

BARBARA LEWICKA   
Uniwersytet Śląski w Katowicach

## MIĘDZY AKADEMIĄ A AWANGARDA. STUDIUM AMERYKAŃSKIEGO POLA SZTUKI PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU

### Streszczenie

Artykuł poświęcony jest rekonstrukcji charakteru amerykańskiego pola sztuki na przełomie XIX i XX wieku w perspektywie teorii Pierre’a Bourdieu. Dokonując interpretacji zgromadzonych w Stanach Zjednoczonych materiałów, przeprowadzono analizę pola sztuki przełomu wieków w USA. Wydarzenia tamtego okresu – emancypacja części artystów spod wpływu Akademii, założenie samodzielnych szkół artystycznych, powstanie niezależnych galerii, powołanie krytyki artystycznej, organizacja kolejnych wystaw amerykańskiej sztuki współczesnej, otwarcie Armory Show (1913), wreszcie zerwanie ze stylem akademickim – stanowiły pierwszą fazę autonomizacji pola sztuki w Stanach Zjednoczonych. W artykule omówiono proces konstytucji i pierwotnej emancypacji amerykańskiego pola sztuki, a równocześnie wskazano uczestników gry w świecie artystycznym; określono ich rolę i znaczenie; opisano ich wzajemne relacje i zależności; wyjaśniono, o jakiego typu profity toczyła się gra statusowa w polu. Z drugiej strony określono dynamikę zmienności charakteru tych elementów w sytuacji zmiany społecznej zachodzącej w USA. Ze względu na wielowymiarowy charakter transformacji w polu rozpatrzono ją także w kategoriach *rewolucji symbolicznej*.

**Słowa kluczowe:** socjologia kultury artystycznej, amerykańskie pole sztuki, autonomizacja pola sztuki rewolucja symboliczna, sztuka amerykańska

Międzynarodowa Wystawa Sztuki Nowoczesnej znana jako Armory Show została zainaugurowana w Nowym Jorku 17 lutego 1913 roku. Po raz pierwszy zaprezentowano wówczas w Stanach Zjednoczonych przekrojową (obejmującą ponad tysiąc dzieł) ekspozycję prac współczesnych artystów: europejskich – między innymi Paula Cézanne’a, Marcela Duchampa, Vincenta van Gogha, Edvarda Muncha czy Pabla Picassa, i amerykańskich – w tym Edwarda Hoppera, Roberta Henriego, Johna Sloana. Wydarzenie to zostało uznane za punkt zwrotny w rozwoju sztuki USA, oznaczało bowiem realne otwarcie na marginalizowaną dotychczas twórczość awangardową [por. Brown 1988; Walker 1961] oraz symboliczny początek ery modernistycznej w Stanach Zjednoczonych [por. Blesh 1956: 37; Singal 1987: 16]. Organizacja Armory Show nie była dziełem przypadku, a raczej konsekwencją narastających od końca wieku XIX napięć wewnątrz amerykańskich kręgów artystycznych, zdominowanych wówczas przez hołdującą nurtowi historycznemu National Academy of Design w Nowym Jorku. Pomimo że okresowi poprzedzającemu organizację Wystawy Sztuki Nowoczesnej poświęcono jak dotąd głównie opracowania z zakresu historii sztuki i kultury [por. Morrin, Zilcher, Agee 1986; Rose 1967; Weinberg 2009], wydaje się on być równie interesujący dla socjologów. Z jednej strony jest to bowiem czas gwałtownych przemian społecznych znamionujących domykanie epoki amerykańskiego wiktorianizmu, z drugiej etap formowania nowych zasad funkcjonowania amerykańskiego środowiska artystycznego. Niniejszy artykuł zostanie poświęcony w głównej mierze analizie tego drugiego problemu.

Przedstawione zostaną tu wstępne wyniki prac badawczych nad autorskim projektem „American symbolic revolution. painting and society” realizowanym w ramach stypendium Polsko-Amerykańskiej Komisji Fulbrighta na Uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku. Celem projektu była oparta na wskazaniach metodologicznych Pierre’a Bourdieu rekonstrukcja nowojorskiego pola sztuki przełomu XIX i XX wieku. Wydarzenia tamtego okresu – emancypacja części artystów spod wpływu Akademii, założenie samodzielnych szkół artystycznych, powstanie niezależnych galerii, powołanie krytyki artystycznej, organizacja kolejnych wystaw amerykańskiej sztuki współczesnej, wreszcie otwarcie Armory Show i (niemalże) ostateczne zerwanie ze stylem akademickim – stanowiły, jak się wydaje, pierwszą fazę autonomizacji pola sztuki w Stanach Zjednoczonych. Jednocześnie ze względu na wielowymiarowy charakter transformacji w polu można rozpatrywać je w kategoriach *rewolucji symbolicznej* podobnej do tej zainicjowanej we Francji przez Edouarda Maneta w latach 60. XIX wieku. W dalszej części artykułu podejmę próbę rozwinięcia powyższych zagadnień, mając świadomość, że będę posługiwała się pewnymi uproszczeniami, jak na

przykład wówczas, gdy opisując sytuację zajmowania pozycji uprzywilejowanej przez ortodoksyjny obszar pola od końca wojny secesyjnej, potraktuję ten okres jako niezróżnicowany, a następujących w nim wydarzeń nie omówię w szerszym, relacyjnym kontekście. Podobnie skrótowo potraktuję opis głównych nurtów sztuki amerykańskiej, pomijając ich szczegółową analizę, niekoniczną z punktu widzenia analizy socjologicznej. Takie podejście podyktowane jest ograniczoną objętością niniejszej publikacji.

Zarysowana wyżej problematyka pracy, co należy podkreślić, nie była dotychczas podejmowana na gruncie nauk socjologicznych. Amerykański socjolog sztuki Paul Lopes w artykule poświęconym autonomizacji pola artystycznego USA w połowie XX wieku zaznacza, że co prawda badacze skupiają się od czasu do czasu na amerykańskich ruchach awangardowych, w swych dociekaniach całkowicie pomijają jednak kwestię genezy pola sztuki [por. Lopes 2015: 220]. Sam Lopes koncentruje się na okresie późniejszym, który można określić jako drugą fazę autonomizacji pola, prowadzącą do jego całkowitego uwolnienia, to znaczy między innymi przyznania sztuce amerykańskiej – zarazem wysokiej i popularnej – pełnoprawnego miejsca w kulturze artystycznej [por. Lopes 2015: 219–249]. Moim zamierzeniem jest analiza okresu, w którym amerykańscy artyści byli jeszcze marginalizowani tak na arenie międzynarodowej, jak i lokalnej, a kręgi sztuki dopiero się kształtowały. Studium to zatem pozwoli wypełnić lukę w obszarze socjologii kultury artystycznej, a jednocześnie przybliży czytelnikom mało w Polsce znaną problematykę amerykańskich sfer artystycznych.

## RAMY TEORETYCZNO-METODOLOGICZNE

Proponowana w niniejszym artykule analiza przeprowadzona zostanie z wykorzystaniem metody Pierre’a Bourdieu przedstawionej w książkach *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego* [2001] i *Manet. A symbolic revolution* [2017] oraz jego innych publikacjach [Bourdieu 1993, 1998, 2006]. Koncepcja francuskiego socjologia obejmująca pojęcia *pola*, *habitusu* czy *kapitału* była wielokrotnie omawiana w rodzimej literaturze przedmiotu [m.in.: Jacyno 1997; Sztandar-Sztanderska 2010; Matuchniak-Krasuska 2010; Jankowicz i in. 2014], teorię *rewolucji symbolicznej* w recenzji tomowi *Manet* przybliżył polskim czytelnikom Tomasz Warczok [2015: 347–357]; nie chcę więc w tym miejscu (ponad potrzebę) referować założeń teoretyczno-metodologicznych Bourdieu. Dla pewnego porządku odwołam się do koniecznych definicji, zamierzam jednak raczej wykazać, dlaczego traktowane niczym *skrzynka z narzędziami* [por. Wacquant 2017: 67] instrumentarium badawcze francuskiego socjologa znajduje zastoso-

wanie w prowadzonych przeze mnie pracach analitycznych niż po raz kolejny poddawać jego ustalenia szerokiemu omówieniu i interpretacji. Celem niniejszego artykułu nie będzie też confirmacja (czy falsyfikacja) teorii autora *Reguł sztuki* w warunkach funkcjonowania amerykańskiego środowiska artystycznego, a raczej próba odczytania wydarzeń w tym środowisku zachodzących przez pryzmat jego koncepcji. Nie zamierzam zatem sprawdzać, czy (i na ile) koncepcje Bourdieu są adekwatne do analiz amerykańskiego świata sztuki, a raczej posłużyć się celowo dobranym zestawem kategorii pojęciowych i wskazań metodologicznych zaczerpniętych z jego teorii dla wyjaśnienia nurtującej mnie problematyki. Interesowała mnie będzie geneza, autonomizacja i rewolucja symboliczna w amerykańskim polu sztuki mniej więcej między rokiem 1875 a 1920<sup>1</sup>.

