

PIOTR PIOTROWSKI

ROSJA I AMERYKA; AWANGARDA I MODERNIZM

Ameryka i Rosja mogą mieć różne cele, ale jeśli mamy wspólne stacje na tej samej drodze, nie widzę powodów, dlaczego nie mielibyśmy podróżować razem tym samym samochodem...

L. Trocki, 1918¹

Trocki, którego zainteresowania Ameryką nigdy nie wygasły, przeciwnie, gdy stał się politycznym banitą, wygnańcem z opanowanej przez Stalina ojczyzny proletariatu, wręcz nabierały wyrazistości – nie był w swych marzeniach odosobniony. Raczej odwrotnie, podzielał wiarę wielu prominentnych wodzów rewolucji upatrujących w sobie „wybawicieli” klasy robotniczej i „budowniczych” nowego świata. Co więcej, wpisywał się w tradycję znacznie starszą niż rosyjski Październik, w tradycję sięgającą wieku XIX. W tym bowiem czasie w carskiej Rosji ukazywało się wiele publikacji poświęconych nowemu kontynentowi, jego dynamice gospodarczej, przyrodzie, architekturze, etc. Zasadniczo jednak przemilczały one kwestię ustroju politycznego. Można wręcz rzec, że ich ilość była wprost proporcjonalna do różnic politycznych dzielących Rosję i Ameryki. Bolszewicy utrzymali te różnice, choć w nieco innej konfiguracji. Poszli jednak dalej niż ich poprzednicy z czasów caratu. W Ameryce widzieli nie tylko „skrzynkę z narzędziami”, mogącą dostarczyć to, co konieczne, aby w Rosji budować dobrobyt – widzieli w niej teren ideologicznej (w pierwszym rzędzie) ekspansji.

Reakcja społeczeństwa amerykańskiego na rewolucję bolszewicką, z jej nieukrywaną ambicją rozprzestrzeniania się po kuli ziemskiej, była zróżnicowana. Amerykańska lewica intelektualna była zafascynowana Rosją

¹ Cyt. za: M. Eastman, *Love and Revolution*, Random House, New York 1964, s. 103.

Radziecką. Jeżeli dla Rosjan Ameryka była „skrzynką z narzędziami” i celem ideologicznego eksportu, to z kolei dla Amerykanów Rosja stanowiła wzór „nowego wspaniałego świata”. Wielu lewicujących amerykańskich intelektualistów podróżowało do ojczyzny rewolucji proletariackiej. Większość z nich nie zdobyła się na tak krytyczno-przenikliwą analizę tej rzeczywistości, jaką sformułował np. André Gide po podróży do ZSSR. Max Eastman, z którego wspomnień zaczerpnąłem motto tego artykułu, należał do wyjątków².

Porewolucyjna, bolszewicka Rosja zatem bardzo szybko stała się mitem przyszłości i pozostawała nim bardzo długo, mimo nieraz bardzo wyraźnie widocznych oznak propagandowego oszustwa leninowsko-stalinowskiego eksperymentu. Pozostała nim nawet wówczas, gdy lewica amerykańska w latach trzydziestych wyraźnie się spolaryzowała, dzieląc się na zwolenników partii komunistycznej (stalinowskiej) oraz krytyków stalinowskiego porządku, skupionych wokół przebywającego na emigracji w Meksyku Lwa Trockiego³. Wówczas gdy dla części lewicowych intelektualistów stawały się oczywiste zbrodnie Stalina, gdy oskarżenia pod adresem starych rewolucjonistów o „trockizm” (sic!), kontrrewolucję, sabotaż i rozmaite „odchylenia”, mnożyły się w postaci kolejnych pokazowych procesów moskiewskich, następowała jednocześnie wyraźna idealizacja heroiczných lat Października i jego wodzów.

W latach bezpośrednio po rewolucji rosyjskiej, gdy lewica amerykańska, choć zróżnicowana, nie była tak podzielona jak w latach trzydziestych, związana z nią prasa publikowała bardzo wiele materiałów na temat Rosji. Jedne z pierwszych to bezpośrednie relacje nadsyłane przez Johna Reeda, wysłanego tam przez Maxa Eastmana za pieniądze bogatej amerykańskiej sympatyczki lewicy, Mrs. McCullough, która przeznaczyła na ten cel 2000 dolarów⁴. Reportaże Reeda miały się ukazywać w słynnym periodyku „The Masses”. Jednakże na skutek decyzji głównego pocztmistrza Stanów Zjednoczonych, który na podstawie dekretu rządu USA o działalności antyamerykańskiej w czasie wojny zakazał pocztowej dystrybucji pisma – „Masy” upadły⁵. Ale John Reed dotarł tymczasem do Petersburga i bezpośrednio obserwował owe „dziesięć dni”. Między innymi, jak

² Warto w tym kontekście wymienić napisaną po powrocie z Rosji książkę: M. Eastman, *Artists in Uniform. A Study of Literature and Bureaucratism*, George Allen Unwin Ltd., London 1934.

³ Wśród bogatej literatury na temat historii lewicy amerykańskiej por.: P. Buhle, *Marxism in the United States: Remapping the History of the American Left*, Schocken, New York 1986; J. Diggins, *The American Left in the Twentieth Century*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1973; J. Weinstein, *Ambiguous Legacy: The Left in American Politics*, New Viewpoints, New York 1975.

⁴ M. Eastman, *Love and Revolution*, op.cit., s. 70.

⁵ R. Zurier, *Art for the Masses*, Temple University Press, Philadelphia 1988.

wspomina Eastman, reportaże Reeda, które otrzymywał, stały się bezpośrednim powodem powołania nowego miesięcznika, „The Liberator”; tak „gorący” materiał – jak twierdzi – musiał być gdzieś publikowany⁶.

Amerykańska prasa lewicowa przeprowadziła też bardziej zorganizowane kampanie, jak np. kampanię przeciwko zachodniej interwencji w Rosji, czy na rzecz dyplomatycznego uznania przez administrację amerykańską Rosji Radzieckiej. Takie pisma, jak wspomniany „The Liberator” (1918-1924) czy późniejsze „The New Masses” (1926-1948), związane z lewicującymi intelektualistami (to drugie zmieniło w latach trzydziestych swój charakter), czy bardziej „oficjalne”, gdyż powiązane z politycznymi instytucjami lewicy, jak „Soviet Russia” (1919-1922), czy „The Soviet Russia Pictorial” (1923-1924), następnie „The Worker’s Monthly” (1924-1927), należały w latach dwudziestych do czołówki prasy amerykańskiej zainteresowanej Rosją, rewolucją, zachodzącymi tam przemianami politycznymi i kulturowymi, międzynarodową polityką młodego państwa radzieckiego oraz jej amerykańskimi reperkusjami.

