, decorative alternative to a realist idiom for socialist art”). Powiedzieć też, że ów realistyczny idiom sztuki socjalistycznej dotyczył nie tylko przedstawiń, które publikował w lewicowej i anarchistycznej prasie, ale sięgał dużo głębiej, do podstaw jego programu artystycznego, wybrzmiewając w postulatcie zjednoczenia sztuk. Por. Morna O’Neill, „On Walter Crane and the Aims of Decorative Art”, *BRANCH: Britain, Representation, and Nineteenth-Century History* (2012), dostęp 15.02.2025.

⁴ Por. Herbert L. Sussman, *Victorians and the Machine. The Literary Response to Technology* (Cambridge: Harvard University Press, 1968).

⁵ Por. Agata Szmitkowska, „Filozoficzne tło architektury modernistycznej”, *Architecturae et Artibus* 3 (2016).

⁶ Por. Aleksandra Sumorok, „Socrealizm od środka. Design, sztuka wnętrza i modernizacja”, *Artium Quaestiones* 32 (2021): 187–227. Andrzej Szczerski, *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej* (Łódź: Muzeum Sztuki, 2010).

świecie w pierwszej połowie XX wieku, szczególnie po pierwszej wojnie światowej⁷. W polskich opracowaniach naukowych twórczość artystów związanych z ruchem Arts and Crafts i bractwem prerafaelitów omawiana jest raczej w świetle historycznej mody czy estetyki, badacze głównie referują postulaty artystów do powrotu do rzemiosła czy sprzeciwu wobec uprzemysłowienia, jednak rzadziej omawiają polityczne zaplecze tego programu⁸. W opracowaniach dominuje akcentowanie zamyślenia artystów do malarstwa okresu *quattrocento* czy inspiracje organizacją pracy w ramach średniowiecznych gildii artystycznych. W *Słowniku terminologicznym sztuk pięknych* PWN i przekrojowych opracowaniach⁹ pod hasłem „ruch Arts and Crafts” najczęściej uwagi poświęca się aspektom wizualnym i estetycznym inspiracjom (motywom natury czy stylom historycznym), technikom i prekursorskiej funkcji względem secesji. W niniejszym artykule chciałabym się skupić na poglądach Crane’a wyrażonych w manifestie *The Claim of Decorative Art* z 1886 roku, sięgając także po elementy programowe wyrażane w licznych artykułach i wystąpieniach przez Williama Morrisa¹⁰, który wraz z Crane’em, a idąc za Johnem Ruskinem, tworzył podstawy intelektualne ruchu, jednocześnie aktywnie angażując się w życie polityczne w ramach lewicowych, socjalistycznych ruchów (m.in. w ramach partii Social Democratic Federation czy Socialist League)¹¹.

Program artystyczny Crane’a może się wydawać w pierwszym odruchu słabo podbudowany lub zaprzeczający faktycznym warunkom, w jakich powstawał. Należy zaznaczyć, że były to jednak wizje wychylone w przyszłość, Crane wiele miejsca poświęcił mówieniu o tym, jakie miejsce p o w i n n a m i e ć sztuka w społeczeństwie (w domyśle) porewolucyjnym¹². W esejach artysty szczęście człowieka wyswobodzonego spod przymusu ciężkiej pracy, fabrycznej alienacji czy konieczności masowej produkcji dóbr staje się podstawowym i najważniejszym warunkiem dobrej sztuki. W tym sensie była to wizja nieironicznie utopijna, w której autor dokonuje analizy relacji klasy robotniczej i klas posiadających, wykazując, że tylko zniesienie obecnych relacji może doprowadzić do rozkwitu dobrej twórczości artystycznej w społeczeństwie. Niewystarczająca reprezentacja tego zagadnienia w badaniach w Polsce jest oczywiście tylko jednym z powodów, dla których chciałabym podjąć się tematu; drugim, ważniejszym

⁷ Por. Katerina Clark K., „Socialist Realism and the Sacralizing of Space”, w: *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, red. Evgeny Dobrenko, Eric Naiman (Seattle: University of Washington Press, 2003), 3–18.

⁸ Autorka jednego z ważniejszych podręczników dla studentów historii sztuki Maria Rzepińska wspomina o ruchu głównie w kontekście japońskiej estetyki czy linearyzmu. W jednym zdaniu pisze, że artyści Arts and Crafts poszukiwali „remedium na brzydotę i tandetę ówczesnej produkcji fabrycznej”, jednak nie pogłębia dalej tego sądu, przechodząc do omówienia stylistyki secesjonistów wiedeńskich. Maria Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego* (Wrocław: Ossolineum, 1979), 411. Por. Jan Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2022).

⁹ Mieczysław Wallis, *Secesja* (Warszawa: Arkady, 1974).

¹⁰ W 1884 r. przedstawił wykład *Art and Socialism*, który wpłynął na postrzeganie socjalizmu przez Crane’a. Artyści widzieli pomost między romantyzmem obiecującym zjednoczenie natury i wytworów ludzkiej pracy a marksistowską wizją rewolucji.

¹¹ Morna O’Neill, *Walter Crane: The Arts and Crafts, Painting and Politics 1875–1890* (New Haven: Yale University Press, 2010).

¹² Alan Crawford wyszczególnił trzy najważniejsze idee polityczne ruchu: jedność sztuk, radość z pracy, a wreszcie reformę designu. Za postulatem „gildii artystycznych”, które miały być realizacją idei jedności sztuki, stało przekonanie, że do czasów dojrzałego renesansu, kiedy miało nastąpić zerwanie z wcześniejszym, średniowiecznym modelem, dominowało takie rozumienie pracy twórczej oparte na utożsamieniu rzemieślnika i artysty. utaj powinno być wyjaśnienie, co się działo do czasów dojrzałego renesansu]. Michele Krugh, „Joy in Labour: The Politicization of Craft from the Arts and Crafts Movement to Etsy”, *Canadian Review of American Studies* 44 (2014): 281–301.

argumentem jest dla mnie stawka dotycząca ontologii sztuki, pozwalająca na ponowne prze-myślenie statusu sztuki użytkowej i dekoracyjnej.