Samo pojęcie pola rozumiała tu będę zgodnie z sugestiami Bourdieu jako fragment społecznej rzeczywistości – obszar działań jednostek i agend o podobnych cechach i aspiracjach, zajmujących w nim określone pozycje [por. Bourdieu 1993, 2001, 2006, 2017]. Równocześnie za francuskim badaczem przyjmuję, że „pole jest specyficznym systemem obiektywnych relacji, które mają charakter sojuszy i/lub konfliktów, konkurencji i/lub kooperacji pomiędzy różnymi pozycjami, społecznie zdefiniowanymi, w zasadzie niezależnymi od fizycznej egzystencji zajmujących je agentów” [Bourdieu 1980, cyt. za: Matuchniak-Krasuska 2015: 102]. Dalej za Bourdieu zakładam, że w każdym społeczeństwie istnieje mnogość pól, a za jedno z nich można uznać pole sztuki, skupiające zarówno artystów, jak i rozmaite jednostki i instytucje powiązane z kształceniem twórców, ekspozycją, krytyką, obrotem czy kolekcjonowaniem dzieł sztuki. Z jednej strony konstytuowane przez te podmioty pole rządzi się wewnętrznymi (modyfikowalnymi) prawami, a jednostki bądź grupy „[...] znajdują się w sytuacji rywalizacji o prawomocność [...]” [Bourdieu 2001: 327], z drugiej funkcjonuje w powiązaniu z innymi obszarami życia społecznego, zewnętrznymi wobec pola sztuki, ale pozostającymi z nim w bliższej lub dalszej relacji.

Przyjmuję, że na przełomie XIX i XX wieku amerykańskie pole sztuki znajdowało się na etapie: (1) formowania, to znaczy, że podmioty je współtworzące poczęły się trwale różnicować i zajmować pozycje w strukturze relacji; (2) zyskiwania niezależności, a więc zajmowania odrębnej przestrzeni w sieci innych pól; (3) generowania przekształceń w sferze symbolicznej, czyli transformacji struktur poznawczych i społecznych poprzez anulowanie dotychczasowego porządku estetycznego. Z tych powodów w dalszej części pracy będę odnosiła się do trzech obszarów myśli francuskiego socjologa:

<sup>1</sup> Główna część analizy dotyczy wydarzeń z lat 1900–1913, jednak dla ich zrozumienia konieczne jest wskazanie ich przyczyn (od połowy lat 1870) i konsekwencji (do końca lat 1910).

**1. Genezy/konstytuowania pola.** Bourdieu zaznacza, że w opisie pola należy „[...] brać pod uwagę nie tylko bezpośrednich twórców dzieła [...], lecz także całość podmiotów i instytucji, które uczestniczą w tworzeniu wartości dzieła poprzez wytwarzanie wiary w wartość sztuki w ogóle oraz w szczególną wartość takiego bądź innego dzieła – krytyków, historyków sztuki, wydawców, kierowników galerii, marszandów, konserwatorów muzealnych, mecenasów, kolekcjonerów, członków instytucji decydujących o konsekracji, akademii, salonu, jury etc., jak i całość instytucji politycznych oraz administracyjnych kompetentnych w sprawach sztuki (różne ministerstwa – w zależności od epoki – dyrekcja muzeów narodowych, instytucje zarządzania w sztukach pięknych etc.)” [Bourdieu 2001: 349]. W procesie rozwoju sfer artystycznych dochodzi bowiem do wyodrębnienia różnego typu jednostek i agend o podobnych cechach (szeroko pojmowane zainteresowanie sztuką) i aspiracjach (konstruowanie i legitymizacja świata sztuki), niekoniecznie jednak o zbliżonych interesach. Stosunki wewnątrz tak zróżnicowanego pola nie są stałe, a pomiędzy aktorami społecznymi toczy się nieustanna gra o utrzymanie lub przejęcie pozycji dominującej. Poszczególne jednostki i instytucje zajmują zatem określone obszary pola oscylujące pomiędzy wartościami tradycyjnymi a postępowymi. Rozgrywka toczy się zatem pomiędzy kapłanami ortodoksji walczącymi o utrzymanie obowiązującego porządku i heretykami orędującymi jego odrzucenie. Jednocześnie cała konstelacja pola utrzymuje się w (dynamicznym) związku z artystą: produktem własnego otoczenia [por. Bourdieu 2014: 237].

**2. Autonomizacji pola.** Pole sztuki wraz z konstytuującymi je graczami pozostaje w relacji z zewnętrznymi wobec niego siłami pochodzącymi z innych pól (między innymi polami polityki czy ekonomii). Do momentu, kiedy relacja ta ma charakter podrzędności, działalność w polu artystycznym jest mniej lub bardziej ograniczona poprzez narzucone egzogenne normy i wymogi. Potencjał autonomiczny w polu umacnia się jednak z czasem. Co więcej, pisze Bourdieu: „Prawidłowe i trwałe uwolnienie pewnych działań od bezpośrednich bądź pośrednich przymusów i presji wywieranych przez władzę jest możliwe tylko wtedy, gdy działania te mogą znaleźć oparcie nie w zmiennych i zależnych od nastroju skłonnościach bądź dobrowolnych postanowieniach moralnych, lecz samej konieczności uniwersum społecznego, którego podstawowym prawem, *nomos*, jest niezależność w stosunku do sił politycznych bądź ekonomicznych” [Bourdieu 2001, 97]. U źródeł autonomizacji i umocnienia pola leży sprzeciw, a emancypacja prawie zawsze znajduje odzwierciedlenie w nowej formie twórczości artystycznej, która staje się niezależna i samodzielna względem różnego typu wpływów. Samo pole zaś w coraz szerszym stopniu działa zgodnie z własnymi

prawami i logiką (nie oznacza to, że wcześniej prawa te nie istniały, były jednak heteronomiczne).

**3. Rewolucji symbolicznej.** Zdaniem Bourdieu w procesie ewolucji sztuki nieuchronne są momenty ostatecznej i nieodwracalnej utraty ważności uświęconych w danym czasie i miejscu hierarchii czy schematów poznawczych, a w rezultacie wcielania nowego porządku symbolicznego. Podkreśla socjolog: „Zwycięska *rewolucja symboliczna* wprowadza nowe schematy poznawcze, które zaczynają się rozpowszechniać i dominować nad zespołem podmiotów społecznego uniwersum – i właśnie dlatego stają się niedostrzegalne. Wszystkie kategorie postrzegania i oceny, których używamy na co dzień, odbierając różne reprezentacje świata i sam świat jako taki, są właśnie efektem tej udanej rewolucji symbolicznej” [Bourdieu 2014]. Co więcej, *rewolucja symboliczna* stanowi element szerszego procesu zmiany kulturowej obejmującej zarówno charakter sztuki (nowe techniki, style, tematy), jak również sposób jej odbioru. Twórczość artystyczna leżąca u podstaw *rewolucji*, uznawana pierwotnie za skandaliczną, niegodną ekspozycji pośród dzieł zgodnych z przyjętą w okresie poprzedzającym zmianę normą, wskutek udanego przewrotu zyskuje miano kanonu sztuki, nowo przyjęte konwencje całkowicie ją bowiem aprobują<sup>2</sup>. Nieprofesjonalny odbiorca natomiast przekonany jest, że taki stan rzeczy trwa właściwie od zawsze.

To ogólne, choć w związku z dość rozpowszechnioną w środowisku socjologicznym znajomością teorii Bourdieu ograniczone do koniecznego minimum, zarysowanie powyższych kwestii wydaje się konieczne dla przejrzystości dalszego wywodu. Mam równocześnie świadomość, że teoria francuskiego socjologa nie jest jedyną, którą można zastosować do analizy sfer artystycznych – do tej problematyki odnosili się chociażby amerykańscy socjologowie Howard S. Becker [1982] czy Paul DiMaggio [1983, 1986]. Tradycja badań kręgów sztuki jest zresztą szersza – zainicjowali ją filozofowie Arthur Danto [1964/2006] i George Dickie [1974, 1984], kontynuowali zaś między innymi Niklas Luhmann [1995/2000] czy Nathalie Heinich [2010, 2014]. Zaletą koncepcji Bourdieu jest przede wszystkim idea powiązania pola sztuki z innymi polami, akcentująca formy zależności, ich pośrednie i bezpośrednie przyczyny i skutki oraz osadzenie analizy struktury i związków pól w szerszym kontekście zmiany społecznej. Te

<sup>2</sup> Przykładem dla Bourdieu są losy obrazu *Śniadanie na trawie* (1863) – niegdyś uznane za obrazoburcze, dzieło legło u początku przemian we francuskim polu artystycznym, by po latach stać się obiektem przynależącym do porządku codzienności (*vide* dziesiątki produktów konsumpcyjnych – od kubków po pudełka czekoladek opatrzone reprodukcją obrazu). Pisze Bourdieu: „[...] skandal wywoływany niegdyś przez dzieła Maneta staje się [...] dziwny, a nawet sam w sobie zaczyna się wydawać czymś skandalicznym” [Bourdieu 2014].

