


Barbara Lewicka 
Uniwersytet Śląski w Katowicach



ZRÓŻNICOWANIE KULTUROWE A ŚWIAT ARTYSTYCZNY. PRZYPADEK NOWEGO JORKU PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU

Celem artykułu jest opis powiązań między zjawiskami w nowojorskim świecie artystycznym i społeczeństwie amerykańskim przełomu XIX i XX wieku. Analiza wpisuje się w nurt badań poświęconych kwestii wielokulturowości, uzupełniając je o perspektywę socjologii historycznej i socjologii kultury artystycznej. Do pierwszych lat XX wieku instytucje, jak nowojorska National Academy of Design, narzucały artystom tradycyjne style malarskie będące konsekwencją obowiązujących wówczas w USA norm i wartości wiktoriańskich. Praktyki te miały charakter przemocy symbolicznej, propagowały bowiem model społeczeństwa opartego na przewadze społecznej i kulturowej angloamerykanów. Sprzeciw wobec dominacji układu angloamerykańskiego wyrażały różne środowiska, w świecie sztuki między innymi twórcy związani z The Ashcan School, w świecie nauki postępowi intelektualiści. Ich aktywność przyczyniła się do transformacji społeczeństwa amerykańskiego w stronę porządku nowoczesnego w wymiarze kulturowym i społecznym.

Słowa kluczowe: socjologia kultury artystycznej; sztuka amerykańska; świat artystyczny; amerykański wiktorianizm; amerykański modernizm

Cultural Diversity and the Artistic World. The Case of New York City at the Turn of the 19th and 20th Century

The aim of the article is to explore the relationship between the phenomena in the New York art world and the American society at the turn of the 19th and 20th century. The analysis contributes to research on multiculturalism and enriches it by applying the historical sociology and sociology of artistic culture approaches. Until the first years of the twentieth century, institutions such as National Academy of Design in New York imposed traditional style of painting consistently in line with the norms and values typical for the American Victorianism. Those practices were acts of symbolic violence promoting social and cultural domination of the Anglo-Americans. The opposition to the domination of Anglo-American system was expressed by various circles, including The Ashcan School artists and progressive intellectuals. They triggered social change and were instrumental in shaping modern social and cultural order in American society.

Key words: sociology of artistic culture; American art; the art world; American Victorianism; American modernism

Barbara Lewicka, Instytut Socjologii UŚ, barbara.lewicka@us.edu.pl, ORCID 0000-0001-7692-5008.

Praca powstała w ramach autorskiego projektu badawczego „American Symbolic Revolution. Art and Society” zrealizowanego dzięki stypendium Polsko-Amerykańskiej Komisji Fulbrighta na Uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku.

Wprowadzenie

USA między zakończeniem wojny secesyjnej w 1865 roku a przystąpieniem do I wojny światowej w roku 1917 przekształciły się w nowoczesny, rozwinięty kraj, wykorzystujący potencjał przybyszów z różnych stron świata. W owym czasie ani Nowego Jorku, któremu poświęcone będzie niniejsze studium, ani, tym bardziej, całych Stanów Zjednoczonych nie można definiować z pomocą pojęcia wielokulturowości rozumianej za Andrzejem Sadowskim jako skutek połączenia w nowy byt wielu współistniejących kultur (por. Sadowski 2011: 19). Stanowiły one jednak państwo pluralizmu monocentrycznego (por. Paleczny 2011: 39), w którym najogólniej rzecz ujmując dominowała kultura wiktoriańska utożsamiana z grupą często określaną mianem WASP – *White-Anglo-Saxon-Protestants*¹. Jej całkowita supremacja bywa kwestionowana przez badaczy podkreślających istotne odmienności kulturowe różnych części USA (por. Howe 1975: 510–514). Niemniej na wschodnim wybrzeżu drugiej połowy XIX wieku między innymi w obszarze polityki, gospodarki, nauki czy sztuki zauważa się wiodącą rolę jej reprezentantów – białych, chrześcijańskich (najczęściej protestanckich) mężczyzn podzielających zasady: dyscypliny, pragmatyzmu, etosu pracy, dobrych manier, chrześcijańskiego moralizmu, purytanizmu oraz niezachwiane przekonanie o wyższości tych postaw (por. Schlereth 1992: xi–xvii). Do mniejszościowych grup zdominowanych należeli w tamtym czasie między innymi Czarni (Black), mieszkańcy USA², którzy co prawda uzyskali wolność (1865) oraz prawa polityczne (1870), ale ich swobody wciąż jednak systematycznie ograniczano (szczególnie na Południu), Indianie, których eksterminacja przebiegała praktycznie przez cały XIX wiek oraz ubodzy imigranci z Azji, Europy i Meksyku zasilający rzesze pracowników fizycznych industrializujących się Stanów Zjednoczonych. Te i inne grupy nie dysponowały pełnią

¹ Kultura wiktoriańska bywała utożsamiana z kulturą *White-Anglo-Saxon-Protestant*. Obecnie przyjmuje się, że termin ten ma charakter niepełny, przywiązanie do norm i postaw określanych mianem wiktoriańskich w Stanach Zjednoczonych wykraczało poza społeczność białych-anglosaskich-protestantów obejmując grupy mieszkańców USA o korzeniach północno-europejskich. Co więcej, określenie WASP poprzez historię imigracji do Stanów Zjednoczonych związane z kulturą angielską pomija wkład w budowę XIX-wiecznego porządku społeczno-kulturowego nie tylko Szkotów, Walijczyków i Irlandczyków, ale i Niemców oraz Skandynawów. Przymiotnik „protestancki” marginalizuje natomiast udział katolików i Żydów. Zamiast terminu WASP będą stosowała pojęcia amerykańska kultura wiktoriańska lub kultura angloamerykańska przyjmując, że najbliższe było jej do europejskich wzorów brytyjskich, tworzyli ją jednak przedstawiciele również innych narodów, w tym obok Brytyjczyków głównie Niemcy oraz że ma ona charakter chrześcijański, choć dominowali w niej protestanci, a uzupełniali Żydzi. Wyjątkiem dla użycia określenia WASP będą tu cytaty.

² Określenia Czarni mieszkańcy USA oraz Afroamerykanie używam tu synonimicznie, tak jak stosowane są one we współczesnej, amerykańskiej literaturze naukowej.

praw publicznych i społecznych, nie stanowiły też (w przeważającej mierze) podmiotu zainteresowania świata sztuki³. Amerykańskie malarstwo przełomu wieków wciąż bliskie było tradycyjnym wartościom: nieskazitelnosci tematu, prostocie odbioru, praktycyzmowi przeznaczenia i nacjonalizmowi treści (por. Emerson 1841). Niezmienności tego stanu rzeczy strzegły konserwatywne instytucje na czele z National Academy of Design in New York (NAD). Jednym z celów propagowanego przez nią malarstwa obowiązującego⁴ była idealizacja rzeczywistości, aż do pierwszych lat XX wieku w sztuce właściwie pomijano trudne społecznie tematy. Istotną zmianę przyniosła dopiero twórczość nowojorskich realistów znanych jako The Ashcan School, którzy jako pierwsi w amerykańskiej tradycji tematem sztuki uczynili życie codzienne mieszkańców ubogich, imigranckich dzielnic industrialnego miasta – Nowego Jorku. Pomimo że nurt realistyczny w malarstwie USA został od połowy drugiej dekady XX wieku *de facto* zawieszony, wcześniejsza działalność nowojorskich twórców miała znaczenie przełomowe, raczej zresztą pod względem kulturowo-społecznym niż artystycznym. Była bowiem częścią procesu przeobrażeń amerykańskiego wiktorianizmu w kierunku porządku modernistycznego, a zarazem zapowiedzą wczesnego etapu łagodzenia dominacji kultury wiodącej na rzecz układu wielokulturowego tak w obrębie świata artystycznego (gdzie przyszło to łatwiej), jak i całego społeczeństwa.

W niniejszym artykule zamierzam spojrzeć na problematykę wspomnianej transformacji społeczno-kulturowej przez pryzmat wydarzeń w obrębie nowojorskiego świata artystycznego (zawężonego tu prawie wyłącznie do układu Akademia – artysta – dzieło) przełomu XIX i XX wieku. Proponowana eksplikacja wpisuje się w nurt badań poświęconych szeroko pojmowanej wielokulturowości, jednocześnie uzupełnia je o perspektywę socjologii historycznej oraz socjologii kultury artystycznej. Przedstawione analizy zostały sformułowane na podstawie wyników autorskich badań nad amerykańskim światem sztuki przeprowadzonych przeze mnie w ramach projektu „American Symbolic Revolution. Painting and Society” zrealizowanego w Uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku dzięki stypendium Polsko-Amerykańskiej Komisji Fulbrighta (2019–2020).

³ W literaturze czy fotografii problematyka grup zdominowanych obecna była wcześniej, już w drugiej połowie XIX wieku. W malarstwie pojawiała się zdecydowanie rzadziej (niezbyt częste stereotypowe portrety Indian i sceny ze świata Afroamerykanów; bardzo nieliczne obrazy pracy robotników).

⁴ Dla pewnego uproszczenia terminy sztuka/malarstwo obowiązujące i akademickie stosuję gdziekolwiek zamiennie mając świadomość szerszego zakresu pierwszego z nich.

