ALPHABET

Alphabet of Avant-Gardes: Rafał Jakubowicz's Project Piekary Gallery

Ewa Mikina

"It is not only out of arrogance that Westerners think they are radically different from others, it is also out of despair, and by way of self-punishment. They like to frighten themselves with their own destiny. Their voices quaver when they contrast Barbarians to Greeks, or the Centre to the Periphery, or when they celebrate the Death of God, or the Death of Man, the European *Krisis*, imperialism, anomie, or the end of the civilizations that we now know are mortal. Why do we get so much pleasure out of being so different not only from others but from our own past? What psychologist will be subtle enough to explain our morose delight in being in perpetual crisis and in putting an end to history? Why do we like to transform small differences in scale among collectives into huge dramas […]?"[1]

—

Bruno Latour
We Have Never Been Modern

Alphabet of Avant-Gardes:

Rafał Jakubowicz's Project

Piekary Gallery

untitled

Erased Walls, Mediations Biennale,
Culture Centre Zamek, Poznan, 2010,
video by Martyna Heller

bez tytułu

Erased Walls, Mediations Biennale,
Centrum Kultury Zamek, Poznań, 2010,
video, Martyna Heller

AL PH

Alphabet of Avant-Gardes

Alphabet of Avant-Gardes: Rafał Jakubowicz's Project Piekary Gallery

"Alphabet" is the third, and a last piece within a larger project realized last year by Rafał Jakubowicz. The first two installations haven't been given title, also the whole project had got none. In all the three a word FIASCO appears. Without any comment, with no author's explication.

In a first piece, shown at fall 2010 on the exhibition *Erased Walls* (curator Sławomir Sobczak) during Mediations Biennale in Poznań, Rafał Jakubowicz reconstructed live text of Varvara Stepanova. In the original version (1925), to accentuate a break in an Evening of Book in some club of post revolutionary Leningrad, nine girls entered the stage, each carrying a single letter on her back. While they stood orderly in a row the letters composed into a word "Antrakt" changed by Jakubowicz into "Fiasco"...

In a second piece, which was shown on the two-man exhibition *Das Seine. Forschunsg-projekt* (Nikola Radić Lucati and Rafał Jakubowicz, Piekary Gallery, April 8th – May 13, 2011), "Fiasco" takes a form of lettering cut out in metal. Characteristic shape of fonts and vertical arrangement was a paraphrase of the "Bauhaus" logo on the building of the famous school in Dessau. Underneath lurked untold story of Franz Erlich, a Bauhaus graduate, prisoner in the Nazi KL Buchenwald, later an employee in the same camp, who designed barracks, private quarters of SS officers and recreational facilities for the camp garrison, after the war one the makers and shakers in the field of official and industrial architecture of East Germany.

In a third piece shapes have been copied from alphabet designed by Theo van Doesburg, and the Fiasco (large white letters on white gallery walls, their contours nicely delineated with delicate LED light, yellow, red or blue) refers to ideas of Dutch neoplasticism and utopian concepts of the De Stijl group.

Thus we have references to Russian avant-garde, then heroic years of western avant-gardes of between-the-wars period, reminiscence of Nazism, finally some allusions to after-the-war renderings and interpretations of the most advanced proposals emerging during first three decades of the last century.

It is not first discussion with particular aspects of modernism undertaken by Rafał Jakubowicz. Two installations in Warsaw Foksal Gallery — *Forma* (2004) and *Mittell Weiß* (2005) — were a virtuoso critique of the place — mythical and strongly mythologized in the same time — which played a very specific role in Polish history of art. Foksal, from the very beginning of its existence carefully constructing an image of its *quality*, stirred either admirations or furious animosity (if not hatred), but it never was subject to a sound falsification. It simply persevered in its haughtiness, choosing from best-possible-modern-standpoints-to-be-thought-of, frozen in its perfectionism, indifferent to the backstairs nips. There was no one ready to enter into discussion with high modernism image consequently realized by the gallery. Nobody was interested in the analysis of the Foksal's strategy, depiction of its place in soc-reality, also there was probably nobody, who could stand up as an equal partner/opponent and begin a debate. That is why "Form", the Project which dismantled the very basis of the Foksal policy from inside, went by unnoticed: the latter being a sad proof of absence of dialogues/arguments in our mental everyday life. In a place which very soon turned into a shrine of two *heroes* of Polish art, Stażewski and Kantor, Rafał Jakubowicz arranged a quiet explosion, to put it in oxymoron way. He translated geometric patterns borrowed from cardboard boxes medicines are packaged in, into small, elegant and unassuming paintings — thus joining together Stażewski's subtle geometric abstraction and Kantor's ventures into "Reality of the lowest rank". And still something else — Jakubowicz processed virtually invisible (infra-visible) image of the product (who pays attention to absolutely nondescript, transparent for the sight packaging of a medicine?) into reversed ready-made. Simple, banal move (as simple and banal as a packaging itself) turned various *appropriations* of everyday objects and artistic flirtations with pop-culture into a dim trace of modern endeavors. Instead of meeting between a sewing-machine and an umbrella, we got a meeting of a generic painting with a generic image of the object of compulsive consumption, a medicine.

Art of high modernism in an absurdly elitists gallery in the country devoid of elites, maintaining international connections in reality closed to any Western influences, then design which doesn't point to any brand in particular, faded, coarse "plastik projectmanship" (as it was called in bureaucratic language of a socialist Poland) in gallery which for two first decades of its existence was under the administrations of the Workshops for Plastik Projectmanship (a country-wide monopolist managing "design"), and Jakubowicz's interventions articulated in a halftone, received with indifferent silence, like unopened letter, never collected by anybody and never to be read, and last, but not least, a confrontation of "the artwork" with completely transparent consumption (everybody takes para-medicines in maniac amounts, there isn't a slightest trace of *glamour* usually surrounding commodities we love to buy and to have)…

I've tried to describe the *Form* at some length, since this installation shows well how Rafał Jakubowicz builds his works.

In one of his earlier projects, *Seuchensperr-gebiet* (Kraków, 2002), Rafał used ad billboard, onto which he transferred text from placards around walls of the Warsaw ghetto (and other ghettos in Poland) — misty letters, blurred, almost unreadable, half lost in oblivion. Putting together mode of advertising and the obvious lie invalidates vulgar Nazi propaganda device in a double way: first, by erasing "information" about a "danger zone" (which was all, but the "information" in a proper sense, that is a horrific destruction of any possibility of transferring real information), and second, by transferring the text onto billboard. For who would remember Nazi words polluting streets, who could decipher, after so many decades a message sent from another time, another space, what's more, a message concerning "not us", in the country, where young people are busy xeroxing in their brains nationalist and racist wisdoms they inherited from their parents.

A huge billboard in one of busiest, arterial streets of the city, simply disappears. Uncanny of history has long since passed, impossible to be traced back by people rushing to their destinations, somewhere in a city of the present day. Nobody pays attentions to ads. They are absent in the same way as absent are the *uncanny* and memory. Various levels of the real and various layers of time sticks together, flattened.

In one of his recent projects, done at the beginning of 2011, Jakubowicz repeated on the walls of Poznań streets graffiti which is omnipresent in Israeli cities — a slogan *Am Israel Chai — The people of Israel live*. Leving aside long explanations why and how the idea was born, it is enough to mention that the incentive came from The Jewish Renaissance Movement in Poland, and the project was a intended as visual essay for the book accompanying work by Yael Bartana, Israeli artist representing Poland at the Venice Biennale this year[2]. Jakubowicz was scouting around and about the city, looking for forgotten, desolated nooks and alleys where tagging would be safe enough, and quick retreat easy, before there come blues and twos, or just a normal street patrolling guys. A tag in Hebrew. Some so-strange lettering, and, only too often seen on the same walls, Star of David, accompanied usually by altogether different slogans. One might say it was kind of crypto subversive action, a clash of the two walled nationalisms.

Equally interesting as content was a mode of execution. Unexplained, cryptographic project is hard to read. To whom it is addressed? Who would understand it? And, yet another question, Jakubowicz doesn't do a street art, rather acts as a soccer *hooligans* do, leaving on city walls tags of *their* beloved clubs. He will again resume a role of the qualified street artists, when his visual essay appears in the book. Earlier his action, unsanctioned, is also unlawful, and as such can be penalized with a fine or (even if for a shortest of time) detention.
— Excuse me, my saying this, officer, but I am an artist, and what you see here is important art project…
— Certainly, we know you, artists. Everybody can say that, can't they? (Yes, everybody. "I can paint such a *painting* myself").

1.

2.

A BET

Alphabet of Avant-Gardes

If imagined policeman could paint a painting himself, why not? Because it would be a breach of order. Roles are allotted, labors divided, and a right to transgression wisely verified, so we could follow every new one, since the figures of *the artist* and *the viewer* — and a role of *Art* with them — are more important than — also important, true — content, or — even more important — act of communicating. That is obvious.

Less obvious is to whom Rafał Jakubowicz addresses his work? We might say, to a closed circle of professionals and connoisseurs: curators, critics, gallery owners and collectioners. In a way, yes, but not really, if nobody, as was a case with the *Form*, reads a message, which, eventually, passes by unnoticed. Neither Jakubowicz's installations, nor site specific project, often cryptographic, rich in historical connotations and informed by history, are addressed to passersby, city dwellers. Situated beyond the circumference of visibility, ostentatiously illegible, it disappears from our field of vision (as it happens in case of *Seuchensperrgebiet* and *Chai*).

Undertaking critique of modernist ideas and complex visions, Rafał Jakubowicz situates himself and his work, self-consciously or not, in modernist, i.e. historic context, thus acting as-if modern artist. Modernism, modern artist, are too ample notions, carrying various meanings, and it will best to stick here to a simplest possible definition. According to which modernism could be comprised in 19th century slogan "we are modern", while today it inhabits a field of culture studies (today means, since last decades of 20th century, when we resolved to name, and to close up, leave behind the epoch of modernity). Thus modernism would be not as much a cultural practice, and dispositive, more a historical tool we produced at certain moment and use now by a common agreement. On the other hand, it doesn't mean that industrial revolution, rule of accumulation, revolutionary ethos or national state are constructs produced within a scope of the theory of culture.

Modernism means instituting Art as powerful political premise, which began in late 18th century, the process of autonomization of art practices. Understood in those premises, it not necessarily would be closed epoch, but might persevere today, inhabiting our modes of perceiving, perhaps not the *world* as such, but rather our cultural environment. Perceptual habits and ways of thinking are more powerful than arguments put forth by the theory of culture (as much as theory is helpless when it comes to rapidly changing practices, as is the case of "work", or status of "professional", or a rule of "competence", all deregulated by digitalization of our lives, while we still use oppositional pairs work/leisure, tinker/specialist for the lack of more accurate terms, which could render radical shifts).

18th century beginnings of modernity are permeated with a feeling of crisis. People of the West, probably for the first time in history are so acutely aware that they live in *culture*, fluctuating, changing… They discover, that we can embrace what we express and produce by this common name, we can single out epochs, regions, geographical, ethnographical and archeological variants of that "culture". This discovery instantly gave birth to the notion that "our epoch" lacks "style", originality, that it is shabby, mediocre, chip or nondescript.

Past, till than a repository of universalia for which one could reach freely and draw from them (like in Middle Ages or Baroque), became a burden, and an obligation. We, Europeans, felt that something "new" opens, and that this new epoch, most recent in a whole series of consecutive ones, has to have its own, discernible, well outlined face in which collective "us" could recognize itself, and identify with it. It wasn't easy, as nobody knew how this face should look like. The idea of "culture game" wasn't in play yet, on the other hand just discovered notion of Nature as opposed to culture, but also an ultimate model for it, paralyzed every move, and made everything even more complicated. A strange epistemological shift, which was to hang heavily over the whole modernity, forcing people to incessant quest for that face, or a proper dress, and leaving them for ever unsatisfied.

Walter Benjamin found that face, one of its features, in kitsch, that extra (and waste) of cultural, but no less industrial, mechanical production.[3] To bring up kitsch here doesn't mean to celebrate or re-evaluate the despised. We should rather ask what set of judgments was in use to define something as a kitsch, why certain commodities (for in 19th century Europeans started to live in far a more intimate relation with things than ever before), why certain objects are beautiful and noble, while other are chip and shabby. 19th century makes object something *personal*, beyond spheres of sacrum, profanum or decorum. Perhaps kitsch, as Benjamin understood it, was a narrow crevice through which we can now spot the epoch's lapses, moments of blank absent-mindness, when it stops to be on guard, takes a shortest of naps, and reveals something never to be seen during waking time, something private, and rather embarrassing. Things *cute* and *petite*, not be seen but neither expelled from a reign of visibility (or from a visual domain). Yet another paradox of modernity, since kitsch, or what went by the name of kitsch, was omnipresent. It was the 19th century ingenious invention. Not so much an escape and momentary relief from the decrees of modernity, as perhaps the very modernity herself, caught in the act of everyday-dreaming, the lowest, most "vulgar" dreaming of all, modernity as it was, and didn't want to be — never-ever in her life.

Kitsch, as no any other *site* of culture, allowed for a meeting between private sphere and new — fascinating, dreaded — technology. To be sure this meeting had to take place in a leisure time (which was also modern ingenious invention). Technological news, drawing room tidbits, were by-products of the Great Technologies, some never developed prototypes, rather useless objects of forbidden (why forbidden?) pleasures.

From certain point of view the whole modern world was grand kitsch, considering what amount of neurasthenia it brought about, how it required constant re-working, how it was a chronic being -out-of-place, always one step ahead, with sight reversed back, towards the past. Ancestors were looking, posterity was waiting, and stakes were high. A true rope-walking.