Pytanie, jakie w tym miejscu pragnę postawić, dotyczy obecności radzieckiej sztuki, przede wszystkim awangardy, w prasie amerykańskiej lewicy. Łatwo zauważyć, iż w przeciwieństwie do radzieckiej literatury (np. twórczości I. Babla i B. Pilniaka) oraz rewolucyjnego teatru (W. Meyerholda), zainteresowanie tych pism radziecką sztuką wizualną, awangardą zwłaszcza, było niewielkie. Materiały na ten temat należały w gruncie rzeczy do wyjątków i pojawiały się trochę jakby na marginesie. Na przykład, w jednym z pierwszych numerów cytowanego już „Liberatora” Floyd Dell opublikował artykuł zatytułowany *Art under Bolsheviks*, w którym wspomina o rodzącej się nowej organizacji życia artystycznego, opiece nad zabytkami, nacjonalizacji kolekcji i dostępności tzw. szerokiej publiczności do wybitnych zbiorów prywatnych, a także o roli państwa jako mecenasu nowoczesnej sztuki oraz o powoływanych i kierowanych przez samych artystów instytucjach państwowych⁷. W momencie jednak, gdy zaczyna referować szczegóły, w przypadku sztuk wizualnych wymienione zostają nazwiska trzech zaledwie artystów awangardowych (Tatli-na, Udalcowej, Viesnina), bez jakiegokolwiek próby opisu ich twórczości.

Postawa ta wydaje się bardzo typowa dla lewicowej prasy amerykańskiej. Wyraża ją w sposób bardzo charakterystyczny w tym kontekście wypowiedź anonimowego, bezpośredniego obserwatora wydarzeń w Rosji, który zapytany o sztukę radziecką odpowiada, że nie czuje się kompetentny w tej kwestii, aczkolwiek potwierdza dużą popularność „nowej sztuki-

⁶ M. Eastman, *Love and Revolution*, op.cit., s. 70; J. Reed, *Red Russia. The Triumph of the Bolsheviki*, „The Liberator”, No 1, March 1918 (patrz następne numery).

⁷ F. Dell, *Art under Bolsheviks*, „The Liberator”, Vol. 2, No 6, June 1919.



Louis Lozowick „New Masses”, New York August 1928 (okładka)

ki” w Rosji Radzieckiej⁸. Z kolei w innym piśmie, bardziej „oficjalnym”, gdyż wydawanym nie przez *fellow-travellers*, jak „Liberator”, lecz przez powiązane z partią komunistyczną i związkami zawodowymi Towarzystwo Przyjaciół Rosji Radzieckiej [The Friends of Soviet Russia], „The Soviet Russia Pictorial”, z okazji pierwszej dużej i bardzo ważnej prezentacji sztuki radzieckiej na Zachodzie (Erste Russische Kunstausstellung, Berlin 1922), ukazała się jedynie niewielka notatka prasowa⁹.

⁸ [anonymowy wywiad] „The Liberator”, Vol. 3, No 11, November 1920, s. 19-20.

⁹ „The Soviet Russia Pictorial”, Vol. 1, No 1, January 1923, s. 6.

W tym kontekście postacią wyjątkową jest Louis Lozowick (1892-1973), artysta ukraińskiego pochodzenia, który w wieku czternastu lat wraz z rodzicami wyemigrował do Nowego Jorku. W latach dwudziestych kilka razy podróżował do Europy, w tym do Rosji, nawiązując bezpośrednio znajomości z artystami radzieckiej awangardy. Te podróże zaowocowały kilkoma tuzinami artykułów na temat rosyjskiej sztuki nowoczesnej, które zasadniczo (acz nie tylko) ukazywały się w lewicowej prasie amerykańskiej¹⁰. Lozowick opublikował też jedyną w owym czasie książkę w całości poświęconą awangardzie radzieckiej¹¹.

Lozowick rozpoczyna swój wywód od źródeł nowoczesnej sztuki rosyjskiej, tzn. od historii odrzucenia przez młodych artystów twórczości Pieredwizników oraz Miru Iskusstwa. Młodzi Rosjanie wypowiedzieli się, zdaniem autora, zarówno przeciw dydaktyzmowi pierwszych, jak również estetyzującej zasadzie „sztuki dla sztuki” drugich. Artyści nowocześni, koncentrując swe zainteresowania na formie artystycznej („mistrzostwie”), odrzucając anegdotę i imitację rzeczywistości w swym malarstwie, szukali twórczości, a więc takiej płaszczyzny dzieła (formy), która pozwalała im zarówno na kreację, jak też na docieranie do teoretycznej istoty obrazu. Nie była to więc „sztuka dla sztuki”, twierdzi Lozowick, gdyż nie walory estetyczne o niej decydowały, lecz sztuka badająca to, co najważniejsze: kolor, materię, masy plastyczne, plany, etc. Następnie przechodzi on do omówienia ewolucji nowoczesnej sztuki rosyjskiej, poczynając od scharakteryzowania twórczości artystów grupy Walet Karowy, Łarionowa, Gonczarowej, przez kubizujące malarstwo Klucisa, Pevsnera, Popovej, Udalcowej, do suprematyzmu i jego – jak pisze – „ostatetecznej” dwubiegunowości: Malewicza z jednej strony, z drugiej zaś Rodczenki. Zwieńczeniem historycznego wywodu Lozowicka są dokonania konstruktywistów, którzy abstrakcyjne zdobycze suprematyzmu potrafili przełożyć na język przemysłowego projektowania, typografii, materiałoznawstwa, propagandy, etc. Oprócz wspomnianego Rodczenki autor wymienia tu Tatlina, Lissitzky’ego, Popową i Aleksandrę Exter. Jest to jednak, zdaniem Lozowicka, jeden biegun konstruktywizmu, podbudowywany teoretycznymi wypowiedziami Arwatowa, Gana i Tarabukina. Drugi zaś stanowi praca nad „tworzeniem nowych form”, nowego języka. Tu wymieniony jest Altman oraz Gabo. Lozowick zauważa też, że obok tych zasadniczych tendencji artystycznych w łonie awangardy radzieckiej, pojawiają się w Rosji też zainteresowania ekspresjonistyczne,

¹⁰ Niekompletna, acz reprezentatywną bibliografię prac Lozowicka publikuje: V. Hagelstein-Marquardt, *Louis Lozowick: An American's Assimilation of Russian Avant-Garde Art of the 1920s.*, w: *The Avant-Garde Frontier. Russia Meets the West, 1910-1930*, ed. by G. Harrison-Roman, V. Hagelstein-Marquardt, University Press of Florida, Gainesville 1992, s. 271-273.

¹¹ L. Lozowick, *Modern Russian Art*, Societe Anonyme, New York 1925.

dążenie do „duchowości” sztuki, „intuicyjności” kreacji i odbioru, podając jednocześnie przykłady malarstwa Kandinsky’ego, Chagalla, Burliuka i Filonowa.

Ciekawe jest zakończenie książki Lozowicka, w którym można odczytać jego polityczne, lewicowe poglądy. Twierdzi on bowiem, że wraz z NEP-em i nową strukturą społeczno-gospodarczą, pojawieniem się „starego” rynku prywatnych sponsorów, impet nowej sztuki zostaje zahamowany. Część twórców awangardowych opuszcza Rosję, szukając sprzyjającego klimatu dla swej twórczości w Berlinie, Paryżu czy w Pradze. Lozowick jest jednak przekonany, iż obecny – jak pisze – kryzys sztuki nowoczesnej w Rosji Radzieckiej zostanie wkrótce zażegnany i państwo radzieckie zintensyfikuje swe opiekuńcze wobec awangardy działania. Lozowick nie ma bowiem wątpliwości, że obowiązkiem państwa jest opieka nad sztuką; w przeciwnym bowiem razie uzależnia się ona od rynku.