(i inne, z konieczności tu pominięte) elementy sprawiają, że podejście Bourdieu jest uniwersalnym narzędziem rekonstrukcji charakteru pól sztuki, a matrycę badawczą socjologa można z powodzeniem modyfikować i następnie przykładać do światów artystycznych tak w różnych momentach historycznych, jak i obszarach geograficznych (wszędzie tam, gdzie pojawia się zinstytucjonalizowana twórczość artystyczna), do czego zresztą zachęca sam socjolog [por. Bourdieu 2001: 281]. Część krytyków podkreśla jednak, że metoda francuskiego badacza straciła na ważności, nie zdaje bowiem egzaminu w opisie zjawisk współczesnego – heterogenicznego, płynnego świata sztuki, zwłaszcza w dobie Internetu i mediów społecznościowych<sup>3</sup> [por. Julien 2014]. W przypadku poruszanej w niniejszym artykule tematyki związanej z kontekstem, przebiegiem i charakterem procesu wyłaniania się pola sztuki Stanów Zjednoczonych w końcu wieku XIX nie stanowi to przeszkody. Punktem odniesienia jest dla mnie bowiem fundacyjna część teorii Bourdieu – związana z historycznym przebiegiem krystalizacji pól produkcji artystycznej u progu awangardy we Francji.

### **SFERY ARTYSTYCZNE STANÓW ZJEDNOCZONYCH DO ROKU 1900**

W skali ogólnokrajowej zainteresowanie malarstwem, czy szerzej: sztuką, w pierwszym stuleciu istnienia amerykańskiej państwowości było niewielkie. Dynamiczny rozwój kapitalizmu, uprzemysłowienie, ekspansja urbanistyczna, marsz na Zachód, konflikty polityczne i społeczne w połączeniu z purytańskim praktycyzmem i sztywnymi normami obyczajowymi nie sprzyjały rozkwitowi twórczości artystycznej, na którą, mówiąc krótko, nie było ani czasu, ani zapotrzebowania. Nie jest oczywiście prawdą, jakoby w malarstwie amerykańskim wieku XIX zupełnie nic się nie działo, efekty tych praktyk artystycznych nie są jednak porównywalne z ekspresją twórców europejskich. W USA wyłoniły się co prawda charakterystyczne formy artystyczne – pejzaż, panorama, obrazy historyczne i rodzajowe – promowane przez założone już w pierwszej połowie XIX wieku wyższe szkoły sztuk pięknych w Nowym Jorku (zał. 1802) i Filadelfii (zał. 1805), jednak środowisko organizujące się wokół malarzy amerykańskich, szczególnie w okresie do końca wojny secesyjnej, było wątłe i skoncentrowane właściwie jedynie w kilku ośrodkach miejskich, poza nimi zaś, podobnie jak i sami

---

<sup>3</sup> Nie jest to jedyny obszar krytyki – inne to na przykład ignorowanie złożoności relacji stosunków produkcji w kulturze popularnej [Fowler 1997] czy zbyt lakoniczne traktowanie problemu dynamiki pola.

twórcy, nieprofesjonalne i przypadkowe. Pewna koncentracja sfer artystycznych, z inicjatywy lokalnych, arystokratyzujących warstw wyższych, następowała w Bostonie, którego rolę w kreacji amerykańskich instytucji sztuki opisuje między innymi Paul DiMaggio [1982a, 1982b]. Rosnąca pozycja ekonomiczno-społeczna Nowego Jorku sprawiła jednak, że w drugiej połowie XIX wieku właśnie to miasto zaczęło przyciągać twórców (i odbiorców) z całych Stanów Zjednoczonych [por. Clark 1954: xvi; Morgan 1978: 151; Myers 2000: 31–51], wybijając się na pozycję centrum artystycznego kraju<sup>4</sup>. W odniesieniu do Nowego Jorku zatem mówić należy o genezie amerykańskiego pola artystycznego. Jego konstituowanie, tak jak w przypadku innych pól tego typu, było procesem ciągłym, kumulatywnym, stanowiącym konsekwencję rozmaitych przyczyn; można też w jego przypadku „[...] ustalić moment, w którym powolny proces wyłaniania się pewnej struktury wkracza w fazę decydującej transformacji, która, jak można sądzić, prowadzi do wykrystalizowania się tej struktury” [Bourdieu 2001: 207]. Ta *decydująca faza transformacji* następowała w Nowym Jorku począwszy od połowy lat 70. XIX wieku, gdy poczęła wyłaniać się sieć wyspecjalizowanych agentów i agend organizujących strukturę pola sztuki. Do tego czasu kręgi artystyczne były wyraźnie rozproszone.

W sensie instytucjonalnym trzon amerykańskiego pola sztuki stanowiła National Academy of Design w Nowym Jorku (NAD) – szkoła utworzona w 1825 roku w wyniku rozłamu w powstałej nieco ponad dwie dekady wcześniej American Academy of the Fine Arts. Z biegiem lat NAD uzyskała opinię jednoznacznie tradycyjnej i status najbardziej wpływowej organizacji amerykańskiego świata sztuki. Obok niej istniało w Nowym Jorku kilkanaście innych, mniej lub bardziej znaczących artystycznych szkół wyższych (w tym działające do dziś Art Students League czy Cooper Union), jednak to NAD, dysponując monopolem legitymizacji sztuki i konsekracji artystów, podporządkowała sobie przestrzeń pola artystycznego. National Academy of Design do wczesnych lat wieku XX narzucała styl historyczny, wykluczając z organizowanych przez siebie dorocznych konkursów i wystaw prace nieco bardziej postępowe, chyba że nawiązywały one stylistycznie do francuskiego impresjonizmu. Wyjątek ten znajdował uzasadnienie w tradycji nakazującej amerykańskim artystom tworzenie obrazów wyidealizowanych, harmonijnych, czy jak w przypadku impresjonizmu amerykańskiego, dzięki zastosowanej paletce barw – pogodnych i optymistycznych

---

<sup>4</sup> O dominującej względem innych miast (jak Boston, Filadelfia, Chicago) roli Nowego Jorku w procesach kulturotwórczych piszą między innymi: Rebeca Zurier [2006], Christoph Lindner [2015], Wiliam Lach [2000].



[por. Spencer 1982: 58]. Za sprawą Akademii obowiązywały także, ustanowione przez Ralpa Woodrowa Emersona, zasady sztuki prostej w odbiorze, praktycznej w zastosowaniu i narodowej w treści [por. Emerson 1841]. Co więcej, wydźwięk malarstwa miał być moralizatorski, a przynajmniej obyczajny. Na straży moralności stała nie tylko profesura akademicka, ale znacznie uważniejsza New York Society for the Supervision of Vice, agenda państwowa stanowiąca jeden z zinstytucjonalizowanych mechanizmów kontroli społecznej amerykańskiego wiktorianizmu. NYSSV kierowana była przez tropiącego wszelką nieprzyzwoitość Anthony'ego Comstocka, którego cenzorska aktywność w latach 1873–1915 wielokrotnie doprowadzała do „aresztowania” dzieł budzących wątpliwości moralne [por. Beisel 1997: 158–198]. Zasięg działań A. Comstocka wykraczał daleko poza Nowy Jork, przeforsowana przez niego ustawa o *Zwalczaniu handlu i rozpowszechnianiu obscenicznego literatury i artykułów niemoralnego użytku* stanowiła element prawa federalnego [por. Werbel 2018: 80–87]<sup>5</sup>. W ten sposób w amerykańskim polu sztuki pozycję dominującą zajęły ortodoksyjne instytucje wywierające presję na jego pozostałe podmioty, a zauważyć trzeba, że do roku 1900 wyodrębniły się w Nowym Jorku już w zasadzie wszystkie najważniejsze elementy pole to konstytuujące. W mieście funkcjonowało paręnaście galerii i kilka domów aukcyjnych. Handlem sztuką zajmowali się wyspecjalizowani marchandzi, a do ich klientów należeli przedstawiciele najbardziej zamożnych amerykańskich rodzin z J. Pierpontem Morganem, Benjaminem Altmanem i Henrym C. Frickiem na czele. Życiorysy kolekcjonerów, recenzje wydarzeń artystycznych bądź artykuły dotyczące sztuki w ogóle pojawiały się w prasie codziennej, coraz częściej poświęcającej kulturze artystycznej osobne działy. Począwszy od lat 70. XIX wieku dzieła kultury prezentowano w Metropolitan Museum of Art; organizacją wystaw zajmowały się również stowarzyszenia artystyczne, a także od czasu do czasu kluby dżentelmenów. Twórców kształciły wspomniane wyżej szkoły artystyczne, moi natomiast ustanawiali stypendia dla (kilku) najzdolniejszych malarzy<sup>6</sup>.

Mimo że pozornie rozbudowana, przestrzeń nowojorskiego pola sztuki końca XIX wieku podlegała zasadniczym ograniczeniom, u źródeł których leżało zawężone tylko do nielicznych kręgów zainteresowanie kulturą artystyczną

<sup>5</sup> Ustawa ta była częścią tak zwanych Comstock Laws przeciwko występkom moralnym.

<sup>6</sup> Artyści amerykańscy dzięki stypendiom lub środkom własnym odbywali (krótsze lub dłuższe) podróże do Europy, gdzie poznawali dorobek kultury Starego Kontynentu oraz czerpali inspiracje dla własnej twórczości. Wątek ten w niniejszej pracy całkowicie pomijam, zainteresowanych odsyłając między innymi do książki *Americans in Paris, 1850–1910: The academy, the salon, the studio, and the artists' colony* [2003].