And Fiasco. It seems that inevitable, from there very begging inherent in logic of modernity. Avant-garde boldness, often desperate, stem out of the same fears and imperatives as monumental modernity (neo-baroque opera houses, theatres, severe, overwhelming courts of justice, gothic plants, and university colleges, classical parliaments). In each case there was similar stimulus, to step beyond the present, looking for arbitrary solutions, borrowed from the past, or located in future. As if living in modern times, people never felt at home there, always dislocated, displaced, looking back, comparing guiltily present with the past, and rushing into a better, richer future.

Modern city, seemingly open (the city walls were pulled down almost everywhere in a second half of 18th century, both literally and symbolically), metropolitan, seems, when we try to reconstruct it in our mind, somewhat shady, surreptitious Moloch, as if space was split into official façade and stifling interiors permeated with sensual details. A split which, on another level, corresponds to a strict division between private and public spheres.

Movement is always suspected; either too stealthy or too showy, it yet awaits regulating measures as well as new economy of packaged leisure. On the other hand, this split of a metropolitan world (the very world which became a site of the arts and culture) gives birth to dreams about public space. Metropolis is dangerous and exciting (for thousands of migrants really alien, hostile). It emerges as a completely new experience, unknown two, three generations earlier.

This new space is somehow tamed and stabilized by avant-garde, however strange it may sound. Instead of curfew and night watch, pickets, advancing squads and forerunners. And the metaphor, whose original, military meaning is so obvious, that almost disappeared, escaping our attention, nevertheless history of modern art is foremost the history of avant-gardes.

—

3.

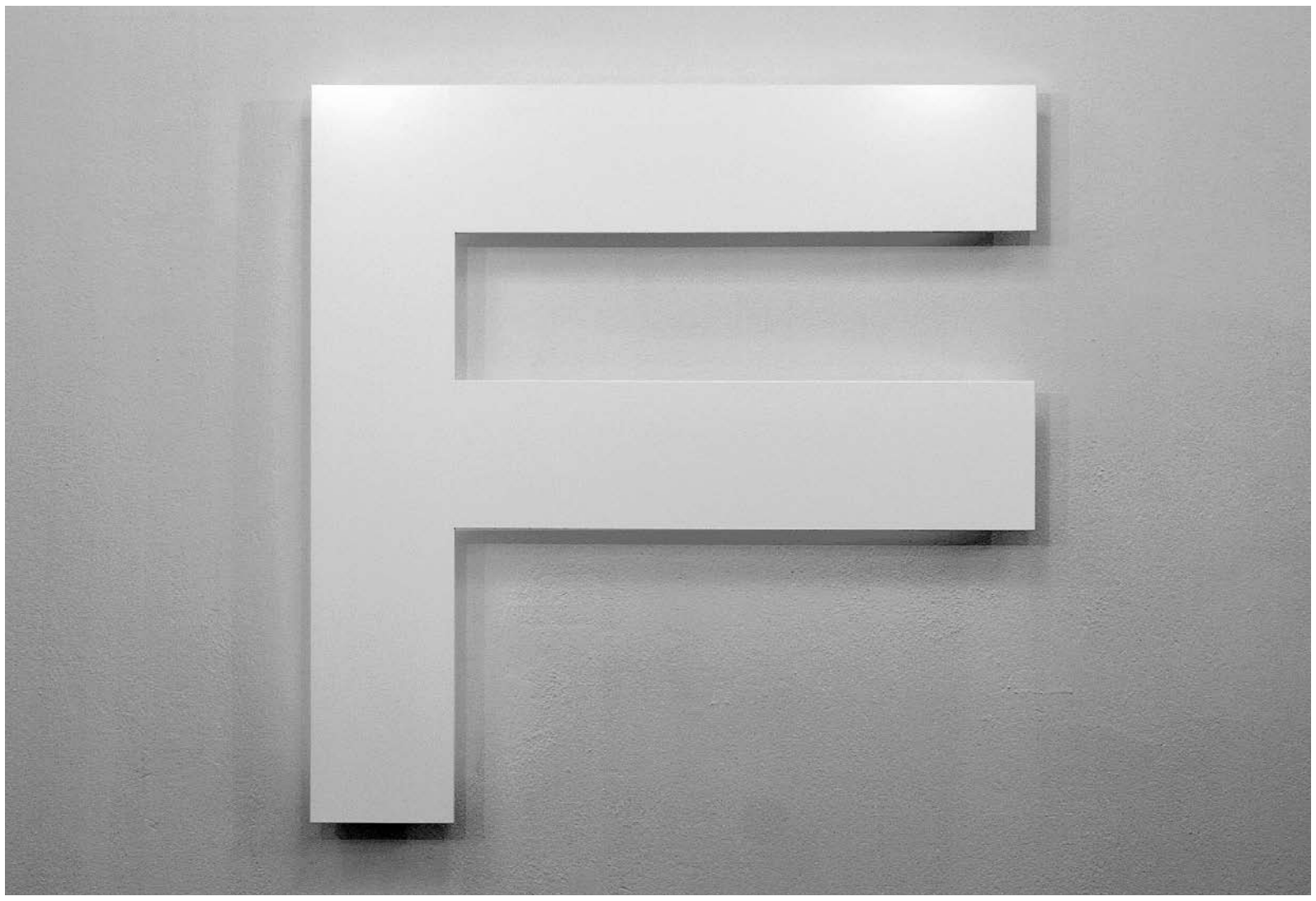
Alphabet of Avant-Gardes: Rafał Jakubowicz's Project Piekary Gallery

untitled

Alphabet, Piekary Gallery, Poznan, 2011,
photograph by Aurelia Nowak

bez tytułu

Alfabet, Galeria Piekary, Poznań, 2011,
fot. Aurelia Nowak



A

Alphabet of Avant-Gardes

BET

Thomas Crow in his seminal essay *Modernism and Mass Culture in the Visual Arts*, gives insightful account of late 19th century ambivalences, describing impressionist practices, the first decisive move toward avant-garde art:

"From its beginnings, the artistic avant-garde has discovered, renewed, or re-invented itself by identifying with marginal, "non-artistic" forms of expressivity and display — forms improvised by other social groups out of the degraded materials of capitalist manufacture. Manet's Olympia offered a bewildered middle-class public the flattened pictorial economy of the cheap sign or carnival backdrop, the pose and allegories of contemporary pornography superimposed over those of Titian's Venus of Urbino. For both Manet and Baudelaire, can their invention of powerful models of modernist practice be separated from the seductive and nauseating image the capitalist city seemed to be constructing for itself? Similarly, can the Impressionist discovery of painting as a field of both particularized and diffuse sensual play be imagined separately from the new spaces of commercial pleasure the painters seem rarely to have left, spaces whose packaged diversions were themselves contrived in an analogous pattern?"[4]

Crow argues convincingly that impressionist painter became a specialist on leisure: he knew how to indulge in diversities offered by the city, trailed them, glimpsed, but we may also say that leisure was forced upon him by a changing cultural economy, thus becoming his work. He lived only in a leisure time, delegated there, his social position an epitome of leisure, much more than of freedom.[5] Quoted essay was included into Crow's book *Modern Art in the Common Culture*, as a chapter in Part I, titled *Kitsch*.

Here we should go back few decades to one of the first artistic groups of modernity — Pre-Raphaelite Brotherhood founded in 1848: a bit mysterious, a bit clandestine bunch of young wannabe rebels, alluding to secret societies, with their oaths, and rituals. They declare to commit themselves to revival of the *truth* in painting. Sir Joshua Reynolds, a true patriarch of English painting, is nicknamed Sir Sloshua, and Pre-Raphaelites accuse him of banality, his work dull and conventional. Positions are clearly delineated: Reynolds is academician, and patron of a dead idiom, while *we* are young, dedicated and candid. Banality, academic conventions… a set of arguments at work in many avant-garde battles. Along with kitsch the second bastard of modernity is born — a platitude, a cliché, a commonplace, and then Verdurins' dining room comes to mind, conversations carried at the table… In Proust commonplace becomes ritual, scrupulously observed and thus possible only in "our little circle". It is weapon and curse of an upstart, a *parvenu*, also thoroughly modern figure. Mrs. Verdurin is painfully aware of her mediocre position. She, perhaps like the whole class, doesn't have a permanent, well defined place in society; have to negotiate it incessantly, knowing that it is beyond her reach. From this point of view we can talk about dominant class, to some extent "classless", striving for the place for the certain reason, while for the others feverishly escaping to be pinned down to (too precisely) defined place. Meanwhile in a stifling interior, cramped with soft kitsch, empty conversation flows. Useless and mechanical as kitsch.

Avant-garde artist would try to simulate a parvenu, tracing cute kitsch and mechanical platitudes. In a very heart of bourgeois world, at home with oneself, modern man/woman attains mortifying pleasures, and tries to exorcise everyday up to a critical point, when it reaches à *rebours* stage, and transforms into a drawing room of duke Des Esseintes, or ultimate kitsch: and kitsch of the same family, in a sense, were the Pre-Raphaelite paintings.

Stifling, hothouse air, flaneurie through arcades, or alleys of penury and misdeed, are experiments in what Freud would call later *unheimlich*.

Conservatory-like will be Gertrude Stein's collection of avant-garde paintings by her Parisian friends artists, as well as Peggy Guggenheim's collection. And thus we have reached a point where argument becomes dangerously coherent: a metaphor of drawing room, ample space cramped with details, an element of transgression, uncertain *in-between*, marked by *at home* on one side and *unheimlich* on the other, sweet taste of decadence and power of avant-garde strike, and finally, chronic uneasiness of impending crisis.

For Witkacy Stein's drawing room, described in his novel *622 Falls of Bungo*, was epitome of obvious fiasco of western culture. For someone prone to severe judgments, for whom ideas of surrealist revolution are still dear, Peggy Guggenheim's collection may seem a weightless *miracolo*, little jewel box, whose lid slammed painfully on a surrealist bid for freedom. Is it a fiasco Rafał Jakubowicz had in mind?

To put the avant-gardes on trial, accuse them for failing to fulfill promises means to employ arguments borrowed from their own vocabularies, to blame history for taking its own course. But we have a chance to look at the avant-gardes differently, to use, if possible, different epistemology, not necessarily defined by avant-garde inevitability, not postmodern, but rather *not-modern*. If we didn't have such an instrument, that would mean that avant-garde is for us still a normative notion, and not historical one. In Rafał Jakubowicz project both optics, historical and normative overlap. There is also, so it seems, conviction about the inevitability of avant-gardes, mentioned above. As we simply couldn't think culture without thinking avant-gardes. As if, brought up in the paradigm of progress, we still expect something to emerge from the European past, waiting to hear clear, distinct voices coming therefrom, telling us again what art is, and more importantly, what it should be. Hopefully there is another optic, critical one, closer to a historical than normative view.

Rafał Jakubowicz told three episodes, referring also to their echo, reflexes, and re-reading in culture of post-war period, even that "postmodern".

1.

Evening of the Book in some culture center in Leningrad. Varvara Stiepanova arranges the whole event (probably). She often worked on books layout, produced a lot of graphic works for books. During a break nine girls enter the stage, carrying letters and exclamation marks on their backs. When they stand in dutiful row, the letters read "!Antrakt!". Young females don't mean anything in themselves, they are empty signs, and can signify anything. The bearers bear empty information, they inform abort something, what is not, a negative. Entr'acte doesn't mean anything, it is a silence break between sounds, space between signifying elements, empty time and empty space. A row of immobilized figures is a very far echo of *live pictures*, very popular in 18th and 19th century and very important for a new concept of *leisure*, on of first and fundamental concepts constructed already at the beginnings of modernity. One is almost tempted to say: painting (*живопись/zhivopis'/writing-alive* [in loose translation]), turns into live picture, turns into text, turns into a gap, inter-articulation break…

Of the same height, in identical dress (it seems it was a sport wear designed by Stiepanova), with identical haircut, absolutely anonymous creatures are modules of some larger, presupposed social construction of perfect order. And here we meet with a paradox: productivist creed of Stepanova has its, again very far, but still a counterpart, in the effectiveness of the Ford assembly line, then in fordism itself, as mode of organization of the total plant of the world. And next paradox: the same organizational rule which was employed in fordism, is to be seen in music-hall's performance, in perfect synchronization of girls movements, and in their mechanically copied, identical look, as Siegfried Kracauer wrote in his *Mass Ornament*.[6] Productions of girls employed in a music-hall were live pictures, which represent fordist mode of production. But music-hall is something else, an industrialized leisure, packaged and delivered by new *entertainment industry*.

In comparison with such spectacular connections, Stiepanova's arrangement looks like some poor relative, coarse, home made fabric, certainly not a stuff the dreams are made of. But that was it. Post-revolutionary Russia was a country of busy craftsmen productivists, while the West produced leisure, represented stunningly and brilliantly in Seurat's *Sunday on Grand Jatte*.

4. / 5.

6.

Russian avant-garde had many variations, often contradictory, battling with each other, and from this point of view it was far from totalism it is constantly accused of. Which doesn't mean it was not feed by visions of totality, but total vision of Prolekult, and that of nihilism, adding to that sophisticated program of formalist estrangement, all these and many more, are worlds apart from each other. Did Russian avant-garde betray? Whom? What? And with whom? There are not ridiculing questions. Did it betray art? Did it failed morally, in simple human terms? Where its fiasco is to be found?

When to read programs and manifestos of Russian revolutionary artists from twenties, and to read in mass, they overwhelm one with their verbosity, almost unbearable accumulation of slogans. Perhaps Russians were closest to the Soviet totalitarianism, where their words cease to mean anything, nowhere meets a wonder of thinking and can't serve it. Walter Benjamin after his visit to Moscow wrote in a letter to Martin Buber, that there in Moscow all factuality is already a theory.[7] Perhaps this would be a total erasure of experience (and meaning), but it is only a supposition.