Rys teoretyczno-metodologiczny

Literatura poświęcona problematyce zróżnicowania kulturowego Stanów Zjednoczonych jest wyjątkowo bogata⁵, a procesy emancypacji kulturowo-społecznej grup mniejszościowych nie są w tym państwie domknięte do dziś. Ich dobre rozumienie, szczególnie obecnie – w dobie przekształcania społeczeństw nowoczesnych w ponowoczesne – wymaga spojrzenia w przeszłość. Jak bowiem zwraca uwagę Charles Tilly: „Socjologia bez historii przypomina dekorację w Hollywood: ogromne sceny, niekiedy świetnie namalowane, za którymi nie ma nikogo i niczego. Socjologia traktowana li tylko jako nauka o terażniejszości lub – gorzej – o czymś istniejącym w ogóle poza czasem, rozmija się ze swoim powołaniem, którym jest ustalenie przyczynowych związków w czasie” (Tilly 2006: 1083). Takie też zadanie wyznacza przed badaczami społecznymi przyczynowo-analityczna perspektywa socjologii historycznej, która zakłada „istnienie regularności przyczynowych dających się odkryć przy badaniu rzeczywistości historycznej” i oznacza „konstruowanie modeli wyjaśniających na podstawie analizy konkretnych przypadków historycznych” (Kolasa 1995: 11). Jest to podejście zbliżone z perspektywą historycznego krytycyzmu społecznego (*historical social criticism*), której celem jest rekonstrukcja i uogólnienie wydarzeń historycznych dla rozumienia postaw społecznych w terażniejszości i przyszłości (por. Tilly 2001: 6753–6754). Cele niniejszego artykułu są skromniejsze. W założeniu objętościowo niewielkiej pracy trudno bowiem przedstawić związki między złożoną przeszłością a jeszcze bardziej skomplikowaną terażniejszością. Zamierzam zatem skoncentrować się na analizie wycinka historii Stanów Zjednoczonych i problematyce ówczesnych kręgów sztuki, co bliższe jest perspektywie historyczno-interpretacyjnej, w przypadku której istotne znaczenia mają „kontekst kulturowy, intencje aktorów i unikalne cechy rozpatrywanych zjawisk. Badaniem sterują wybrane pojęcia, kategorie, problemy” (Kolasa 1995: 11). W nieco innym sensie zbiega się też z podejściem identyfikacyjnym (*pattern identification*) zmierzającym między innymi do analizy na konkretnych przykładach szerzej rozumianych procesów społecznych, zachodzących wewnątrz wybranych państw czy regionów i ustalania ogólnych wzorów przemian w określonych obszarach życia społecznego poprzez wskazanie warunków ich powstania (por. Tilly 2001: 6754). Podobne założenia towarzyszą przedstawionej w niniejszym artykule interpretacji, której sensem nie jest budowanie matrycy porównawczej (choć pewne elementy przedstawionych tu obserwacji będą mogły posłużyć w przyszłości do konstruowania analiz krytycznych czy

⁵ W polskiej socjologii poświęcone są jej między innymi publikacje Józefa Chałasińskiego (1970), Hieronima Kubiaka (1975), Andrzeja Kapiszewskiego (1984), Tadeusza Palecznego (2007), Anny Śliz i Marka S. Szczepańskiego (2011).

przyczynowo-skutkowych), a raczej ogląd wybranych zjawisk (w świecie artystycznym USA) w określonym miejscu (Nowym Jorku) i czasie (na przełomie XIX i XX wieku) w sytuacji przemian społecznych (przechodzeniu społeczeństwa amerykańskiego z fazy wiktoriańskiej do modernistycznej). Do opisu przeszłości będę przykładała nie tylko powstające wówczas koncepcje teoretyczne (m.in. idea *melting pot*, pluralizm kulturowy), ale także te zbudowane później, służące do analizy przede wszystkim społeczeństw współczesnych (społeczeństwo zróżnicowane kulturowo, przemoc symboliczna). Takie, wywodzące się z perspektywy rozszerzenia zasięgu (*scope extention*) (por. Tilly 2001: 6754), podejście jest w socjologii historycznej dopuszczalne nie tylko jako samodzielna strategia badawcza, ale także uzupełnienie innych metod.

Wydarzenia w świecie artystycznym, do których będę się odnosiła, obejmują czas tak zwanego pierwszego amerykańskiego międzywojnia pomiędzy rokiem 1865 a rokiem 1917 (ze szczególnym uwzględnieniem ostatniej dekady XIX wieku i pierwszych dwóch dekad wieku XX). Omówienie problematyki społecznej zostanie nieznacznie poszerzone o zjawiska z lat drugiego międzywojnia – 1918–1941. Spośród wielu ujęć periodyzujących interesujący mnie tu okres historii Stanów Zjednoczonych adekwatne do dalszych analiz wydaje się podejście społeczno-kulturowe, w ramach którego wyodrębnia się epokę amerykańskiego wiktorianizmu i modernizmu. Pierwsza rozpoczęła się jeszcze przed wojną secesyjną, w momencie objęcia władzy w Wielkiej Brytanii przez królową Wiktorię (1837), jej szczyt przypadał na drugą połowę XIX wieku, schyłek natomiast na pierwsze lata wieku XX. Symboliczny początek modernizmu wyznacza w USA organizacja nowojorskiej Międzynarodowej Wystawy Sztuki Nowoczesnej, zwanej The Armory Show, w roku 1913, to jest dwanaście lat po śmierci królowej Wiktorii. Okres następujących co najmniej pięćdziesięciu lat to czas dominacji modernizmu, którego pewne rysy dostrzegalne były w układzie społeczno-kulturowym USA już pod koniec XIX wieku. Przełom wieków XIX i XX uznać można zatem za okres współwystępowania niektórych cech obydwu porządków, co jak twierdzi grupa współczesnych badaczy, nie różni go nadmiernie od kolejnych dziesięcioleci, podczas których w Stanach Zjednoczonych wciąż ścierały się wartości wiktoriańskie (tradycyjne) i modernistyczne (progresywne). Z tego też powodu obecnie podział na epokę wiktoriańską i modernistyczną bywa kwestionowany i zastępowany innymi pojęciami, jak na przykład modernistyczny wiktorianizm lub wiktoriański modernizm, wskazującymi współlistnienie, w różnym nasileniu, niektórych cech obydwu układów w całym, około stuletnim okresie ich trwania (por. Mahoney 2013; Cuddy-Keane 2018). W tym artykule utrzymam klasyczny podział na dwie epoki traktując je jako swoiste typy idealne, modele opisu rzeczywistości. Za Danielem Walkerem Howe termin „amerykański wiktorianizm” będę rozumiała jako sumę dwóch wymiarów – społecznego i kulturowego, a więc odpowiednio struktury

relacji społecznych oraz przekazywanego międzypokoleniowo systemu wierzeń, postaw, wartości znajdujących wyraz w praktykach codzienności: religii, polityce, stylu życia, sztuce itp. (por. Howe 1975: 509). Dla przejrzystości wywodu jako analogiczny układ zjawisk społecznych i kulturowych potraktuję kategorię amerykański modernizm.

Analizę nowojorskiego świata artystycznego prowadziła będę w odniesieniu do przekształconej koncepcji społeczeństwa zróżnicowanego kulturowo (Sadowski 2011), idei *melting pot* oraz teorii przemocy symbolicznej (Bourdieu 2006, 2007). Na przełomie XIX i XX wieku w Stanach Zjednoczonych występowały obszary, na których współegzystowały grupy społeczne o różnym charakterze etnicznym, rasowym, językowym czy religijnym, czego przyczyną były między innymi kolejne fale imigracji. Tadeusz Paleczny zaznacza, że w tym czasie „społeczeństwo amerykańskie składało się bardziej z grup etnicznych i rasowych, utrzymujących odrębność kulturową zarówno w wielkomiastowych gettach etnicznych jak i środowiskach wiejskich, farmerskich skupisk osadników np. skandynawskiego pochodzenia w Minnesocie, włoskich w Nowym Jorku czy polskich w Chicago.” (Paleczny 2007). Równocześnie rolę wiodącą pełniła kultura wiktoriańska w wersji amerykańskiej, choć nie można powiedzieć, by podlegały jej wówczas całe Stany Zjednoczone (por. Howe 1975: 510–514). Bez względu na faktyczny stan rzeczy dziewiętnastowieczne USA definiowano w perspektywie dominacji właśnie kultury angloamerykańskiej. Jak podkreśla Sadowski, w dobie przemysłowej bowiem „Społeczeństwa były postrzegane przez pryzmat zbiorowości dominującej oraz jej kultury” (Sadowski 2011: 13) równocześnie „cechowały się (społeczeństwa – przyp. aut.) zróżnicowaniem wewnętrznym, ale nie było ono widzialne w życiu publicznym” (Sadowski 2011: 13). Paleczny określa sytuację społeczną Stanów Zjednoczonych tamtego okresu mianem pluralizmu typu monocentrycznego oznaczającego istnienie „strukturalnej (prawnej, politycznej, ekonomicznej, społecznej i terytorialnej) zależności wielu grup kulturowych, od jednej dominującej grupy narodowej (etnicznej), religijnej lub rasowej” (Paleczny 2011: 39). Tę spójną, świadomą swej pozycji grupę dominującą stanowili przedstawiciele kultury wiktoriańskiej – przede wszystkim potomkowie Anglików, Szkotów, Irlandczyków, Niemców i Skandynawów przybyłych do USA w pierwszych okresach imigracji. Ich wpływy szczególnie silne były w północno-wschodnich Stanach Zjednoczonych, choć nie ograniczały się wyłącznie do tego terenu. Grupy zależne tworzyli osiedlający się masowo od późnych lat siedemdziesiątych XIX wieku przybysze z krajów Europy Południowej i Wschodniej oraz uznawani przeważnie za obywateli drugiej kategorii Afroamerykanie, Indianie i imigranci z Azji (głównie z Chin) oraz Meksyku. W wyniku kolejnych fal imigracji w niektórych miastach USA, w tym w Nowym Jorku, powstawały społeczności, które określić można mianem *wewnętrznie zróżnicowanych* w pewnym stopniu funkcjonujące

podobnie do współczesnych społeczeństw zróżnicowanych kulturowo. Te ostatnie Sadowski definiuje jako byty złożone z co najmniej dwóch kategorii społecznych reprezentujących różne kultury, z których jedna przyjmuje pozycję dominującą stwarzając przy tym pewne, często ograniczone, możliwości praktykowania odmienności kulturowej grupom pozostałym (por. Sadowski 2011: 22). Socjolog ten podkreśla jednocześnie, że w społeczeństwie zróżnicowanym kulturowo grupa dominująca „daje szanse (...) uzewnętrzniania oraz wyboru (...) działań mniejszości kulturowych najczęściej w kierunku podtrzymywania lub rozwoju swoich wartości” (por. Sadowski 2011: 22). Do czego wrócę w dalszej części artykułu, w Nowym Jorku przełomu XIX i XX wieku panowała stosunkowo duża swoboda kulturowa, jednak działania grup dominujących zmierzały raczej do akulturacji imigrantów niż podtrzymywania i rozwoju ich własnych wartości kulturowych. W innych częściach USA mniejszości (choć nie wszystkie i nie wszędzie) były tej szansy pozbawione w znacznie większym stopniu.