Na marginesie zasadniczego wywodu warto zauważyć, że Lozowick także w swej praktyce artystycznej wykorzystywał zdobycze rosyjskiej sztuki awangardowej. Przejawiało się to w geometrycznych układach kompozycyjnych zarówno obrazów artysty, jak jego bardzo licznych ilustracji prasowych i projektów typograficznych, w zainteresowaniach tematami przemysłowymi, upodobaniem do regularności architektury wielkich miast amerykańskich. Jest rzeczą ciekawą, że – choć zdawać by się mogło, iż był w jakimś stopniu entuzjastą sztuki bezprzedmiotowej – nigdy w swej produkcji artystycznej nie posunął się do takiej formuły. Później, w latach trzydziestych, wręcz deklarował konieczność zachowania w malarstwie przedmiotu, a więc swoistego rodzaju powiązanie tradycji „abstrakcyjnej” z „realizmem”¹². Stanowiło to zapewne odbicie jego szczególnej pozycji politycznej: z jednej strony bowiem był związany z partią komunistyczną i grupą artystów tworzących American Artists’ Congress (jako jeden z jego inicjatorów), deklarującą przywiązanie do doktryny realizmu socjalistycznego¹³, z drugiej zaś nie miał zamiaru wyrzekać się swych awangardowych fascynacji. Podkreślimy, wśród twórców i intelektualistów lewicy amerykańskiej przypadek Lozowicka jest nie tylko unikatowy pod względem artystycznym, ale stanowi w tym środowisku niemal jedyny przykład recepcji awangardy radzieckiej¹⁴. Był to bowiem jedyny artysta, który deklarował zainteresowania awangardą będąc jednocześnie czynnym członkiem partii komunistycznej.

¹² V. Hagelstein-Marquardt, *Louis Lozowick: From 'Machine Ornament' to Applied Design, 1923-1930*, „The Journal of Decorative and Propaganda Art”, Spring 1988.

¹³ Por.: *Artists Against War and Fascism. Papers of the First American Artists' Congress*, ed. by M. Baigel and J. Williams, Rutgers University Press, New Brunswick N.J. 1986.

¹⁴ V. Hagelstein-Marquardt, *Louis Lozowick: An American Assimilation of Russian Avant-Garde...*, op. cit.

Pojawia się więc pytanie o przyczyny niewielkiego zainteresowania amerykańskiej lewicy awangardą radziecką, przy znacznym wszak zainteresowaniu radziecką kulturą jako taką, o polityce nie wspominając. Są one, rzecz jasna, wielorakie. Zauważmy, że pisma lewicowe redagowane były przez intelektualistów związanych, zarówno emocjonalnie jak zawodowo, bardziej z literaturą niż sztukami wizualnymi. Były one ponadto rozpoznawane przez ich twórców, jak też czytelników, jako pisma polityczne i ideologiczne w pierwszym rzędzie, a nie artystyczne (w najlepszym przypadku „polityczno-kulturalne”). Tradycyjnie językiem ideologii jest słowo, nie obraz. Ten ostatni zaś traktowany jest bardziej jako ilustracja tekstu niż tekst samodzielny. Należy jednak zauważyć, że pomimo powyższego charakteru lewicowej literatury periodycznej z jej częścią, zwłaszcza „Liberatorem” i „The New Masses” (będących sukcesorami słynnych „The Masses” z okresu sprzed I wojny światowej) współpracowała grupa wybitnych lewicujących artystów¹⁵. Wszakże i oni tak właśnie nie rozumieli funkcję obrazu w „pracy ideologicznej”; widzieli siebie jako ilustratorów bardziej niż samodzielnych kreatorów polityki. Louis Lozowick stanowił w tej grupie wyjątek.

Wydaje się jednakże, że przyczyny opisywanego stanu rzeczy tkwią głębiej. Amerykańscy artyści lewicy, generalnie rzecz biorąc (znów z wyjątkiem Lozowicka), nie identyfikowali się z tradycją modernistyczną, którą rozpoznawali jako apolityczną. Nie byli w tym zresztą odosobnieni, wpisując się tym samym w powszechną lekturę modernizmu jako twórczości niezaangażowanej, apolitycznej, *par excellence* formalistycznej. Tak rozumiana sztuka wydawała się, przynajmniej w latach dwudziestych i w pierwszej połowie lat trzydziestych, w walce klasowej nieużyteczna, nawet odwrotnie – mogła ją czynić niedostatecznie czytelną.

Apolityczna identyfikacja modernizmu w Ameryce, podzielana przez większość bez względu na orientację polityczną, wydaje się kluczowa nie tylko dla zrozumienia recepcji awangardy radzieckiej w środowisku lewicy amerykańskiej, ale i w ogóle ewolucji nowoczesnej kultury artystycznej w Stanach Zjednoczonych w XX wieku. Do sprawy tej powrócimy później. W tej chwili zapytajmy jednak o rzeczywiste drogi recepcji radzieckiej awangardy w międzywojennej Ameryce.

Można wskazać dwa zasadnicze obszary recepcji radzieckiej awangardy na Nowym Kontynencie. Jeden wiąże się z działalnością Katherine Dreier i prowadzonym przez nią Société Anonyme. To ona *nota bene*, a

¹⁵ R. Fitzgerald, *Art and Politics. Cartoonists of the Masses and Liberator*, Greenwood Press, Westport CT 1973; V. Hagelstein-Marquardt, *New Masses and John Reed Club Artists, 1926-1936: Evolution of Ideology, Subject Matter, and Style*, „The Journal of Decorative and Propaganda Art”, Spring 1989; ta sama *Art on the Political Front in America. From the Liberator to Art Front*, „Art Journal”, Vol. 52, No. 1, Spring 1993.

nie wydawnictwo lewicowe, była w połowie lat dwudziestych wydawcą omawianej wyżej książki Lozowicka. Drugi obszar to Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MoMA), zwłaszcza w czasie, gdy jego dyrektorem był Alfred Barr. Wydobycie tych dwóch, zasadniczych dróg recepcji awangardy radzieckiej w międzywojennej Ameryce, a w zasadzie trzech, jeżeli przypadkiem Lozowicka potraktuje się oddzielnie, nie wyczerpuje naturalnie tematu. Wśród inicjatyw zmierzających w kierunku asymilacji nowoczesnej sztuki rosyjskiej wymieńmy choćby jeszcze jedną, zorganizowaną przez „The Little Review” słynną nowojorską wystawę Machine-Age Exposition (1927), gdzie twórczość radziecka odegrała znaczną rolę¹⁶.