Ideas, living thoughts turned into slogans are mirror reflections of platitude, its negative, doppelganger, or a contra-platitude. But when Osip Brik asks: why painting and not a pattern on cheap, mass-produced calico[8] — we may see in it Russian deficiency of painterly past, tone of revolutionary aesthetics (aesthetic rebellion), but this few words are like crevice which in a sudden flash opens onto something lying beyond and deeper — a world of multiple possibilities.

Large quantifications are deadly for that which is particular on an individual level and singular on historical one. Possibly that was what Benjamin had in mind when he wrote enigmatically that in Moscow each factuality is already a theory. Notion of "Russian avant-garde is such large quantification, and speaking abort its direct involvement with Soviet totalitarianism is a platitude. If something connects the avant-garde with Stalinism it would be deficiency, frozen, immobile space between West and East. No tableware in otherwise stately town residence of Pushkins[9] and first railroad speeding straight ahead, slipping once, and again were pencil met tsar's fingertips pressed tight on a ruler, while he draw an arbitrary line on a map.[10] And the ominously helpless question: Whither, then, are you speeding, O Russia of mine? Whither? … [Making] all empires to stand aside, to give you way!?"[11]

2.

Nazism, on the contrary, is over-systemic, a perfect machine of modernity, as Zygmunt Bauman convincingly has shown in his *Modernity and the Holocaust*. Hannah Arendt was at the Eichmann's trial, she saw the defendant, was listening to his answers. They were banal, stereotypic. Eichmann was speaking in clichés, couldn't move beyond. He didn't even need to exempt himself from being responsible, as it probably never crossed his mind that he is, like every human, being called to responsibility. Arendt writes abort his sheer "thoughtlessness"[12], I would add that Eichmann not only didn't think — it was the machine that *didn't do it for him*, or in his stead. Machine that exempted him equally from taking responsibility and for not taking it.

What fiasco, if any, was then, a Franz Erlich's lot, a graduate of Bauhausu, member of the communist party, prisoner of Buchenwald, and after the war an important personage overseeing the developments of official architecture of East Germany? Author of the camp's main gate, the barracks, private quarters of SS officers and "recreational facilities" for the garrison. He was a rank-and-file avant-garde artist, related to advanced modernism by the fact of graduating from Bauhaus, but it didn't mean to be a Bauhasler, "to belong". Subtle semantic difference, but a vast field of various connotations. But, still… loyal to his background, Erlich used the alphabet of Joost Schmidt for the slogan *Jedem Das Seine* set in the camp's main gate, which was to remind prisoners of their lot. Bauhaus lettering in Nazi camp may look as a grim humor of history.[13]

Nicholas Fox Weber, a head of Annie and Joseph Albers foundation, the author of the book *The Bauhaus Group*, wrote in NYT, commenting the two exhibitions devoted to the Bauhaus artists, one in MoMA in New York, the second in Neue Museum in Weimar (both 2009):

"It is impossible to determine to what extent Ehrlich was a collaborator, a victim and resistance worker, or something in between. His story is not unlike that of many Germans of the time. But that may be what is most unsettling about him for those of us used to thinking of the Bauhaus — that wellspring of idealism and innovation — as a world apart in prewar German culture, untainted by Hitler's regime."[14]

Yes, "most unsettling". Author tries to come to terms with tangled history, but he stood… at the wrought-iron gates of Buchenwald… shuddering to realize that the lettering on them was "pure Bauhaus".[15] It is difficult to see modernist ideals so badly tarnished. A platitude which we often hear and which could easily be one of many in Flaubert's *Dictionary of Received Ideas* ("Soviet avant-garde: don't forget to mention that it went blindly into service of that horrid Stalinist regime, but some of those guys weren't bad artists, not bad at all…") — in case of Bauhaus is "unsettling" in the year 2009. One would think the head of Albers Foundation and author of the book on Bauhaus would know better complicated history of the school.

The Erlich case seems less important then belated acceptance of "unsettling truths" and "shuderrings". And distortions. Most of Erlich curricula on the net (there aren't many), omits Nazi years in his biography, while the others present Erlich's involvement as subversive activity or part of the resistance movement.[16]

Whether we have to do with speaking abort unsettling truths, or omissions, both show how complex are constructions of the avant-garde paradigm and myth, and how important for us they still are, as models of art progress, its potential, and its possibilities.

After the war Erlich, an important figure in the East German nomenklatura as we may assume, was responsible for industrial, public and official architecture of the new German state. That is the most neuralgic sectors of architecture, from the point of view of the system. He still was practicing architect and kept design furniture, the flatter were extremely popular among people in the country of permanent "shortages". So he moved in two in two strictly separated spheres: official sphere of grim system, and closed, stifling, well guarded, monitored sphere of what was "private" — and this strict division, this lack of any intermediary stages, linkages, connections, was as far from total Bauhaus visions as we can only imagine. Today the Erlich's furniture come up at art auctions, are very much looked for collectibles, exotic remnants of the world behind the iron curtain, post-cold-war version of camp.[17] In this shift we also wouldn't find any links, no in-betweens, apart, perhaps of one, often dismissed as being to superficial — fashion.

In the second installation of the project, the word Fiasco is composed of metal letters. Arranged vertically, they allude to the Bauhaus logo on a façade of the school in Dessau. The latter is white, aseptically clean, light, and economical. Hygienic. In Jakubowicz's paraphrase it is grey, "dispirited", as if all Power usually connoted by iron, was taken off out of it. Light coming diagonally from above creates drooping shadow on a wall.

3.

The third edition of the project — *The Alphabet* is as different from the previous one as it can be. Comfortably large, lovely and smooth white letters on white walls look like minimalist paintings, and actually they *take on* a role of pictures, of exhibits. They are fixed in such a way, as to give each few centimeters space from a wall, and their contours are delineated with subtle LED light coming from behind — respectively yellow, red and blue. Sianne Ngai in her text on "cuteness of avant-garde", making references to J.L. Austin, and to Japanese *kawai*, argues for *minor aesthetic concepts*, as she calls them, to be employed within aesthetic discourse.[18] These "minor concepts" would allow to speak about avant-garde differently,

7. / 8.

9. / 10. / 11. / 12. / 13.

14. / 15. / 16.

17. / 18.

to embrace its relation with the everyday, mass culture, and production of things beautiful, pleasurable, nice to touch and feel, sometimes a bit *kinky*. Ngai doesn't want, like Crow does, to reinterpret historical avant-gardes, for her more important is possibility of new practices, and different way of perceiving, as if cutting through still persisting divisions.

Warhol's Factory, which appears also in Ngai's text, is such an example of different reading.

"Factory is as good a name as any. A factory is where you build things. This is where I make or build my work. In my art work, hand painting would take much too long and anyway that's not the age we live in. Mechanical means are today, and using them I can get more art to more people. Art should be for everyone."[19]

Rafał Jakubowicz didn't make the letters of the last Fiasco, he rather would — as he almost always does arranging his installation — to have the objects made to order, like when we used to order, sometimes still use, to go to a tailor, a shoemaker, or frame-maker. But… What in the case of Warhol (or Carl Andre, for that matter, all differences put aside) was important element of art practice, becomes transparent, completely unimportant. As unimportant, as who and where produce clothes for Tommy Hilfiger. It is a sign that we have left the epoch of production, and its discourses, behind.

Letters for the last Fiasco were borrowed from Theo van Doesburg's alphabet, and colors of LED lights remind us of a their neoplasticist ancestry. Effect of the whole is sheer visual pleasure and seduction. Calm, measured, elegant, it evokes an aura of luxury. And different "minor concepts" come to mind, than those suggested by Ngai — various "limited editions", but also precious objects exhibited in top private galleries, carefully completed corporate collections of modern art… As Benjamin Buchloh writes: "The fabrication of new commodity aesthetic (e.g. product design, packaging, and advertisement) would, in fact, become one of the most powerful and important industries in postwar America and Europe, without, however, resolving the contradictions of modernism."[20]

In production of goods, more precisely in production of images and imagery, minimalist look is fashionable, with its calm, sophisticated simplicity — ridiculing egalitarian ideals. Replicas of Bauhaus furniture, which stand in crying contradiction to mass production, carefully concealed craftsmanship. And next to them, almost in the same (parallel) space more perfect with every day copies from chain shops, promising "the same for everyone", almost the same. Kitsch took form of a fake, fake Cialis, Viagra, Rolex, next "to cheap, overnight loans". Parallel, overlapping symbolic — no, not only symbolic, but very real — spaces.

And art? Neoplastic design ornates cosmetics, sportswear, speakers of sound-surround. Is that a fiasco? When most of us know the same Mondrian or Van Doesburg only from reproductions. And those who see originals on museums' walls probably are well aware that this works were not very important from the point of view of program and aesthetic ideas propagated by their authors. Leaving the museum a tourist can buy books which tell her this truth, and at the cahier desk add to it a key ring with a *Broadway Boogie Woogie*. Instead of keeping high-brow stance, we should rather ask why cheap *Mondrian* design is so popular, and where lays the difference between linen bag printed in *Mondrians* from bookmark with reproduction of Utamaro's woodcut. Whether a mouse-pad with Warhol's cows is still the Warhol, or something altogether different…?[21] There are not academic questions, on the contrary, they concern most vulnerable sites of culture, distribution of goods and knowledge, our right to produce and to consume.

In *De Stijl* magazine virtually from the start appeared ads of some small commercial firms, their owners usually being friends of Van Doesburg, who through ads (which also designed) secured money for publication. Mondrian dreamed that neoplastic painting will one day unite with architecture, disappearing as a *picture on canvas*. And it has disappeared in multiple ways, but none of them anticipated by the artists.

Ewa Mikina

19. / 20.

21.

1. _ **B. LATOUR**, *We Have Never Been Modern*, trans. Catherine Porter, Cambridge, Harvard University Press, 1993, p. 114.

2. _ See, **RAFAŁ JAKUBOWICZ**, "Chai", in: *A Cookbook for Political Imagination. Yael Bartana*, ed. S. Cichocki and G. Eilat, exh. cat. … *and Europe will be stunned*, 54 Venice Biennale, Zachęta National Art. Gallery, Sternberg Press 2011, pp. 184-200.

3. _ On kitsch in **WALTER BENJAMIN**, especially in his *Arcades Project*, see, Winfried Menninghaus, *On the 'Vital Signifi cance' of Kitsch: Walter Benjamin's Politics of 'Bad Taste'. Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, ed. A. Benjamin, Ch. Rice, re-press, Melbourne 2009, pp. 39-57. http://re-press.org/books/walter-benjamin-and-the-architecture-of-modernity.

4. _ **T. CROW**, "Modernism and Mass Culture in the Visual Arts". *Modern Art in the Common Culture*, New Haven London, 1996, p. 3.

5. _ Ibidem, pp. 16-18.

6. _ **S. KRACAUER**, "Mass Ornament", in *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Harvard University Press, 1995, pp. 75-88; and brilliant video clip illustrating the essay: http://www.youtube.com/watch?v=JIZeyndTBFc

7. _ See **S. BOYM**, "Poetics and Politics of Estrangement: Victor Shklovsky and Hannah Arendt", *Poetics Today* 26:4 (winter 2005), p. 371, fn.12.

8. _ **O. BRIK**, "От картины к ситцу", LEF, 2, 1924, pp. 27-34. And Brik, "From Pictures to Textile Prints". *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934*, ed. J. E. Bowlt, Viking Press, New York, 1976, p. 249.

9. _ **W. WOROSZYLSKI**, *Kto zabił Puszkina*, Warszawa 1983, p. 23.

10. _ I can't tell when and where have heard this anegdote about Peter the Great, since the tsar with a ruler was him. I leave it here as good as I took it, because as absurd as it is, it is good example of how representations of Russia are constructed, the country, where everything is possible, while at same time paralyzed with Chekhovian nonaction. For the roads and railways in Russia, see http://www.fink.com/papers/russia.html.

11. _ „And you, Russia of mine — are not you also speeding like a troika which nought can overtake? Is not the road smoking beneath your wheels, and the bridges thundering as you cross them, and everything being left in the rear […] What does that awe-inspiring progress of yours foretell? What is the unknown force which lies within your mysterious steeds? Nikolai Gogol, *Dead Souls*, trans. C. J. Hogarth, p.I, ch. XI, p. 237, http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/gogol/deadsouls.pdf.

12. _ „[…] sheer thoughtlessness — something by no means identical with stupidity — that predisposed him to become one of the greatest criminals of that period. And if this is "banal" and even funny, if with the best will in the world one cannot extract any diabolical or demonic profundity from Eichmann, that is still far from calling it commonplace. It surely cannot be so common that a man facing death, and, moreover, standing beneath the gallows, should be able to think of nothing but what he has heard at funerals all his life, and that these "lofty words" should completely becloud the reality — of his own death. That such remoteness from reality and such thoughtlessness can wreak more havoc than all the evil instincts taken together which, perhaps, are inherent in man — that was, in fact, the lesson one could learn in Jerusalem". Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on Banality of Evil*, The Viking Press, New York 1963, p. 242.

13. _ An ironic turn. Here you can see e-fonts designed few years ago on base of Joost Schmidt's alphabet and called Neubau Grotesque http://www.linotype.com/678846/neubaugrotesque-family.html#.

14. _ **N. FOX WEBER**, *Deadly Style: Bauhaus's Nazi Connection*, "The New York Times", 23.12.2009, http://www.nytimes.com/2009/12/27/arts/design/27webe.html?pagewanted=2&_r=1.