Dominująca pozycja kultury wiktoriańskiej, połączona z powszechnym wśród jej reprezentantów przekonaniem o podziale społeczeństwa na grupy „lepsze” i „gorsze”: białych i cywilizowanych w opozycji do kolorowych i zwierzęcych (Singal 1987: 9–10); potomków protestantów z północnozachodniej Europy *versus* nowoprzybywających Greków, Włochów i Słowian (por. Brogan 2011: 410–413); klasy wyższe w kontrze do ludu pracującego (por. Lepore 2020: 332–334); dawała asumpt do stosowania wobec zbiorowości podporządkowanych strategii (silniejszego lub słabszego) przymusu, na rzecz stworzenia względnie jednorodnego społeczeństwa opartego na wartościach angloamerykańskich. Dążono do separacji Afroamerykanów, Indian i Chińczyków oraz integracji Europejczyków późnej imigracji. Jednym z narzędzi budowy angloamerykańskich Stanów Zjednoczonych była popularna na przełomie XIX i XX wieku idea spojenia wielu grup etnicznych w nową jakościowo kulturę amerykańską, znana jako *melting pot* (por. Kubiak 1975: 153). Nową jakość rozumiano jako przesunięcie „jeszcze-nie-Amerykanów” w kierunku dominującej kultury wiktoriańskiej, a proces dotyczyć miał, jak podkreślają badacze, wyłącznie imigrantów z państw europejskich (por. Harvard Pluralism Project 2020). Współcześni amerykańscy zwracają uwagę na istnienie trzech wariantów *melting pot*: modelu anglokonformizmu (*Anglo-Saxon conformity model*) preferującego nacjonalistyczną tożsamość amerykańską zakotwiczoną w anglosaskich wzorach kulturowych; modelu fuzji (*Fusion model*), który oznacza częściowe porzucenie dziedzictwa kulturowego przez imigrantów i budowanie nowej, amerykańskiej tożsamości kulturowej na zasadzie hybrydy; wreszcie modelu amerykanizacji (*Americanization model*) przewidującego zamerykanizowanie i akulturację (por. Orosco 2016: 12–20). W Nowym Jorku przełomu wieków XIX i XX nie prowadzono systemowych działań na rzecz realizacji któregokolwiek z powyższych modeli, co nie oznacza, że wzorce kultury wiktoriańskiej

nie były tam propagowane. Ich upowszechnianie i podtrzymywanie następowało między innymi z wykorzystaniem aktów przemocy symbolicznej rozumianej za Pierre'em Bourdieu jako praktyki, w ramach których „dominujący starają się narzucić własną sztukę życia” (Bourdieu 2006: 630). Innymi słowy poprzez zdefiniowanie przez klasę uprzywilejowaną określonych schematów postrzegania, postępowania i oceniania, w celu legitymizacji jej własnej pozycji, w taki sposób, by klasa podległa uznawała taki układ za naturalny porządek rzeczy (por. Bourdieu 2007: 503–508).

Punktem odniesienia dla powyższych problemów będą w niniejszym artykule nowojorskie kręgi sztuki oraz twórczość malarska pierwszego amerykańskiego międzywojnia. Dla ich opisu stosuję określenie *świat artystyczny*, by odróżnić je od pojęć *świat sztuki* Howarda S. Beckera (1982), czy *pole sztuki* Pierre'a Bourdieu (2001, 2017), nie jest bowiem moim celem rekonstrukcja interakcji między licznymi podmiotami budującymi świat/pole sztuki (jak twórcy i ich dzieła, szkoły artystyczne, galerie, muzea, marchandzi, kolekcjonerzy, krytycy itp.), a co między innymi postulowali Becker i Bourdieu⁶. Zamierzam raczej wskazać powiązania między zjawiskami w świecie artystycznym a charakterem społeczności, w obrębie której ten pierwszy funkcjonuje, pomijając jednak przy tym sugerowane przez Bourdieu kategorie: pola i habitusu. Jednocześnie z teorii francuskiego socjologa zaczerpnę metafory konsekracji i ekskomuniki w świecie artystycznym oraz przekonanie, że całe środowisko sztuki podlega wpływom społecznym – relacjom przymusu, nakazu, występku (por. Bourdieu 2001: 96–101). Przyjmuję równocześnie, że poprzez przyznanie określonym podmiotom (m.in. akademiom, krytykom, artystom) prawa do dopuszczenia lub wykluczenia aktorów społecznych do lub ze sfer artystycznych, świat sztuki sam sobie nadaje kształt i formę (por. Bourdieu 2017: 465). W moim podejściu zbliżam się do tradycji emanacjonizmu, w socjologii kultury artystycznej oznaczającej w największym uproszczeniu obecność ścisłych związków między dziełem a społeczeństwem; nakazującej traktowanie sztuki jako zjawiska społecznego, które poza społeczeństwem nie istnieje (por. Lipski, Łęcki 1992: 17–35). Zakładam, że poza społeczeństwem nie istnieje cały świat artystyczny, który w tym artykule sprowadzam jednak świadomie do trzech podmiotów: dzieł, artystów oraz akademii. O pozostałych wspominała będę jedynie na marginesie. Uważam również, że środowisko twórców powinno być analizowane tak jak dzieło sztuki, to znaczy „jako element szerszych procesów, interpretowane w kontekście

⁶ Pojęcie „świat artystyczny” używane jest w odniesieniu do instytucjonalnej teorii sztuki George'a Dickiego, zgodnie z którą (w uproszczeniu) za dzieło sztuki zostają uznane wytwory kultury wybrane w określonych warunkach przez pewne powołane do tego instytucje (por. Dickie 1984). Akcent w tym studium położony zostanie na takie ujęcie świata artystycznego, które zbliża się charakterem do opisu świata literatury poprzez termin społeczność literacka (por. Lipski, Łęcki 1992: 193–220).

ideologii, polityki, warunków ekonomicznych oraz struktur instytucjonalnych.” (Stępnik 2010: 58). Świat artystyczny i jego produkty stanowią bowiem na nie reakcję nie tylko w rozumieniu dosłownym – dokumentalistycznym, ale szerszym i w perspektywie socjologicznej istotniejszym, oznaczającym odbicie (lub zaprzeczenie) w wytworach sztuki i postawach kręgów artystycznych norm, praw, wartości czy systemów myślowych typowych dla epoki.

Malarstwo amerykańskie doby wiktoriańskiej

Zwykło się uważać, że amerykańskie malarstwo mniej więcej do połowy XX wieku miało charakter zachowawczy, konwencjonalny czy po prostu wtórny. Stanowi to konsekwencję obowiązujących jeszcze do lat siedemdziesiątych XX wieku opinii, że dopiero nadejście ekspresjonizmu abstrakcyjnego w wydaniu Jacksona Pollocka czy Marka Rothko oznaczało powstanie oryginalnego stylu o międzynarodowym zasięgu (por. Hunter 1962: 135). Nie jest jednak prawdą, że przedtem w sztuce Stanów Zjednoczonych nic się nie działo, pewne ruchy w kierunku nowoczesnego malarstwa dostrzec można w zasadzie od początku XX wieku, gdy z jednej strony rozwijała się amerykańska twórczość impresjonistyczna, z drugiej wyłaniał się nowoczesny nurt realistyczny. Jak podkreślają niektórzy badacze, wcześniejsze trzydzieści lat, określane czasem w historii sztuki brunatnymi dziesięcioleciami, było szczególnie niekorzystne dla aktywności artystycznej nowego kontynentu tak w obszarze malarstwa, architektury, jak i rzeźby (por. Gołębiowski 2006: 220–223). Niezbyt liczne, ciekawe prace powstałe w tamtym czasie nie zyskiwały szerokiej akceptacji ani w kierującym się tradycyjnymi wartościami świecie artystycznym, ani wśród potencjalnych nabywców o niewyrobionym guście. Grupa najlepszych malarzy, z Marie Casat i Jamesem Abbotem McNeill Whistlerem na czele, przeniosła się do Europy, gdzie panowała już zdecydowanie większa swoboda twórcza, a oni sami zyskać mogli powszechne uznanie. Ceniący działalność artystyczną twórców drugiej połowy XIX wieku Louis Mumford określa lata 1865–1895 mianem pogrzebanego renesansu (*buried renaissance*) w sztuce amerykańskiej (Mumford 1971: 23). Szansa na odrodzenie malarstwa została wówczas ograniczona między innymi przez normy kultury wiktoriańskiej (por. Mumford 1971), ale także, co zaznacza część specjalistów, modę na niezbyt ambitną europeizującą twórczość artystyczną (por. Gołębiowski 2006: 221) czy przekonanie kolekcjonerów sztuki prawie wyłącznie do europejskich starych mistrzów, których dzieła masowo importowano do Stanów Zjednoczonych (por. Saltzman 2008: 1–7). Inni historycy sztuki jednak zwracają uwagę na dostrzegalne w ostatnich dekadach XIX wieku podniesienie jakości malarstwa, wzrost liczby twórców i zrzeszających je instytucji (por. Weinberg i in. 1994: 3–6). „Po wojnie secesyjnej (...)

nastąpiły dziesięciolecia bardzo dynamicznego rozwoju sztuki. Przeplatają się w niej wówczas różnorodne prądy artystyczne, manifestują rozmaite, coraz częściej zmieniające się postawy” (Poprzęcka 1994: 319). Rzeczywiście w ówczesnym malarstwie współistniało kilka nurtów od Hudson River School – kierunku romantyzujących pejzażystów, przez iluzjonizm identyfikowany z martwymi naturami w stylu *trompe l’olei*, mistyczo-symboliczny tonalizm, idealistyczny realizm po akademizm, poza pewnymi wyjątkami w sztuce dominowała jednak surowa problematyka i mroczna paleta barw. Swoistym powodzeniem cieszyło się malarstwo sakralne oraz moralizatorskie dokumentujące w celach dydaktycznych wydarzenia społeczne. Źródeł powagi w sztuce znawcy dopatrują się między innymi w sztywnych normach religijnych (por. Paglia 2007), społecznej traumie wojny secesyjnej (por. Mumford 1971) i braku otwartości na nową tematykę i technikę artystyczną (Morrin i in. 1986). Następująca z czasem ewolucja twórczości w nieco bardziej jasnym kierunku wciąż podtrzymywała styl romantyczny bądź klasycystyczny. W ramach sztuki obowiązującej, obejmującej wspomniane wyżej nurty i gatunki, preferowano nienaganny portret, patriotyczne sceny historyczne, monumentalne pejzaże, perfekcyjne martwe natury oraz wyidealizowane sceny rodzajowe. W USA powstawała wówczas także sztuka tworzona przez Indian, społeczności afroamerykańskie oraz imigrantów, z nielicznymi wyjątkami nie była ona jednak włączona do głównego nurtu, ani przezeń dostrzegana. Jako nieangloamerykańska nie była traktowana jako element kultury artystycznej.