[por. Morrin, Zilcher, Agee 1986: 72], właściwie zupełny brak sentymentu do sztuki rodzimej<sup>7</sup> [por. Saltzman 2008: 95] oraz silne przywiązanie do tradycyjnych środków wyrazu artystycznego [por. Weinberg 2009]. Najwięksi kolekcjonerzy sztuki preferowali w zasadzie wyłącznie twórczość europejską, koncentrując uwagę przede wszystkim na dziełach starych mistrzów, których prace masowo skupowano i importowano do Stanów Zjednoczonych [por. Saltzman 2008: 1–7]. Zasilano nimi nie tylko kolekcje własne, ale i zasoby MET Museum, w którym współczesną sztukę amerykańską pokazano po raz pierwszy dopiero u progu lat 20. XX wieku. Niewielkie wystawy malarzom amerykańskim udawało się prezentować w ramach organizacji twórczych, pewną publiczność gromadziły doroczne wystawy NAD, ekspozycje innych szkół artystycznych cieszyły się natomiast skromnym zainteresowaniem. O wartości sztuki przesądzało jej europejskie pochodzenie, a nielicznych nabywców amerykańscy twórcy mogli szukać wśród warstw średnich, których nie było stać na dzieła importowane, oraz na prowincji, gdzie umiejętność rozróżnienia malarstwa rodzimego i zagranicznego była niewielka. Przedstawiciele establishmentu sporadycznie zamawiali prace amerykańskich malarzy, na przykład jako portrecistów chętniej angażowano twórców zagranicznych. Również sieci dystrybucji dzieł amerykańskich malarzy nie można uznać za rozbudowaną – poza wystawami pokonkursowymi i małymi niezależnymi pokazami obejmowała ona jedynie studia artystyczne oraz nieliczne galerie, w których rodzimą sztukę sprzedawano niejako „na boku”. Pierwsza w historii galeria poświęcona wyłącznie sztuce amerykańskiej zbankrutowała po kilkunastu miesiącach działania, a renomę, i to dopiero w pierwszej dekadzie XX wieku, zyskała założona w 1894 roku Macbeth Gallery. Jej otwarcie wzmiankowano w prasie jako wydarzenie raczej towarzyskie niż artystyczne [por. Wexler 1991: 245]. Nie była to jednak niezwykła praktyka, do końca XIX wieku bowiem nawet prestiżowe gazety w sekcjach „Sztuka” nie zatrudniały specjalistów, a „dziennikarzy” spoza kręgów artystycznych, sztuką interesujących się raczej hobbystycznie [por. Morgan 1989: 10]. Stąd mimo popularności stron poświęconych (szeroko pojmowanemu) malarstwu trudno w tym okresie mówić o istnieniu faktycznej krytyki artystycznej, większość tzw. ekspertów, ze względu na ograniczone kompetencje, skłaniała się ku stylom dawnym lub

---

<sup>7</sup> Twórczość amerykańska nie była wysoko ceniona między innymi ze względu na słaby warsztat większości rodzimych malarzy, ograniczone możliwości ich ekspresji, a przede wszystkim powszechne przekonanie o wyższości sztuki dawnej – antycznej, renesansowej, barokowej, a zatem powstałej na Starym Kontynencie – nad sztuką współczesną.

historyzującym (stąd powszechność szkolarskich artykułów omawiających sztukę europejską) oraz towarzyskim inklinacjom świata sztuki<sup>8</sup>.

Podsumowując, zaznaczyć trzeba, że wewnętrzne reguły amerykańskiego pola artystycznego do końca XIX wieku sankcjonowała przede wszystkim ortodoksyjna National Academy of Design<sup>9</sup>. Z zewnątrz presję wywierały głównie dwa obszary – polityki i ekonomii. Pierwszy poprzez ustawy cenzorskie wyznaczał dopuszczalny zakres sztuki, co zdaniem Bourdieu nie powinno dziwić, bowiem w okresie, gdy pole sztuki nie jest autonomiczne „[p]osiadacze władzy politycznej dążą do narzucenia artystom własnej perspektywy oraz próbują przywłaszczyć sobie władzę konsekracji i legitymacji [...]” [Bourdieu 2001: 82]. Znaczenie drugiego obszaru – pola ekonomicznego – sprowadza się do zaangażowania establishmentu w budowanie kolekcji sztuki dawnej (zbiory prywatne, finansowanie MET Museum, współpraca z galeriami malarstwa europejskiego) oraz niedoboru bezpośrednich powiązań handlowych malarzy współczesnych z przedstawicielami sfer finansowych, a co za tym idzie niewykształcenie płynnego rynku sztuki amerykańskiej. W konsekwencji poddani wielopoziomowemu przymusowi akceptacji i reprodukcji utartych wzorców, jednocześnie pozbawieni kanałów obiektywnej oceny, promocji i dystrybucji dzieł twórcy, z nielicznymi wyjątkami, nie tworzyli sztuki ciekawej, stojącej na wysokim poziomie, uciekali często w działalność komercyjną w prasie (jako rysownicy) czy szkolnictwie (jako nauczyciele i korepetytorzy).

## THE EIGHT – 1908

W opisanej wyżej zachowawczej przestrzeni amerykańskiego pola sztuki badacz dostrzec musi przejawy gry statusowej pomiędzy antagonistycznymi aktorami społecznymi, które początek miały w wieku XIX, by zintensyfikować się w pierwszej dekadzie wieku XX. Już w fazie konstytuowania przestrzeni pola uległa wyraźniej, dychotomicznej dyferencjacji. Z jednej strony zarysował się obszar konserwatywny (dominujący), z drugiej antagonistyczny, zminorowany obszar postępowy, prowadzący walkę o osiągnięcie i utrzymanie pozycji przez nowoczesną sztukę amerykańską. Pierwszy, właściwie od końca wojny secesyjnej,

<sup>8</sup> W drugiej połowie XIX wieku w USA powstawały specjalistyczne magazyny artystyczne, ich zasięg był jednak ograniczony, a czasopisma w większości przyjmowały postawę konserwatywną.

<sup>9</sup> Polityka National Academy of Design może być opisywana w kategoriach przemocy symbolicznej, o czym piszę więcej w artykule *Zróżnicowanie kulturowe a świat artystyczny. Przypadek Nowego Jorku przełomu XIX i XX wieku* [2021].

dysponował silnym orężem – ugruntowaną pozycją National Academy of Design; zorganizowanym przez nią systemem wystaw, konkursów i nagród o ściśle konsekuracyjnym charakterze; klubami; muzeum i galeriami; sprzyjającą prasą; podległymi artystami, a przede wszystkim wpływowymi kolekcjonerami. Drugi za cel stawiał sobie rozbięcie ortodoksyjnego monopolu skupionego wokół NAD, MET Museum oraz grupy milionerów i ich marchandów; wreszcie upromoczenie nowej sztuki tworzonej przez amerykańskich malarzy. Pomimo że w wieku XIX pewne grupy artystów doprowadzały do mniej lub bardziej chwilowych przesunięć układu wpływów w polu sztuki, istotny wyłom nastąpił dopiero w pierwszej dekadzie XX wieku wraz z pojawieniem się dwóch nowych aktorów społecznych – fotografa Alfreda Stieglitza oraz malarza Roberta Henriego – jawnie występujących przeciw narzuconym normom estetycznym i obyczajowym, a tym samym opowiadających się stanowczo za sztuką nowoczesną. Stieglitz kształcił się w Nowym Jorku, a także w Berlinie, gdzie zainteresował się malarstwem awangardowym i fotografią. Zorganizowana przez niego niewielka, a zarazem pierwsza w historii wystawa nowej sztuki europejskiej w Nowym Jorku oraz założenie Little Galleries of the Photo-Secession przy Piątej Alei (1905) uczyniły z niego jedną z najistotniejszych postaci amerykańskiego świata sztuki. Nie mniejszy niż Stieglitz rozgłos zyskał w tym czasie Robert Henri. Ten ceniony, terminujący w Europie, erudycyjny wykładowca filadelfijskiej Akademii Sztuk Pięknych przeprowadził się na stałe do Nowego Jorku około roku 1900, przyjmując stanowisko profesora National Academy of Design. Wraz z Henrim do miasta przybyło kilku jego uczniów – ilustratorów prasowych realizujących jednocześnie odrębną w stosunku do forsowanego przez NAD stylu działalność artystyczną. Tematem wybranym przez tę nieformalną, poszerzoną z czasem o paru nowojorskich malarzy, grupę stało się surowe, codzienne życie miejskich warstw niższych, dotychczas całkowicie pomijanych w malarstwie amerykańskim. „Ich sztukę [członków grupy – przyp. aut.] cechuje 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]. Równocześnie odległe od optymistycznego podejścia właściwego głównemu nurtowi impresjonizmu.