Katherine Dreier poznała sztukę rosyjską przez swe rodzinne Niemcy (jej ojciec wyemigrował z Bremy i założył w USA dość duże przedsiębiorstwo), gdzie – skupione głównie w Bauhasie – obecne były silne wpływy radzieckiej awangardy. Widziała też słynną Erste Russische Kunstausstellung w Berlinie w 1922 roku. Warto podkreślić, że dzięki niej tradycyjnie frankocentryczne zainteresowania Amerykanów modernizmem zostały w znacznym stopniu wzbogacone o doświadczenia niemieckie. Podział kompetencji w Société Anonyme był taki, że Dreier czuła się odpowiedzialna za import sztuki niemieckiej i (właśnie) rosyjskiej, Marcel Duchamp zaś, sekretarz Towarzystwa, francuskiej¹⁷. Dreier nie była, oczywiście, obiektywnym obserwatorem sztuki współczesnej. Szukała tego, co ją najbardziej interesowało: powiązań abstrakcyjnej formuły obrazu ze spirytualizmem. Szybko więc odkryła przebywającego ponownie w Niemczech w latach dwudziestych Kandinsky’ego, który wkrótce „obdarzony” przez nią zastał honorową funkcją wiceprzewodniczącego Société Anonyme. K. Dreier podjęła się tłumaczenia na język angielski jednego z podstawowych dzieł artysty *Punkt und Linie zu Fläche*, nigdy jednak tej pracy nie ukończyła¹⁸. Kandinsky’emu również dedykowana była jej słynna wystawa International Exhibition of Modern Art (Brooklyn Museum, Nowy Jork 1926), której katalog stanowił prezent K. Dreier na sześćdziesiąte urodziny artysty. Kandinsky, *nota bene*, napisał wstęp do katalogu, który to wstęp nie został opublikowany. Jak sugeruje Ruth Bohan, K. Dreier nie miała czasu, aby go przetłumaczyć¹⁹.

Zanim omówię tę niezwykle istotną dla recepcji europejskiego modernizmu w Ameryce wystawę, stanowiącą właśnie dzięki dużemu naci-

¹⁶ *Machine-Age Exposition. Catalogue*, New York 1927.

¹⁷ R. L. Bohan, *The Société Anonyme’s Brooklyn Exhibition. Katherine Dreier and Modernism in America*, UMI, An Arbor 1980, s. 36-37.

¹⁸ *The Société Anonyme and The Dreier Bequest at Yale University. A Catalogue Raisonné*, ed. by R. L. Herbert, E. S. Apter, E. K. Kenney, Yale University Press, New Haven CT. 1984, s. 12.

¹⁹ R. L. Bohan, *op.cit.*, s. 70-71.

skowi na sztukę niemiecką i rosyjską swoistego rodzaju przeciwwagę wobec frankocentrycznych ekspozycji Armory Show z 1913 roku, a także następnej, *Cubism and Abstract Art*²⁰, odnotujmy wcześniejsze inicjatywy Katherine Dreier, zmierzające do popularyzacji w Stanach Zjednoczonych awangardy rosyjskiej. W 1923 roku opublikowała ona niewielką broszurę poświęconą sztuce Kandinsky'ego. W 1924 roku, w Heckscher Building w Nowym Jorku zorganizowała wystawę rosyjskiej sztuki, dzieł, które zakupiła w Berlinie na wspomnianej *Erste Russische Kunstausstellung*. Były to prace Gabo, Pevsnera i Lissitzky'ego. Wystawiał tam też Burliuk, a Lozowick wygłosił wykład o sztuce rosyjskiej²¹. W tym też roku przygotowała również wystawę prac Dawida Burliuka, który dwa lata wcześniej wyemigrował z Rosji do Nowego Jorku. Następnie Lozowick, po kolejnej wizycie w Rosji w 1928 roku, w wydawanym przez Dreier „*Brochure Quarterly*” opublikował kolejny tekst na temat aktualnej sytuacji w sztuce rosyjskiej²². Dwa lata później w Filadelfii w ramach szerszej ekspozycji modernizmu wiele miejsca poświęcono sztuce rosyjskiej. Wreszcie, w początku lat trzydziestych, gdy K. Dreier prowadziła wykłady w *New School for Social Research* (m.in. o sztuce rosyjskiej), zorganizowano tam kilka mniejszych pokazów awangardowej twórczości rosyjskiej.

Na marginesie naszego zasadniczego wywodu, warto wspomnieć o współpracy między K. Dreier i Lozowickiem, która nie układała się najlepiej. Różniły ich poglądy na sztukę. K. Dreier, jak już wspomniano, interesowała się wątkami spirytualistycznymi w sztuce awangardowej i była przekonana, że ewolucja kultury artystycznej zmierzająca w stronę sztuki abstrakcyjnej jest nieodwracalna. Lozowick z kolei był zdania, że powroty do motywów realistycznych są nie tylko możliwe, ale wręcz konieczne. Obserwował je m.in. w sztuce radzieckiej końca lat dwudziestych. Sam zresztą w swej twórczości próbował takiej właśnie formuły malarskiej. Nie ulega wątpliwości, że znaczną rolę odgrywały tu jego poglądy polityczne, których z kolei Katherine Dreier, jako osoba całkowicie apolityczna, zupełnie nie podzielała. Fundatorce *Société Anonyme* bliższy z całą pewnością był mistycyzm Burliuka, niż społeczne zaangażowanie Lozowicka. Bezpośrednia konfrontacja między K. Dreier i Lozowickiem nastąpiła w trakcie wystawy brooklyńskiej w 1926 roku, w czasie której Lozowick wygłosił odczyt o sztuce rosyjskiej. Zaproszenie Lozowicka do tego odczytu było wynikiem pewnej konieczności, gdyż Dreier zdecydowała się zaprosić Lozowicka dopiero wówczas, gdy odmówił jej Christian Brinton. Lozowick, ku niezadowoleniu K. Dreier, bronił powrotu do reali-

²⁰ Ibidem, s. 51.

²¹ *The Société Anonyme...*, op.cit., s. 754.

²² L. Lozowick, *Recent Russian Art*, „*Brochure Quarterly*”, No. 2, January 1929.

zmu, argumentując, iż wielcy abstrakcyjniści zachodnioeuropejscy, jak Braque i Picasso, również „wracają” do przedstawienia²³.

Przejdźmy teraz do brooklyńskiej wystawy i jej katalogu. Katalog został napisany przez K. Dreier, a zaprojektowany – z całą pewnością pod jej wpływem – w wyraźnie suprematystycznej stylistyce przez kolejnego rosyjskiego emigranta – Konstantina Aladjalowa²⁴. Katalog nie tylko dedykowany był rosyjskiemu artyście, Kandinsky’emu, którego obrazy niejako go otwierają, ale też poświęcał Rosji, obok Niemiec, dużo miejsca. Dreier w swym tekście wymienia Pevsnera i Gabo, którzy – jej zdaniem – rozwinęli problem głębi w rzeźbie. Wspomina również Malewicza, pisząc o jego wpływie na zachodnio- i środkowoeuropejskich artystów (pomija jednakże tu polskich twórców). Omówiona została tu też twórczość Burliuka, wspomnianego Aladjalowa, El Lissitzky’ego i Alexandra Archipenki. Zastanawiające jednak jest pominięcie Rodczenki. Być może, co nie jest wykluczone, Dreier nie znała jego sztuki. Z całą pewnością natomiast jest symptomatyczne ominięcie przedstawicieli produktywistycznej formuły konstruktywizmu. Ta ostatnia zapewne kojarzyła się Dreier (i słusznie) z upolitycznieniem sztuki, z wejściem twórczości artystycznej w sferę materii, w domenę życia społecznego, produkcji i propagandy. Dreier nie tolerowała takiego powiązania. Interesowała ją sztuka „czysta”; w dodatku w tej „czystości” nie tyle zmaterializowana, czy zreifikowana, jak chcieli teoretycy rosyjscy (Arwatow, Tarabukin), lecz uduchowiona. Dreier z zasady odrzucała politykę, zarówno w perspektywie artystycznej, jak i obywatelskiej. Jej polityczna obojętność była tak głęboka, że graniczyła wręcz ze ślepotą. Nie zrozumiała nawet znaczenia dojścia Hitlera do władzy, mimo że pilnie śledziła wszystko, co związane było z Niemcami. Dopiero frontalny atak nazistów na sztukę nowoczesną (bardziej na sztukę, niż na ludzi) i monachijska wystawa Entartete Kunst (1937) spowodowały, że bardziej krytycznie zaczęła patrzeć na hitlerowskie Niemcy²⁵.