Przeciwko alienacji

Podobny problem sięgający do kwestii ontologii sztuki (na przykładzie architektury Le Corbusiera) rozważał w 2017 roku Todd Cronan w szkicu *Why Architecture Matters as Art as Never Before: Le Corbusier, Tony Smith and the Problem of Use*, w którym przytaczał stanowisko Adolfa Loosa głoszące, że wszystko, co służy praktycznemu celowi, powinno z założenia zostać wykluczone ze sfery sztuki. Cronan argumentuje jednak za architekturą, która uwzględnia swojego użytkownika i odbiorcę (*beholder*). Napięcie między dziełem sztuki a formą towarową staje się dla niego kluczowe, ponieważ te dzieła architektoniczne, które podkreślają poprzez swoją formę unifikację dzieła i świata (przestrzeni), mogą w jakiś sposób przekroczyć swoją użytkowość¹³. Tym samym stawka takiego myślenia staje się niezwykle zbliżona do argumentów Crane’a czy Morrisa. Obiekty, które mogą przekroczyć swoją użytkowość, jednocześnie mają szansę wymykać się myśleniu o projektowaniu społecznych przestrzeni jako procesowi działającemu wyłącznie w ramach logiki popytu i podaży. W przywołanej książce-manifeście *The Claim of Decorative Art* Crane powołuje się na powszechne założenie, że sztuki dekoracyjne są postrzegane jako działalność niższej kategorii, wymagają nie tylko słabszego warsztatu niż sztuka malarska, ale w ogóle stawiają artyście mniejsze wymagania intelektualne. Stwierdza jednak, że uhistoryczniając te procesy, należałoby ten pogląd „zupełnie odwrócić”¹⁴, tym samym dowartościowując sztuki dekoracyjne. Według Morny O’Neill dla socjalistycznej polityki Crane’a fundamentalne było właśnie testowanie granic między „sztuką” a „dekoracją”¹⁵. W ten sposób pragnął przekształcić ideę „sztuki dla sztuki” w sztukę egalitarną, dostępną społecznie. Badacze i biografowie zwykli oddzielać zaangażowaną twórczość artysty, zbywając ją jako niższą, „propagandową”, co wydaje się sprzeczne z jego programowymi założeniami. O’Neill pisze jednak:

Podczas gdy artyści Arts and Crafts, tacy jak William Morris i Crane, otwarcie deklarowali swoje zaangażowanie polityczne, dynamika między ich praktyką polityczną a artystyczną była często uważana za kwestię formy, a nie treści. Ruch ten został zainspirowany ubolewaniem Johna Ruskina, że współcześni robotnicy utracili sztukę swojej pracy, definiowaną jako radość wyobraźni w twórczej pracy inspirowanej wyidealizowanym rozumieniem średniowiecznego rzemiosła. W większości relacji uważa się, że ręcznie wykonane przedmioty produkowane przez ruch Arts and Crafts – gobeliny, tkaniny, tapety, ceramika i tym podobne – ucieleśniają swoje znaczenie w ich tworzeniu: piękne i użyteczne, przedmioty te manifestują ideały rzemiosła, szczerą cel i wrażliwe wykorzystanie materiałów, które pośrednio, a nie otwarcie, potępiają produkcję przemysłową i opierają się kapitalistycznemu rynkowi¹⁶.

¹³Todd Cronan, „Why Architecture Matters as Art as Never Before: Le Corbusier, Tony Smith and the Problem of Use”, *Nonsite* 21 (2017), <https://nonsite.org/why-architecture-matters-as-art-as-never-before/>.

¹⁴Crane, 2.

¹⁵Morna O’Neill, „Pandora’s Box: Walter Crane, «Our Sphinx-Riddle» And The Politics Of Decoration”, *Victorian Literature and Culture* 35 (2007): 309–326.

¹⁶Morna O’Neill „Cartoons for the Cause? Walter Crane’s The Anarchists of Chicago” *Art History*, 2014 38(1), s. 107.

Podstawą kondycji wszystkich dziedzin sztuki, jak już powiedzieliśmy, było według Crane'a szczęśliwe społeczeństwo (piękno malarstwa czy rzeźby, według niego, nie może powstawać tam, gdzie nie ma piękna w codziennych rzeczach, nie ma źródeł harmonijnego myślenia, zachwyty nad kolorem, formą przedmiotów codziennego użytku i otoczenia). Tam, gdzie jest jakościowa sztuka dekoracyjna czy użytkowa, tam – pisze Crane – automatycznie kontynuowane będzie doskonałej jakości malarstwo, architektura czy dramat. Takie sformułowanie tezy może wydawać się odważne, jeśli nie brawurowe, Crane stawia bowiem znak równości między ekonomicznym dobrostanem i organizacją życia społecznego a jakością sztuki. Ponadto formułuje twierdzenie, że zajmowanie się wyłącznie jedną dziedziną sztuki w kapitalizmie jest niczym oczekiwanie, że „kwiaty zakwitną bez korzeni, bez łądy, światła, ciepła i powietrza”, a sztuka nie jest czymś „przypadkowym, fantazyjnym, luksusowym, [...] ale rzeczą organiczną, mającą logiczne przyczyny i skutki” (w domyśle: miałyby chodzić o przyczyny związane z tłem społeczno-ekonomicznym)¹⁷. Stwierdza, że to na artystach i dekoratorach spoczywa odpowiedzialność społeczna, nazywając ich „zarządcami wspólnego dobra, którym jest piękno”¹⁸. Crane stawia odważną tezę, że w szczęśliwym, wolnym społeczeństwie automatycznie nie ma miejsca na złą sztukę, bo każda sztuka rodzi się z radości artysty, a nie z potrzeby rynku i odpowiedzi na konsumenckie gusta. Piękno, bogactwo form jest zatem w jego wizji etyczne, bo staje się synonimem wolnego, bezklasowego społeczeństwa. Na pytanie, czym jest piękno, artysta mógłby odpowiedzieć: społeczną odpowiedzialnością.

W ramach refleksji klasowej Crane krytykował mechanizm awansu klasowego, według którego warunkiem wzrostu jednostki jest wzrost ponad własną klasę¹⁹. Wierzył bowiem, że w społeczeństwie bezklasowym każdy człowiek będzie mieć zapewnioną zarówno pracę, jak i *leisure* (wolny czas), tak by wykonywana praca sprawiała mu satysfakcję. Pragnął, by dzieła zdobiące i organizujące różne aspekty społecznej przestrzeni i życia tworzone były kolektywnie przez gildie artystów mających szerokie kompetencje wytwórcze, potrafiących posługiwać się swobodnie specjalistycznymi technikami, mających bliski kontakt z wytwarzaną materią, stosujących powolne metody, które pozwalają twórcy na najwyższą precyzję (w opozycji do nienaturalnych, zmechanizowanych procedur produkcji masowej w warunkach fabrycznych)²⁰. Tutaj właśnie ujawniają się nieoczywiste związki między tezami prerafaelitów a wczesnymi XX-wiecznymi programami modernizmu. Z pism i doświadczeń angielskich artystów końca XIX wieku czerpał chociażby Walter Gropius, formułując manifest powstającej tuż po pierwszej wojnie światowej szkoły w Dessau. Przywołajmy fragment Manifestu Bauhausu z 1919 roku, w którym Gropius pisze:

Architekci, rzeźbiarze, malarze – wszyscy musimy powrócić do rzemiosła! [...] Stwórzmy więc nowy cech rzemieślników bez różnic klasowych, które arogancko wyznaczają granice między rze-

¹⁷Crane, 2.