15. _ Ibidem.

16. _ See, http://www.buchenwald.de/english/index.php?p=80 and http://www.das-bauhaus-kommt.de/en/franz-ehrlich.php.

17. _ See, http://bignews.biz/?id=969157&keys=Bauhaus-Ehrlich-Rago-Midcentury.

18. _ **S. NGAI**, "The Cuteness of the Avant-Garde", *Critical Inquiry*, summer 2005; 31,4.

19. _ Andy Warhol in interview with Douglas Arango "Underground Films: Art or Naughty Movies", *Movie TV Secrets*, June 1966, quoted. B. H. D. Buchloh, "Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956–1966". *Andy Warhol*, October Files 2, Cambridge MA 2002, p. 5.

20. _ "[…] as well as a fervent advocate of the industrialization of modernist aesthetics in the United States, was Walter Paepcke, the president of the Container Corporation of America. Paepcke had anticipated the successful synthesis of modernism's conflicting halves impatiently (and prematurely) in 1946.To Paepcke — and many others — mass culture and high art would have to be reconciled in a radically commercialized Bauhaus venture. Purged of the political and ideological idea that artistic intervention in the spheres of production and consumption would enable collective social progress, the cognitive and perceptual devices of modernity would have tobe deployed simply for the development of a new commodity aesthetic (e.g., product design, packaging, and advertisement", ibidem, pp. 5-6.)

21. _ Koolhaas writes about cows on Manhattan, about "inexhaustible cow", of Coney Island, and about Warhol's wallpapers: "Until 1800 real cows grazed on the site of the first Waldorf. A hundred years later, the pressure of popular demand invests the concept of the cow with a technical dimension, producing the inexhaustible Cow on Coney Island, stiff and lifeless, but effective in its production of an endless flow of milk.

In 1935, Elsa Maxwell threw a farmyard party in the Waldorf, complete with Molly the Cow, a cow that milks champagne on one side and whisky and soda on the other. As Koolhaas writes, "Maxwell's farm completes a cycle, the super-refined infrastructure of the hotel, its architectural ingenuity, all its accumulated technologies together ensure that in Manhattan the last word is the same as the first.

Warhol does the same with his cow wallpaper shown at the Leo Castelli Gallery in 1966. Of course the wallpaper covers the gallery, but it also papers, like Christo, the skyscraper (Empire of 1964) and the hotel (Chelsea Girls of 1966). The super-refined infrastructure of Manhattan returns to its pastoral beginnings. The last word is the same as the first. Both Warhol and Manhattan speak with a stutter". Cytat za:http://mimeomimeo.blogspot.com/2011/05/koolhaas-and-warhols-cow-wallpaper.html.

Seuchensperrgebiet

New Out, Novart.pl, Kraków 2002,
fot. Daniel Rumiancew

Seuchensperrgebiet

New Out, Novart.pl, Kraków 2002,
photograph by Daniel Rumiancew

Forma

Foksal Gallery, Warszawa 2004,
photograph by Jerzy Gładykowski

Forma

Galeria Foksal, Warszawa 2004,
fot. Jerzy Gładykowski

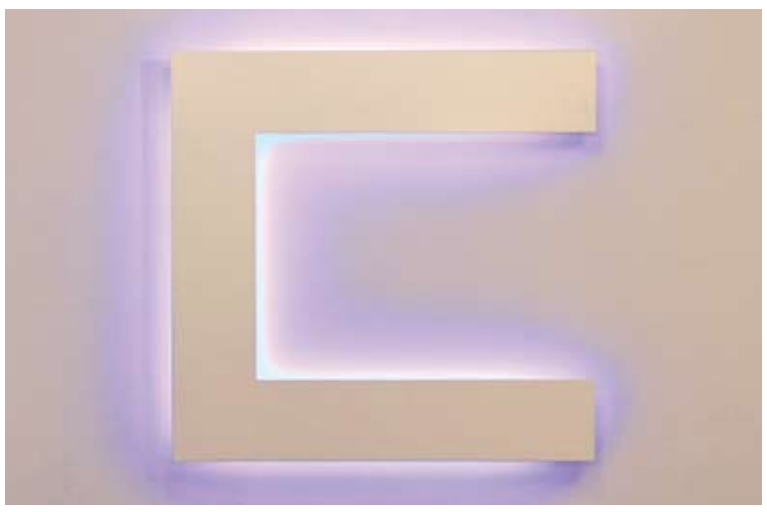
Alphabet **Rafał Jakubowicz** **Piekary Gallery**

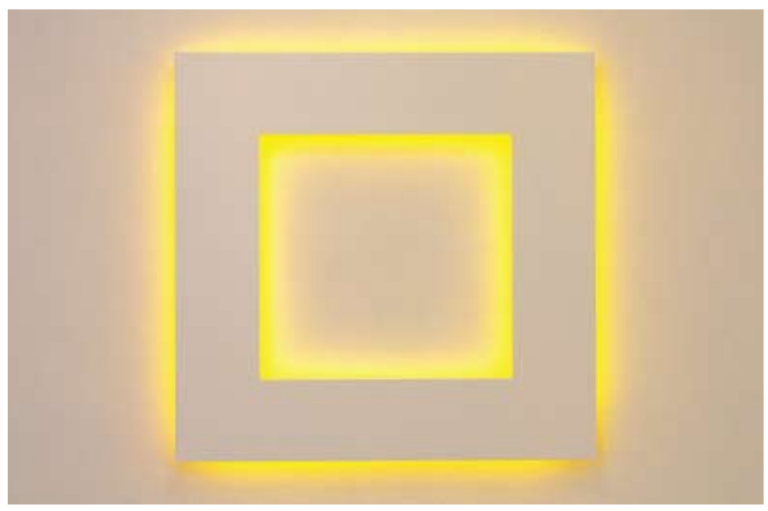
untitled

Alphabet, Piekary Gallery,
Poznan, 2011,
photograph by Aurelia Nowak

bez tytułu

Alfabet, Galeria Piekary,
Poznań, 2011,
fot. Aurelia Nowak





Alphabet **Rafał Jakubowicz** **Piekary Gallery**

Chai

"A Cookbook for Political Imagination", Yael Bartana's catalogue,
Polish Pavilion, Venice 2011, photograph by Aurelia Nowak

Chai

"A Cookbook for Political Imagination", katalog Yael Bartany,
Polski Pawilon, Wenecja 2011, fot. Aurelia Nowak

RAFAŁ JAKUBOWICZ. ALFABET

14.06-08.07.2011. GALERIA PIEKARY

Tekst / Ewa Mikina
Tłumaczenie / Ewa Mikina
Redakcja / Ewa Mikina, Rafał Jakubowicz

ISBN: 978-83-933584-2-7

Galeria Piekary
Piekary 5 / 61-823 Poznań
Partner
Fundacja 9/11 Art Space
ul. Elizy Orzeszkowej 9/11 lok. 3
60-778 Poznań

A

9/11 ART SPACE

GALERIA PIEKARY

ALFABET

bez tytułu

Alfabet, Galeria Piekary, Poznań, 2011,
fot. Aurelia Nowak

untitled

Alphabet, Piekary Gallery, Poznan, 2011,
photograph by Aurelia Nowak

RAFAŁ JAKUBOWICZ / ur. 1974

Artysta, krytyk sztuki, absolwent poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych (Uniwersytetu Artystycznego), gdzie obecnie wykłada, autor instalacji i filmów.
www.jakubowicz.art.pl

RAFAŁ JAKUBOWICZ / born in 1974

Artist, art critic, graduated from the Fine Art Academy (University of Art) in Poznan, where he currently lectures; author of installations and videos.
www.jakubowicz.art.pl

Alfabet awangardy: Projekt Rafała Jakubowicza Galeria Piekary

Ewa Mikina

„Przekonanie ludzi Zachodu, że radykalnie różnią się od innych, bierze się nie tylko z arogancji, ale także z rozpaczy i swego rodzaju samoumartwienia. Lubią oni straszyć samych siebie własnym przeznaczeniem. Ich głos drży, gdy porównują barbarzyńców z Grekami i Centrum z Peryferiami lub gdy celebrują śmierć Boga, śmierć Człowieka, europejski *Krisis*, imperializm, anomię i koniec cywilizacji, które (jak wiemy) też są śmiertelne. Dlaczego czerpiemy tyle rozkoszy z tego, że różnimy się nie tylko od innych, ale także od własnej przeszłości? Jaki psycholog będzie wystarczająco biegły, żeby wyjaśnić mroczną przyjemność, jaką czerpiemy z życia w permanentnym kryzysie i nieustannego kończenia historii […]?”[1]

Bruno Latour
Nigdy nie byliśmy nowocześni

bez tytułu

Das Seine. Forschungsprojekt,
Galeria Piekary, Poznań, 2011,
fot. Nikola Radić Lucati

untitled

Das Seine. Forschungsprojekt,
Piekary Gallery, Poznan, 2011,
photograph by Nikola Radić Lucati

Alfabet awangardy: Projekt Rafała Jakubowicza Galeria Piekary

„Alfabet" to trzecia z kolei odsłona projektu Rafała Jakubowicza realizowanego na przestrzeni ostatniego roku. Poprzednie nie miały tytułów, nie ma go też cały projekt. We wszystkich trzech realizacjach pojawia się słowo FIASKO. Bez komentarzy, bez autorskich eksplikacji.

W pierwszej realizacji, prezentowanej jesienią 2010 roku na wystawie *Erased Walls* (kurator Sławomir Sobczak) w ramach Mediations Biennale w Poznaniu, Rafał Jakubowicz dokonał rekonstrukcji „żywego tekstu" Warwary Stiepanowej z 1925 roku. W oryginalnej wersji, w czasie przerwy podczas Wieczoru Książki w leningradzkim klubie, na scenie pojawiały się dziewczęta z pojedynczymi literami na plecach. Stawały w równym, karnym rzędzie, i litery układały się w słowo „Antrakt", u Jakubowicza zamienione na „Fiasko"…

W realizacji drugiej, która była jednym z dwóch elementów *Das Seine. Forschunsgprojekt* (Nikola Radić Lucati i Rafał Jakubowicz, Galeria Piekary, 8 kwietnia — 13 maja 2011), „Fiasko" to pionowy napis z liter wyciętych w metalu. Charakterystyczny krój czcionki i wertykalny układ liter jest parafrazą napisu Bauhaus na elewacji budynku szkoły w Dessau. Pod spodem kryła się, pozostawiona w cieniu, historia Franza Erlicha, ucznia Bauhausu, więźnia Buchenwaldu, potem etatowego pracownika obozu, projektanta obozowych baraków, wnętrz mieszkań i pomieszczeń rekreacyjnych dla oficerów SS, po wojnie zaś jednego z głównych architektów NRD, zarazem projektanta i urzędnika centralnych agend rządowych, sprawującego nadzór nad architekturą industrialną i oficjalną wschodnioniemieckiego państwa.

W trzeciej realizacji krój czcionki skopiowany został z alfabetu zaprojektowanego przez Theo van Doesburga, a Fiasko (duże, białe litery na białych ścianach galerii, podświetlone od spodu odpowiednio żółtym, niebieskim i czerwonym światłem) nawiązuje do idei holenderskiego neoplastycyzmu i utopijnych koncepcji grupy De Stijl.

Mamy zatem odniesienia do awangardy rosyjskiej, do heroicznych lat zachodnich awangard okresu międzywojennego, jest przypomnienie nazizmu, są też aluzje do powojennych redakcji i interpretacji radykalnych koncepcji pierwszych trzech dekad ubiegłego wieku.

Rafał Jakubowicz już wcześniej w swoich pracach podejmował dyskusję z modernizmem. Dwie instalacje zrealizowane w warszawskiej Galerii Foksal — *Forma* (2004) i *Mittell Weiß* (2005) — były wirtuozerską krytyką miejsca, odgrywającego bardzo szczególną rolę w polskiej historii sztuki, miejsca mitycznego i zmitologizowanego. Foksal, od początku dbały o swoją „jakość", od początku też budził, albo podziw, albo żywą niechęć (jeśli nie nienawiść), ale nigdy nie doczekał się rzetelnej falsyfikacji i trwał od lat sześćdziesiątych, zamrożony, nietknięty w swojej perfekcyjności, obojętny wobec kuluarowych kąsań. Podejrzewam, że nie było nikogo, kto mógłby podjąć dyskusję, z konsekwentnie realizowanym przez galerię, modelem wysokiego modernizmu. Nikt nie był zainteresowany analizą strategii Foksal, opisem jej miejsca w soc-rzeczywistości, nie było też chyba nikogo, kto byłby równorzędnym partnerem/przeciwnikiem w takiej konfrontacji. Dlatego chyba „Forma", projekt, który demontował koncepcję Foksal od wewnątrz, przeszła bez echa, niezauważona: dowód na nieistnienie dialogów/sporów w polskim obyczaju umysłowym. W przybytku otaczającym pietyzmem dwóch swoich wielkich (wielkich polskiej sztuki) Stażewskiego i Kantora, Rafał Jakubowicz urządził cichą eksplozję, by użyć oksymoronu. Geometryczne wzorki z opakowań, w jakich sprzedaje się leki, zamienił na niewielkie abstrakcje geometryczne, zachowując podziały i kolorystykę oryginałów. Złączył w jednym malarstwo Stażewskiego i rzeczywistość najniższej rangi Kantora. Jeszcze coś — przetworzył niewidzialny w zasadzie wizerunek produktu (kto zwraca uwagę na absolutnie obojętne/nijakie, przezroczyste dla wzroku opakowanie leku?) w zniszczony artystyczną przeróbką *ready made*. Prosty, banalny zabieg (równie banalny jak samo opakowanie), sprawił, że po gestach modernistycznych artystów, którzy dokonywali zawłaszczania przedmiotów codziennych czy wyprawiali się w obszar kultury popularnej, pozostał tylko wyblakły ślad. Zamiast spotkania maszyny do szycia z parasolem, doszło do pokątnego spotkania generycznego obrazu z generycznym wizerunkiem obiektu kompulsywnej konsumpcji — Leku.