W 1907 roku National Academy of Design ze względów artystycznych odmówiła przyjęcia do konkursu kilku prac twórców związanych z Henrim. W sprzeciwie wobec tej decyzji, nagłaśniając sprawę w prasie, malarz zrzekł się

członkostwa w Akademii i niezwłocznie rozpoczął starania o organizację niezależnej wystawy niechcianych prac. Wystawa otwarta w lutym 1908 roku w Macbeth Gallery zgromadziła obrazy ośmiu artystów: Henriego oraz Arthura B. Daviesa, Williama J. Glackensa, Ernsta Lawsona, George'a Luksa, Maurice'a Pendergasta, Everetta Shinna i Johna Sloana. Choć trwająca kilka tygodni ekspozycja *The Eight*, jak ich nazwano<sup>10</sup>, nie była pierwszą publiczną prezentacją twórczości nowojorskich realistów, przez lata uznawano ją za punkt zwrotny w rozwoju amerykańskiego malarstwa [por. Zurier 2006: 23–25; Slayton 2017: 14]. Wystawa przyciągnęła sporą grupę widzów, artystom udało się sprzedać pewną liczbą prac, gazety natomiast pisały o rewolucji w sztuce amerykańskiej, porównując działania Henriego do praktyk francuskich preimpresjonistów, którzy po niedopuszczeniu do wystawienia przez paryskich akademików kilkudziesięciu łamiących obowiązujący porządek estetyczny obrazów (w tym *Śniadania na trawie* Edouarda Maneta) utworzyli w 1863 roku tzw. Salon Odrzuconych.

W analogii do wydarzeń we francuskim polu sztuki praktyki nowojorskich artystów można by potraktować jako przejaw rewolucji symbolicznej, w efekcie wystawy *The Eight* doszło bowiem między innymi do legitymizacji nowego stylu w malarstwie (nowoczesny realizm miejski), uprawomocnienia zasad jego percepcji i recepcji (przyzwolenie na nową sztukę, stosunkowo przychylny odbiór publiczności, nabywców, prasy), anulowania przymusu podległości wobec Akademii (wystawianie poza systemem konkursów) czy wzmocnienia pozycji galerii sztuki współczesnej (rosnące zainteresowanie odbiorców sztuką rodzimą). Krótko mówiąc, wystąpienie artystów związanych z Robertem Henrim doprowadziło do restrukturyzacji przestrzeni pola sztuki oraz rekonstrukcji społecznego modelu poznawczego. Wydaje się jednak, że powyższe zjawiska, choć kluczowe dla procesu autonomizacji pola sztuki USA, nie są powiązane jedynie z secesją *The Eight*. Z punktu widzenia współczesnych historyków sztuki znaczenie wystawy z roku 1908 było przez lata przeceniane. W ich opinii charakter twórczości nowojorskich artystów nie był nadmiernie innowacyjny, a stosowana przez nich technika nie nosiła śladów podejścia awangardowego, obecnego w malarstwie europejskim początku XX wieku. Silnie nacechowana społecznie tematyka obrazów, uznana w USA za przełomową, na Starym Kontynencie była już w zaproponowanym przez ośmiu twórców wariacie przebrzmiała [por. Zurier 2006]. Z perspektywy socjologicznej należy zwrócić uwagę na szeroki kontekst

---

<sup>10</sup> W literaturze przedmiotu artystów z kręgu R. Henriego określa się czasem mianem *The Ashcan School*, jest to jednak nieco szersza grupa artystyczna, obejmująca także realistów nowojorskich nieprezentujących prac podczas wystawy w Macbeth Gallery w 1908 roku.

organizacji wystawy *The Eight*. W odniesieniu do XIX-wiecznej Francji Bourdieu podkreśla, że: „W fazie krytycznej tworzenia pola autonomicznego, odzyskującego dla siebie prawo do określania zasad swej prawomocności, impulsy do kwestionowania sensu istnienia pewnych instytucji [...] artystycznych [...] oraz stworzenia i narzucenia nowego nomos, nadchodziły z różnych kierunków” [Bourdieu 2001: 98]. Również sukces wystawy amerykańskich realistów nie jest rezultatem jedynie niezwyklej mocy twórczej artystów, lecz wypadkową sił działających w polu sztuki od pierwszych lat XX wieku. Zaliczyć do nich należy: nieco większe niż dotychczas zainteresowanie twórczością odbiegającą od ustalonych wzorców [por. Wayne 1998: 146]; częstsze prezentacje twórczości młodych artystów w nowojorskich klubach oraz galeriach [por. Myers 2000: 47–48]; niewielkie, ale jednak dostrzegalne udroźnienie kanałów dystrybucji sztuki [por. Clark 1954:]; szybką profesjonalizację krytyki artystycznej oraz jej zainteresowanie sztuką nowoczesną [por. Wayne 1989: 16]; wreszcie pojawienie się nowego pokolenia kolekcjonerów sztuki, w odróżnieniu od ich poprzedników powoli doceniającego nową twórczość i niekoniecznie składającego się wyłącznie z mężczyzn. W przypadku wystawy z 1908 roku warte uwagi są szczególnie konsekwencje dwóch ostatnich kwestii. Przyjmuje się, że największy wpływ na powodzenie ekspozycji miała krytyka artystyczna, o której zainteresowanie Robert Henri i jego uczniowie dbali już w dniu wycofania się z Akademii [por. Kennedy 2009: 15]. Virginia M. Mecklenburg dowodzi, że właściwie wszyscy członkowie grupy byli powiązani z najważniejszymi postępowymi krytykami przez stosunki zawodowe, rodzinne lub towarzyskie [por. Mecklenburg 1995: 191–213]. Zapewniło to rozgłos na łamach poczytnych wydawnictw codziennych i prasy branżowej, podsycany dodatkowo przez suflowane przez samych artystów (przesadne) epitety („skandaliści”, „buntownicy”, „rewolucjoniści”) oraz nobilitujące porównania do francuskich impresjonistów. Równocześnie wyrażana w polemikach niechęć krytyków konserwatywnych w sposób oczywisty wpłynęła na rozpoznawalność artystów, a w rezultacie także na komercyjne powodzenie wystawy. Wśród nabywców dzieł znaleźli się przedstawiciele klasy wyższej, w tym Gertrude Vanderbilt Whitney – kolekcjonerka, mecenaska sztuki i późniejsza założycielka pierwszego muzeum sztuki amerykańskiej – Whitney Museum of American Art (zał. 1931)<sup>11</sup>. Jej zakup stanowi przykład rosnącego zainteresowania wśród kobiet z wyższych sfer niedrogą (jeszcze) sztuką rodzimą, którą zaczynały kolekcjonować, dysponując środkami finansowymi mniejszymi

<sup>11</sup> Za dzieła Henriego, Lawsona, Luksa i Shinna Gertrude Whitney zapłaciła w sumie 2 225 dolarów.

niż ich mężowie, gromadzący już coraz częściej w pierwszej dekadzie XX wieku współczesne malarstwo europejskie [por. McCarthy 1991: 183]. Wskutek tego po raz pierwszy w amerykańskiej historii rozwój sztuki przestał podlegać wyłącznie męskiej supremacji<sup>12</sup>.

Reasumując, u schyłku pierwszego dziesięciolecia XX wieku transformacji uległa struktura pozycji i relacji zajmowanych przez całokształt podmiotów w nowojorskim polu sztuki. Układ sił, dotychczas przechylony w stronę biegu na ortodoksji, począł przesuwac się w kierunku postępowym, na co wskazuje przykład grupy The Eight. Stronnictwo heretyków – malarzy nastawionych z jednej strony na propagowanie sztuki nowoczesnej, z drugiej na rozwój jej wariantu rodzimego – zyskiwało szansę konsekracji w ramach rozrastającej się sieci agend pronowatorskich, funkcjonujących w otoczeniu dającym coraz szersze przyzwolenie na porzucanie sztywnych norm obowiązujących w świecie artystycznym, a także poza nim. W tej sytuacji po raz pierwszy w historii Stanów Zjednoczonych mówić można o procesie autonomizacji pola sztuki, w którym artyści poczęli wyzwalać się spod dominacji ortodoksyjnych instytucji, a ich twórczość stawała się coraz bardziej samodzielna. Na tym etapie doszło też do zacieśnienia związków między polem sztuki a polem ekonomicznym. Relacja tych dwóch obszarów nie miała jednak charakteru represyjnego wobec postępowych twórców, cieszących się pewną niezależnością względem oczekiwań establishmentu.

### ARMORY SHOW – 1913 (I PÓŹNIEJ)

Początek XX wieku w Stanach Zjednoczonych to czas powolnego domykania epoki wiktoriańskiej, charakteryzującej się, podobnie jak w Wielkiej Brytanii, gwałtowną modernizacją na poziomie technologicznym oraz przywiązaniem do rygorystycznych zasad moralnych i surowych norm oraz wartości w wymiarze społecznym<sup>13</sup>. Wiktorianizm, implementowany w Stanach Zjednoczonych przez

---

<sup>12</sup> W wieku XIX amerykańskie kolekcje sztuki tworzyli prawie wyłącznie pochodzący z najwyższych warstw społecznych mężczyźni. Ich zbiory składały się przede wszystkim z obrazów starych mistrzów europejskich. Kolejne pokolenie możnych Amerykanów na początku XX wieku zaczęło interesować się (nieco częściej niż ich ojcowie) europejską sztuką współczesną. Równocześnie procesy emancypacyjne umożliwiły przedstawicielkom establishmentu tworzenie samodzielnych zbiorów. Ich mniejsze niż mężczyzn możliwości finansowe skutkowały zainteresowaniem niedrogą wówczas sztuką rodzimą.