¹⁸Crane, 2.

¹⁹Crane, 56. Artysta krytykuje ideę awansu społecznego wpisany w strukturę społeczną, upominając się przy tym o szacunek dla wykonywania niezbędnych społecznie prac. Crane pyta zatem: „Dlaczego zakłada się, że człowiek musi wyrosnąć ponad swoją klasę, aby się rozwinąć? Dlaczego życie w pożytecznej, owocnej pracy, pracy całkowicie niezbędnej dla społeczności, jest lekceważone, a życie beczynne wychwalane i mile widziane?”.

²⁰Jak już powiedzieliśmy, warunkiem jedności sztuki dla Morrisa była kolektywność. Wyrażał to słowami: „To jest, powiadam, jedność sztuki, ten dom [...] zbudowany i ozdobiony harmonijnymi wysiłkami wolnego ludu: w żaden sposób nie mógłby tego zrobić jeden człowiek, bez względu na to, jak bardzo byłby utalentowany. William Morris, *Art and Its Producers, and The Arts and Crafts of To-day: Two Addresses Delivered Before the National Association for the Advancement of Art* (London: Longmans & Co., 1901): [28].

mieślnikiem a artystą! Razem pragniemy, wymyślamy i wytwarzamy nowe struktury przyszłości, które zjednoczą architekturę, rzeźbę i malarstwo i które pewnego dnia wzniosą się ku niebu pracą miliona robotników niczym kryształowy symbol nowej wiary²¹.

Powojenny postulat zjednoczenia sztuki i rzemiosła Gropius wywodzi wprost z cechowego modelu wypracowanego przez artystów kręgu Arts and Crafts. Jak stwierdza Lauren S. Weingarden w swojej analizie związków programu Williama Morrisa i Waltera Gropiusa:

możemy zidentyfikować dwa sposoby odczytywania dzieła w kręgach Arts and Crafts i Bauhausu: 1) jako obrazu kolektywnej aktywności oraz 2) jako zapisu procesów wyjętych spod działania alienacji, a zatem korzystnych społecznie czynów twórcy. Ze względu na ich oczekiwania co do takich odczytań funkcjonalistyczny realizm miał służyć Morrisowi i jego zwolennikom z Bauhausu jako droga do przyszłego państwa socjalistycznego. Dlatego tym, co pozostało niezmiennie wśród tych projektantów, była ich troska o uczynienie czytelnym – czy to ręcznie, czy maszynowo – procesu urzeczywistniania ideału. Tak więc gdy odejdziemy od ściśle formalnych analiz funkcjonalistycznego wzornictwa i ponownie połączymy niezmiennie normy teoretyczne z ich potencjalnymi formami, pozorne nieścisłości stylistyczne między obiektami Morrisa i Bauhausu zaczną zanikać²².

Badacz argumentuje, że choć poglądy wiktoriańskich artystów i teoretyków Bauhausu urzeczywistniały się w skrajnie różnych estetykach, to ostateczne stawki tych projektów i kierunek, w jakim patrzyli artyści, okazywały się zbliżone. Morris, którego pismami inspirował się Gropius, programując nowoczesne spojrzenie na budownictwo, znany był z przykładania szczególnej wagi do całego procesu pozyskiwania i obróbki materiałów, a wreszcie każdego z etapów ręcznego wytwarzania dzieła przez jeden (ten sam) podmiot. Gdy projektował tekstylia, kierował się imperatywem używania tkanin i odczynników naturalnych, sam uczył się dawno zapomnianych technik wytwórczych, w centralnym miejscu widząc drogę, którą przechodzi artysta od pomysłu do samodzielnej realizacji dzieła. Morris wierzył, że dzieło powinno być zaprojektowane i wykonane przez tego samego wytwórcę. Jest dziś uznawany za prekursora wielu postaw ekologicznych (*modern environmentalism*) w związku z podnoszonym przez niego sprzeciwem wobec degradacji środowiska naturalnego, zanieczyszczeń z fabryk oraz dehumanizacji procesów przemysłowych. Cel ornamentu dla Morrisa, jak pisał w 1901 roku w *Art and Its Producers, and The Arts and Crafts of To-day*, był dwojaki:

by dodać piękno do efektu pracy człowieka (który to efekt w przeciwnym wypadku byłby obiektem brzydkim), a także by dodać przyjemności do pracy jako takiej, która w innym razie byłaby bolesna i odpychająca. By jednym słowem zamienić ból pracy w przyjemność tam, gdzie to możliwe²³.

²¹Walter Gropius, Program of the Staatliche Bauhaus in Weimar 1919, <https://bauhausmanifesto.com>, dostęp 25.02.2025 (tłum. własne).

²²Lauren S. Weingarden, „Aesthetics Politicized: William Morris to the Bauhaus”, *Journal of Architectural Education* 38 (1985): 8–13.

²³Morris, 22: „Teraz twierdzę bez cienia wątpliwości, że cel zastosowania sztuki względem przedmiotów użytkowych jest dwojaki: po pierwsze, aby dodać piękna rezultatom pracy człowieka, które w przeciwnym razie byłyby szpetne; po drugie, aby dodać przyjemności samej pracy, która w przeciwnym razie byłaby przykra i odrażająca. Jeśli tak jest, musimy przestać się dziwić, że człowiek zawsze starał się ozdabiać pracę własnych rąk, na którą spoglądał codziennie i to przez wiele godzin; lub że zawsze starał się zamieniać ból swojej pracy w przyjemność wszędzie tam, gdzie wydawało mu się to możliwe”.