U schyłku stulecia z zaskakującym entuzjazmem przyjęto w Stanach Zjednoczonych styl impresjonistyczny, w nawiązaniu do którego zaczęły powstawać liczne prace – lepszej i gorszej jakości (por. Gerdt 2001: 17–23). Inspirowana działalnością francuskich artystów twórczość amerykańska była jasna, barwna, optymistyczna, afirmowała się w niej radość życia i upodobanie do świata natury. Na płótnach impresjonistów przeważają krajobrazy pozamiejskie, choć niektórzy przedstawiciele nurtu, jak Childe Hassam czy William Merritt Chase, tematem twórczości uczynili metropolię – Nowy Jork. Mimo to w ich dziełach trudno odnaleźć świadectwa gwałtownego procesu industrializacji i urbanizacji. Ukazując miejskie ogrody, parki, skwery, prestiżowe ulice czy ekskluzywne wnętrza artyści budowali sielankowy obraz miasta pełnego radości i harmonii (por. Chen 2020: 196–197). W odróżnieniu od francuskich impresjonistów portretujących częstokroć codzienność warstw średnich i niższych, Amerykanie koncentrowali się przede wszystkim na stylu życia klas wyższych, podkreślając dostatek i rozmach establishmentu w okresie jego ogromnej prosperity. W ostatnich trzydziestu latach XIX wieku następował bowiem gwałtowny wzrost potęgi gospodarczej USA determinowany między innymi przez rozwój technologii, rozbudowę przemysłu i ekspansję na Zachód. Powstawały fortuny magnatów przemysłowych, takich jak Andrew Carnegie, Henry F. Frick, J. P. Morgan,

John D. Rockefeller, równocześnie podnosił się dobrobyt górnych klas średnich, głównie miejskich. Warstwy wyższe (klasę wyższą właściwą oraz średnią wyższą) tworzyli przemysłowcy, przedsiębiorcy, bankowcy, politycy, przedstawiciele wolnych zawodów wraz z rodzinami, których korzenie w Stanach Zjednoczonych sięgały przeważnie głębiej niż jedno pokolenie wstecz (por. Brogan 2011:). W większości byli to potomkowie imigrantów pierwszych fal, głównie chrześcijanie częściej przynależący do kościołów zreformowanych niż Kościoła katolickiego, najczęściej zamieszkujący północno-wschodnie miasta USA, przedstawiciele białej rasy zazwyczaj dobrze wykształceni, silnie utożsamiający się z wartościami wiktoriańskimi tak w obszarze zhierarchizowanych stosunków społecznych (rodzinnych, zawodowych, klasowych, etnicznych), jak i kultury (moralności, prawości, purytanizmu, utylitaryzmu, dyscypliny, etosu pracy itp.). Świat tych grup w twórczości impresjonistów był beztroski i powabny. Trudnej problematyki nie podejmowali ani malarze zafascynowani stylem francuskim, ani większość artystów reprezentujących pozostałe, preferowane w sztuce amerykańskiej końca XIX wieku nurty. Bez względu na stosowane techniki i środki wyrazu bowiem celem malarstwa było przede wszystkim ukazywanie świata idealnego lub niemal idealnego, takiego jaki oglądać chcieli zarówno członkowie instytucji, jak National Academy of Design, najważniejszej już wówczas szkoły artystycznej w Stanach Zjednoczonych, czy nieliczni zainteresowani sztuką amerykańską kolekcjonerzy.

Nowojorski świat artystyczny

Zinstytucjonalizowane kręgi sztuki, formujące się w Stanach Zjednoczonych w wieku XIX, związane były z kilkoma ośrodkami miejskimi – Bostonem, Chicago, Cincinnati, Filadelfią, jednak to Nowy Jork u schyłku stulecia stał się centrum amerykańskiego świata artystycznego. Tworzyli go malarze i nieco mniej liczne malarki, nie tylko urodzeni w mieście, ale także przybywający do niego z różnych stron USA, często mający za sobą pobyt w krajach europejskich. Większość związanych z Nowym Jorkiem twórców urodziła się w Stanach Zjednoczonych, pochodziła z klas średnich lub wyższych i reprezentowała (mniej lub bardziej ortodoksyjną) kulturę angloamerykańską. Przedstawiciele grup zdominowanych w kręgach artystycznych (prawie) nie było. Oprócz artystów składały się na nowojorski świat sztuki wyspecjalizowane instytucje jak: liczne (mniej i bardziej konserwatywne) kluby oraz stowarzyszenia zrzeszające twórców; niewielka (ale rozrastająca się) sieć galerii sztuki (eksponujących do początku XX wieku głównie klasyczne malarstwo europejskie) wraz z prowadzącymi je marchandami i ich klientami (przede wszystkim kolekcjonerami z klasy wyższej, jak wszyscy wspomniani wcześniej magnaci przemysłowi

budujący ogromne kolekcje malarstwa starych mistrzów); założone w 1870 roku Metropolitan Museum of Art prezentujące do lat dwudziestych XX wieku prawie wyłącznie dziedzictwo kultury starego kontynentu⁷; prasa i związani z nią dziennikarze (a później profesjonalni krytycy artystyczni) do końca XIX wieku zajmujący się głównie sztuką tradycyjną, rzadko tylko awangardową; wreszcie wyższe szkoły artystyczne. W ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku w Nowym Jorku działało kilka tego typu uczelni, w tym część o zdecydowanie wysokiej renomie. Najbardziej uznaną i prestiżową, wywierającą wpływ na środowiska artystyczne Stanów Zjednoczonych, była ufundowana w roku 1825 National Academy of Design. Jej statutowym celem było kształcenie przyszłych artystów oraz propagowanie sztuki amerykańskiej między innymi poprzez organizację konkursowych wystaw (por. Constitution and By-laws 2018). Powstała jako instytucja postępową, z upływem czasu NAD stała się bastionem konserwatyizmu wyrażanego zarówno w sposobie nauczania studentów, jak i przeprowadzania corocznych ekspozycji sztuki. Zgodnie z europejską tradycją akademicką młodzi artyści i artystki⁸ poznawali (klasyczną) historię sztuki (europejskiej) i (konwencjonalne) techniki artystyczne. Poprzez naukę rysunku z rzeźb antycznych, portretowanie naturalnych modeli oraz studia martwej natury praktykowali nieangażującą artysty emocjonalnie, nieskomplikowaną w warstwie znaczeniowej twórczość historyzującą. Rola nowojorskiej uczelni wykraczała daleko poza dydaktykę. Poprzez nadawanie tytułów zawodowych absolwentom spełniającym restrykcyjne wymogi artystyczne oraz system wystaw, konkursów i nagród jej profesorowie dysponowali władzą decydowania o tym, co uznane być mogło za sztukę (wyższą). Podobnie jak szkoły europejskie, NAD dokonywała konsekracji (lub ekskomuniki) dzieł i ich twórców, w odniesieniu do preferowanych przez siebie wartości. Niemalże do końca pierwszej dekady XX wieku były one związane z postawami typowymi dla kultury wiktoriańskiej w jej tradycyjnym wariacie.

Na początku istnienia amerykańskiej państwowości: „sztukę widziano przede wszystkim jako instrument moralnego doskonalenia, rozbudzania patriotycznych uczuć, utrwalania republikańskich cnót” (Poprzęcka 1994: 315). Pod koniec XIX stulecia National Academy of Design wciąż stała na straży tego stanowiska uznając, że jego postulaty najlepiej spełnić pozwala malarstwo obowiązujące. Sztuka miała podtrzymywać podstawowe wartości, na których ufundowane zostało państwo amerykańskie, a te w drugiej połowie XIX wieku ewoluowały do formy określanej kulturą wiktoriańską. Jeśli przyjąć, że do najważniejszych cech (dominującego) społeczeństwa typu angloamerykańskiego tamtego okresu należały chrześcijaństwo, zaangażowanie religijne, świadomość

⁷ Poza dziedzictwem europejskim prezentowano wówczas w MET sztukę staroegipską.

⁸ Kobiety mogły podejmować studia w NAD od początku jej istnienia.

odpowiedzialności prawnej i powinności społecznej, prawa jednostki, indywidualizm, etyka pracy (por. Huntington 2007); do głównych wartości zaliczono zaś moralność, prawość, powagę w traktowaniu zasad, praktycyzm, utilitaryzm, dydaktyzm, samorealizację, samodyscyplinę (por. Howe 1975: 520–531) i purytanizm (por. Bell 1998: 95–113); to ogląd amerykańskiej sztuki obowiązującej pozwala dostrzec w niej właściwie wszystkie wymienione elementy. Powód, dla którego w USA uznanie zdobyło malarstwo impresjonistyczne, leży w sposobie przedstawiania w nim rzeczywistości odzwierciedlającej inne, wskazywane przez badaczy, charakterystyczne cechy Amerykanów – optymizm, wiarę w system kapitalistyczny, postęp i nieograniczone możliwości (por. Ryfkin 2005: 31–61).

Forsowanie jako wzoru obrazów ukazujących jeden tylko styl życia (tzw. *american way of life*), podkreślanie roli wiary, wstrzeźliwości, etosu pracy; krzewienie nacjonalizmu, uświęcanie tradycji i historii USA w wydaniu grupy uprzywilejowanej, głoszenie idei piękna, dobra i optymizmu, przyuczanie studentów do zawodu artysty-rzemieślnika, wreszcie blokowanie prac niezgodnych z przyjętymi regułami (formalnymi, estetycznymi, moralnymi) miało propagować w sztuce wizję doskonałego, angloamerykańskiego społeczeństwa Stanów Zjednoczonych. Narzucanie przez Akademię takiego modelu twórczości można uznać za przejaw przemocy symbolicznej o wielopoziomowym charakterze. W konsekwencji polityki NAD bowiem, po pierwsze, za sztukę uznawano właściwie wyłącznie prace wytwarzane przez grupę dominującą, negując wartość dzieł powstających w zbiorowościach podporządkowanych. Po drugie, eksponując ekskluzywność świata artystycznego podkreślano istnienie grup uprzywilejowanych – tak twórców, jak i potencjalnych adresatów dzieł przynależących do warstw dominujących. Po trzecie, w klasach tych kreowano i powielano wizerunek wyidealizowanego świata, do którego winny aspirować (niektóre) grupy wykluczone. Po czwarte, przez wybiórczość czy pomijanie określonej problematyki reprodukowano schematy wykluczenia właśnie. Po piąte wreszcie, poprzez wspomnianą ekskluzyję utrwalano przekonanie grup zdominowanych o niedostępności światów uprzywilejowanych. Sztuka miała pokazywać to, co ważne dla kultury wiktoriańskiej, ignorując tematy, które mogłyby zburzyć jej nieposzlakowany obraz. W rezultacie sztuka amerykańska końca wieku XIX była w przeważającej mierze zachowawcza i nieinteresująca. Zmianę przynieść miała działalność artystów związanych z malarzem i nauczycielem Robertem Henri, którzy osiłą twórczości uczynili rzeczywistość grup zdominowanych – nowojorskich imigrantów.