Sztuka wysokiego modernizmu, absurdalna w swojej elitarności galeria działająca w kraju pozbawionym, z bardzo różnych powodów, elit, design, który nie służy w zasadzie żadnej marce, wypłowiałe, siermiężne „projektowanie plastyczne" opakowań, zainstalowane w miejscu działającym przez dwie pierwsze dekady swojego istnienia pod auspicjami peerelowskich Pracowni Sztuk Plastycznych (monopolistycznego zleceniodawcy podobnych projektów designerskich), ingerencja wypowiedziana przyciszonym głosem i przyjęta obojętnym milczeniem, jak list, po który nikt się nie zgłosił, którego nikt nie otworzył i nie przeczytał, wreszcie konfrontacja „dzieła" z całkowicie przezroczystą konsumpcją (nagminnie zażywamy paraleki, nie ma w tym żadnego *glamour*, jaki zwykle towarzyszy naszym relacjom z przedmiotami)…

Zatrzymuję się nad *Formą*, bo dosyć dobrze oddaje ona sposób budowania wypowiedzi w pracach Rafała Jakubowicza, stosowane przy ich konstruowaniu metody, czy po prostu sposoby.

W jednej ze swoich najwcześniejszych prac, *Seuchensperrgebiet* (Kraków, 2002), Rafał wykorzystuje formułę reklamowego billboardu, na który przenosi tekst z tablic otaczających getto w Warszawie (getta w Polsce) — tekst zamglony, bytujący w bliżej nieokreślonej niepamięci, dawno rozmyty. Gest złączenia w jedno reklamy i oczywistego kłamstwa, bijącego z nazistowskiego chwytu, unieważnia okołogettowy zabieg podwójnie: raz, niejako od środka, przez zatarcie tego, co przy wejściach do getta miało bić w oczy swoją nachalną widzialnością, i co zamglone, stało się nieistotnym, niewidzialnym, *niesłyszalnym* (bo jak *usłyszeć* obraz?) jąkaniem się wysłużonej Eriki.

Niewidzialnym także na drugi sposób. Przeniesienie czyni tekst niezrozumiałym. Kto pamięta słowa wypisywane przez nazistów, kto potrafiłby, chciał odcyfrować po sześciu dekadach przesyłkę w czasie, która w dodatku dotyczy „nie nas", w kraju, w którym młodzi ludzie kserują jeszcze dzisiaj w mózgach wyniesione z domów nacjonalistyczne i rasistowskie przesądy.

Ogromny billboard, umieszczony na jednej z najruchliwszych, przelotowych alej Krakowa, po prostu znika. Groza historii dawno przeminęła, a pamięci historii nie sposób przywrócić ludziom zajętym szybkim przemieszczaniem się ulicami dzisiejszego miasta. Na reklamy nikt nie zwraca uwagi. Można powiedzieć, że są równie nieobecne, czy też nieobecne w taki sam sposób jak groza i pamięć. Poziomy rzeczywistości i warstwy czasu zrównują się, spłaszczają.

W jednym z najnowszych projektów, realizowanych na początku 2011 roku, Jakubowicz powtórzył na murach Poznania graffiti wszechobecne w miastach izraelskich — hasło *Am Israel Chai — Naród Izraela żyje*. Nie będę opisywać jak, dlaczego powstał projekt, zajęłoby to zbyt wiele miejsca. Wystarczy wspomnieć, że został zrealizowany na zaproszenie Ruchu Odrodzenia Żydowskiego, a jego punktem docelowym była książka towarzysząca pracom izraelskiej artystki Yael Bartany, która reprezentowała w tym roku Polskę na Biennale w Wenecji.[2] Autor jeździł po mieście z przyjaciółmi i puszkami niebieskiej farby w sprayu, poszukując zapoznanych kątów, które można bezpiecznie otagować i zbiec, zanim pojawi się policja. Jeśli dodać do tego lojalną współpracę starego mercedesa, noszącego imię Mieczysław, było w zimowej akcji coś z atmosfery przygód z książek Klubu Zielonej Pieczęci (na których wychowywałam się w czasach peerelu). Hebrajski tag. Na murze pozostawał napis w-jakimś-nieznanym-języku i dobrze znana z tych samych murów Gwiazda Dawida, opatrywana zwykle zupełnie innymi hasłami. Można by powiedzieć: kryptodywersja, głęboko zakamuflowana odpowiedź na dresiarskie enuncjacje młodych quasi-narodowców.

Bardziej interesujący, od samego *tekstu* autorskiej wypowiedzi (nie mam tu na myśli tekstu napisu, nie mówię też z całą stanowczością, że coś *bardziej*), jest sposób działania. Obecne w realizacji pomysłu (powiedzmy, że to raczej

1.

2.

pomysł niż projekt) milczenie, uniemożliwianie odczytania komunikatu, albo podsuwanie komuś (komu? kto tak naprawdę jest adresatem wypowiedzi? czytelnik książki? smakoszka skrótów myślowych?) do odczytania tego, co się tylko wydaje, jest skrótem pozornym. Kolejny zabieg to wejście w rolę hooligana z puszką farby w kieszeni, znaczącego mury nazwą swojego klubu piłkarskiego. Do bycia artystą autor wróci, kiedy zdjęcia z akcji ukażą się w druku, samo działanie, niesankcjonowane, podlega sankcji prawnej, grozi zatrzymaniem i grzywną.

— Panie władzo, bardzo przepraszam, jestem artystą i realizuję właśnie ważny projekt artystyczny…
— Dobrze, dobrze, już my wiemy. Każdy tak może powiedzieć, nie? (No, każdy. „Taki obraz to ja sam bym potrafił namalować”).

Pozornie. Skoro wyimaginowany policjant-mądrala potrafiłby namalować wyimaginowany obraz, należy zapytać dlaczego nie miał-by-sam-go-namalować? Ano dlatego, że zburzyłby, w każdym razie na pewno zakłócił, porządek. (Nie musiałby nawet „malować”, niemal wszystkie realizacje Rafała Jakubowicza to pomysły-koncepcje, zlecane technikom pracującym w galerii, drukarniom, firmom produkującym neony, itd.).

Policjant zakłóciłby porządek, ponieważ role są rozdzielone, granice starannie wyznaczone, prawo do transgresji nadane albo mądrze weryfikowane, tak byśmy mogli nadążyć za przekroczeniami, bo figury, odpowiednio, „artystki” i „adresata”, a z nimi rola „Sztuki”, są ważniejsze niż (ważny przecież) tekst przekazu, czy (jeszcze ważniejszy) fakt komunikacji. To wszystko oczywiste.

Mniej oczywiste do kogo Rafał Jakubowicz adresuje swoje pomysły-projekty-realizacje? Moglibyśmy powiedzieć, kontynuując krytykę modernistycznych immanencji i solipsyzmów, że do zamkniętej kasty specjalistów i koneserów: kuratorów, krytyków, galerzystów, kolekcjonerów. Tylko do pewnego stopnia, skoro wypowiedzi pozostają bez echa, nikt ich, jak było w przypadku *Formy* nie zauważa, przechodzą w milczeniu. (To akurat jest rzeczą charakterystyczną w Polsce, gdzie każdy żyje, myśli, mówi poniekąd sobie i dla siebie — nie ma dialogu, sporów, różnic zdań). Wypowiedź, zazwyczaj kryptograficzna, bogata w zaplecze historyczne, nie jest też adresowana do osoby/postaci „przechodnia”, przeciwnie, sytuowana poza obszarem widzialności, ostentacyjnie nieczytelna, znika w sposób paradoksalny z pola widzenia (tak jest w przypadku *Seuchensperrgebiet* i *Chai*).

Przeprowadzając krytykę modernistycznych sytuacji czy modernistycznych zapętleń, Rafał Jakubowicz jednocześnie umieszcza siebie i swoje prace, świadomie lub nie, w sytuacjach modernistycznych, czyli działa jak modernista. Modernizm, modernista — to pojęcia szerokie, swobodnie nimi operujemy, szafujemy rozrzutnie. Przyjmijmy najprostszą roboczą definicję. Modernizm byłby pojęciem, które w 19 wieku miało swój wyraz w haśle „jesteśmy nowocześni”, a w obecnej formie na dobre zadomowiło się w teorii kultury, kiedy postanowiliśmy zamknąć za sobą epokę nowoczesności, czyli gdzieś w latach 70. ubiegłego wieku (różne są datowania, z cofaniem się do lat 50. ale i przyjmowanie lat 80. jako czasu, kiedy określenie ponowoczesny weszło w powszechne użycie, przy okazji zaczęło być nadużywane). Byłby więc modernizm nie tym, co jest, co było w kulturze, tylko narzędziem historycznym, które w jakimś momencie wyprodukowaliśmy, i za wspólną zgodą się nim posługujemy. Co jednak, z drugiej strony, wcale nie oznacza, że rewolucja przemysłowa, zasada akumulacji, etos rewolucji czy państwo narodowe, są konstrukcjami stworzonymi na gruncie teorii kultury.

Modernizm byłby dla nas, tutaj, budowaniem wielkiej instytucji Sztuki, rozpoczętym w drugiej połowie 18 wieku, oraz procesem autonomizacji sztuki, czasami redukowanym do „wyzwalania formy” przez „wolnych artystów”. Tak rozumiany, niekoniecznie musi stanowić epokę zamkniętą, trwa nadal i ma się dobrze, głęboko wpisany w nasze sposoby rozpoznawania, może nie tyle „świata”, co raczej „otoczenia kulturowego”. Po prostu nawyki poznawcze i obyczaj umysłowy, są silniejsze od tez stawianych w teorii kultury (z kolei teoria kultury nie radzi sobie z uchwyceniem realnych zmian, chociażby w pojęciu „pracy”, czy cenzusu „profesjonalisty” albo zasady „specjalizacji”: ciągle operujemy dopełniającymi się terminami praca/czas wolny i amator/fachowiec, brakuje nam dobrych terminów odzwierciedlających radykalne przewartościowania).

Osiemnastowiecznym początkom nowoczesności towarzyszy poczucie kryzysu. Człowiek Zachodu uświadomił sobie, że żyje „w kulturze”, że to, co artykułujemy i produkujemy można objąć wspólną nazwą kultury, rozróżniać następujące po sobie epoki albo geograficzne /etnograficzne i archeologiczne warianty. Niemal równocześnie z tym odkryciem pojawił się spleen, przekonanie, że „naszej epoce” brakuje stylu, że pozbawiona jest wyrazu, niedookreślona, albo tandetna (tu uruchamiały się przesłanki ideologiczne). Przeszłość, rozpoznawana już jako ciągi zmiennych, a nie repozytorium uniwersaliów, po które w każdej chwili można sięgnąć (jak sięgano po nie w średniowieczu czy w baroku), zaczynała zobowiązywać i ciążyć. Mieliśmy, Europejczycy, poczucie, że otwiera się „nowe” (jakkolwiek je rozumieliśmy), ale towarzyszyło mu mocne przekonanie, że „nowa epoka”, najnowsza z serii kolejnych epok, musi mieć swoją „twarz”, w której zbiorowe „my” ludzi Zachodu będzie mogło się rozpoznać i z nią utożsamić. Rzecz okazała się nieprosta, nie bardzo wiedziano, jaką twarz dopasować. Pojęcia gry kulturowej nie było jeszcze w grze, a odkryte właśnie pojęcie Natury paraliżowało ruchy. Nastąpiło dziwne przesunięcie poznawcze, które zaciąży nad całą nowoczesnością, zmuszając ją do ustawicznego poszukiwania owej „twarzy” czy raczej stosownej „szaty”.

Walter Benjamin odnajdował ją *ex post* w kiczu, w naddatku, jakim jest kicz.[3] Nie chodzi o szybkie przejście do kampu i celebrację pogardzanego. Raczej o to, jak wyrokowano, że coś jest kiczem, dlaczego pewne przedmioty (bo jak nigdy wcześniej zaczynaliśmy w 19. wieku żyć w ścisłej symbiozie z przedmiotami) są piękne i szlachetne, inne tandetne. Kicz w rozumieniu Benjamina jest chyba szczeliną, przez którą możemy zobaczyć lapsusy epoki, jej „zagapienia się”, momenty nieuwagi, kiedy przestaje czuwać, zapada w drzemkę i ujawnia coś, czego sama na jawie nie widzi, widzieć nie chce, ale czego wcale nie skazuje na niewidzialność. Oto kolejny paradoks nowoczesności, bo kicz (to, co nazywano kiczem) był wszechobecny. Wymyślił go 19. wiek. Kicz był nie tyle ucieczką i oddechem od dekretów nowoczesności, ile może nowoczesnością przyłapywaną na gorącym uczynku, taką, jaką na co dzień była, i bardzo być nie chciała.

Kicz, jak żadne inne „miejsce” kultury, dopuszczał spotkanie techniki ze sferą prywatną w „czasie wolnym”. Nowinki techniczne, salonowe ciekawostki były produktami ubocznymi Wielkich Technologii Nowoczesności, zarzuconymi prototypami lub zabawnymi, ale nie do końca użytecznymi, lub zupełnie bezużytecznymi, odrzutami, artefaktami „zakazanej” (czemu zakazanej?) przyjemności.