Choć artyści w wieku XX nauczeni doświadczeniem modernizmu i awangardy nie traktowali już bogatego ornamentu jako czynnika „upiększającego” (został odrzucony jako relikw przeludowanej estetyki drobnomieszczańskiej), twórcy w miejsce ornamentu dowartościowali bryłę, materię, redefiniując ozdoby w sztuce. Wywodzili elementy upiększające z geometrii czy koloru, redukując elementy ornamentyki wyłącznie do koniecznego minimum, dyktowanego wewnętrzną logiką formy. Widać tu chęć zachowania rzemiosła jako zbioru praktyk, które z założenia miałyby wykluczać kapitalistyczne umasowienie produkcji. W erze przemysłowej, jak argumentował Morris, artyści zostali pozbawieni swojej kolektywności. Ten pogląd kierował go do romantyzowania średniowiecznych gildii i cechów rzemieślniczych. Artysta traktował swoją pracę jako manifest totalny skierowany przeciwko utowarowieniu i alienacji²⁴. Crane w wielu kwestiach podzielał poglądy Morrisa, chociaż śledząc jego szkice, można by przypuszczać, że nie do końca zgodziłby się ze stwierdzeniem, iż zdobnictwo pełni wyłącznie funkcję estetyczną/upiększającą. Dla Crane’a ornament miał być przede wszystkim nośnikiem znaczenia, jak w poezji, w której nierozłączne są forma (rytm, struktura) i treść dzieła, chociaż kwestie przyjemności z pracy również były przez niego podnoszone jako część strategii istotnych społecznie. Ze wszystkich tych projektów wyłania się jednak wizja życia jako doświadczenia, które powinno być z założenia przyjemne, wypełnione pięknem (zarówno romantycznie rozumianej natury, jak i sztuki będącej szczególnym ontologicznym wytworem działalności człowieka)²⁵.

Piękno i rzemiosło

Stawką zatem, przez którą artyści tak dowartościowywali ideę rzemiosła, była walka z nieuchronną w warunkach produkcji przemysłowej alienacją. To, co stało się później z przedstawieniami prerafaelitów i artystów Arts and Crafts, to masowe powielanie ich sztuki w celach komercyjnych (niezwykle popularne do dziś, szczególnie ze względu na sentymentalne, historyzujące obrazowanie). Wpisane w logikę kapitalizmu zawłaszczanie dzieł wyrastających na wielu poziomach ze sprzeciwu wobec systemu było jednym z elementów, których artyści jeszcze wtedy prawdopodobnie nie przewidzieli. W pewnym momencie ich rzemiosło i oryginalna, wyrazista stylistyka znalazły szczególne uznanie na salonach, a kolejni epigoni wytwarzali dzieła, celowo uwypuklając ich „rzemieślniczość” i ręczne wykonanie²⁶.

Wiele miejsca w swojej książce Crane poświęca teorii pracy w warunkach przemysłowych i temu, jaka jest intencja wysiłku wkładanego w proces. Gdy tylko jakakolwiek czynność staje

²⁴Morris.

²⁵Praca teoretyczna, artystyczna, polityczna i aktywistyczna Crane’a wielokrotnie zacierała swoje granice. W ramach pracy u podstaw pielegnował sztukę kierowaną do najmłodszych. Wraz z Nellie Dale opracował m.in. bogato ilustrowany elementarz do nauki czytania *Steps to reading* (1899), jak i tworzył bogate ilustracje popularnych baśni dla dzieci.

²⁶Wspomina o tym Madoc Cairns w artykule „Walter Crane Was a Socialist Visionary Who Illustrated the Triumph of Labor”, *Jacobin* 5.06.2022 <https://jacobin.com/2022/05/walter-crane-arts-crafts-victorian-britain-socialism>. Warto zaznaczyć, że współcześnie podobny mechanizm komercjalizowania idei rzemiosła w oderwaniu od jej oryginalnego kontekstu/zaplecza można np. dostrzec w masowej sprzedaży produktów, które stylizowane są na wykonane japońską techniką kintsugi. Metoda ta zakłada naprawę stłuczonych naczyń za pomocą złotej laki, która podkreśla linie stłuczenia. W sklepach często można znaleźć produkty celowo tłuczone i sklepane lub malowane złotą farbą, by naśladowały przedmioty stworzone w duchu japońskiej filozofii, ontologicznie będąc jej dokładnym zaprzeczeniem.

się przymusem czy warunkiem przetrwania, przestaje być ona według niego źródłem przyjemności. Kiedy śledzi się teksty wiktoriańskich artystów, kategoria przyjemności z pracy pojawia się niezmiernie często, stając się właściwie centralną kategorią dla ich programu. Cały program autora wyrasta z kilku założeń na temat natury człowieka, które ostatecznie formułowane są z pozycji historycznych. Potrzebę piękna postrzega z jednej strony jako „naturalną”, ale i historycznie możliwą do udowodnienia. Crane stara się opisać ten problem, powołując się na pełne koloru wytwory sztuki ludowej, które zdradzają według niego społeczną potrzebę ekspresji. Mówiąc o zaniku tejże sztuki jako naturalnej manifestacji wynikającej z potrzeby kształtowania życia i ogólnej potrzeby piękna rozumianego szczególnie jako dekoracyjność, pisał:

Jedną z tych rzeczy, nad których zniknięciem ubolewamy, jest sztuka ludu – chłopski strój z haftem i biżuterią, zawsze pełen charakteru i koloru, relikty długiej historii i tradycji, których resztki są starannie zeszkrobywane i podawane turystom długo po tym, jak przestały być rzeczywistością w życiu ludzi. Ta rodzima sztuka, występująca we wszystkich nieeksploatowanych krajach, jest bardzo interesująca, ponieważ pokazuje, jak naturalnie ludzie zbiorowo wyrażają swoje poczucie piękna w kolorze i formie, jak naturalnie, w czasie wolnym i dość łatwych warunkach życia, potrzeba sztuki potwierdza się²⁷.

Ten argument wydaje się o tyle ciekawy, że Crane momentami osuwa się w romantyczne rozważania nad naturą człowieka, chwilę później starając się poprzeć swoje intuicje argumentacją zanurzoną w perspektywie antropologicznej i historycznej. Stara się antropologicznie dowodzić, że idea pisma w ogóle wywodzi się od form dekoracyjnych, związanych z ogólnie dostępnym pismem obrazkowym, które miało mieć jednocześnie charakter ornamentacyjny i ciężar znaczeniowy. Przedmioty masowe, wytwarzane maszynowo, wiążą się jednak z powielaniem tych form bezrefleksyjnie, dlatego też nie mogą być sztuką, ponieważ pozbawione są znaczenia (intencją jest tutaj wyprodukowanie jak największej masowej ilości obiektów o konkretnych cechach i parametrach, a nie nadanie znaczenia konkretnemu obiektowi). W dobie drugiej rewolucji przemysłowej obawiano się powszechnie o przyszłość malarstwa wobec prężnego rozwoju fotografii. Autor poświęcił problemowi reprezentacji malarskiej cały rozdział *Imitation and expression in Art*²⁸. Ryzykiem dla malarstwa i sztuk tradycyjnych jest przede wszystkim brak znaczeniowego naddatku, wkładu intelektualnego artysty i dążenie do dosłownej imitacji, która wiąże się z odpowiedzią na rynkową logikę popytu i podaży. Czysto techniczna próba oddawania natury bez jej przemyślanego przetworzenia jest wytwarzaniem przedmiotów, które po prostu dobrze naśladują naturę, stając się pożądanymi towarami. Oczywiście malarstwo do pewnego stopnia – przynajmniej jeszcze w XIX wieku – polegało na naśladowaniu, czego Crane jest w pełni świadom. Widzi to jednak tylko jako część działalności twórczej oraz

²⁷Crane, 78.