Drugi obszar recepcji awangardy radzieckiej w Ameryce stworzyła, jak wiemy, działalność Alfreda Barra, dyrektora Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku. Barr, przebywając na studiach w Europie w końcu lat dwudziestych, pojechał na kilka miesięcy do Rosji. Interesował się tam głównie sztuką Malewicza, Pevsnera, Altmana, wykazując znacznie mniej entuzjazmu wobec podsuwanych mu skrzętnie przez moskiewskich przewodników (m.in. Trietiakowa) produktywistów z Rodczenką na czele²⁶. Ta wizyta z całą pewnością odbiła się na późniejszych kole-

²³ R. L. Bohan, op.cit., s. 91-93.

²⁴ Ibidem, s. 76-77; *International Exhibition of Modern Art*, Société Anonyme, Brooklyn Museum, New York 1926.

²⁵ *Société Anonyme...*, op.cit., s. 19-20.

²⁶ A. H. Barr, Jr., *Russian Diary 1927-28*, „October”, No. 7, Winter 1978, s. 15.

kcjonerskich, muzealnych zainteresowaniach Barra. Wszakże najcenniejsza część kolekcji MoMA, wysoko przez Barra ceniona sztuka Malewicz, nie została przez niego pozyskana w Rosji, lecz w Niemczech, już po dojściu nazistów do władzy. Malewicz, jak wiadomo, mógł tylko raz wyjechać z Rosji ze swymi pracami. Było to w 1927, kiedy jadąc przez Polskę dotarł do Berlina, gdzie w tymże roku, w ramach Grosse Berliner Kunstausstellung zorganizowano mu indywidualną wystawę. Wracając do Rosji artysta zostawił swoje obrazy i rysunki w Niemczech, które przechowane zostały m.in. przez Aleksandra Dornera, ówczesnego dyrektora Provinzialmuseum w Hannoverze i ukryte tamże przed hitlerowcami. Barr – za przyznanie Dornerowi amerykańskiej wizy emigracyjnej – wywiózł je z Niemiec z zamiarem ich pokazania na słynnej ekspozycji *Cubism and Abstract Art* w 1936 roku²⁷. Wystawiono je tam jako obiekty „anonimowego kolekcjonera”, w efekcie jednak, po wielu latach „stały się” własnością Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Ich prawny status nie jest do końca wyjaśniony i wraz z szerszą falą rewindykacji rosyjskich kolekcji można spodziewać się prób odzyskania ich przez rodzinę Malewicza²⁸.

Kilkumiesięczny pobyt Barra w Rosji zaważył na jego wspomnianej, słynnej wystawie *Cubism and Abstract Art*. Opublikowana przy tej okazji książka-katalog, przez długie lata funkcjonowała jako podręcznik historii sztuki abstrakcyjnej²⁹. Sztuka rosyjska, której poświęcono wiele miejsca, została w niej solidnie, niekiedy wręcz, jak na ówczesne zachodnie warunki, szczegółowo opracowana i od strony historycznej uporządkowana. Barr widział jej rozwój w napięciu między dwoma tendencjami: suprematyzmem z kluczową dla tej formuły obrazu postacią Malewicza i jego sukcesorów (Rodczenki i Lissitzky'ego) oraz konstruktywizmem, w którym z kolei czołową rolę – zdaniem autora – pełnili Tatlin, później zaś Pevsner i Gabo. Naturalnie, zainteresowania kuratora wystawy i autora książki nie ograniczały się jedynie do wymienionych wyżej nazwisk. Pojawił się tam również Kandinsky (którego obrazy Barr wypożyczył m.in. od Katherine Dreier), Gonczarowa, Exter, Łarionow, Popowa, Stiepanowa, i inni. Warto też zwrócić uwagę, że Barr świadomy był społeczno-politycznego kontekstu, w jakim pojawiła się rosyjska sztuka awangardowa. Pisał o poparciu nowoczesnej twórczości przez porewolucyjne władze radzieckie, które jednak – jego zdaniem – skończyło się wraz z nastaniem NEP-u. Co więcej, polityczny establishment Rosji przestał wręcz tolerować sztukę abstrakcyjną, w efekcie czego część twórców wyemigrowała,

²⁷ S. Hochflied, *The Malevich Legacy: Heirs vs. Museums*, „Art News”, November 1993, s. 66.

²⁸ Ibidem.

²⁹ *Cubism and Abstract Art*, ed. by A. H. Barr, Jr., The Museum of Modern Art, New York 1936.

część zaś zaczęła uprawiać sztukę użytkową i propagandową³⁰. Mimo jednak tych kilku uwag o charakterze *par excellence* historycznym, zasadniczym narzędziem opisu sztuki współczesnej (w tym rosyjskiej) było dla Barra kryterium formy artystycznej, formy mającej swe własne, autonomiczne prawa rozwoju.

Wystawa i książka wywołała polemikę z pozycji materializmu dialektycznego, polemikę bardzo ważną, gdyż – jak pisze Serge Guilbaut – świadcząca o pierwszym w gruncie rzeczy sygnale legitymizacji modernizmu w środowisku lewicy. Legitymizacja ta okazała się dość krótkotrwała, gdyż zakończył ją w okresie II wojny światowej tzw. proces demarkszizacji amerykańskiej inteligencji³¹. Dopiero w latach sześćdziesiątych środowiska lewicowe upomniały się o tradycję awangardy radzieckiej. Autorem tej polemiki był związany wówczas z trockizmem profesor historii sztuki na Uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku Meyer Schapiro³².

Najogólniej rzecz biorąc, Schapiro kwestionuje ahistoryczny, jak pisze, charakter książki Barra, jedynej w języku angielskim – co przyznaje – poważnej publikacji na temat sztuki abstrakcyjnej. Odrzuca tezę dyrektora Muzeum Sztuki Nowoczesnej o autonomicznym, wewnętrznym procesie rozwoju form artystycznych. W tej perspektywie, twierdzi dalej, nie sposób zrozumieć, czym w istocie rzeczy jest sztuka abstrakcyjna i na czym polega jej historyczny fenomen. Problem „wyczerpywania się” jednych i „powoływania” innych form wizualnych, twierdzi Schapiro, jest powiązany z szerszymi procesami historycznymi i tylko w tym kontekście staje się czytelny. Schapiro podejmuje też polemikę z konkretnymi fragmentami tekstu Barra, m.in. dotyczącymi Malewicza i Kandinsky’ego. Akcentuje w niej przede wszystkim moralne, jak twierdzi, aspekty rosyjskiej sztuki abstrakcyjnej, całkowicie przez Barra pominięte³³.