Spoleczność wewnętrznie zróżnicowana

W wieku XIX Stany Zjednoczone przyciągały rzesze imigrantów przede wszystkim z Europy, Chin i Meksyku, pod koniec stulecia głównymi celami przybyszów ze starego kontynentu pozostawały Nowy Jork, Boston i Chicago. Pierwsze z miast dysponujące ogromnym portem przeładunkowym, giełdą surowcową i setkami przedsiębiorstw produkcyjnych stało się najważniejszym ośrodkiem prężnie rozwijającego się państwa. Tam zawijała większość statków przywożących imigrantów, których w okresie pierwszego międzywojnia przybyło do Stanów Zjednoczonych około 35 milionów. Nie wszyscy pochodzili z Europy, nie wszyscy dostali się na ziemię amerykańską przez Nowy Jork, a spośród tych, których droga wiodła przez to miasto, nie wszyscy w nim pozostali. Niemniej to Nowy Jork stał się najbardziej zaludnioną i zróżnicowaną kulturowo metropolią USA. Protestantcy Anglosasi, dominujący w innych miastach północnego wschodu, nigdy nie stanowili w nim większości. Pod koniec XVII wieku oprócz przybyszów z Anglii zamieszkiwała go duża grupa Holendrów oraz stosunkowo liczna społeczność afroamerykańska. Na początku wieku XIX, co prawda, wciąż sprowadzali się Anglicy i Szkoci oraz Anglosasi z Nowej Anglii i stanu Nowy Jork, po 1840 roku masowo przybywali jednak Irlandczycy i Niemcy; w latach 1880–1910 mieszkańcy Europy Południowej i Wschodniej, w tym duża liczba Żydów. Odsetek Czarnych mieszkańców miasta zwiększył się gwałtownie po I wojnie światowej, Portorykańczyków po drugiej (por. Glazer, Moynihan, 1964: 7–8), później pojawili się Iberoamerykanie, wreszcie imigranci z pozostałych części świata.

Bywa, że o Nowym Jorku myśli się jak o odrębnym bycie na mapie Stanów Zjednoczonych, a jednak metropolia ta jest integralną częścią USA. „Nowy Jork to Ameryka” (Glazer, Moynihan, 1964: 2), pomimo więc społecznej różnorodności mieszkańców i względnej akceptacji innych kultur, na przełomie wieków dominującą rolę odgrywała w nim kultura wiktoriańska. Przyjmowano zatem nadrzędną rolę posługującej się językiem angielskim białej nacji i zakładano podporządkowanie ogółu reprezentowanym przez nią zasadom protestantyzmu i republikanizmu. O ile stosunkowo szybko z lokalną społecznością integrowali się przybywający do lat osiemdziesiątych XIX wieku Brytyjczycy i (protestancy) Irlandczycy (dzielący z mieszkańcami Stanów język, wiarę, standardy polityczne) i Niemcy czy Skandynawowie (podzielający wiarę i standardy polityczne), o tyle dla imigrantów późniejszych fal adaptacja oznaczała spore trudności. Tym bardziej że do USA przybywali pod koniec XIX wieku ludzie coraz ubożsi i mniej wykwalifikowani (por. Lewicki 2012:), z założenia poszukujący pracy jako tania siła robocza. Jill Leppore zaznacza, że „W ostatnich dekadach XIX i pierwszych dekadach XX wieku (...), industrializm przyniósł ogromną, brzęczącą fortunę nielicznym, dobrobyt krajowi, tańsze towary klasie średniej

i niedostatek wielu” (Lepore 2020: 332). Statystyki wskazują, że imigranci pochodzący z krajów Europy Zachodniej już w pierwszym lub drugim pokoleniu znajdowali pracę na wyższych, niefizycznych stanowiskach i zasilali szeregi niższej klasy średniej, podczas gdy przybysze ze Wschodu i Południa, pozostając w kulturowej separacji, społecznie awansowali rzadziej (por. Borgson 2011: 446). To z nich przede wszystkim składał się wielotysięczny zróżnicowany narodowościowo i wyznaniowo nowojorski proletariatus. Tę oddzielną wobec reszty społeczeństwa grupę wewnątrznie łączyła wspólnota pracy, różniła natomiast odmienność tradycji, co jest charakterystyczne dla zróżnicowanych kulturowo zbiorowości, w których „poszczególne społeczności funkcjonują razem i jednocześnie oddzielnie. Najczęściej razem w sferze pracy zawodowej, w sferze instytucjonalnej życia zbiorowego, a raczej oddzielnie w sferze życia rodzinnego, kulturowego, w tym szczególnie religijnego.” (Sadowski 2011: 23).

Symbolem działań na rzecz akulturacji imigrantów początku XX wieku stały się praktyki Henry’ego Forda. „Podczas ceremonii zakończenia roku szkolnego w Ford English School (szkoły założonej dla imigranckich pracowników fabryki samochodów – przyp. aut.) ubrani w stroje narodowe abiturienti wchodzili z jednej strony do wielkiego tygla. Nauczyciele mieszały w nim chochlami, a po chwili kursanci wychodzili z drugiej strony, ubrani „po amerykańsku” i z flagami amerykańskimi w ręku” (Lewicki 2012: 270). W Nowym Jorku nie podejmowano podobnych działań, jednak atmosfera amerykańskiej unosiła się nad miastem. Nie bez przyczyny sztuka „The Melting Pot” Israhela Zangwilla (1907) po premierze w Waszyngtonie wystawiana była w Nowym Jorku przez kilka sezonów. Krytycy zauważają, że źródłem jej popularności należy szukać w sposobie przedstawienia samego miasta, jak i całej Ameryki jako ziemi obiecanej, krainy miłości i braterstwa, boskiego tygla, w którym stapiają się rasy Europy i znikną różnice między ludźmi (por. Shumsky 1975: 29). „Koniec z waśniami i zemstą! Niemcy i Francuzi, Irlandczycy i Anglicy, Żydzi i Rosjanie – wszyscy do jednego kotła! Bóg tworzy Amerykanina” (Zangwille [1907] 1909: 4) pisał Zangwille wyrażając zbiorowe wyobrażenie klas wyższych i roszczenia klas średnich, być może w najwyższym stopniu hołdujących zasadom amerykańskiego wiktoriaizmu. Jeśli za Zbigniewem Lewickim przyjąć, że „Warstwy decyzyjne Ameryki, chciały pozostać wierne koncepcji WASP” (Lewicki 2012: 269), to warstwy średnie wspierając działania establishmentu dążyły do narzucenia jej imigrantom z Europy. Idea *melting pot* miała stworzyć doskonałe społeczeństwo, którego podstawę stanowiły cechy angloamerykańskie. Te same, które gloryfikowało amerykańskie malarstwo obowiązuje.

Na przełomie XIX i XX wieku zaczęły pojawiać się alternatywne sposoby myślenia o grupach imigranckich, obejmujące próbę przynajmniej częściowego zrównania ich kultur z kulturą angloamerykańską, w pierwszej jednak kolejności przewidujące poprawę warunków bytowania mniejszości. Ubodzy imigranci

tamtego okresu decydujący się pozostać w Nowym Jorku osiedlali się przeważnie w ciasnych, przeludnionych mieszkaniach czynszowych kamienic Lower East Side – dzielnicy południowo-wschodniej części Manhattanu. Przed wojną secesyjną zajmowali ją głównie Niemcy, później Grecy, Polacy, Rumuni, Rosjanie, Słowacy, Ukraińcy, Węgrzy i Włosi. Dla wielu był to tylko etap przejściowy – „Rodzina, która wystartowała z obskurnego jednopokojowego mieszkania na Lower East Side stopniowo awansowała do lepszego miejsca zamieszkania, w miarę jak rosły jej zarobki i oszczędności, aż w końcu mogła przekroczyć rzekę, przenosząc się do dzielnic takich jak Bronx, Queens czy Brooklyn. Miejsca, które zostawiała za sobą, nigdy nie były puste. Inne rodziny równie zdecydowane na poprawę swojej sytuacji, kroczyły tuż za nią” (Brogan 2011: 443). Część mieszkańców Lower East Side zostawała w niej jednak na dłużej, współtworząc heterogeniczną, zamkniętą, ekskludowaną zbiorowość imigrancką. Na jej problemy u progu lat dziewięćdziesiątych XIX wieku zwrócił uwagę dziennikarz Jakob Riss. Jego fotograficzno-społeczny projekt opisany i zilustrowany w książce „How the Other Half Lives?” (Riss 1890) pokazał Amerykanom skrajnie warunki mieszkaniowe robotniczych dzielnic Nowego Jorku, a w konsekwencji doprowadził do powolnego wyburzenia niespełniających standardów technicznych, sanitarnych czy społecznych zespołów mieszkaniowych i zastępowania ich nowymi kamienicami. Współcześnie doceniane jest nie tylko społeczne zaangażowanie Rissa, ale także artyzm wykonanych przez niego fotografii. Trzeba jednak zauważyć, że w dobie wiktoriańskiej, kiedy obowiązywał sztywny podział na sztukę wyższą i niższą (do której zaliczano fotografię), zastosowana technika zdjęciowa oraz problematyka imigrantów podjęta przez fotografa wykluczała jego twórczość z porządku kultury artystycznej legitymizowanej przez National Academy of Design. Podobnie wykluczane miały być dzieła artystów wykraczające poza obowiązujące wówczas w Stanach Zjednoczonych normy świata sztuki.

The Ashcan School

Działania National Academy of Design na rzecz propagowania sztuki angloamerykańskiej wpisywały się w charakter czasów symbolizowanych przez ideę *melting pot* stanowiąc miękki element polityki akulturacyjnej przełomu wieków. Schyłek XIX stulecia zapowiadał jednak nadejście zmian w nowojorskim świecie artystycznym, dotychczas z powodzeniem broniącym stylu tradycjonalistycznego. Jako pierwsi przełamali go impresjoniści – członkowie założonej w 1898 roku grupy Ten American Painters. Drugi, bardziej radykalny wyłom miał nastąpić w kolejnym dziesięcioleciu. Kiedy na początku wieku XX do Nowego Jorku przybył profesor Pensylwania Academy of The Fine Arts Robert

Henri wraz z kilkoma uczniami, w sferach artystycznych dyskutowano już nowe koncepcje malarstwa. Mający za sobą kilkuletni pobyt w Europie, Henri postulował o głębokie zaangażowanie artystów w sztukę, uczynienie jej emocjonalną i zarazem autentyczną. Jego zdaniem malarstwo winno być odzwierciedlać realne doświadczenia w stopniu daleko większym niż twórczość amerykańskich impresjonistów, których działalność krytykował nazywając *nowym akademizmem* (por. Lamb 2019). Intencją Henriego było stworzenie sztuki na wskroś amerykańskiej, ukazującej to, co dla Stanów Zjednoczonych najbardziej charakterystyczne – nowoczesne miasto wraz z jego ciemnymi stronami (sic!). Malarze, niczym reporterzy mieli podejmować pomijane dotychczas aspekty codzienności takie, jak ubóstwo i wykluczenie, a więc koncentrować się na życiu warstw zdominowanych.