²⁸Crane, 159. Wyraża to słowami: „Odpowiedź zależy oczywiście od naszej koncepcji zakresu sztuki; jakie są jej cele i zadania. Jeśli rzeczywiście jest to wyłączone dążenie do naturalizmu lub do dosłowności, nie ma nic poza perspektywą tego nierównego wyścigu z fotografią, która w osiągnięciach [...] pozostawia każdy obraz lub rysunek daleko w tyle. Na tym torze jest jasne, że sztuka zostanie ostatecznie pokonana przez naukę. [...] Malarstwo z pewnością nigdy nie doszłoby do tego stanu, gdyby nie rozstało się z wczesnym towarzyszem swojej drogi, jednak odcięło się ono od rzemiosła, od ozdobnego wzornictwa – nie mówiąc już o konstrukcji i inwencji – i oddało się ciałem i duszą dosłownej imitacji natury, zdominowanej przez komercyjny sentyment i sensację”.

tylko w takim stopniu, w jakim imitacja przyczynia się do wyrażenia, czy to piękna, czy myśli, czy historii, czy fazy natury, w której przestaje być jedynie imitacją i staje się sztuką [...]. Gdzie byłby pożytek lub trwała przyjemność w sztuce, gdyby nie wyrażała ona czegoś poza zwykłymi przypadkami powierzchownych faktów?²⁹

Jeśli malarstwo staje się intelektualnie leniwe, to wpada w ontologiczną pułapkę, w której jedynym celem jest wierne odtworzenie natury czy nastrojów – i to jest moment, w którym nic nie stoi na przeszkodzie, by rozwijająca się wówczas fotografia, jako dziedzina o własnym artystycznym potencjale, wyparła je jako przedstawiającą skuteczniej (i szybciej). Sam warsztat bowiem, choć dowartościowywany na wielu płaszczyznach przez prerafaelitów, nie jest według Crane’a jedynym, wystarczającym argumentem do nazywania obiektu dziełem sztuki, jeżeli nie stoją za nim procesy intelektualne:

Równie dobrze poeta może zajmować się wyłącznie opisem, a muzyk ograniczyć się do odtwarzania odgłosów podwórza, jak i malarz może zadowolić się ignorowaniem inwencji i projektu, opowieści i poetyckiej sugestii. W tych rzeczach do gry wkracza ludzki umysł i to właśnie te cechy dają sztuce życie i wytrzymałość. Nie ma też dla nich substytutu. Nie możemy projektować za pomocą maszyn ani myśleć za pomocą fotografii. Jedynym znanym mechanizmem tych procesów jest sam mózg. [...] Jeśli tak jest naprawdę, malarstwo – w oczekiwaniu na jego ostateczne wyparcie przez fotografię – musi zadowolić się podrzędną pozycją intelektualną wśród sztuk³⁰.

Piękno w tym porządku osiągnąć jest poprzez zjednoczenie wszystkich sztuk (*unity of arts*) oraz zniesienie hierarchii między sztuką wysoką a niską. Gdy sztuka zaczyna odpowiadać na proste potrzeby (np. powtórzenia natury), staje się towarem. Jest tworzona po to, by schlebiać rynkowemu gustowi; artysta wykonuje wysiłek, by uczynić ją „sprzedawalną”. Komodyfikacja, produkcja przemysłowa niszczy sztukę, odbiera realną inwencję, jaką ma artysta w momencie, w którym tworzy wyłącznie z własnej potrzeby. Jak mówiliśmy, tutaj wkracza kategoria szczęścia: wartością samą w sobie, bo stanowiącą manifest wobec alienacji, jest radość na etapie tworzenia, a następnie radość odbierania tej sztuki (*beholder*). Jednak tak długo, jak istnieją prawa rynku, tak długo społeczeństwo nie będzie mogło doświadczać codziennego piękna. Z książki tej klaruje się więc nie tylko program estetyczny, ale także program w pierwszej kolejności społeczny, w którym sztuka stanowi integralną część społecznego dobrobytu na wielu poziomach. Crane kończy cały wywód rozważaniami i postulatami na temat przemysłu i sztuk w rozdziale *Art and Industry*, dochodząc do wniosku, że tylko polityczne, realne zmiany mogą doprowadzić społeczeństwo do momentu, w którym możliwa będzie pełnia sztuki. Świadom utopijności tego projektu w ostatnich akapitach podsumowuje:

Później będziemy mogli się spotkać i ocenić nasze postępy. Tymczasem myślę, że najważniejsze jest rozpoznanie pewnych faktów – aby dokładnie wiedzieć, jak i gdzie stoimy w kwestii sztuki i przemysłu; nie można jej bowiem oddzielić od wielkiej kwestii ekonomicznej, której w rzeczywistości jest tylko częścią. Nie oszukujmy się i nie oczekujmy, że zbierzemy winogrona artystycznego lub przemysłowego dobrobytu z ekonomicznych cierni lub estetyczne figi z komercyjnych ostów. Ocze-

²⁹Crane, 159.

³⁰Crane, 158–160.

kiwanie, że artystyczny zmysł i wyrafinowanie wyrosną z nieciekawej i odrażającej przestrzeni lub wyostrezone poczucie piękna wyrośnie w warunkach monotonnej i mechanicznej pracy, jest płonne. Jeśli artysta i rzemieślnik nie mają wolności osobistej, czasu wolnego oraz stałego dostępu do piękna zarówno sztuki, jak i natury, nie stworzą ani zadowalającego projektu, ani nawet dobrego rzemiosła³¹.

Piękno z definicji jest dla niego równoznaczne z wyzwoleniem klasy robotniczej. Wyraża poprzez swoją formę wartość samą w sobie, jaką jest dla wiktoriańskich socjalistów wyzwolenie klasy robotniczej i świat, w którym wytwórcy nie spotykają się z alienacją. Sztuka ma być najwyższym efektem społecznego i klasowego rozwoju. Dawać przyjemność artyście-rzemieślnikowi jeszcze w samym akcie twórczym, ale stając się dobrem wspólnym, sprawiać, by człowiek żył otoczony pięknem sztuki, która powstaje zgodnie z wizją artystów. Właśnie w rozdziale *Art and Labour* mówi: „społeczeństwo musi wypracować swoje własne zbawienie”. Stwierdza, że w idealnym społeczeństwie nie istniałby imperatyw osiągania zysku, w związku z czym dopiero wtedy można byłoby pracować w imię, jak to określa, „szlachetnego i pięknego ludzkiego życia – życia pożytecznej i przyjemnej, ale nie wymuszonej lub nadmiernej pracy”³².