W pewnym sensie cały świat nowoczesny był kiczem, skoro budził tyle neurastenii u współczesnych, dopominał się ciągłego przepracowywania, był chronicznym byciem „nie na miejscu”, zawsze „o krok do przodu” (poza, ponad, w transgresje), ze spojrzeniem zwróconym w tył. Przodkowie patrzyli, potomni czekali, sprawa była najwyższej wagi, chodziło wszak o kształt kultury. Prawdziwa ekwilibrystyka.

I FIASCO. Zdawałoby się nieuchronne, wpisane od początku w logikę nowoczesności. Awangardowa śmiałość, a była to śmiałość często desperacka, rodziła się z tych samych lęków i imperatywów co nowoczesność pomnikowa (neobarokowe gmachy oper, teatrów, surowe, tchnące przytłaczającą powagą sądy o portykach zwieńczonych alegorią Sprawiedliwości, przybrane w gotycką szatę fabryki, kolegia uniwersyteckie nowego średniowiecza i klasycystyczne parlamenty): z pełnej determinacji potrzeby przekraczania *dzisiaj*. Nowoczesność była *nie na czasie* i *nie na miejscu,* nigdy *u siebie*.

Miasto nowoczesne, z pozoru otwarte (zburzono przecież mury, dosłownie i symbolicznie, zaczęły się migracje w poszukiwaniu pracy dla jednych, jesienne otwarcie sezonu, nakazujące powrót do miejskiej rezydencji dla innych), przeistoczone

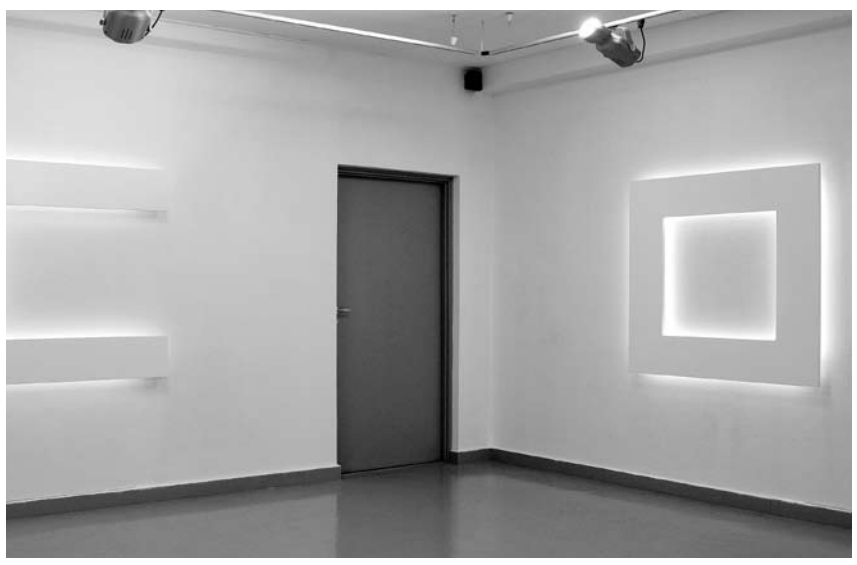
3.

bez tytułu

Alfabet, Galeria Piekary, Poznań, 2011,
fot. Aurelia Nowak

untitled

Alphabet, Piekary Gallery, Poznan, 2011,
photograph by Aurelia Nowak



w metropolię, zdaje się, kiedy próbujemy rekonstruować je w wyobraźni, molochem pokątnym, jakby przestrzeń rozłupana została na oficjalne fasady i duszne, przesycone zmysłowymi detalami wnętrza, czemu odpowiada na trochę innym planie radykalny rozdział przestrzeni oficjalnej i prywatnej. Ruch jest podejrzany, odbywa się chyłkiem i wymaga dopiero zagospodarowania, trzeba wypracować politykę i ekonomię czasu wolnego. Z drugiej strony, pęknięcie wielkomiejskiego świata (czyli tego, który stał się tyleż mitycznym, co realnym *miejscem* kultury i sztuki) rodzi tęsknotę za przestrzenią publiczną. Metropolia jest groźna, ekscytująca i egzotyczna (dla wielu migrantów naprawdę obca, wroga). Jest zupełnie nowym doświadczeniem, nieznanym mieszkańcom miast jeszcze dwa, trzy pokolenia wcześniej.

Tę nową przestrzeń oswaja i stabilizuje awangarda, jakkolwiek dziwnie może to zabrzmieć. Zamiast straży miejskich, straż przednia, szpica. Metafora, której pierwotne, militarne znaczenie jest tak oczywiste, że stało się nieobecne, już go nie czytamy, a oddaje ono dobrze ambiwalencje zawarte w historii sztuki nowoczesnej, bo w dużej mierze, w zasadzie przede wszystkim, jest to historia awangard, tak jak my, z obecnej perspektywy, niezależnie od wszystkich ponowoczesnych rewizji i przewartościowań, widzimy tę historię, jak mamy ją upamiętnioną.

Thomas Crow w swoim doskonałym eseju *Modernism and Mass Culture in the Visual Arts* analizuje tę ambiwalencję na przykładzie impresjonizmu, traktując go jako pierwszy ruch ku sztuce awangardowej.

„Awangarda od samego początku odkrywała, odnawiała, wymyślała samą siebie poprzez identyfikację z marginesowymi, „poza-artystycznymi" formami wyrazu i prezentacji — improwizacjami… budowanymi ze zdegradowanych materiałów, odrzutów kapitalistycznej manufaktury. Olimpia Maneta oferowała zdumionej publiczności z klasy średniej wywłaszczoną ekonomię piktoralną taniego znaku czy karnawałowego tła… alegorię współczesnej pornografii nałożoną na tycjanowską Wenus z Urbino. I u Maneta i u Baudelaire'a nie sposób oddzielić ich własnych koncepcji, wzorców modernistycznej praktyki o niezwykłej sile oddziaływania, od zniewalającego, przyprawiającego o mdłości obrazu kapitalistycznego miasta, który ono samo zdawało się konstruować? Podobnie nie da się chyba oddzielić malarstwa impresjonistów, rozumianego jako pole wyraźnie dookreślanej, jednocześnie rozproszonej gry zmysłów, od powstających właśnie obszarów skomercjalizowanej rozrywki, w których malarze byli dobrze zadomowieni i gdzie „gotowe do konsumpcji" wrażenia były podobnie serwowane jak w kompozycji impresjonistycznej".[4]

Crow pisze dalej, że impresjonista stawał się specjalistą od czasu wolnego: opowiadał o wielkomiejskich przyjemnościach, tropił je i podglądał, ale też żył niejako wyłącznie w czasie wolnym, tam oddelegowany, i jego pozycja społeczna była epitomą *leisure*, znacznie bardziej *leisure* niż wolności.[5] Może jeszcze ważniejszy byłby fakt, że *leisure* po raz pierwszy zamieniała się w pracę: pracę tancerek, barmanek, szansonistek, ulicznic, woltyżerek, także artystów. Dodajmy dla porządku, że przywołany tutaj esej Crowa znalazł się w pierwszej części cytowanej książki, *Modern Art in the Common Culture*, zatytułowanej *Kitsch*.

Idąc tym tropem, cofnijmy się do jednego z pierwszych grupowych działań nowoczesności, Bractwa Prerafaelitów założonego w 1848 roku, rewolucyjnym roku Wiosny Ludów. Bractwo owiane było oczywiście lekką tajemnicą, w której miała zawierać się aluzja do karbonariuszy, loży masońskiej? — w każdym razie nazwa, sugestia *stowarzyszenia*, wystarczyły, by wzbudzić dreszcz emocji. Grupa deklaruje powrót do przedrafaelowskiej *szczerości* w malarstwie. Sir Joshua Reynolds z, równie przemyślaną, obowiązkowo tu subwersywną werwą, przezwany zostaje Sir Sloshua, co można przetłumaczyć jako Sir Pacykarz. Członkowie-założyciele zarzucają mu banalność, konwencjonalność, i to już typowy gest awangardowy, budują napięcia wobec tego, co uważane za martwe, akademickie, z przekreśleniem renesansu włącznie. Tak oto pojawia się drugi obok kiczu bastard nowoczesności i brat kiczu, wcześniej nieznany, nie istniejący — komunał. Przychodzi na myśl salon państwa Verdurin, toczone tam rozmowy… U Prousta komunał staje się rytuałem, ściśle przestrzeganym, stąd możliwym tylko w „naszym kółku". Komunał to broń i przekleństwo parweniusza, postaci także z gruntu nowoczesnej.

A BET

Alfabet awangardy

Pani Verdurin jest boleśnie świadoma swojej społecznej pośledniości, chociaż nigdy się do niej nie przyzna. I ona, jak może cała niepewna swojego miejsca młoda burżuazja, nie ma *własnego miejsca*, chociaż całą energię życiową, przy każdym spotkaniu „naszego kółka", wkłada w domykanie tego kółka i stabilizowanie miejsca, które na zawsze pozostanie dla niej niedostępne — nie *określonego* miejsca, które jest zapewne jej ambicją, ale *jakiekolwiek* miejsca. Burżuazja zachowała jeszcze poczucie hierarchii, tych samych hierarchii, które zniszczyła, żeby zaistnieć. W swoistej pustce, gdzieś *poza*. Ambiwalentne, warunkowe poczucie *bycia u siebie* jest ciężko okupione pokątnością: w przegrzanym salonie, pełnym miękkiego, gładkiego jak kocie futro kiczu, toczy się zbędna, zrytualizowana rozmowa. Kto wie, czy kicz, z pewnego punktu widzenia, nie jest tak samo mechaniczny jak komunał. Tak samo warunkowy i *disposable* jak *miejsca* burżuazji. I tak samo wstydliwy. Sytuacja gości zebranych przy stole w *Widmie wolności* Bunuela jest o wiele bardziej realistyczna niż surrealistyczna. Artysta awangardy będzie symulował parweniusza. Będzie wnikał w pokątny świat słodkiego kiczu i łatwego komunału. Tam, gdzie człowiek nowoczesny 19. wieku jest naprawdę u siebie, w przegrzanym salonie, w samym sercu burżuazyjnego świata, tam też musi umartwiać się w rozkoszy (godny dandyzmu oksymoron, który, przy bliższym zastanowieniu, nie musiał być wcale oksymoronem) i egzorcyzmować codzienność aż do punktu krytycznego, kiedy przejdzie ona w stan *à rebours*, przemieni się w salon diuka Des Esseintes, albo kicz ostateczny: w pewnym sensie, kiczem z tej samej rodziny byłyby obrazy prerafaelitów.

Moszczenie się w przegrzanym świecie oranżerii, wędrówki po pasażach metropolii albo po zaułkach nędzy i „występku", to eksperymenty z tym, co Freud nazwie potem doświadczeniem *unheimlich*. Zanim powstało *Na wspak*, Huysmans opisywał wielkomiejską biedę i brud, i jakoś łatwo przychodzi nam zrozumieć tę dialektykę odrazy, naturalizmu i mdlącej słodyczy.

Oranżerią będzie kolekcja obrazów paryskiej awangardy w salonie Gertrudy Stein, opisana *à clef* przez Witkacego w *622 upadkach Bunga*. Będzie nią też kolekcja Peggy Guggenheim w Wenecji, miejsce pełne egzotycznych ptaków (myślę zarówno o dziełach i pracujących w pałacu ludziach). Doszliśmy do miejsca, w którym wywód staje się niebezpiecznie spójny wewnętrznie: jest metafora salonu, przestrzeń pojemna i ponad miarę przepełniona detalami, jest element transgresji, wahanie między krańcowością zadomowienia się i odczuciem *unheimlich*, tranzyty między dekadencką słodyczą i siłą awangardowego uderzenia (czy też wzajemne ich uwikłanie w siebie), wreszcie chroniczne poczucie kryzysu, o którym była mowa wcześniej.

Dla Witkacego salon Stein był oczywistym fiaskiem, wypłaszczeniem Przeżycia Istotnego. Dla kogoś skorego do surowych sądów, czyjemu sercu droga pozostała surrealistyczna rewolucja, kolekcja Peggy Guggenheim może być nieważkim *miracolo*, klejnocikiem, albo magicznym puzdrem na klejnoty, którego wieko boleśnie przytrzasnęło awangardowe zrywy. O takim fiasku myślał autor projektu?

Jeśli tak, jego ocena zakładałaby modernistyczną powagę, surowość sądu. Oznaczałaby, że tam, gdzie oczekiwaliśmy spełnienia, zachowania nieprzejednanej postawy, doczekaliśmy się jedynie zawodu, zdrady albo korupcji. Awangardy nie byłyby awangardami, lecz swoim zaprzeczeniem, czy też zaprzeczeniem wyobrażeń o samych sobie, gdyby miały trwać na straży zasad uniwersalnych, cokolwiek będziemy rozumieć pod tym określeniem (traktujmy je roboczo, to na razie wystarczy). Tak widzieli rolę sztuki w dwudziestowiecznym społeczeństwie Theodor Adorno i Clement Greenberg. Usiłowali oni bronić czegoś, co sztuka może przenosić, ale podczas gdy pierwszy kierował oskarżenia przeciwko systemowi, industrialnemu i kapitalistycznemu dyspozytywowi, drugi widział wroga w społeczeństwie masowym, a to fundamentalna różnica.