<sup>13</sup> Problematykę amerykańskiego wiktorianizmu przybliżają między innymi artykuły zamieszczone w „American Quarterly”. Special Issue: „Victorian Culture in America” [1975].

świadomy deficytu własnej kultury establishment, przyjmował formy rozbudowane (jeszcze) bardziej niż w Zjednoczonym Królestwie [por. Howe 1975: 508–511], organizując praktyki społeczne we wszystkich wymiarach codzienności. Charakteryzował go zatem „biało-anglosaksońsko-protestancki” nacjonalizm, indywidualizm, purytaniezizm i praktycyzm, a w konsekwencji etos pracy i entuzjazm rozwojowy. Szczególną rolę pełnił w USA moralizm, którego ślady dostrzegalne są jeszcze w latach 1901–1914, a więc w dobie progresywizmu<sup>14</sup>. Zbigniew Lewicki podkreśla, że w erze progresywnej wbrew pozorom nie dążono do postępu *sensu stricto*, a raczej do wprowadzenia reform umacniających dziewiętnastowieczne wartości tak w zakresie (specyficzniej rozumianej) sprawiedliwości społecznej, jak i moralności, leżących u podstaw postępu [por. Lewicki 2012: 444], co jednak w sytuacji przemian społeczno-polityczno-kulturowych zostało spełnione jedynie częściowo. Stany Zjednoczone zaczęły bowiem w drugiej dekadzie XX wieku kierować się ku postawom nowoczesnym. Bourdieu zwraca uwagę, że „[...] choć walki wewnętrzne w polu są w dużym stopniu niezależne w swej istocie od walk zewnętrznych – na przykład toczonych wewnątrz pola władzy bądź pola społecznego traktowanego jako całość – te jednak w swych rezultatach zależą od tego, czy są jakoś z nimi skorelowane” [Bourdieu 2001: 199]. W Stanach Zjednoczonych przemiany społeczne spletały się ze zmianą układu wewnątrz pola sztuki. Po roku 1910 normy wiktoriańskie zaczęły powoli ustępować. W coraz mniejszym stopniu udawało się również utrzymać zasady obowiązujące sferę kultury artystycznej zarówno na poziomie instytucjonalnym, jak i estetycznym. U progu drugiej dekady pojawiło się zainteresowanie już nie tylko realizmem miejskim, ale i nowoczesną sztuką spod znaku Marcela Duchampa czy Pabla Picassa. Anulowanie przez awangardę europejską obowiązujących dotychczas stylów i reguł, kwestionowanie podziału na kulturę wyższą i niższą, amoralizm i swoboda ekspresji stanowiły nowy punkt odniesienia twórców amerykańskich, budząc naturalny opór w obszarze ortodoksyjnym pola i jeszcze bardziej naturalne pożądanie w kręgach heretyckich.

Momentem kulminacyjnym walk o dominację stała się Międzynarodowa Wystawa Sztuki Nowoczesnej – Armory Show otwarta w lutym 1913 roku. W jej blisko półtoraroczne przygotowania na różnych etapach zaangażowani byli niemal wszyscy liczący się gracze frakcji postępowej – liczni artyści (w tym członkowie The Eight z Arthurem B. Daviesem jako przewodniczącym komitetu organizacyjnego łącznie); kolekcjonerzy (wraz z Gertude Whitney i Abby Aldrich Rockefeller), marchandzi (m.in. William Macbeth, Clara Avidge, w której Madison Gallery

<sup>14</sup> Niektórzy historycy określają czas trwania ery progresywnej na lata 1896–1916 lub 1919.



powstała idea Wystawy, czy Alfred Stieglitz, którego mała wystawa europejskiej awangardy stanowiła inspirację dla Armory Show), wreszcie krytycy artystyczni. Publiczności w Nowym Jorku (później też Chicago i Bostonie) zaprezentowano prace blisko dwustu współczesnych malarzy i rzeźbiarzy Starego i Nowego Kontynentu, w tym przedstawiciele „dawnej awangardy” (m.in. Edouarda Maneta, Claude’a Moneta, Henriego de Toulouse-Lautreca), ekspresjonistów, fowistów, futurystów i kubistów oraz amerykańskich realistów. Malarstwo tych ostatnich na tle twórczości europejskiej sprawiało wrażenie zachowawczego i zacofanego. Nawet ono nie wzbudzało jednak entuzjazmu konserwatywnych obserwatorów, na czele z byłym prezydentem Theodore’em Rooseveltem, który po odwiedzeniu Armory Show miał powiedzieć, że prezentowana tam twórczość po prostu nie jest sztuką [por. Rosenberg 1963: 99].

Przypieczętowana przez Wystawę Sztuki Nowoczesnej zmiana w polu, obejmująca tak reorganizację jego hierarchii, jak i adaptację nowego ładu estetycznego, była jednak nieodwracalna. Znamienne jest, że w roku organizacji Armory Show zmarło dwóch z trzech najważniejszych kolekcjonerów starych mistrzów – J.P. Morgan i B. Altman. W roku 1914 National Academy of Design zyskała nie tylko nowego, postępowego przewodniczącego, ale też nowy, bardziej inkluzywny system konkursów, co oznaczało spełnienie dawnych postulatów grupy Roberta Henriego. W 1915 odszedł symbolizujący wiktoriańską represję Anthony Comstock, który jeszcze sześć lat wcześniej usiłował zablokować ekspozycję obrazu *Salome* Roberta Henriego (sportretowanej w stroju z głębokim dekoltem, prześwitującej spódnicy i z odsłoniętym brzuchem (sic!)). Po roku 1913 konserwatywni profesorowie, krytycy, teoretycy i historycy sztuki wciąż wiedli batalię o podważenie prawomocności sztuki awangardowej, jednak z coraz mniej satysfakcjonującym dla siebie wynikiem. Jak bywa w podobnych przypadkach, zmiana struktury gustów w polu artystycznym przyczyniła się do ewolucji smaku adresatów sztuki – „Ponieważ różne pozycje w zhierarchizowanej przestrzeni pola produkcji [artystycznej – przyp. aut.] [...] odpowiadają zhierarchizowanym społecznie gustom, pełna transformacja struktury pola pociąga za sobą przesunięcie w strukturze gustów odbiorców [...]” [Bourdieu 2001: 247]. Począwszy od Armory Show rodzima twórczość współczesna zaczęła budzić realne (co nie oznacza oczywiście, że porównywalne z dzisiejszym) zainteresowanie szerszej publiczności oraz grupy kolekcjonerów. Normą stała się obecność prac amerykańskich artystów w starych, a przede wszystkim właśnie otwieranych galeriach, których do roku 1920 funkcjonowało w Nowym Jorku już blisko sto. Zmianie uległ również charakter relacji między establishmentem a twórcami, z których część została doradcami możnych w sprawach artystycznych lub po prostu

samodzielnymi kolekcjonerami. Przedstawiciele, a zwłaszcza przedstawicielki klasy wyższej zostały mecenasami sztuki amerykańskiej, fundując stypendia, organizując konkursy i wystawy rodzimych twórców, a przede wszystkim skupując ich dzieła. Zainicjowane wówczas kolekcje stanowią załączek ekspozycji prezentowanych obecnie w American Wing of MET Museum (zał. 1924), Whitney Museum of American Art oraz Museum of Modern Art (zał. 1930) powołanego przez trzy „nieugięte damy” (*the adamantine ladies*): Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss oraz Marry Quinn Sullivan.

Rok 1913 uznawany jest równocześnie za symboliczny moment pogrzebania malarstwa akademickiego [por. Singal 1987: 16] oraz zmierzchu twórczości realistycznej w Stanach Zjednoczonych. Dotychczasową twórczość amerykańskich malarzy dotknął wówczas bezwzględny proces społecznego starzenia dzieł sztuki, opisywany przez Bourdieu jako: „[...] niewyczuwalna przemiana spychająca je ku deklacji i klasyczności, [będąca – przyp. aut.] wynikiem spotkania się ruchu wewnętrznego, związanego z walkami w polu, które pobudzają do tworzenia dzieł odmiennych, z ruchem zewnętrznym, związanym ze społeczną zmianą publiczności [...]” [Bourdieu 388]. Tym samym rok 1913 wyznacza początek amerykańskiego modernizmu, który stał się stylem obowiązującym również w rzeźbie, architekturze, literaturze, poezji czy muzyce, dając środki wyrazu nie tylko doświadczonym twórcom, ale i nowym ruchom artystycznym. Należy do nich nowojorska bohema, gromadząca się od końca pierwszej dekady XX wieku wokół skweru Waszyngtona i dzielnicy Greenwich Village<sup>15</sup>, której złożone związki z kręgami malarskimi pomijam tu celowo, mając na uwadze zawężony charakter niniejszego artykułu. Modernizm, również w kontekście amerykańskim, wykraczał oczywiście daleko poza sferę kultury artystycznej, filozofii czy nauki, stając się synonimem nowej epoki<sup>16</sup> – czasu redefinicji tradycyjnych zasad, norm i wartości; postępu; industrializacji; a przede wszystkim urbanizacji wraz z jej społecznymi konsekwencjami – zmianą ról i struktur społecznych, pluralizmem, heterogenicznością, ale i alienacją, anonimowością, anomią, które staną się przedmiotem malarstwa amerykańskiego już w dwudziestoleciu międzywojennym [por. Lewicka 2018: 176–179]. Wówczas ustanowi się w USA odrębny, niezależny język artystyczny, daleki od form artykulacji akademików, ale i impresjonistów czy wczesnych realistów amerykańskich, a pole sztuki ulegnie kolejnej fazie emancypacji.