Wizje utopii. Sztuka jako wyraz społecznego szczęścia

W momencie gdy skuteczny handel staje się jedynym powodem wytwarzania dóbr, ich producent kieruje się chęcią schlebiania gustom konsumenckim i działalnością konkurencyjną; dopuszcza w mniejszym lub większym stopniu udział artysty, ale nigdy nie będzie realizował jego wizji, tylko odpowiadał na popyt. Autor pisze:

Obecnie człowiek handlu – nadzorca przemysłu – dąży jedynie do wytworzenia produktu nadającego się jak najlepiej do sprzedaży. W produkcji przemysłowej kieruje się w całości tym właśnie celem. Z reguły bierze pod uwagę opinie sprzedawców, przedstawicieli handlu, ale nie artystów, a jeśli już jakikolwiek artystyczny wzorzec lub cel pojawi się w jego produktach, to jest on ściśle kontrolowany przez średnią tego, co robią jego konkurenci i ustalenia czynników, które mogą przekonać do zakupu jak najszerszą klientelę³³.

Dlatego właśnie sama wąska specjalizacja artystyczna w analizach Crane’a staje się tożsama z rozwojem współczesnego kapitalizmu. Stąd też się bierze u niego postulat jedności sztuk i artysty jako osoby, która jest w stanie wykonać wszystko i zająć się różnymi dziedzinami działalności artystycznej. Z perspektywy procesu twórczego Crane uważał tworzenie ornamentów za źródło przyjemności, jednak sam ornament byłby dla niego tym naddatkiem, który naddawać może dodatkowe znaczenie przedmiotom użytkowym (dosłownie mówił o tym jako o *picture-writing*); powoływał się na użytkową sztukę antyczną i prehistoryczną: od naciętych kości po ozdobny fryz panteonu, który opowiada historię, a ornament staje się elementem z konieczności wpisanym w konkretny obiekt. Rewolucja przemysłowa jest dla Crane’a źródłem społecznej brzydoty i estetycznego rozwarstwienia, a pracownik artystyczny (*worker*

³¹Crane, 190.

³²Crane, 60.

³³Crane, 174.

in art) staje się figurą, która miałaby podźwignąć społeczeństwo z owej brzydoty. Crane pokazuje jednak, że figuratywność, alegoria i niedosłowność, a przede wszystkim ów dekoracyjny naddatek w codzienności jest społecznie kluczowy. Krytykuje uprzemysłowienie sztuki jako tworzenie obiektów pozbawionych elementu artystycznego, czyli docelowo elementu z n a c z ą c e g o :

Jestem daleki od niedoceniań umiejętności technicznych; [...] Lekceważenie ich byłoby jak próba zdyskredytowania zdolności mówienia lub pisanie; ale szybko zmęczilibyśmy się językiem i literaturą bez myśli [...]. Jeśli utrzymujemy, w skrócie, że sztuka jest językiem, nie tylko do wyrażania szczególnych nastrojów [...] ale także do przekazywania wyższych myśli i poetyckiej symboliki umysłu, to myślę, że nie jest już możliwe zadowolenie się jedynie wynikami przemysłu i łatwości ręki, [...] kiedy [sztuka] żyje, by się podobać, musi się podobać, by żyć. [...] Co więcej, są ludzie przekonani, że sztuka zdobnicza powinna być zadowolona z bycia ozdobną i niczym więcej; są zadowoleni z eleganckich postaci, które nic nie robią, o ile, jak ich odpowiednicy w operze komicznej, robią to wyjątkowo dobrze. Alegoria wydaje się ich przygnębiać, a symbolika gasić; życie według tej szkoły jest „opowieścią o niewielkim znaczeniu, choć słowa są mocne”. Nie kłóciłbym się z tym poglądem, gdyby prowadził do wysokich i satysfakcjonujących wyników, i jestem daleki od stwierdzenia, że wyłączenie badania linii, tonu, układu i metody nie ma wielkiej wartości. Ale podobnie jest z gramatyką i słownikiem. Rytm, metrum i dykcja nie tworzą poezji, choć są dla niej niezbędne; twierdzą, że nie można oddzielić od siebie stylu i materii w sztuce, podobnie zresztą jak w literaturze, bez poważnych strat³⁴.

Fragment powyższy pokazuje, że choć autor dostrzega szczególny kult, jakim XIX-wieczni artyści otaczali rzemiosło, dostrzega także ryzyko, jakie niesie za sobą wyłączne dowartościowanie formy. Czysta biegłość formalna wyabstrahowana ze złożoności twórczego procesu może zostać sprowadzona do łatwo utowarowionej idei rzemieślniczości. Jak zauważa Crane, dzieje się tak w momencie, gdy po prostu „podobanie się” staje się warunkiem istnienia sztuki; społeczeństwo traci wtedy możliwość tworzenia poza logiką popytu i podaży. Na poziomie intuicyjnym Crane jeszcze w latach 80. XIX wieku dochodzi tu do wniosków na temat autonomii sztuki, które w dużym stopniu uzgadniałyby się z poglądami przedstawionymi przez Nicholasa Browna w książce *Autonomy. The Social Ontology of Art under Capitalism*. Napięcie między znaczeniem dzieła a jego formą towarową Brown definiuje następująco:

Teza, iż towar artystyczny jest nieinterpretowalny, może wydać się absurdalna – pomyślmy jednak przez chwilę o filmie science-fiction Jamesa Camerona *Avatar*, który do dziś stanowi swego rodzaju szczytowe osiągnięcie spektaklu przemysłu kulturalnego. Z pewnym rozbawieniem można by przypomnieć, że krytycy pozostawili po sobie całą masę kompletnie wzajemnie nieprzystawalnych – a jednocześnie, zdałoby się, całkiem prawdopodobnych – interpretacji; zresztą zjawisko to nie umknęło uwadze ich samych. Owa empiryczna obfitość nie jest istotna sama z siebie; wszystkie interpretacje (albo wszystkie prócz jednej) mogły być po prostu błędne. Istnieje jednak inna możliwość: skoro w *Avatarze* chodzi wyłącznie o to, aby wyprodukować serię sprzedawalnych efektów, nie może on jednocześnie wytworzyć minimalnej, wewnętrznej spójności, której wymaga znaczenie³⁵.

³⁴Crane, 23.

³⁵Nicholas Brown, „O sztuce i formie towarowej”, tłum. Łukasz Żurek, *Praktyka Teoretyczna* 4 (2023): 154.