Wysuwać oskarżenia wobec awangard, że nie spełniły pokładanych w nich nadziei, to mieć żal do historii, że się potoczyła. Stawiać zarzuty awangardystom, to czerpać argumenty ze słowników układanych przez same awangardy, odczytywać zawarte w nich hasła dosłownie, a więc anachronizować coś, co moglibyśmy zobaczyć już inaczej, dysponując, niewykluczone, odmiennym *episteme*. Jeśli nim nie dysponujemy oraz „kiedy" nim nie dysponujemy, jest to znak, że awangardy ciągle są dla nas pojęciem nie tyle historycznym, co normatywnym. W projekcie Rafała Jakubowicza obie te optyki, historyczna i normatywna, nakładają się na siebie. Jest też tutaj coś, co można nazwać nieuniknionością awangard, ich niezbywalnością dla naszego myślenia o kulturze. Tak jak byśmy — wychowani na paradygmacie progresywności — ciągle czegoś się spodziewali od przeszłości Europy, oczekiwali stamtąd czysto, jasno brzmiących głosów, nadal wyznaczali „czym jest sztuka" zgodnie z odziedziczonym widzeniem. Załóżmy jednak trzecią optykę, krytyczną, bliższą historii niż normie i sądowi.

Rafał Jakubowicz opowiedział trzy epizody, wskazując przy tym na ich późniejsze refleksy:

1.

Wieczór Książki w leningradzkim domu kultury, jakich w latach dwudziestych musiało być wiele. Warwara Stiepanowa opracowuje zapewne całą jego aranżację (sama często projektowała typografię i oprawę graficzną książek). W przerwie wypuszcza na scenę osiem dziewcząt, litery na ich plecach układają się w napis „antrakt". Młode istoty żeńskie same w sobie nic nie znaczą i mogą być znakami wszystkiego. Tutaj noszą pustą informację, zawiadamiają o czymś, czego nie ma. Antrakt nie znaczy, to cisza między wybrzmieniami dźwięków, miejsca pomiędzy elementami znaczącymi, pusty czas i pusta przestrzeń. Rząd znieruchomiałych postaci jest bardzo dalekim i karykaturalnym echem osiemnastowiecznych żywych obrazów, ważnych dla koncepcji *leisure*, tek jak zaczynano ją konstruować w początkach nowoczesności. Chciałoby się powiedzieć: malarstwo (живопись), zamienia się w żywy obraz, zamienia w tekst, zamienia w lukę, przerwę międzyartykulacyjną…

Tego samego wzrostu, jednakowo ubrane, jednakowo ostrzyżone, absolutnie anonimowe istoty są modułami jakiejś większej, domniemanej konstrukcji społecznej, którą będzie rządził ład doskonały. I tu paradoks, o którym warto pamiętać; produktywistyczna wiara Stiepanowej ma swój, znowu daleki, ale jednak odpowiednik w skrajnej efektywności taśmy montażowej Forda (która alienowała już nie robotników, ale sam produkt). Dalej zaś w fordyzmie (który zachwycił Le Corbusiera), jako sposobie organizacji totalnej fabryki świata. I kolejny paradoks, tym razem pozorny: ta sama zasada, która rządzi fordyzmem, pojawia się przecież w muzyk-halach, kiedy na scenę wchodzą identyczne, zda się mechanicznie powielone girlaski, by wcielać przez chwilę karną równoczesność i absolutną synchronizację ruchu, o czym pisał w swoim pamiętanym przez wszystkich eseju Siegried Kracauer.[6] Produkcje tancerek zatrudnionych w music hallu są obrazami, o ile przyjmiemy, że przedstawiają wytwarzanie zorganizowane według zasad fordyzmu. Ale music hall jest czymś jeszcze. To czas wolny uprzemysłowiony, przechwycony przez rozwijające się od końca 19. wieku *entertainment industry*.

Przy tak oszałamiających parantelach realizacja Stiepanowej jawi się ubogą krewną, a produktywistyczny sen szorstkim samodziałem utkanym na domowym krośnie. Ale tak właśnie było. Rosja porewolucyjna miała zapracowanych rękodzielnych produktywistów, a zaawansowany Zachód produkował gotowy czas wolny, tak doskonale i przejmująco pokazany, przeczuty, przez Georges'a Seurata w *Niedzieli na Grand Jatte*.

Rosyjska awangarda porewolucyjna miała wiele odmian, konkurujących ze sobą frakcji, wiele odcieni, i z tego punktu widzenia daleko jej do totalizmu, co nie oznacza, że nie karmiła się wizjami totalnymi, może przede wszystkim, ale wizje totalne Proletkultu i nihilistów, a obok subtelności formalistów to różne, dalekie sobie, obce światy. Czy rosyjska awangarda zdradziła? Kogo? Co? Z kim? To nie są prześmiewcze pytania. Zdradziła sztukę? Zawiodła po ludzku? W sprawach moralnych? Gdzie poniosła fiasko?

Kiedy czyta się deklaracje programowe i manifesty rosyjskich artystów z lat dwudziestych w antologicznej masie, przytłaczają pustosłowiem, widać jak wyczerpują się w hasłach.

6.

Być może Rosjanie najbardziej zbliżali się do sowieckiego totalitaryzmu tam, gdzie wypowiedź przestaje być nośna, przestaje cokolwiek znaczyć, w żadnym punkcie nie spotyka się z cudownością myślenia i nie może, nie jest w stanie już jej służyć. Walter Benjamin po swojej wizycie w Moskwie miał napisać w liście do Martina Bubera, że tu wszelka faktyczność jest już teorią.[7] Być może byłoby to właśnie totalitarne unicestwienie sensu. Ale to tylko domysł.

Zamiana idei, myśli, żywych koncepcji w hasło odnowy świata, czyni z niego lustrzane odbicie komunału, jego negatyw i *doppelgangera* albo kontrkomunał. Kiedy jednak Osip Brik pyta: „a dlaczego malarstwo, a nie wzory na tkaninach?"[8] — jest w tym rosyjski „niedostatek historii malarstwa", jest ton rewolucyjnej estetyki (estetycznej rewolty), ale też tych kilka słów otwiera nieoczekiwanie, w jednym przebłysku, szczelinę — nie pomiędzy komunałem i hasłem, jak byśmy oczekiwali, ale głębiej, w toku myśli, ku światom mnogich możliwości.

Duże kwantyfikatory są zabójcami tego, co poszczególne w wymiarze ludzkim (jednostkowym) i co szczególne w wymiarze historycznym. Może to miał na myśli Benjamin, pisząc enigmatycznie, że w Moskwie każda faktyczność jest już teorią. Dużym kwantyfikatorem jest pojęcie „awangardy rosyjskiej", a komunałem mówienie o jej bezpośrednim, ścisłym związku z sowieckim totalitaryzmem. Zaryzykuję tezę, że jeśli coś łączy awangardę ze stalinizmem, to niedostatek, zastygła, znieruchomiała, ahistoryczna i nieogarniona przestrzeń między Wschodem i Zachodem. Brak filiżanek w moskiewskiej rezydencji Puszkinów[9] i pierwsza linia kolejowa, pędząca prosto, omsknięta raz i drugi, gdzie ołówek obrysował opuszki palców Piotra Wielkiego przytrzymujące liniał.[10] I jeszcze pytanie: dokądże tak pędzisz, Rosjo, że przed tobą ustępują inne narody i państwa?[11]

2.

Nazizm, przeciwnie, to przerost systemu (tu powraca metafora lustrzanego odbicia), nadorganizacja maszyny nowoczesności, o czym pisał Zygmunt Bauman w *Nowoczesności i Zagładzie*. Hannah Arendt była obecna na procesie Eichmanna, przyglądała się oskarżonemu, słyszała jego odpowiedzi. Były banalne, stereotypowe. Eichmann mówił kliszami, niezdolny wyjść poza nie. Nie musiał ani wobec siebie, ani wobec nikogo innego zwalniać się z odpowiedzialności, bo najprawdopodobniej nigdy nie przyszło mu do głowy, że jak każdy człowiek, jest do tej odpowiedzialności wzywany. Hannah Arendt mówi o bezmyślności,[12] ja dodałabym, że za Eichmanna „nie myślała maszyna", tak dobrze wdrożona do działania, że mogła pracować na wyjałowionym biegu. I maszyna zwalniała aktorów jednakowo z odpowiedzialności, jak i z nieodpowiedzialności.

Jakie fiasko, jeśli, poniósł Franz Erlich, uczeń Bauhausu, członek partii komunistycznej, więzień Buchenwaldu, po wojnie jeden z ważniejszych decydentów ds. oficjalnej architektury NRD? Projektant bramy głównej, baraków, wnętrz mieszkań esesmanów i „pomieszczeń socjalnych" w obozie buchenwaldzkim. Był szeregowym artystą awangardy, i z zaawansowanym modernizmem łączy go to, że ukończył Bauhaus, a to nie samo co „być Bauhauslerem" czy „należeć do Bauhausu". W zgodzie z kryteriami działającymi w przemyśle kultury, dyplom Bauhausu jest swoistą porażką. To „tylko" dyplom, tymczasem do Bauhausu wstępowało się lub przystępowało. Różnica w pierwszej chwili może nieistotna, ale istnieje. Bycie Bauhauslerem nie oznaczało ścisłej obserwacji reguły (istniały frakcje, różnice zapatrywań, bywało, że zasadnicze), raczej wokację, w wielu znaczeniach słowa. Bauhaus to bowiem ani „grupa", ani „kierunek", ani „wyższa szkoła artystyczna".

Fakt, że na bramie obozu w Buchenwaldzie pojawiło się żelazne hasło *Jedem Das Seine*, zaprojektowane w oparciu o bauhausowskie liternictwo (Erlich odwołał się do typografii swojego nauczyciela Joosta Schmidta), wydaje się ponurym żartem historii.[13]

Nicholas Fox Weber, szef fundacji Annie i Josepha Albersów, autor książki *The Bauhaus Group*, tak pisał w NYT na marginesie dwóch wystaw poświęconych artystom Bauhausu, w MoMA w Nowym Jorku i Neue Museum w Weimarze (obie odbyły się w 2009 roku):

„Trudno przesądzić czy Ehrlich był kolaborantem, ofiarą, członkiem ruchu oporu czy wszystkim po trosze. Jego historia nie jest wyjątkowa […] i jeśli budzi niepokój, to dlatego, że przywykliśmy widzieć w Bauhausie źródło idealizmu […] niezbrukane przez reżim hitlerowski. […] Ehrlich nie był jedynym Bauhauslerem, który oddał swoje progresywne umiejętności na usługi Trzeciej Rzeszy".[14]

No właśnie, „budzi niepokój". Autor przyjmuje do wiadomości historyczne zawikłania, ale przechodzi go dreszcz, kiedy stojąc przed bramą obozu w Bunchelwadzie uświadamia sobie, że to „czysty Bauhaus".[15] Trudno jest przełknąć zderzenie ze zbrukanymi ideałami, a przecież jest w tym posmak wzniosłości, takiej, jaką koncypował jeszcze przed Kantem, jej wynalazca Edmund Burke, kiedy pisał o „przeżyciach estetycznych" wywoływanych przez to, co groźne, nieogarnione. Jest więc i „przeżycie estetyczne" (każdy ma przecież, na co zasłużył) i *une petite sensation*. To, co jest frazesem, który można wpisać do *Słownika* Flauberta — „Awangarda sowiecka: dodawać, że poszła na pasku stalinowskiego reżimu, choć niektóre propozycje miała całkiem, całkiem" — w przypadku Bauhausu budzi w 2009 roku(!) „niepokój" szefa fundacji Albersów i znawcy szkoły z Weimaru, a więc człowieka, który powinien dobrze znać splątane dzieje tej ostatniej.

Przypadek Erlicha jest tu mniej ważny niż późniejsze niepokoje i dreszcze. A do tego przemilczenia. Większość sieciowych biografii artysty (nie jest ich zresztą wiele) prześlizguje się po jego losach w czasach nazizmu. W innych pokazywany jest jako działacz ruchu oporu, a jego projektom przydawany jest subwersywny charakter.[16]

Czy będzie to niepokój, czy przemilczenia, jedno i drugie wskazuje jak bardzo złożonej konstrukcji ideowej (oraz ideologicznej) było trzeba, żeby praktyki i teorie awangardy stały się niezbywalne — i odwrotnie, jak bardzo ta teoria i praktyka były niezbędne. Mówiąc inaczej, proces zakotwiczania i ugruntowywania modelu „awangardy" był trudny, skomplikowany, ale niejako oczekiwany, niezbędny dla nowoczesnej logiki postępu, rozwoju, zmiany i różnie rozumianej wolności. Są nadal, jak widać. Siła nawyków myślowych, wdrożenia i „przywiązania" (które nie ma nic wspólnego z sentymentami czy „tradycją") jest większa niż wszystkie rewizje, których dokonujemy.

Erlich po wojnie, o czym była już mowa, zajmował ważne stanowiska we wschodnioniemieckiej nomenklaturze, decydował w dużej mierze o architekturze przemysłowej, publicznej i oficjalnej, a więc o przestrzeniach architektonicznych newralgicznych dla władzy, ale też spotykał się z zarzutami ze strony czujnych kolegów, którzy zarzucali jego projektom wrogi socjalistycznym ideałom „kosmopolityzm". Przy innych okazjach bywał nazywany „umiarkowanym funkcjonalistą". Projektował również, jak w czasie wojny, meble. Proste komody, kredensy, regały czy krzesła, były popularne, lubiane. Dawały mieszkańcom bloku miłe poczucie nowoczesności. I były trudne do zdobycia. Skromne, by nie powiedzieć ubogie, nam mogą się kojarzyć z produkcją ze Swarzędza (w wersji taniej) albo z designem utrzymanym w duchu Ładu (w wersji droższej). Sfera oficjalna i zamknięta, reglamentowana, sfera prywatna, nic pomiędzy nimi, żadnych przejść, łączników, niczego, co przypominałoby przestrzeń totalną z bauhausowskich wizji. Meble Erlicha pojawiają się dzisiaj na aukcjach, są poszukiwanymi *collectibles*, egzotycznymi pozostałościami świata zza żelaznej kurtyny, postzimnowojenną odmianą kampu.[17] W tym śmiesznym, co nie znaczy zabawnym, przesunięciu akcentów też nie doszukamy się przejść i łączników. Może poza jednym, często lekceważonym jako zbyt powierzchowny — modą.