<sup>15</sup> Więcej na temat bohemy Greenwich Village piszą między innymi Leslie Fishbein [1982], Rick Bread i Leslie Cohen Berlowitz [1993] czy Ross Wetzsteon [2001].

<sup>16</sup> Problematyce amerykańskiego modernizmu poświęcony jest między innymi „Special Issue of American Quarterly Modernist Culture in America” [1987].

## ZAKOŃCZENIE

Celem przedstawionej tu pracy była analiza wydarzeń w amerykańskim środowisku artystycznym przełomu wieku XIX i XX. Dla ich odczytania posłużyłam się niektórymi kategoriami zaczerpniętymi z dorobku Pierre'a Bourdieu (niektóre świadomie pominęłam), jak również pewnymi jego sugestiami metodologicznymi. Węzłowym pojęciem analitycznym stało się pole (sztuki), czyli „[...] uniwersum podlegające własnym prawom funkcjonowania oraz transformacji [...]” [Bourdieu 2001: 327]. W jego opisie odniosłam się do koncepcji genezy i autonomizacji. Chodziło mi o przybliżenie procesu konstituowania pola sztuki Stanów Zjednoczonych, rekonstrukcję jego wewnętrznej struktury, wskazanie procesualnego charakteru jego autonomizacji oraz zarysowanie relacji wewnątrz pola i między polami. Dodatkową kategorią opisu stało się pojęcie *rewolucji symbolicznej* – zwrotu w polu artystycznym, prowadzącego do wyłonienia nowego ładu strukturalnego i symbolicznego. Tłem dla opisywanych wydarzeń był natomiast proces ewolucji społeczeństwa amerykańskiego z fazy wiktoriańskiej w kierunku modernizmu. Analiza oparta na takich założeniach doprowadziła do następujących konkluzji.

Po pierwsze (w odniesieniu do genezy pola), ukonstituowane dopiero w wieku XIX pole artystyczne Stanów Zjednoczonych uległo szybkiej polaryzacji. Zarówno podmioty dominujące (ortodoksyjne), jak i zdominowane (postępowe) nie dysponowały rozbudowanymi kapitałami społecznymi i kulturowymi. Istotną rolę w procesie konstituowania pola odgrywał kapitał ekonomiczny, liczne podmioty uzależnione były bowiem od gustu establishmentu preferującego dawną sztukę europejską. W konsekwencji rynek rodzimej sztuki amerykańskiej (początkowo) rozwinął się w bardzo niewielkim stopniu. Tym samym możliwości produkcji, oceny i dystrybucji malarstwa, szczególnie jeśli odbiegało ono od kanonów narzucanych przez National Academy of Design, były ograniczone. Dodatkowo na pole artystyczne presję wywierał zewnętrzny przymus obyczajowy wymuszony przez wiktoriańską moralność i sztywne prawa cenzorskie.

Po drugie (w odniesieniu do autonomizacji pola), wyraźne przesunięcie stawek gry w amerykańskim polu sztuki pierwszego dziesięciolecia XX wieku w kierunku antyakademickim, jednocześnie z profesjonalizacją podmiotów konstytuujących świat artystyczny oraz zajmowaniem pozycji przez nowych, wyposażonych w rozbudowany kapitał kulturowy graczy, w sytuacji następującej w tym okresie zmiany społecznej sprzyjało tendencjom autonomizacyjnym pola. Zakwestionowanie pozycji NAD przez organizację niezależnej wystawy malarzy z kręgu Roberta Henriego stanowiło impuls dla reorganizacji reguł gry

w polu, podobnie jak pierwsza, niewielka ekspozycja dzieł twórców europejskich w galerii Alfreda Stieglitza wyznaczyła kierunek mających nadejść w drugiej dekadzie XX wieku przeobrażeń postrzegania symbolicznego. Około roku 1913 w USA awangarda malarska stała się realną stawką w grze statusowej, a zarazem narzędziem ostatecznego przełamania hegemonii frakcji ortodoksyjnej i jej agend. Nowa logika funkcjonowania pola uwolnionego w znacznej mierze od przymusu instytucjonalnego i moralnego, kierującego się niezależnością artystyczną w sferze estetycznej, nie oznaczała domknięcia procesu autonomizacji amerykańskiego pola sztuki, a raczej zakończenie jej pierwszej fazy. Na tym etapie malarstwo w Stanach Zjednoczonych wciąż naśladowało wzorce europejskie, a powstanie rynku sztuki amerykańskiej oznaczało mniejsze bądź większe naciski ze strony warstw uprzywilejowanych. Dodać trzeba, że okres międzywojenny przyniósł ożywienie w kwestiach separacji artystycznej Starego i Nowego Kontynentu, co uznać można za kolejny etap autonomizacji amerykańskiego pola sztuki, które jednak nadal podlegało wpływom zewnętrznym, głównie ze strony pola ekonomii. Jak wykazuje Paul Lopes, ostateczną autonomię pole sztuki w USA uzyskało dopiero w połowie XX wieku, gdy nastąpiła realna synteza sztuki wyższej i niższej, a subpole sztuki niezależnej stało się trwałym elementem pola, w którym artyści awangardowi tworzyli nowe gatunki i style, uniezależniając się tym samym od presji wewnętrznej i zewnętrznej, w tym od zasad legitymizacji narzucanych przez rozmaite podmioty artystyczne i rynek sztuki [por. Lopes 2015: 245].

Po trzecie (w odniesieniu do rewolucji symbolicznej), opisane wydarzenia z lat 1900–1913 doprowadziły do głębokiej reorganizacji porządku niedawno ukonstytuowanego amerykańskiego pola sztuki. Nieodwracalne przekształcenie struktur poznawczych i społecznych; przeciwstawienie się obowiązującym dotychczas regułom myślenia o sztuce i jej postrzegania; wyłonienie i akceptacja nowych norm estetycznych; anulowanie utrwalonej struktury pozycji i relacji; ustanowienie nowych praw i logiki pola, czyli zachodzące w USA zjawiska, w odniesieniu do teorii Pierre’a Bourdieu uznać można za wskaźniki *rewolucji symbolicznej* [por. Bourdieu 2001, 2017]. Omówiona przez francuskiego socjologa *rewolucja* w paryskim polu sztuki, choć usankcjonowana specyficznymi okolicznościami zaistniałymi we Francji połowy wieku XIX, zainicjowana została przez konkretną jednostkę – Edouarda Maneta, a jej wizualnym emblematem stał się obraz *Śniadanie na trawie*. W warunkach amerykańskich trudno mówić o podmiocie (indywidualnym czy instytucjonalnym) dającym asumpt do rewolucji (nie mówiąc o poszukiwaniu symbolizującego ją dzieła sztuki). Wystąpienie Roberta Henriego z Akademii oraz wystawa *The Eight* z 1908 roku, nawet jeśli nie miały tylko charakteru sensacji prasowej, to z pewnością nie przyniosły długotrwałej

zmiany na płaszczyźnie estetycznej. Pisze historyczka sztuki H. Barbara Weinberg: „Wraz z amerykańskimi impresjonistami, artyści z The Eight zdefiniowali awangardę w Stanach Zjednoczonych... aż do roku 1913, kiedy Armory Show zaprezentowało amerykańskiej opinii publicznej pracę prawdziwych modernistów” [Weinberg 2010]. Moderniści zaproponowali oczywiście nową estetykę, transformacja symboliczna i instytucjonalna widoczna w polu sztuki w okresie Armory Show rozpoczęła się jednak wcześniej. Sama wystawa, podobnie jak ekspozycja The Eight, stanowiła rezultat szeregu procesów zachodzących w polu od początku wieku XX. Z tych też powodów wydaje się, że warto w dalszych analizach rozważyć posłużenie się pojęciem ewolucji symbolicznej lub też rozwinięciem formuły „refolucji”, na którą w książce *Liberalizm po komunizmie* powołuje się Jerzy Szacki [por. Szacki 1994: 5]. Równocześnie podstawowymi pojęciami opisu pola, czyniąc kategorie genezy i autonomizacji pola, które w kolejnych opracowaniach uzupełnić należy o koncepcje kapitałów społecznych i habitusu.