W dużym skrócie: autor powołuje się na przykład komercyjnego filmu, pokazując, że powodem jego wewnętrznej niespójności (a w związku z tym brakiem uspołnionego znaczenia) jest chęć odpowiedzenia na oczekiwania konsumentów. Dopóki Cameron stara się stworzyć atrakcyjny komercyjnie spektakl, zawiesza potrzebę znaczenia na rzecz sprawniejszej komodyfikacji swojego wytworu. Stawką dla Browna jest znaczenie dzieła sztuki, bo to właśnie ono sprawia, że dzieło może w jakiś sposób negocjować warunki swojego istnienia, nawet jeśli nie może w pełni uniknąć komodyfikacji. W kapitalizmie sztuka jest towarem, podobnie jak inne wytwory ludzkiej pracy, jednak to właśnie znaczenie jest tym naddatkiem, który pozwala na zachowanie względnej i choć częściowej autonomii w obliczu nieuchronnego utowarowienia. Brown rozważa dalej:

Pytanie brzmi: czy dzieło sztuki jest towarem jak każdy inny, czy też może zawiesić w sobie samym logikę towaru, czytelnie potwierdzić moment autonomii względem rynku? Mimo iż roszczenie do autonomii ma dziś tylko minimalnie polityczny charakter, samo to pytanie nie jest mimo wszystko trywialne. Wiarygodne roszczenie do autonomii – do działań, które można przypisać intencji, a nie przyczynowym uwarunkowaniom – jest w rzeczywistości warunkiem wstępnym jakiegokolwiek polityki innej niż *status quo*³⁶.

Ryzyko, jakie dostrzegali Crane u progu rewolucji przemysłowej, wiąże się z warunkami istnienia sztuki względem formy towarowej. Wyraził to dobitnie, mówiąc: „gdy [sztuka] żyje, by się podobać, musi się podobać, by żyć”³⁷. Problem ten dawno mógł nie wydawać się tak aktualny jak dziś; odnosząc to do sytuacji związanej chociażby z protestami artystów dotyczącymi widzianych przez nich zagrożeń w związku z pojawieniem się generatywnego AI, możemy zauważyć wspólne problemy z zakresu ontologii sztuki. Modele te potrafią naśladować bowiem pewne warsztatowe cechy sztuki, ale konkretne wytwory AI są ostatecznie pozbawione intencji. Znaczenia wytworów AI będą zawsze związane z intencją podmiotu, który zaprojektował algorytm, by działał w określony sposób i w określony sposób odpowiadał na wydawane przez użytkowników komendy. Na poziomie wizualnym rozpoznajemy te dzieła jako dzieła sztuki (obrazy, teksty, filmy), które mogą posiadać własne znaczenie. Ich znaczeniem jest jednak bycie produktem AI wygenerowanym zgodnie z podaną komendą³⁸. Gdybyśmy, tak jak argumentuje właśnie Crane, skupiali się wyłącznie na badaniu struktury i cech formalnych dzieła, a także przykładali wagę wyłącznie do rzemiosła, wówczas uznawalibyśmy podobne wytwory za dobre i pełnoprawne dzieła artystyczne, jednak – jak kontynuuje – „rytm i metrum nie tworzą poezji, choć są dla niej niezbędne”³⁹. Właśnie w tej obawie przed uprzedmiotowieniem i masowością widzę podobieństwa, które strukturalnie przywodzą na myśl rozważania na temat zastąpienia realnego artysty zautomatyzowanym procesem modelem algorytmicznym. Stąd też zarówno Crane, jak i Morris argumentowali, że dzieło w idealnej sytuacji twórczej jest od początku do końca wykonywane przez jednego artystę. Celem i stawką

³⁶Brown, 183.

³⁷Crane, 21.

³⁸Na marginesie warto zaznaczyć, że często podnoszoną wątpliwością jest kwestia podmiotowości. Wtwory AI nie są ontologicznie jednak zdolne do wyrażania interesów społecznych czy tożsamościowych. W tym sensie modele AI nie mogą wyrażać jakichkolwiek interesów (świadomie lub nieświadomie manifestujących się poprzez sztukę), ponieważ nie posiadają pozycji w strukturze klasowej ani tożsamości, mogą jedynie markować ich niektóre przejawy.

³⁹Crane, 23.

rzemiosła w tym projekcie jest więc „służenie życiu i powszechnej przyjemności ludzkości”, a stawką – jakość sztuki⁴⁰.

Można powiedzieć, że całe dzieło składa się z próby zdiagnozowania i uchwycenia kluczowych zagrożeń płynących z industrializacji. Charakter esejów jest wyraźnie interwencyjny: formułuje cele programowe, które wskazywać mają kierunek na przyszłość. Crane robi to odważnie, wielokrotnie pokazując, że głęboko wierzy w zaprowadzenie społecznej zmiany. Przenosząc jednak ciężar jego wniosków płynących z jego pracy ze spekulatywnego aspektu na grunt diagnozy politycznej, można by stwierdzić, że Crane, założywszy utrzymanie opisanych przez niego stosunków pracy, nie widzi przyszłości dla sztuki. Tak długo, jak człowiek będzie pracował z konieczności, tak długo społeczeństwo będzie otoczone złej jakości wyrobami w jakiś sposób „naśladującymi” sztukę, ale będącymi wyłącznie efektami dynamiki popytu i podaży. Autor zdaje sobie sprawę, że tworzy program w warunkach, które wykluczają powstawanie dobrej sztuki na masową skalę. Sztuka dekoracyjna jako najwyższy wyraz radości płynącej z pracy miałaby niczym manifest zdobić wspólne przestrzenie. Utopia, w której nie istniałoby przepracowanie, bo tylko wolny, wypoczęty umysł jest w stanie tworzyć rzeczy piękne (a zatem społecznie pożyteczne), byłaby według Crane’a nie tyle projektem teoretycznym, ile programem możliwym do realizacji. Wyraźnie zdradzał wiarę w podzielany z Morrisem program, że dobra sztuka powinna znaleźć istotne miejsce w codziennym życiu klas pracujących, ale by mogło się to w pełni wydarzyć, należy znieść klasowy model społeczeństwa. Podsumowując, pisał Crane, że „to, co jest dobre dla ludzkości, jest dobre dla sztuki”, a doskonała sztuka rozkwitnie w społeczeństwie dbającym o indywidualną wolność i „braterstwo wspólnego interesu”⁴¹. Dekoracyjność ma być tutaj z jednej strony tym, co opiera się uprzemysłowionej produkcji, stając się wyrazem radości i inwencji, a z drugiej w pewien sposób nieekonomiczna, wyrastająca z indywidualnej potrzeby i w pewnym, bardzo ścisłym sensie, naddatkowa z perspektywy rynkowej logiki i masowej produkcji.