W roku 1907 NAD odmówiła przyjęcia do konkursu realistycznych obrazów dwóch uczniów Henriego. W akcie sprzeciwu będący członkiem Akademii Henri opuścił jej szeregi, nagłaśniając sprawę w prasie, co zapewniło artystom rozgłos i opinię rebeliantów porównywanych do francuskich impresjonistów. Wkrótce nowojorscy twórcy zorganizowali własną, niezależną wystawę niechcianych prac, w jednej z nielicznych wówczas galerii współczesnego malarstwa na Manhattanie. Ekspozycja prac ośmiu artystów – Roberta Henriego, Arthura Daviesa, Williama Glackensa, Ernesta Lawsons, George’a Luksa, Everetta Shinna, Maurice’a Prendergasta oraz Johna Sloana – została otwarta w lutym 1908 roku, a grupę zaczęto nazywać The Eight, lub nieco później, w szerszym kontekście, The Ashcan School. Pod względem artystycznym ich prace oceniane bywają różnie (często krytycznie), historycy sztuki są jednak zgodni, że charakteryzuje je „sprzeciw wobec akademizmu, pragnienie utrwalenia na płótnie terażniejszości oraz poszukiwanie typowo amerykańskiego stylu. (...) Słowo ‘szczerłość’ stało się dla nowojorskich realistów hasłem programowym, narzędziem, które służyło uwolnieniu malarstwa od konwencji, sztuczności, stereotypów estetycznych i tradycyjnych wzorców. (...) sceny są realistyczne, spontaniczne, dalekie od akademickiej idealizacji i dążenia do upiększania.” (Marchetti 2005: 105). Są także odległe od optymistycznego podejścia właściwego głównemu nurtowi impresjonizmu, choć pamiętać trzeba, że niektórzy współpracownicy Henri’ego posługiwali się technikami bliskimi impresjonizmowi⁹. Jak zaznacza historyczka sztuki Elizabeth Kennedy, podstawowym celem ośmiu artystów, na których wkrótce zaczęli wzorować się inni twórcy także zaliczani do nurtu The Ashcan School, było przedstawienie świata nieupiększonego, a zarazem

⁹ Działania grupy The Eight nie przez wszystkich historyków sztuki uznawane są za rewolucyjne, głównie ze względu na stosowaną przez artystów wtórną technikę malarską (por. Weinberg 2010), niemniej stanowią istotny element transformacji amerykańskiego środowiska artystycznego.

oddanie uczuć towarzyszących jego poznawaniu (por. Kennedy 2009: 69). Artyści wyprowadzili malarstwo poza ekskluzywną Piątą Aleję, arystokratyczną Upper East Side i arkadyjski Park Centralny. Przenieśli się do Lower East Side, by obrazować zaniedbane zaułki, przeludnione kamienice czynszowe, obskurne wnętrza mieszkań, tawern, klubów sportowych, port, zakłady produkcyjne, pralnie, szwalnie. Innymi słowy imigranckie slumsy Nowego Jorku. Starali się uchwycić ich klimat w realistycznych ilustracjach życia codziennego – w obrazach dni powszednich i świątecznych, w zmianach pór roku. Jak podkreślają historycy sztuki, sensem działań artystów było utrwalenie różnorodności światów kulturowych imigrantów nie traktowanych ani z wyższością, ani z nadmiernym współczuciem (por. Slayton 2017: 97). Zbiegło się to zresztą z podobnym zainteresowaniem tą problematyką grupy pisarzy i dziennikarzy amerykańskich, jak Theodore Dreiser czy Nelly Bly¹⁰.

Nie jest prawdą, jakoby twórcy związani z The Ashcan School portretowali wyłącznie obszary nowojorskiego ubóstwa, obrazy niektórych z nich ukazują blask wytwornych ulic i czar ich zamożnych mieszkańców. Zainteresowanie reprezentantów kultury dominującej zwróciło się jednak wyraźnie w stronę zdegradowanych dzielnic miasta i zamieszkujących je grup społecznych. Historyczka sztuki Rebeca Zurier podkreśla, że dotychczas Nowy Jork pokazywany był w oderwaniu od miejskich realiów. W kulturze popularnej – na plakatach, pocztówkach, w reklamach powielano motywy wysokich budynków, szerokich arterii, rozwiniętych technologicznie środków komunikacji publicznej podkreślające witalność i energię miasta. Obowiązywała werbalna i wizualna retoryka nowoczesności (por. Zurier 2006: 86–88). W kulturze artystycznej miasto było malownicze, idylliczne i harmonijne. Twórcy z Ashcan School zwrócili się w innym kierunku, kwestionując obydwa sposoby patrzenia na Nowy Jork. Zdecydowali prezentować go nie jako miasto ze snów (nowoczesne lub sielankowe), a raczej, jak pisze Zurier, jako rzeczywiste przeżycie (por. Zurier 2006: 89–90) polegające na doświadczeniu (nie zawsze przyjemnym) uniwersum wizualnego wielonarodowościowego, wielojęzycznego, wielowyznaniowego świata zróżnicowanej kulturowo społeczności miejskiej. Po raz pierwszy w Stanach Zjednoczonych tematyka wykraczająca poza wiktoriański mit grup dominujących połączona z nową, realistyczną, opartą na praktykach reporterskich techniką pretendowała do miana sztuki wyższej. Pisze historyczka sztuki H. Barbara Weinberg: „Choć artyści The Ashcan opowiadali się za zanurzeniem się we współczesnych realiach, nie byli ani krytykami społecznymi, ani reformatorami i nie tworzyli radykalnej propagandy. Z jednej strony identyfikowali się z witalnością klas niższych i zarejestrowali ciemne aspekty miejskiej egzystencji,

¹⁰ W amerykańskiej literaturze pięknej, reportażu, muzyce i fotografii nowoczesny nurt realistyczny pojawił się i rozwinął wcześniej niż w malarstwie.

z drugiej sami prowadzili przyjemne życie klasy średniej, ciesząc się nowojorskimi restauracjami i barami, teatrem i wodewilem oraz popularnymi pobliskimi kurortami pokroju Coney Island. (...) ich prace nie są tak bezpośrednie ani niepokojące, jak prace ich europejskich kolegów czy reformistyczne obrazy amerykańskich fotografów, takich jak Jacob Riis” (Weinberg 2010). Krok w stronę nowej estetyki uczyniony przez grupę Roberta Henriego, sprawił jednak, że malarstwo nieakademickie (i nieimpresjonistyczne) zostało w USA docenione i włączone do dominującego nurtu ostatecznie zaakceptowanego przez National Academy of Design, do której zresztą Robert Henri został niebawem ponownie przyjęty.

Modernizm i nowoczesność

Losy twórczości grupy nowojorskich artystów Ashcan School są przewrotne. Po roku 1908 realizm został zaakceptowany przez (niemalże całe) środowisko artystyczne. Koncepcja ukazywania miasta jako prawdziwego, wielowymiarowego przeżycia uutorowała drogę późniejszej twórczości amerykańskich malarzy, w tym działalności Edwarda Hoppera. Rok 1913 przyniósł jednak przełom w świecie artystycznym nowego kontynentu – Międzynarodową Wystawę Sztuki Nowoczesnej – The Armory Show. Po raz pierwszy pokazano wówczas w Stanach Zjednoczonych szeroki przekrój europejskiej i amerykańskiej sztuki współczesnej. Na tle dzieł ekspresjonistycznych, kubistycznych czy fowistycznych Eгона Schiele, Pabla Picassa, Henri’ego Matisse’a i dziesiątków innych uznanych twórców, prezentowane obrazy Amerykanów wyglądały nie tylko niemodnie, ale i anachronicznie. W amerykańskiej tradycji uznaje się, że otwarcie The Armory Show wyznacza początek modernizmu, którego zapowiedzi pojawiały się już zresztą wcześniej, chociażby w dziewiętnastowiecznej twórczości Jamesa Whistlera, aktywności artystów związanych z dzielnicą Greenwich Village pod koniec pierwszej dekady wieku XX, czy działaniach fotografa Alfreda Stieglitza. Po Wystawie Sztuki Nowoczesnej (prawie cały) świat artystyczny wraz z kierowaną przez nowego prezydenta National Academy of Design zmierzał w stronę nowego typu twórczości. Wzorowane na europejskich formy modernistyczne przyćmiły realizm w wykonaniu The Ashcan School i choć część artystów pozostała mu wierna, ten typ malarstwa (na pewien czas) stracił powszechne uznanie. Wpływy wiktoriańskie w sztuce nie zostały całkowicie zatarte, utrzymały się jednak raczej (i to sporadycznie) w problematyce artystycznej niż sposobie funkcjonowania świata artystycznego. Akademia odeszła od sztywnego rozgraniczania stylu wysokiego i niskiego, zrezygnowano z przestarzałej formy nauczania, nacisk przeniesiono na indywidualizm, zreformowano system konkursów, przede wszystkim jednak malarstwo wyzwoliło się

spod presji normy angloamerykańskiej, a podmioty niezależne od NAD zyskały przywilej konsekracji twórców. Wiodącą rolę w świecie artystycznym zaczęła przejmować bohema Greenwich Village, kwestionująca wcześniejszy sposób rozumienia i uprawiania malarstwa (w tym realistyczne sposoby przedstawiania). W nowej sztuce doceniano innowacyjność i eksperymenty z formą, techniką i procesem twórczym, choć pamiętać należy, że w ten sposób malarstwo amerykańskie wciąż jeszcze nawiązywało do wzorów europejskich. Stało się ono jednak w głównym nurcie ekspresywne, często niefiguratywne i dalece nieakademickie. Zdaniem Erica P. Kaufmanna powstanie nowojorskiej awangardy doprowadziło do zerwania związku postępowych kręgów intelektualnych, a przede wszystkim artystycznych, z angloamerykańską kulturą wiktoriańską, którą zastąpił kosmopolityczny modernizm (por. Kaufmann 2004: 144). Amerykańska sztuka i środowisko artystyczne poprzez rzeczywiście, wzajemny kontakt ze współczesną twórczością europejską stało się prawdziwie międzynarodowe, a artyści ze starego kontynentu zaczęli regularnie odwiedzać Stany Zjednoczone. Z czasem kręgi sztuki poszerzały się również o reprezentantów grup zdominowanych – nie tylko zresztą artystów imigranckich, ale też (do pewnego stopnia) na przedstawicieli niebiałych społeczności. nurt realistyczny, bez względu na krótkotrwałe powodzenie, stanowił istotny etap na drodze ku nowoczesności w świecie artystycznym. Z perspektywy historyków sztuki pośrednio przygotował go bowiem na nadejście innowacyjnych trendów estetycznych (por. Walker 1961: 340) i zmienił sposób myślenia o teorii sztuki (Kennedy 2009: 48). Z socjologicznego punktu widzenia prowadził do przyjęcia przezeń postawy opozycyjnej względem grup dominujących, której w zasadzie nigdy już nie porzucił. Konserwatywne warstwy uprzywilejowane utraciły więc w drugiej dekadzie XX wieku sojusznika w aktach przemocy symbolicznej, jakim dotychczas były kręgi sztuki na czele z National Academy of Design.