Mimo jednak tej polemiki oraz mimo, jak utrzymuje powoływany wcześniej Guilbaut, próby marksistowskiej legitymizacji sztuki nowoczesnej – która przez amerykańskich stalinowców (członków partii komunistycznej), zgodnie z zaleceniami moskiewskiej centrali, zdecydowanie była odrzucana jako „burżuazyjny formalizm” – w obrazie recepcji awangardy radzieckiej w Ameryce nie zaszły większe zmiany. Powód jest prosty: awangarda radziecka w tym czasie już nie istniała. Związani z trockizmem lewicowi intelektualiści, od 1937 roku skupieni wokół „Partisan Review” (wcześniej było to pismo powiązane z ich adwersarzami, czyli z partią komunistyczną), interesując się sztuką nowoczesną wybierają jej

³⁰ Ibidem, s. 16-17.

³¹ S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, tł. E. Mikina, Wyd. Hotel Sztuki, Warszawa 1992, s. 47 nn.

³² M. Schapiro, *Nature of Abstract Art*, „Marxist Quarterly”, Vol. 1, No. 1, January-March 1937.

³³ Ibidem, s. 91-93.

bardziej współczesne przejawy. Czyni to również sam Trocki, który na łamach wspomnianego „Partisan Review” publikuje list *Art and Politics*, deklarując w nim doniosłe miejsce sztuki modernistycznej w ogólnohistorycznym procesie rewolucyjnym³⁴. Warto zresztą zauważyć swoistego rodzaju zmianę poglądów samego Trockiego dotyczących sztuki nowoczesnej w stosunku do „lat rosyjskich”, kiedy z większą rezerwą (delikatnie rzecz ujmując) pisał na jej temat i na temat jej roli w „rewolucji permanentnej”³⁵.

Pod wpływem Trockiego, rok później na łamach tego pisma André Breton oraz Diego Rivera ogłaszają manifest *Towards a Free Revolutionary Art*, gdzie deklarują konieczność swobodnego uprawiania sztuki nowoczesnej dla dobra rewolucji³⁶. „Partisan Review” otworzy też swoje łamy dla gloryfikujących sztukę nowoczesną i jej „rewolucyjny elitaryzm” artykułów Clementa Greenberga: *Avant-Garde and Kitsch* oraz *Towards a Newer Laocoon*³⁷, które – choć powstały pod wpływem poglądów Trockiego – w efekcie ugruntowywały paradygmatyczne w Ameryce rozumienia modernizmu – kształtujące się zresztą od „samego początku”, tj. od wystawy Armory Show w roku 1913 – jako sztuki autonomicznej, wyizolowanej z procesów politycznych i społecznych, elitarniej, tzw. sztuki „czystej” i „wysokiej”. Awangarda jako taka, w efekcie, zostaje tu utożsamiana z pojęciem modernizmu w jego amerykańskim (właśnie „greenbergowskim”) słowa znaczeniu, który później w czasach postmodernistycznej polemiki zostanie poddany ostrej krytyce³⁸.

Formalistyczne rozumienie modernizmu, w tym rzecz jasna również awangardy, Hal Foster nazywa „fetyszystycznym”³⁹. Dotyczy to zwłaszcza interesującej nas tu recepcji radzieckiej awangardy. Foster pisze, iż

³⁴ L. Trotsky, *Art and Politics*, „Partisan Review”, Vol. V, No. 3, August-September 1938.

³⁵ L. Trotsky, *On Literature and Art*, ed. P. N. Siegel, A Merit Book, Pathfinder Press, New York 1970. Por. zwłaszcza fragmenty pisanej w czasie letnich wakacji w 1922 i 1923 „Literatury i rewolucji”, tamże, s. 29-62.

³⁶ A. Breton, D. Rivera, *Manifesto: Towards a Free Revolutionary Art*, „Partisan Review”, Vol. VI, No. 1, Fall 1938.

³⁷ C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, „Partisan Review”, Vol. VI, No. 5, Fall 1939; *Towards a Newer Laocoon*, „Partisan Review”, Vol. VII, No. 4, July-August 1940.

³⁸ Wśród niewyobrażalnej ilości krytycznych stanowisk wobec tekstów Greenberga (w zasadzie każda, aspirująca do bardziej zasadniczej wypowiedzi postmodernistycznej krytyki sztuki nawiązuje do tego problemu) por.: T. J. Clark, *Clement Greenberg's Theory of Art*, tenże *Arguments about Modernism: A Reply to Michael Fried*, w: *Pollock and After. The Critical Debate*, ed. by F. Francina, Harper & Row Publishers, New York 1985, s. 47 nn., 81 nn.

³⁹ H. Foster, *Some Uses and Abuses of Russian Constructivism*, (w:) *Art into Life. Russian Constructivism, 1914-1932*, ed. by R. Andrews, M. Kalinowska, Rizzoli, New York 1990.

takie właśnie formalistyczne rozumienie rosyjskiego konstruktywizmu ukształtowało się w dwóch etapach. Pierwszy to lata 1927-1928, kiedy przyszedł dyrektor MoMA, Alfred Barr – jak już była mowa – odwiedza Rosję. Później, dzięki tej wizycie, może on włączyć sztukę rosyjską w generalną, zachodnią tradycję kubizmu. Etap drugi, już po ukształtowaniu się „momistycznego” paradygmatu – to działalność wspomnianego Clementa Greenberga. Foster wspomina przy tym o tekście *The New Sculpture*, w którym Greenberg podkreśla rolę rosyjskich konstruktywistów, zwłaszcza Pevsnera i Gabo, w „antyluzjonistycznym” procesie rozwoju rzeźby współczesnej, od Picassa i kubizmu poczynając, na współczesnych pracach (1948) skończywszy. Jest to, zauważa Foster, przeciwieństwo rozumowania Arwatowa, który dwadzieścia pięć lat wcześniej usiłował demystyfikować takie właśnie, „fetyzystyczne” rozumienie formy⁴⁰. Na tym też gruncie pojawia się późniejszy minimal art, jako jedna z formuł artystycznej recepcji rosyjskiego konstruktywizmu, choć autor przyznaje, że problem ten jest znacznie bardziej złożony. Oddziaływanie awangardy radzieckiej na amerykańskie środowiska artystyczne zostanie zdynamizowane po opublikowaniu w 1962 roku słynnej książki Camilli Gray *The Great Experiment: Russian Art*; dotyczy to zwłaszcza twórczości minimal art oraz rodzącej się sztuki konceptualnej⁴¹.