⁴⁰Crane, 16. Najpełniej wyraża swoją wiarę w projekt, mówiąc: „Im lepsze, bogatsze, pełniejsze życie, im szczęśliwsze i bardziej harmonijne okoliczności, tym lepsze, bardziej zróżnicowane i piękniejsze będą formy jego wyrazu w sztuce”.

⁴¹Crane, 80–82.

Bibliografia

- Białostocki, Jan. *Sztuka cenniejsza niż złoto*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2022.
- Brown, Nicholas. „O sztuce i formie towarowej”. Tłum. Łukasz Żurek. *Praktyka Teoretyczna* 4 (2023): 145–193.
- Cairns, Madoc. „Walter Crane Was a Socialist Visionary Who Illustrated the Triumph of Labor”. *Jacobin* 5.06.2022. <https://jacobin.com/2022/05/walter-crane-arts-crafts-victorian-britain-socialism>.
- Cetinic, Eva, James She. „Understanding and Creating Art with AI: Review and Outlook”. *ACM Transaction on Multimedia Computing, Communication and Applications (TOMM)* 18 (2022): 1–22.
- Clark, Katerina. „Socialist Realism and the Sacralizing of Space”. W: *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, red. Evgeny Dobrenko, Eric Naiman, 3–18. Seattle: University of Washington Press, 2003.
- Crane, Walter. *The Claim of Decorative Art*. London: Lawrence and Bullen, 1886.
- Cronan, Todd. „Why Architecture Matters as Art as Never Before: Le Corbusier, Tony Smith and the Problem of Use”. *Nonsite* 21 (2017). <https://nonsite.org/why-architecture-matters-as-art-as-never-before/>.
- Dale, Nellie, Walter Crane. *Steps to Reading*. London: George Philip & Son, 1910.
- Gropius, Walter. *Program of the Staatliche Bauhaus in Weimar 1919*. <https://bauhausmanifesto.com>. Dostęp 25.02.2025.
- Krugh, Michele. „Joy in Labour: The Politicization of Craft from the Arts and Crafts Movement to Etsy”. *Canadian Review of American Studies* 44 (2014): 281–301.
- Morris, William. *Art and Its Producers, and The Arts and Crafts of To-day: Two Addresses Delivered Before the National Association for the Advancement of Art*. London: Longmans & Co., 1901.
- O'Neill, Morna. *Art and Labour's Cause Is One. Walter Crane and Manchester, 1880–1915*. Manchester: Whitworth Art Gallery, University of Manchester, 2008.
- – –. „On Walter Crane and the Aims of Decorative Art”. *BRANCH: Britain, Representation, and Nineteenth-Century History* (2012). Dostęp 15.02.2025.
- – –. „Pandora's Box: Walter Crane, «Our Sphinx-Riddle» And The Politics Of Decoration”. *Victorian Literature and Culture* 35 (2007): 309–326.
- – –. „Walter Crane's Floral Fantasy: The Garden In Arts And Crafts Politics”. *Garden History* 36 (2008): 289–300.
- – –. *Walter Crane: The Arts and Crafts, Painting and Politics 1875–1890*. New Haven: Yale University Press, 2010.
- Rzepińska, Maria. *Siedem wieków malarstwa europejskiego*. Wrocław: Ossolineum, 1979.
- Sumorok, Aleksandra. „Socrealizm od środka. Design, sztuka wnętrza i modernizacja”. *Artium Quaestiones* 32 (2021): 187–227.
- Sussman, Herbert L. *Victorians and the Machine. The Literary Response to Technology*. Cambridge: Harvard University Press, 1968.
- Szczerski, Andrzej. *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej*. Łódź: Muzeum Sztuki, 2010.
- Szmitkowska, Agata. „Filozoficzne tło architektury modernistycznej”. *Architecturae et Artibus* 3 (2016): 168–172.
- Wallis, Mieczysław. *Secesja*. Warszawa: Arkady, 1974.
- Weingarden, Lauren S. „Aesthetics Politicized: William Morris to the Bauhaus”. *Journal of Architectural Education* 38 (1985): 8–13.

SŁOWA KLUCZOWE:

ontologia sztuki

komodyfikacja

ABSTRAKT:

Niniejszy tekst ma na celu analizę związków między sztuką, socjalizmem i rewolucją przemysłową w pracach teoretycznych Waltera Crane’a ze szczególnym uwzględnieniem jego wizji ontologii sztuki i jej relacji względem formy towarowej. Centralnym zagadnieniem jest dla Crane’a (artysty i teoretyka związanego z XIX-wiecznym ruchem Arts and Crafts) zagadnienie ornamentyki jako zanikającej w warunkach rewolucji przemysłowej sztuki o istotnym społecznie znaczeniu. Dekoracyjność sztuk stała się pod koniec XIX wieku w Anglii idiomem istotnym dla artystów zaangażowanych, którzy jako jedni z pierwszych w Europie usiłowali kompleksowo teoretyzować swoje wyraźne stanowisko przeciwko industrializacji i jej wpływowi na ludzką kreatywność. W swojej pracy argumentuję, że aspiracje ruchu Arts and Crafts rozpatrywane w kontekście surowej estetyki socrealistycznej w Europie Środkowo-Wschodniej w XX wieku czy zwrotu antyornamentacyjnego w pierwszej połowie XX wieku, pozwalają naświetlić, w jaki sposób zmieniał się rozumienie sztuki, a tym samym towarzyszące mu utopijne wizje idealnego społeczeństwa. Tekst ma na celu z jednej strony przybliżenie polskiemu czytelnikowi teoretycznego zaplecza ruchu Arts and Crafts, który był dotąd traktowany jako wątek poboczny dla wysokoartystycznego programu estetycznego, z drugiej – analizę zagadnień z zakresu ontologii sztuki podnoszonych w warunkach gwałtownego uprzemysłowienia, które współcześnie mogą wciąż stymulować debaty na temat statusu dzieła sztuki w kontekście mechanizmów rynkowych.

Walter Crane

ARTS AND CRAFTS

rewolucja przemysłowa

NOTA O AUTORCE:

Sonia Nowacka (ur. 1994) – doktorantka literaturoznawstwa na Uniwersytecie Wrocławskim. Zajmuje się badaniem elementów gatunkowych science fiction w poezji polskiej i anglosaskiej, historią krytyki literackiej oraz zagadnieniami z zakresu ontologii sztuki. Przygotowuje doktorat na temat retoryki sporów o poezję w powojennej Polsce.