Otwarcie na nowe prądy myślowe nie następowało wyłącznie w obszarze kultury artystycznej. „Modernizm był napędzany programami społecznymi i politycznymi, często utopijnymi. Generalnie kojarzył się z idealizującymi wizjami życia ludzkiego i społeczeństwa oraz wiarą w postęp” (Wetzsteon 2001: 25). W Nowym Jorku drugiego dziesięciolecia XX wieku nasilały się aktywności prospołeczne, w tym proimigranckie, a robotnicza dzielnica Lower East Side stała się przestrzenią dla ruchów socjalizujących, komunizujących czy wręcz anarchizujących (por. Hodges 2010: 769–770). Walka toczyła się nie tylko o równość ekonomiczną, ale i społeczno-kulturową klas zdominowanych. O ile w świecie artystycznym postawy wiktoriańskie poddano stosunkowo szybko, o tyle kwestie społeczne budziły znaczenie więcej emocji. Konsekwencją napływu ogromu zróżnicowanych grup imigranckich po roku 1910 było powstanie wczesnych koncepcji pluralizmu kulturowego (por. Vega 2006: 19). W ujęciu idealistycznym proponowali je między innymi filozof Horace

M. Kallen (1915), eseista Randolph Bourne (1916), w krytycznym zaś filozof Isac Berkson (1920) oraz socjolog Julius Drachsler (1920, 1921). Wizję Kallena i Bourne'a najogólniej sprowadzić można do tezy, że demokratyczne, a zarazem federacyjne państwo amerykańskie winno oferować przestrzeń współistnienia grup o odmiennych tożsamościach nie narzucając tym samym określonych z góry (amerykańskich) wzorców (por. Kallen 1915). Koncepcje Berksona i Drachslera do przekonania, że Stany Zjednoczone powinny zmierzać od współistnienia kultur w ramach spójnego systemu społecznego. Zdaniem Jose E. Vega idea pierwsza utożsamiana winna być z pojęciem międzynarodowego kosmopolityzmu (*international cosmopolitism*), druga z integracyjną amerykanizacją (por. Vega 2006: 20). Mimo że większość teorii pluralizmu nie powstała w Nowym Jorku, w nim właśnie znalazła grono entuzjastów sprzeciwiających się procesom akulturacji i koncepcji *melting pot*. Postępowi intelektualności utożsamiali się z wizją twórcy pojęcia pluralizmu Kallena, zgodnie z którą „Wspólnym językiem Federacji, językiem jej wielkiej tradycji politycznej, jest język angielski, ale każda narodowość wyraża swą wrażliwość i podmiotowość we własnym języku, we własnych formach estetycznych i intelektualnych. Życie wspólnoty ma charakter polityczno-ekonomiczny i służy jako podstawa oraz tło dla urzeczywistnienia odrębnej indywidualności każdego narodu, który ją tworzy.” (Kallen 1915).

W opozycji wobec idei równościowego włączania imigrantów do społeczeństwa amerykańskiego odradzał się w drugiej dekadzie XX wieku nurt natywiścizny, zakładający organicznie liczby ludności osiedlającej się w USA, popieranie rodowitych Amerykanów oraz deprecjację obcych kultur. W 1911 roku William P. Dillingham opublikował raport dotyczący imigrantów: „Składał się z 42 tomów tendencyjnie ułożonego materiału, skłaniając się ku zaznaczeniu podziału między „starymi” imigrantami z Zachodu i Północnej Europy, a nową imigracją z Południa i Wschodu. (...) nowi imigranci są nieprzystosowani do życia w wolnej, protestanckiej, nordyckiej amerykańskiej republice.” (Brogan 2011: 446). Dokument ten na lata stał się orężem w walce o zachowanie jednorodnej tożsamości kulturowej USA, wspomaganym także przez powtarzane w dyskursie publicznym przesady i stereotypy.

Historia wskazuje, że formalnie batalię o kształt polityki osadniczej wygrali natywiści, którzy ustawami Kongresu w latach dwudziestych XX wieku doprowadzili między innymi do silnego zaostrzenia prawa imigracyjnego (1924). Drugie międzywojnie w ogóle charakteryzował legislacyjny zwrot w kierunku tradycyjnych zasad wiktoriańskich wyrażany choćby przez wprowadzenie prohibicji (1919–1931) czy ustanowienie Kodeksu Haysa (1930–1955) sankcjonującego charakter scen coraz bardziej popularnej sztuki filmowej. Regulacje prawne tylko w części jednak spowalniały przemiany zachodzące w społeczeństwie amerykańskim, szczególnie miejskim, zwracającym się wyraźnie w stronę

porządku nowoczesnego, charakteryzującego się między innymi pluralizacją norm, zasad i ról społecznych, narastającą emancypacją grup zdominowanych i szeroką reorganizacją struktury społecznej, laicyzacją, ale i jednostkową alienacją czy społeczną anomią, przede wszystkim jednak tworzeniem załączków realnego układu wielokulturowego zmierzającego do zrównania praw mniejszości narodowych czy etnicznych. Celem (nie w pełni zrealizowanym) orędowników nowoczesności w Stanach Zjednoczonych nie było, w opinii części badaczy, kwestionowanie angloamerykańskich wartości: indywidualizmu, etosu pracy czy optymizmu rozwojowego, a raczej zniesienie wiktoriańskich podziałów społecznych, odejście od hipokryzji sztywnej moralności i scalanie sztucznych dystynkcji (rozdzielenia na grupy „lepszycy” i „gorszy”, świat „męski” i „kobięcy”, kulturę „wyższą” i „niższą”) (por. Singal 1987: 19). „Bunt przeciwko społeczeństwu wiktoriańskiemu nie oznaczał sprzeciwu wobec całej kultury wiktoriańskiej, wielu, którzy energicznie protestowali przeciwko społeczeństwu wiktoriańskiemu – w tym abolicjoniści, feministki i socjaliści – robiło to w imię ważnych wartości kulturowych” (Howe 1975: 517). Niemniej, skutkiem przeobrażeń było również stopniowe osłabienie pewnych fundacyjnych cech społeczeństwa amerykańskiego. Zdaniem sceptycznego wobec zjawisk pierwszych dekad XX wieku Daniela Bella dotyczyło to szczególnie erozji zasad purytanizmu. W sferze kultury wyrażała ją negacja wartości małomiasteczkowych uznanych za ograniczające i trywialne; w strukturze społecznej na popularyzacji wzorców konsumpcyjnych opierających się na szybkim zaspokajaniu potrzeb (por. Bell 1998: 110–111). Bell podkreśla, że źródłem przemian i zapaści tradycyjnych wartości amerykańskich były między innymi poglądy postępowych intelektualistów wyrażone choćby przez Van Wyck Brooksa w dążeniu, by „kultura nie odwracała się od Ameryki imigrantów, Murzynów i od życia miast. Jeśli (bowiem – przyp. aut.) kraj ma osiągnąć wiek dojrzały, to jego kultura musi być bardziej kosmopolityczna i powinna odzwierciedlać żywotność społeczeństwa” (Bell 1998: 97). Bez względu na ocenę poglądu Bella zauważyć trzeba, że transformacja społeczeństwa Stanów Zjednoczonych w drugim międzywojniu pokrywała się z odejściem od części postaw wiktoriańskich oraz że faktyczna zmiana przekonań nastąpiła najpierw w świecie sztuki, czy szerzej kultury artystycznej USA.

Zakończenie

W niniejszym artykule starałam się wskazać powiązania między zjawiskami zachodzącymi w świecie artystycznym oraz społeczeństwie amerykańskim w okresie jego przejścia z etapu wiktoriańskiego do modernistycznego. Do pierwszych lat XX wieku nowojorska National Academy of Design narzucała

artystom tradycyjne style malarskie będące emanacją dominujących wówczas w Stanach Zjednoczonych norm i wartości angloamerykańskich. Praktyki NAD miały charakter przemocy symbolicznej, propagowały bowiem model społeczeństwa opartego na przewadze społecznej i kulturowej jednej grupy – angloamerykanów. W szerszym sensie podporządkowywanie zbiorowości zdominowanych miało w USA różną formę i przebieg. W przypadku Afroamerykanów, Indian czy Chińczyków polegało ono na społecznym wykluczeniu, wobec imigrantów z krajów Europy Południowej i Wschodniej podejmowano mniej bądź bardziej zinstytucjonalizowane działania na rzecz integracji ze społeczeństwem wiktoriańskim. Sprzeciw wobec dominacji układu angloamerykańskiego wyrażały na przełomie wieków XIX i XX różne środowiska, w świecie sztuki byli to między innymi twórcy związani z The Ashcan School, w świecie nauki postępowi intelektualiści. Działalność The Ashcan School pokazała, że tematyka malarstwa może wyjść poza tradycję wiktoriańską i niebawem zwrócić się w kierunku malarstwa awangardowego. Koncepcje sugerujące nową formę społeczeństwa negowały sens akulturacyjnej idei *melting pot*. Te, jak i wiele innych zjawisk, dla których opisu brak w tym artykule miejsca, stanowiły przyczynki do procesu transformacji społeczeństwa amerykańskiego w stronę porządku nowoczesnego tak w wymiarze kulturowym, jak i społecznym (nawet jeśli część postulatów tamtego okresu spełniono dopiero w drugiej połowie XX wieku).

Współcześni badacze są raczej zgodni, że „Stany Zjednoczone powstawały na fundamencie kultury anglosaskiej, która nie straciła pozycji dominującej w życiu Amerykanów (...) Były wprowadzone próby pozabawienia bądź ograniczenia pozycji WASP, ale nie odniosły zasadniczego sukcesu. (Dzisiejsza – przyp. aut.) Amerykańska wielokulturowość to zatem występujące w ramach dominującej kultury anglosaskiej, również o charakterze imigracyjnym, widoczne zróżnicowanie etniczne, które jednak nie uzyskało zinstytucjonalizowanej formy” (Śliz, Szczepański 2011: 18) oraz, że obecnie „Stany Zjednoczone to bardziej kraj pluralizmu kulturowego (niż kraj wielokulturowy – przyp. aut.), gdyż w obrębie dominującej grupy o charakterze imigracyjnym swoją odrębność etniczną i kulturową wyrażają inni” (Śliz, Szczepański 2011: 18). Mimo że podobnie jak inne kraje zachodnie, Stany Zjednoczone znajdują się obecnie w okresie schyłkowej nowoczesności lub być może przekroczyły już jej granicę wkraczając w fazę ponowoczesności, wciąż ścierają się w nich postawy konserwatywne odwołujące się do pewnych norm okresu wiktoriańskiego i postępowe nawiązujące niejednokrotnie do koncepcji modernistycznych. W wyniku wydarzeń w świecie artystycznym w pierwszych dwóch dekadach XX wieku nurt konserwatywny stracił jednak instrument wsparcia, jakim w szerzeniu wartości tradycyjnych było malarstwo amerykańskie. Od tego momentu kręgi sztuki związały się z nurtem postępowym w wariacie liberalnym

lub lewicowym. Na mapie pluralistycznego kulturowo kraju Nowy Jork, w którym początek miały przeobrażenia świata artystycznego, wyróżnia się natomiast jako definicyjne miasto wielokulturowe, w którym przedstawiciele odmiennych ras i kultur reprezentujący różne style życia współistnieją za przyzwoleniem prawa i zwyczaju tworząc wspólną kulturę obywatelską i instytucje, gdzie przenikają się tożsamości etniczne i kulturowe budujące nową strukturę i kulturę (por. Qadeer 2014: 118) lub w innym ujęciu gdzie „mamy do czynienia z kresem dominacji kulturowej względem innych, kresem nadrzędnej pozycji zbiorowości, której kultura (...) uzyskała status kultury dominującej” (por. Sadowski 2011: 19).