Proces polityczno-lewicowej legitymizacji modernizmu (w tym awangardy) był więc krótkotrwały i dość ułomny. Ograniczał się do niezbyt pewnych pod tym względem wystąpień Lozowicka oraz artykułu Meyera Schapiro. Od początku pojawienia się modernizmu w Ameryce, a zwłaszcza po II wojnie światowej, w okresie zimnej wojny, modernizm został zatem przeciwstawiany sztuce politycznej zaangażowanej i jako taki dopiero stał się narzędziem prowadzonej przez Amerykańską Agencję Informacyjną politycznej kampanii przeciwko komunistom wewnątrz i na zewnątrz USA⁴². Jego zimnowojenne upolitycznienie było więc wtórne; co więcej, mogło zaistnieć wyłącznie w wyniku jego pierwotnej, deklaratywnej apolityczności. Awangarda radziecka też, *nota bene*, została w ten proces włączona, po części, jak pisze Benjamin Buchloh, dzięki przebywającym na emigracji rosyjskim artystom, takim jak Naum Gabo⁴³, który po wyemigrowaniu z Rosji w 1922 roku – zauważa z kolei Hal Foster –

⁴⁰ Ibidem, s. 246.

⁴¹ B. H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, „October”, No. 55, Winter 1990, s. 140-141. Autor wspomina, że niemal wszyscy interpelowani przez niego amerykańscy artyści kręgu minimal artu i sztuki konceptualnej podkreślali wagę książki C. Gray dla ich sztuki.

⁴² S. Guilbaut, op.cit.

⁴³ B. H. L. Buchloh, *Cold War Constructivism*, (w:) *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal, 1945-1964*, ed. S. Guilbaut, The MIT Press, Cambridge MA 1990.

zmienia materialistyczne rozumienie formy przestrzennej z okresu „Manifestu Realistycznego” na *par excellence* spirytualistyczne⁴⁴. Mówiąc ściśle, Gabo nigdy nie „rozumiał formy materialistycznie”. Był w wyraźnej opozycji do „materialistów”, do tych artystów, którzy przeszli drogę od konstruktywizmu (analizy języka plastycznego) do produktywizmu (eliminacji sztuki na rzecz *żyznostroicielstwa*): Lissitzky’ego, Rodczenki, Tatlina, i innych. Niemniej, co wydaje się w tym momencie bardzo ciekawe, przebywając na emigracji na zachodzie Europy, Gabo wykazywał duże zrozumienie dla formacji sprzecznej z awangardą, radzieckiego realizmu socjalistycznego. Gdy przyjechał do Nowego Jorku w 1948 roku, zweryfikował jednak swe poglądy. Zimnowojenna Ameryka nie tolerowała socrealizmu, utożsamianego z komunizmem, zarówno rosyjskim, jak rodzimym, przeciwstawiając mu „uniwersalną”, „wolną sztukę wolnego świata”. Ten pierwszy kojarzony był z krępującą wyobraźnię materią, ta druga z „tryumfem” ducha. Twórczość Gabo, podobnie jak Pevsnera, czy wczesnego Tatlina, została włączona do prowadzonej w latach czterdziestych przez Greenberga kampanii przeciwko totalitaryzmowi i wulgarności, egzemplifikowanych przez kicz i socrealizm. Później jednak Greenberg zarzucił swe zainteresowania rzeźbą („wolną przestrzenią”), skupiając uwagę na „tryumfie” amerykańskiego malarstwa ekspresjonizmu abstrakcyjnego i jego „wolnej” płaszczyźnie⁴⁵.

Wracając do zasadniczego tematu i przechodząc do uwag końcowych zauważmy, że dopiero w czasie postmodernistycznej debaty w latach siedemdziesiątych zaczęło się w Ameryce rozróżniać pojęcia „awangardy” i „modernizmu”, szukając w tym ostatnim antytezy postmodernizmu, w pierwszej zaś – jego tradycji⁴⁶. Postmodernizm amerykański, poszukując własnego, historycznego punktu odniesienia, musiał sięgać po awangardę, aby przekonywająco formułować polemikę z modernizmem. Musiał jednak sięgać po awangardę europejską, gdyż amerykańska nie dość, że była wątpliwa, związana praktycznie rzecz biorąc niemal wyłącznie z Duchampem, to przede wszystkim była „skażona” paradygmatem modernizmu, a więc pojęciem sztuki czystej, autonomicznej, niezaangażowanej, etc. W postmodernistycznej fascynacji awangardą natomiast istotne były właśnie te jej wartości, które „greenbergowskiemu” modernizmowi można było przeciwstawić: zainteresowanie – najogólniej rzecz ujmując – sztuką „niską” i bezpośrednio zaangażowaną w procesy społeczne. Szukając takiej tradycji, postmoderniści zwracali się jednak bardziej w stronę

⁴⁴ H. Foster, op.cit., s. 243.

⁴⁵ B. H. D. Buchloh, *Cold War Constructivism*, op.cit.

⁴⁶ Por.: A. Huyssen, *The Search for Tradition: Avantgarde and Postmodernism in the 1970s*, (w:) tegoż, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington 1986.

niemieckiego (dokładniej berlińskiego) dadaizmu, niż radzieckiego konstrukttywizmu czy produktywizmu. Nie mieli oni bowiem – i wciąż nie mają – ambicji przebudowy świata, zbudowania nowego ustroju społecznego opartego na dyktaturze proletariatu, lecz „jedynie” sformułowanie krytycznego języka opisu współczesnej kultury.

Amerykański postmodernizm, jako odnaleziona tradycja (europejskiej) awangardy, pojawia się więc wtedy, gdy modernizm (sztuka „wysoka”) zostaje zinstytucjonalizowana w ramach przemysłu kulturalnego. Jeżeli klasyczna awangarda w początku lat dwudziestych zostaje rozpoznana jako postawa przeciwna „wysokiej” kulturze artystycznej i wartościom „arystokratyczno-burżuazyjnym” (vide: dadaizm), to taka sztuka nie miała w USA racji bytu w sytuacji, gdy o uznanie dobijała się właśnie sztuka „wysoka”, jako przeciwieństwo – mówiąc słowami Greenberga – „kiczu”. Był to więc klimat sprzyjający rozwojowi modernizmu, nie awangardy. Dopiero gdy modernizm zdobył wśród amerykańskiej publiczności mocną, niekwestionowaną pozycję (tzn. w końcu lat pięćdziesiątych) nadszedł czas na recepcję awangardowych wartości. Proces ten więc za Oceanem dokonał się kilkadziesiąt lat później niż w Europie. Tu też tkwi źródło – o czym była mowa wyżej – pierwotnego utożsamiania awangardy (europejskiej) z modernizmem, rekuperacji tej pierwszej w ramach szeroko pojętego paradygmatu nowoczesności.

Warto zauważyć, że postmodernistyczne tendencje związane z assemblagem, fluxusem i nowym realizmem, funkcjonowały na Starym Kontynencie poniekąd jako zjawisko *déjà vu*; w Ameryce zaś, właśnie z uwagi na inną dynamikę historyczną rozwoju modernizmu i awangardy, postmodernizm pojawił się jako tendencja „nowa” i świeża⁴⁷.