## BIBLIOGRAFIA

- American Quarterly*. 1975. Special Issue: *Victorian Culture in America* 27(5).
- American Quarterly*. 1987. Special Issue: *Modernist Culture in America* 39(1).
- Anna Matuchniak-Krasuska**. 2010. *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Becker Howard S.** 1982. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Beisel Nicola K.** 1997. *Imperiled innocents: Anthony Comstock and family reproduction in Victorian America*. Princeton: Princeton University Press.
- Blesh Rudi**. 1956. *Modern art USA. Men, rebellion, conquest, 1900–1956*. New York: Alfred A. Knopf.
- Bourdieu Pierre**. 1993. *The field of cultural production*. New York: Columbia University Press.
- Bourdieu Pierre**. 1998. Teoria obiektów kulturowych. W: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, R. Nycz (red), 259–280 Kraków: Universitas.
- Bourdieu Pierre**. 2001. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Kraków: Universitas.
- Bourdieu Pierre**. 2006. *Medytacje pascaliańskie*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Bourdieu Pierre**. 2014. *Manet. Rewolucja symboliczna albo efekt Maneta*. <http://www.lewica.pl/?id=29087&tytul=Pierre-Bourdieu:-Rewolucja-symboliczna-albo-efekt-Maneta> [dostęp: 15.09.2020].
- Bourdieu Pierre**. 2017. *Manet. A symbolic revolution*. Cambridge: Polity Press.
- Bread Rick, Leslie Cohen Berlowitz**. 1993. *Greenwich Village: Culture and counterculture*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Brown Milton W.** 1988. *The story of the Armory Show*. New York: Abbeville Press.
- Clark Eliot**. 1954. *History of the National Academy of Design, 1825–1953*. New York: Columbia University Press.
- Danto Arthur C.** 2006. *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Dickie George.** 1974. *Art and the aesthetic. An institutional analysis.* Ithaca: Cornell University Press.
- Dickie George.** 1984. *The art circle.* New York: Haven Publication.
- DiMaggio Paul, Walter W. Powell.** 1983. "The iron cage revisited: Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields". *American Sociological Review* 48(2) (April): 143–166.
- DiMaggio Paul.** 1982a. "Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston, part II: The classification and framing of American art". *Media, Culture and Society* 4(4): 303–332.
- DiMaggio Paul.** 1982b. "Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston, part I: The creation of an organizational base for high culture in America". *Media, Culture and Society* 4(1): 33–50.
- DiMaggio Paul.** 1986. Structural analysis of organizational fields: A blockmodel approach. In: *Research on organizational behavior*, S. Barry, L.L. Cummings (eds.), 335–370. Greenwich: Connecticut. JAI Press.
- Emerson Ralph Woodrow.** 1841. *Thought on art.* <https://archive.vcu.edu/english/engweb/transcendentalism/authors/emerson/essays/art.html> [access: 15.09.2020].
- Fishbein Leslie.** 1982. *Rebels in bohemia: The radicals of the masses, 1911–1917.* Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Fowler Bridget.** 1997. *Pierre Bourdieu and cultural theory.* London: Thousand Oaks.
- Heinich Nathalie.** 2010. *Socjologia sztuki.* Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Heinich Nathalie.** 2014. *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique.* Paris: Gallimard.
- Homer William Innes.** 1969. "The exhibition of 'The Eight': Its history and significance". *The American Art Journal* 1(1): 53–64.
- Howe Daniel Walker.** 1975. "American victorianism as a culture". *American Quarterly* 27(5): 507–532, Special Issue: *Victorian Culture in America.*
- Jacyno Małgorzata.** 1997. *Iluzje codzienności. O teorii socjologicznej Pierre'a Bourdieu.* Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Jankowicz Grzegorz, Piotr Marecki, Alicja Pałęcka, Jan Sowa, Tomasz Warczok.** 2014. *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu. Raport z badań.* Kraków: Korporacja Ha!art.
- Julien Chris.** 2014. "Bourdieu, social capital and online interaction". *Sociology* 49(2): 356–373.
- Karolina Sztandar-Sztanderska.** 2010. *Teoria praktyki i praktyka teorii. Wstęp do socjologii Pierre'a Bourdieu.* Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- McCarthy Kathleen D.** 1991. *Women's culture: American philanthropy and art, 1830–1930.* Chicago: University of Chicago Press.
- Kennedy Elizabeth.** 2009. The Eight: "Modern art of one kind and another". In: *The Eight and American modernisms/New Britain Museum of American Art*, E. Kennedy (ed.), 13–21. Milwaukee Art Museum; Chicago: Terra Foundation for American Art: Distributed by the University of Chicago Press.
- Lewicka Barbara.** 2018. „Nocni włóczędzy», czyli «Miejskość jako styl życia». Malarstwo Edwarda Hoppera a koncepcja Louisa Wirtha". *Kultura i Społeczeństwo* 62(3): 169–190.
- Lewicka Barbara.** 2021. „Zróżnicowanie kulturowe a świat artystyczny. Przypadek Nowego Jorku przełomu XIX i XX wieku". *Studia Socjologiczne* 2(241): 97–123.
- Lewicki Zbigniew.** 2012. *Historia cywilizacji amerykańskiej.* Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.

- Lindner Christoph.** 2015. *Imagining New York City: Literature, urbanism, and the visual arts, 1890–1940.* New York: Oxford University Press.
- Lopes Paul.** 2015. “The heroic age of American avant-garde art”. *Theory and Society* 44(3): 219–249.
- Luhmann Niklas.** 2000. *Art as a social system.* Stanford: Stanford University Press.
- Marchetti Francesca Castria.** 2005. *Malarstwo amerykańskie.* Warszawa: Arkady.
- Mecklenburg Virginia M.** 1995. Manufacturing rebellion: The Ashcan artists and the press. In: *Metropolitan lives: The Ashcan artists and their New York*, R. Zurier, R.W. Snyder, V.M. Mecklenburg, 191–214. New York: W.W. Norton & Company.
- Morgan H. Wayne.** 1978. *New muses. Art in American culture, 1965–1920.* Norman: University of Oklahoma Press.
- Morgan H. Wayne.** 1989. *Keepers of culture: The art-thought of Kenyon Cox, Royal Cortissoz, and Frank Jewett Mather, Jr.* Ohio: Kent State University Press.
- Morrin Peter, Judith Zilczer, William C. Agee.** 1986. *The advent of modernism. Post-impressionism and North American art, 1900–1918.* Atlanta: High Museum of Art.
- Myers Kenneth J.** 2000. The public display of art in New York City, 1664–1914. In: *Rave reviews. American art and its critics, 1826–1925*, D.B. Dearing (ed.), 31–53. New York: National Academy of Design.
- Rose Barbara.** 1967. *American art since 1900: A critical history.* New York: F.A. Praeger.
- Rosenberg Harold.** 1963. “The Armory Show: Revolution reenacted”. *New Yorker* April 6.
- Saltzman Cynthia.** 2008. *Old masters, new world: America’s raid on Europe’s great pictures, 1880–world war I.* New York: Viking.
- Singal Daniel Joseph.** 1987. “Towards a definition of American modernism”. *American Quarterly* 39(1): 7–26, Special Issue: Modernist Culture in America.
- Slayton Robert A.** 2017. *Beauty in the city: The Ashcan school.* Albany: State University of New York Press.
- Spencer Herbert.** 1982. Refleksje na temat impresjonizmu. W: *Impresjonizm amerykański.* Joint publication. Smithsonian Institution.
- Szacki Jerzy.** 1994. *Liberalizm po komunizmie.* Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Walker Lester C., Jr.** 1961. “New art in America: The Armory Show”. *The Georgia Review* 15(3): 331–342.
- Wacquant Loïc.** 2017. „Cztery generalne zasady zastosowania Bourdieu w działaniu”. *Kultura i Rozwój* 4(5): 65–79.
- Warczuk Tomasz.** 2015. „Herezja artystyczna – herezja socjologiczna, czyli «Manet to ja»”. *Stan Rzeczy* 8: 347–357.
- Weinberg H. Barbara.** 2009. *American stories: Paintings of everyday life, 1765–1915.* London: Yale University Press.
- Weinberg H. Barbara.** 2010. *The Ashcan school.* The Metropolitan Museum of Art. [https://www.metmuseum.org/toah/hd/ashc/hd\\_ashc.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/ashc/hd_ashc.htm) [access: 15.09.2020]
- Werbel Amy.** 2018. *Lust on trial. Censorship and the rise of American obscenity in the age of Anthony Comstock.* New York: Columbia University Press.
- Wetzsteon Ross.** 2001. *Republic of dreams: Greenwich Village, the American bohemia, 1910–1960.* New York: Simon & Schuster.
- Wexler Victor G.** 1991. “Creating a market in American art: The contribution of the Macbeth Gallery”. *Journal of American Studies* 25(2): 245–265.

- William Lach** (ed.). 2000. *New York, New York: The city in art and literature*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Zilczer 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.

*Barbara Lewicka*

**BETWEEN THE ACADEMY AND THE AVANT-GARDE.  
STUDY OF THE AMERICAN FIELD OF ART  
AT THE TURN OF 19<sup>TH</sup> AND 20<sup>TH</sup> CENTURY**

Abstract

The article aims to reconstruct the nature of the American field of art at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries from Pierre Bourdieu's theory. The analysis of the art field is based on the interpretation of materials gathered in the United States. Events of the period such as emancipation of some artists from the influence of the Academy, foundation of independent art schools, creation of independent galleries, establishment of artistic criticism, organization of subsequent exhibitions of American contemporary art, opening of the Armory Show (1913), and breaking with academic style, marked the first phase of autonomization of the art field in the US. The article discusses the process of its constitution and early emancipation. The author indicates the participants of the status game in the field, determines their role and meaning, describes their mutual relations and dependencies. On the other hand, these elements are described in the context of social change occurring in the US. Due to the multidimensional nature of transformation in the field, it was considered in the categories of the symbolic revolution.

**Keywords:** sociology of artistic culture, field of American art, autonomization, symbolic revolution, American art