Bibliografia

- Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. Berkley. University of California Press.
- Bell, Daniel. 1998. *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*. Przekład Stefan Amsterdamski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Berkson, Isac. 1920. *Theories of Americanization*. New York: Columbia University.
- Bourdieu, Pierre. 2001. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Przekład Andrzej Zawadzki. Kraków. Universitas.
- Bourdieu, Pierre. 2006. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*. Przekład Piotr Biłos. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Bourdieu, Pierre. 2007. *Przemoc symboliczna*. Przekład Lucyna Kopciwicz. W: P. Sztompka, M. Kucia. *Socjologia. Lektury*. Kraków: Znak, 503–508.
- Bourdieu, Pierre. 2017. *Manet. A Symbolic Revolution*. Polity Press.
- Bourne, Randolph. 1916. *Trans-National America*. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1916/07/trans-national-america/304838/>. Dostęp 23.12.2020.
- Brogan, Hugh. 2011. *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki*. Przekład Elżbieta Maccauley. Wrocław: Ossolineum.
- Chałasiński, Józef. 1970. *Kultura amerykańska. Formowanie się kultury narodowej w Stanach Zjednoczonych Ameryki*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Chen, Yao. 2020. The Urban Spectacle: New York City, Impressionist Painting, and the Ashcan School. W: J. Zhang, B. Robertson, Bruce, red. 2020. *Complementary Modernisms in China and the United States*. Punctum Book, 193–206.
- Constitution and By-laws of The National Academy of Design*. 2018. New York: Palala Press.
- Cuddy-Keane, Melba. 2018. *Crossing the Victorian/Modernist Divide: From Multiple Histories to Flexible*. W: A. Gillard-Estrada, A. Besnault-Levita, eds. 2018. *Beyond the Victorian/Modernist Divide. Remapping the Turn-of-the-Century Break in Literature, Culture and the Visual Arts*. New York: Routledge, 21–40.
- Dickie, George. 1984. *The Art Circle*. New York: Haven Publication.
- Drachsler, Julius. 1920. *Democracy and Assimilation: The Blending of Immigrant Heritages in America*. New York: The Macmillan.

- Drachsler, Julius. 1921. *Intermarriage in New York City. A Study in Historical Replication*. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01615440.2014.887363?scroll=top&needAccess=true&journalCode=vhim20>. Dostęp 23.12.2020.
- Emerson, Ralph Woodrow. 1841. *Thought on Art*. <https://archive.vcu.edu/english/engweb/transcendentalism/authors/emerson/essays/art.html>. Dostęp 23.12.2020.
- Gerds, William H. 2001. *American Impressionism*. New York: Abbeville Press.
- Glazer, Nathan, Daniel Patrick Moynihan. 1964. *Beyond the Melting Pot*. Cambridge, Massachusetts: The MIT and HUP.
- Gołębiowski, Marek. 2006. *Dzieje kultury Stanów Zjednoczonych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Harvard Pluralism Project. 2020. *God's Melting Pot*. https://pluralism.org/files/pluralism/files/gods_melting_pot_0.pdf. Dostęp 23.12.2020.
- Hodges, Graham. 2010. *Lower East Side*. W: K. T. Jackson, ed. 2010. *The Encyclopedia of New York City. New Heaven: Yale University Press*, 769–770.
- Howe, Daniel Walker. 1975. American Victorianism as a Culture. *American Quarterly*, 27, 5: 507–532.
- Hunter, Sam. 1962. *Modern American Painting and Sculpture*. New York: Dell Publishing.
- Huntington, Samuel. 2007. *Kim jesteśmy? Wyzwanie dla amerykańskiej tożsamości narodowej*. Przekład Bartłomiej Pietrzyk. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Kallen, Horace M. 1915. *Democracy Versus the Melting-Pot: A Study of American Nationality*. <http://www.expo98.msu.edu/people/Kallen.htm>. Dostęp 23.12.2020.
- Kapiszewski, Andrzej. 1984. *Asymilacja i konflikt. Z problematyki stosunków etnicznych Stanów Zjednoczonych Ameryki*. Warszawa: PWN.
- Kaufmann, Eric P. 2004. *The Rise and Fall of Anglo-America*. Cambridge Massachusetts: HUP.
- Kennedy, Elizabeth. 2009. *The Eight: Modern Art of One Kind and Another*. W: E. Kennedy, ed. *The Eight and American modernisms*. Milwaukee Art Museum; Chicago: Terra Foundation.
- Kolasa, Agnieszka. 1995. Socjologia historyczna – problemy przedsięwzięcia interdyscyplinarnego. W: A. Sułek, J. Styk, red. *Ludzie i instytucje: Stawanie się ładu społecznego*. T. 2. Lublin, 241–248.
- Kubiak, Hieronim. 1975. *Rodowód narodu amerykańskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Lamb, Bill. 2019. Robert Henri, American Realist Painter of the Ashcan School. <https://www.thoughtco.com/biography-of-robert-henri-477953>. Dostęp: 23.12.2020.
- Lepore, Jill. 2020. *My naród. Nowa historia Stanów Zjednoczonych*. Przekład Jan Szudliński. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Lewicki, Zbigniew. 2012. *Historia cywilizacji amerykańskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Lipski, Aleksander; Krzysztof Łęcki. 1992. *Perspektywy socjologii kultury artystycznej*. Warszawa: PWN.
- Mahoney, Kristin. 2013. The Transition to Modernism: Recent Research on the Victorian/Modern Divide. *Literature Compass*, 10/9, 716–724.

- Marchetti, Francesca Castria. 2005. *Malarstwo amerykańskie*. Przekład Hanna Borkowska. Warszawa: Arkady.
- Morrin, Peter, Judith Zilcher, William C. Agee. 1986. *The Advent of Modernism. Post-Impressionism and North American Art, 1900-1918*. Atlanta: High Museum of Art.
- Mumford, Lewis. 1971. *The Brown Decades: A Study of the Arts in America*. Dover Publications.
- Orosco, Jose-Antonio. 2016. *Toppling the Melting Pot*. Bloomington: Indiana University Press.
- Paglia, Camille. 2007. Religion and the Arts in America. *A Journal of Humanities and the Classics*, 15, 1, 1–20.
- Palczyński, Tadeusz. 2007. *Współczesne społeczeństwo amerykańskie w perspektywie socjologicznej*. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Palczyński, Tadeusz. 2011. *Modele pluralizmu kulturowego w procesach globalizacji*. https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/80049/palczyński_modele_pluralizmu_kulturowego_2011.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Dostęp 23.12.2020.
- Poprzeczka, Maria. 1994. Malarstwo amerykańskie XIX wieku. W: *Sztuka świata*. Warszawa: Wydawnictwo Arkady, t. 8, 314–321.
- Qadeer, Mohammad A. 2014. Viewpoint: The Multicultural City. *Canadian Planning and Policy*, 23, 1, 116–126.
- Riss, Jacob. 1890. *How the Other Half Lives?* <https://www.historyonthenet.com/authentic-history/1898-1913/2-progressivism/2-riis/index.html>. Dostęp 23.12.2020.
- Ryfkin, Jeremy. 2005. *Europejskie marzenie*. Przekład Witold Falkowski, Andrzej Kostarczyk. Warszawa: Media Lazar.
- Sadowski, Andrzej. 2011. Socjologia wielokulturowości jako nowa subdyscyplina socjologiczna. *Pogranicze. Studia Społeczne*, tom XVIII.
- Saltzman, Cynthia. 2008. *Old Masters, New World: America's Raid on Europe's Great Pictures*. New York: Viking.
- Schlereth, Thomas J. 1992. *Victorian America*. New York: Harper-Perennial.
- Shumsky, Neil Larry. 1975. Zangwill's "The Melting Pot": Ethnic Tensions on Stage. *The Johns Hopkins University Press American Quarterly*, 27, 1, 29–41.
- Singal, Daniel Joseph. 1987. Towards a Definition of American Modernism. *American Quarterly*, 39, 1, 7–26.
- Slayton, Robert A. 2017. *Beauty in the City: The Ashcan School*. Albany: SUNY Press.
- Śliz, Anna; Marek S. Szczepański. 2011. Wielokulturowość i jej socjologiczny sens. Festival Caravan czy wielokulturowe street party? *Studia Socjologiczne*, 4, 203, 7–25.
- Spencer, Herbert. 1982. *Refleksje na temat impresjonizmu amerykańskiego*. W: *Impresjonizm amerykański*. Smithsonian Institution.
- Stępnik, Małgorzata. 2010. Pojęcie visual literacy w kontekście socjologii sztuki. Dzieło sztuki jako lustro społeczne. *Annales Sectio*, VIII, 2, 57–74.
- Tilly, Charles. 2001. Historical Sociology. W: *International Encyclopedia of the Behavioral and Social Sciences*. Amsterdam: Elsevier, 6753–6757.

- Tilly, Charles. 2006. Historia i wyobrażenia historyczna. Przekład Jerzy Szacki. W: A. Jasińska-Kania i in. *Współczesne teorie socjologiczne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 1083–1089.
- Vega, José E. 2006. *Cultural Pluralism and American Identity*. *Oxford University Press Magazine of History*, 20, 4, 19–22.
- Walker, Lester, C. 1961. New Art in America: The Armory Show. *The Georgia Review*, 15, 3, 331–342.
- Weinberg, H. Barbara, Bolger Doreen, Park Curry David. 1994. *American Impressionism and Realism*. New York: MET.
- Weinberg, H. Barbara. 2010. *The Ashcan School*, MET. https://www.metmuseum.org/toah/hd/ashc/hd_ashc.htm. Dostęp 23.12.2020.
- Wetzsteon, Ross. 2001. *Republic of dreams: Greenwich Village, The American Bohemia*. New York Simon & Schuster.
- Zangwill, Israel. 1909. *The Melting-Pot*. New York: Macmillan.
- Zilcher Judith. 1984. The Eight on Tour, 1908-1909. *The American Art Journal*, 16, 3, 20–48.
- Zurier, Rebeca. 2006. *Picturing the City: Urban Vision and the Ashcan School*. Berkeley: University of California Press.
- Zurier, Rebeca, Robert W. Snyder, Virginia. M. Mecklenburg 1995. *Metropolitan Lives: The Ashcan Artists and Their New York*. New York: W. W. Norton & Company.