W procesie amerykańskiego „odkrywania” awangardy, jak już wspomniano, istotną rolę odegrał dadaizm, a nie konstrukttywizm. Zapewne, niebagatelną rolę pełniła tu – paradoksalnie – obecność w Nowym Jorku Marcela Duchampa, wciąż czynnego artysty, osobowości silnie oddziaływającej na młodsze pokolenia amerykańskich twórców końca lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych; paradoksalnie, gdyż bliższy on był przecież temu, co w Ameryce rozumiano bardziej pod pojęciem modernizmu, niż awangardy, bliższy był twórczości francuskich surrealistów lat dwudziestych (rzecz jasna sprzed ich flirtu z trockizmem), niż niemieckim dadaistom. Nie bez znaczenia było tu też zainteresowanie historyków sztuki awangardą klasyczną, idących niejako „za ciosem” historycznych intuicji samych twórców. Przygotowywane są wielkie retrospektywy sztuki początku wieku (m.in. Duchampa i Schwittersa), publikacje syntetyzujące dorobek klasycznej awangardy, antologie, itp. Zapewne dadaizm bardziej

⁴⁷ Ibidem, s. 167.

niż konstruktywistyczna utopia nadawał się do wyznaczanego sobie przez postmodernistów celu, który znacznie później Hal Foster nazwie „postmodernizmem oporu”⁴⁸. Marzenia Trockiego więc o podróżowaniu wraz z Amerykanami tym samym pojazdem historii – przynajmniej jak do tej pory – nie spełniły się, co wcale przecież nie musi oznaczać, że nie miał on racji.

RUSSIA AND AMERICA: THE AVANT-GARDE AND MODERNISM

Summary

The American Left in the inter-war period was impressed by Soviet Russia. Obviously, during the years following the October Revolution there were a huge number of articles relating to the issue in the American press published by the left, from reportage (e.g. written by John Reed for “The Liberator”), to the campaign supporting the Soviets’ recognition by the American administration: above mentioned “The Liberator” (1918-24), “Soviet Russia (1919-22), then “The Soviet Russia Pictorial” (1923-24), “The Workers Monthly” (1924-27), and “The New Masses” (1926-48), that was at the top of American journals and magazines interested in Russia. A substantial number of artists collaborated with some of them. One can find there extensive discussions concerning art and its place in a “new” society, its tasks among the proletarian audience, as well as its role in the process of social revolution. A question which remains very important is: what was the role of Russian avant-garde in such a debate; in other words, what was the reception of Russian art of the avant-garde in the American Left in the 1920-30s.

As a result of a study concerning the issue I can say that unlike a presence of modern Russian literature and experimental theater the leftist press showed little interest in the Soviet visual art, and the avant-garde in particular. Such a practice seems to be very typical.

There is one exception in such a context, namely the activity of Louis Lozowick (1892-1973), a Ukrainian artist who emigrated to New York at the age of fourteen. In the course of the 1920s he traveled to Europe and Russia, and made acquaintance with several prominent Russian avant-garde artists. As a result of those journeys dozens of articles appeared in the American press, mostly of the Left, and a book “Modern Russian Art” (Societe Anonyme, New York 1925), the only one in the U.S. in the inter-war period.

The case of Louis Lozowick is unique in the milieu of the American Left, in spite of a large Russian community living in the States, mostly in New York. As a consequence, there is a question of the reasons for such a relatively small reception of Russian avant-garde in the American Left. Let me draw four possible suggestions:

1. The press on the Left was edited mostly by people familiar with the literary experience, rather than with the visual arts.
2. The leftist journals and magazines were recognized as political and ideological publications, rather than devoted to the arts, even if they were edited by fellow-travellers. Traditionally, the core of the language of ideology is the word, not picture. The latter one, in turn, is treated in European tradition in such a case as an *illustration*, added to the text.

⁴⁸ H. Foster, *(Post)Modern Polemics*, (w:) tegoż *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle, WA, 1985.

3. The artists collaborated with the leftist press, moreover, understood their own tasks exactly in such a way. They identified themselves as illustrators (or cartoonists), rather than autonomous creators. Louis Lozowick is an exception here.

4. Furthermore, those artists mostly did not identify themselves with the tradition of modernism, in which, in turn, Russian avant-garde was connected (again: with the exception of Lozowick). Modernism in America, from the very beginning, i.e. from the *Armory Show* exhibition (New York, 1913), was recognized as a non-political art, and as such, actually was not interesting for most of artists and intellectuals involved in politics. The situation began to change in the middle of the 1930s, mostly under the influences of Lev Trotsky, in those days in exile in Mexico. However, as Serge Guilbaut pointed out, this process went to the “de-Marxization of American intelligentsia,” and the recognition of modernism in the USA changed again at the beginning of the 1940s.

The small reception of Russian avant-garde in the American Left provokes the next question, the question concerning other fields where Russian avant-garde was assimilated in the U.S.

Generally speaking, we can find two directions in the reception of Russian avant-garde in inter-war America.

1. The activity of Katherine Dreier and her *Societe Anonyme*, which notably (and not the leftist publishers) sponsored the book of Lozowick. Dreier met Russian artists and their art in Germany, where (e.g. Bauhaus) strong Soviet avant-garde influences remained till 1933. However, her focus was, first of all, on the painting and art theory of Vasilii Kandinsky, because of both its spiritualism and abstract forms. Under the *Societe Anonyme* many exhibitions of Russian art were held. A substantial number of those artists were also included in the famous *International Exhibition of Modern Art* (Brooklyn Museum, New York 1926), moreover, it is worth noting that the catalog of this exhibition was dedicated to Kandinsky, as Dreier’s “gift to his 60th birthday.”

2. The collection and exhibitions of Museum of Modern Art in New York, led in the course of the 1930s by Alfred Barr, where Russian art of the avant-garde was unprecedentedly included. Barr, in turn, was interested in Suprematism and Kazimir Malevich’s art, which he saw while in Russia at the end of the 1920s. The painting of Malevich played a significant role at the Barr’s exhibition *Cubism and Abstract Art* (Museum of Modern Art, New York 1936), and it is still recognized as “important evidence” in the process of developing modernism understood as a progress in autonomous visual forms, the concept, which is hard to believe indeed, MOMA still seems to vow.

The Americans, concerning both the leftist milieu (political), and the modernist (non-political), recognized Russian avant-garde in terms of aesthetics, not ideology. For the former that was the cause of their lack of interest. The avant-garde (although Soviet) was connected with a sort of art entirely unuseful in the process of an ideological struggle. For the latter the avant-garde (even though it was the Soviet) was recognized as a significant contribution to modernism defined in terms of formalism.

The situation was changed in the 1960s and 1970s, when the avant-garde began to be recognized as a tradition of postmodernism and as well as the opposition to modernism. However, American critics used to stress German avant-garde rather, than the Russian one, as more appropriate to the aims to postmodernism.

Acknowledgments:

Thanks are due to J.P. Getty Grant Program for support of my studies, and the Heyman Center for the Humanities, Columbia University, for gracious hospitality. I am deeply grateful to Gwen Walden, Program Officer of the J.P. Getty Grant Program, Marsha M. Manns, Director of the Heyman Center, as well as Judy Huyck, Administrative Assistant there, for their assistance with the arrangement of my stay and studies in New York. I also thank Keith Moxey for his help in finding such a wonderful place as the Heyman Center.