W drugiej odsłonie cyklu słowo Fiasko ułożone zostało z metalowych liter. Umocowane pionowo na ścianie nawiązywało bezpośrednio do napisu Bauhaus na elewacji gmachu szkoły w Dessau. Napis w Dessau jest biały, klinicznie czysty, doskonale nowy, lekki, oszczędny. Aseptyczny i higieniczny. W realizacji Rafała Jakubowicza jest szary, „przegrany" i „bez życia". Padające ukośnie z góry światło reflektora rysuje na ścianie ciążący do dołu cień.

7. / 8. / 9. / 10. / 11.

12. / 13.

14. / 15. / 16.

17.

Ewa Mikina

3.

Inaczej została pomyślana trzecia edycja projektu — *Alfabet*. Wielkie białe litery napisu rozmieszczone na białych ścianach galerii wyglądają jak obrazy minimalistyczne i w zasadzie są obrazami, grają rolę eksponatów. Lekko odbite od podłoża, podświetlone od spodu delikatnym światłem ledowym: odpowiednio żółtym, niebieskim i czerwonym, w sposób nieskończenie wytworny zawiadamiają o jakiejś niewiadomej porażce. Sianne Ngai w tekście o „słodyczy awangardy", odwołując się do J.L. Austina i do japońskiego *kawai*, proponuje *minor aesthetic concepts*, jak je nazywa.[18] Takie „pojęcia mniejsze" pozwoliłyby mówić inaczej o awangardzie, uchwycić jej relacje z codziennością, kulturą masową i produkcją rzeczy ładnych, przyjemnych dla oka, miłych w dotyku, czasami zaskakujących, trochę „zwariowanych". Nie chodzi, jak u Crowa, o reinterpretację historycznych awangard, raczej o nowe praktyki i odmienny sposób czytania, niejako na wskroś ciągle istniejących podziałów.

Fabryka Warhola, która także pojawia się w tekście Ngai, byłaby przykładem takich praktyk i odmiennego czytania.

„Fabryka to równie dobra nazwa jak każda inna. To miejsce, gdzie wykonuje się rzeczy. Ja […] wykonuję swoje rzeczy w Fabryce, ale ręczne malowanie przedmiotów artystycznych jest zbyt pracochłonne, to już nie te czasy. Dzisiaj mamy zmechanizowane sposoby, posługując się nimi mogę dostarczyć więcej sztuki większej liczbie ludzi. Sztuka powinna być dla każdego".[19]

Rafał Jakubowicz nie wykonał ręcznie liter do ostatniej odsłony FIASKA. Obstalował ich wykonanie, podobnie jak zleca przygotowanie większości swoich instalacji. Zlecenie przejmuje zwykle galeria i przekazuje podwykonawcy. To, co jeszcze niedawno mogło być ważnym elementem wypowiedzi (jak w przypadku Warhola, czy, z innej strony, całkowicie odmiennych w wymowie prac Carla Andre), tutaj niknie, jest tak oczywiste, że staje się przeźroczyste, nieistotne. Nieistotne tak, jak powiedzmy nieistotne jest to, kto szyje ubrania dla Tommy'ego Hilfigera. To znak, że epokę produkcji i dyskursów, związanych z technologiami produkcji, mamy za sobą.

Krój liter został zaczerpnięty z alfabetu Theo van Doesburga, a kolory podświetlenia przypominają o ich neoplastycznym rodowodzie. Efekt urzeka swoją urodą, oszczędny, elegancki ma w sobie coś luksusowego. Uruchamiają się inne „pojęcia mniejsze" niż te, o których mówi Sianne Ngai. Na myśl przychodzą „edycje limitowane", obiekty eksponowane we wziętych galeriach prywatnych, korporacyjne kolekcje sztuki nowoczesnej… Jak pisze Benjamin Buchloh, „produkcja estetyki [towarów] stała się w okresie powojennym jedną z najpotężniejszych i najważniejszych [gałęzi] przemysłu w Stanach Zjednoczonych i Europie, nie rozwiązywała jednak sprzeczności modernizmu".[20]

W produkcji dóbr, precyzyjniej byłoby powiedzieć, w produkcji wizerunków, modny jest design minimalistyczny, pozbawiona ostentacji, wyciszonai wyrafinowana prostota, która jest kpiną z egalitaryzmu. Repliki sprzętów Bauhausu, będące zaprzeczeniem szeroko zakrojonej produkcji przemysłowej, skrzętnie ukryte rękodzieło. A tuż obok, niemal na wyciągnięcie ręki, coraz doskonalsze kopie z sieciówek, obiecujące, że „każdy może mieć to samo", niemal to samo. Kiczem stała się podróbka. Podróbki cialis, viagry, rolexów obok „tanich kredytów". Równoległe przestrzenie symboliczne istnieją obok siebie w tej samej przestrzeni fizycznej, niemal w tej samej przestrzeni. Nakładają się na siebie.

A sztuka? Neoplastyczny design pojawia się na opakowaniach kosmetyków, tenisówkach, głośnikach sound-surround. Czy to oznacza fiasko? Skoro tego samego Mondriana czy Van Doesburga większość z nas zna głównie, jeśli nie wyłącznie, z reprodukcji. A ci, którzy oglądają muzealne oryginały muszą mieć świadomość, że tak naprawdę nie miały one wielkiego znaczenia ideowego. Przy wyjściu mogą kupić w muzealnej księgarni książki, które o tym mówią, a przy kasie dorzucić do zakupów breloczek z Broadway Boogie-Woogie. Bardziej zasadne od sarkania na taki stan rzeczy (bo sarkanie będzie z konieczności zaprawione ideologią) byłyby pytania o to, dlaczego akurat modny jest tani Mondrianowski design, czym różni się torba w Mondriany od zakładki do książki z reprodukcją drzeworytu Utamaro. Czy podkładka pod myszkę z krowami Warhola to jeszcze „Warhol", czy już nie…?[21] Nie są to pytania scholastyczne, akademickie, przeciwnie, dotyczą one żywej tkanki społecznej, mechanizmów politycznych, rygorów dyskursywnych: dyferencjacji, obrotu dobrami materialnymi i symbolicznymi, ich dystrybucji, praw do wytwarzania i do konsumpcji.

W De Stijl od początku pojawiały się reklamy niewielkich firm, których właściciele należeli do znajomych Doesburga. Artysta w ten sposób finansował wydawanie pisma. Mondrian marzył o tym, że malarstwo neoplastyczne zespoli się z architekturą, i obraz na płótnie, etap pośredni w drodze do innych przestrzeni, zniknie. Zniknął, na kilka bardzo różnych sposobów, ale żaden z nich nie jest sposobem przewidzianym przez artystę.

Podobnie jak nowoczesny rentier i nowoczesny flaneur są upostaciowieniem burżuazji *bez klasy*, stając się ukrytą siłą dominującą (albo wartością dodaną, kiedy indziej produktem ubocznym, jeszcze kiedy indziej zbędnym naddatkiem), tak i przedmiot nowoczesny, pozbawiony swojego miejsca, ściśle, coraz ściślej prywatny i osobisty, jest *bez klasy*; „dobry jak każdy inny", albo musi ukrywać swoje pochodzenie, albo zmierzać nieustannie do jego wyznaczenia sobie, dla siebie. Sacrum, profanum i decorum, w których dotąd był trwale osadzony, stają się z początkiem nowoczesności zbędne, znikają lub trwają w formie szczątkowej. Być może to tłumaczyłoby, chociaż częściowo, nasze nieustanne kłopoty z kiczem, podróbką, produktem masowym, wreszcie z *dziełem* awangardowym.

18. / 19. / 20. / 21.

1. _ **B. LATOUR**, *Nigdy nie byliśmy nowocześni*, tłum. M. Gdula, Warszawa 2011, ss. 162-163.

2. _ *Chai, w: A Cookbook for Political Imagination. Yael Bartana*, red. S. Cichocki i G. Eilat, katalog wystawy *... and Europe will be stunned*, 54 Międzynarodowe Targi w Wenecji, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Sternberg Press 2011, s. 184-200.

3. _ Na temat zjawiska kiczu w pismach Benjamina pisze Winfried Menninghaus, *On the 'Vital Signifi cance' of Kitsch: Walter Benjamin's Politics of 'Bad Taste'. Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, red. A. Benjamin, Ch. Rice, re-press, Melbourne 2009, s. 39-57. Cytat za: http://re-press.org/books/walter-benjamin-and-the-architecture-of-modernity.

4. _ **T. CROW**, "Modernism and Mass Culture in the Visual Arts". *Modern Art in the Common Culture*, New Haven London, 1996, s. 3.

5. _ Ibidem, s. 16 i nn.

6. _ **S. KRACAUER**, "Ornament z ludzkiej masy", tłum. Cezary Jense, Wobec faszyzmu, ed. Hubert Orliński, PIW, Warszawa 1987, ss. 11-23, i świetny krótki film — ilustracja eseju Kracauera: http://www.youtube.com/watch?v=JlZeyndTBFc

7. _ Cytat za: **S. BOYM**, "Poetics and Politics of Estrangement: Victor Shklovsky and Hannah Arendt", *Poetics Today* 26:4 (zima 2005), s. 371, przypis 12.

8. _ **O. BRIK**, *"От картины к ситцу"*, „LEF", nr 2, 1924, s. 27-34. W wydaniu angielskojęzycznym Tegoż, *From Pictures to Textile Prints*. W: *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934*, red. J. E. Bowlt, Viking Press, New York, 1976, s. 249.

9. _ **W. WOROSZYLSKI**, *Kto zabił Puszkina*, Warszawa 1983, s. 23.

10. _ Natknęłam się kiedyś, gdzieś na tę legendę o Piotrze Wielkim, który wyznacza pierwszą linię kolejową w Rosji! Zachowałam ją tutaj, bo dobrze oddaje i w swojej trafności i oczywistej absurdalności charakter reprezentacji dotyczących Rosji, kraju gdzie wszystko jest możliwe, paraliżowanego jednocześnie Czechowską niemożnością niczego. Prawdą jest natomiast, że pierwszy bity gościniec, łączący Moskwę z Petersburgiem, zaczęto budować w 1817 roku, za Aleksandra I, a oddano do użytku w 1834, zaś pierwszą linię kolejową na tej samej trasie uruchomiono w 1851 roku. Zob. http://www.fink.com/papers/russia.html.

11. _ „Czy nie tak samo i ty, Rosjo, pędzisz jak dzielna nieprześcigniona trójka? […] i mknie trójka, przez Boga natchniona!... Rosjo, dokądże pędzisz, daj odpowiedź! Nie daje odpowiedzi. Cudownym dźwiękiem brzmi dzwoneczek; grzmi i staje się wiatrem rozrywane na strzępy powietrze; przelatuje obok wszystko, cokolwiek jest na ziemi, i patrząc z ukosa odsuwają się i dają jej drogę inne narody i państwa. Ostatnie zdania Martwych dusz Mikołaja Gogola w tłumaczeniu Władysława Broniewskiego.

12. _ „[…] czysta bezmyślność — której bynajmniej nie należy utożsamiać z głupotą — predysponowała go do odegrania roli jednego z największych zbrodniarzy tamtego okresu. Jeśli zaś jest to »banalne«, czy wręcz śmieszne, jeśli nawet przy najlepszej woli nie sposób odkryć u Eichmanna żadnej diabelskiej czy demonicznej głębi, daleko tu jeszcze do nazwania tego czymś zwyczajnym. Nie ma bowiem niczego zwyczajnego w tym, że człowiekowi, któremu śmierć zagląda w oczy i który stoi już u stóp szubienicy, przychodzi na myśl jedynie to, czego nasłuchał się przez całe życie na pogrzebach i że owe »wzniosłe słowa« mogą mu do tego stopnia przesłonić rzeczywistość jego własnej śmierci. Na tym, że tak zupełne oderwanie od rzeczywistości i taka bezmyślność mogą spowodować większe spustoszenie niż wszystkie złe instynkty razem wzięte, a przyrodzone być może człowiekowi — na tym właśnie polegała w istocie lekcja, jaką można było odebrać w Jerozolimie". W: H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Kraków 1998, s. 372-373.

13. _ Ironiczny komentarz losu, zaprojektowana kilka lat temu elektroniczna czcionka oparta na alfabecie Joosta Schmidta nazywa się Neubau Grotesque. Zob. http://www.linotype.com/678846/neubaugrotesque-family.html#.

14. _ **N. FOX WEBER**, *Deadly Style: Bauhaus's Nazi Connection*, "The New York Times", 23.12.2009, http://www.nytimes.com/2009/12/27/arts/design/27webe.html?pagewanted=2&_r=1.

15. _ Ibidem.

16. _ Zob. http://www.buchenwald.de/english/index.php?p=80 oraz http://www.das-bauhaus-kommt.de/en/franz-ehrlich.php.

17. _ Cytat za: http://bignews.biz/?id=969157&keys=Bauhaus-Ehrlich-Rago-Midcentury.

18. _ **S. NGAI**, "The Cuteness of the Avant-Garde", *Critical Inquiry*, lato 2005; 31,4.

19. _ Andy Warhol w wywiadzie Douglasa Arango *Underground Films: Art or Naughty Movies*, "Movie TV Secrets", czerwiec 1966. Cytat za: B. H. D. Buchloh, *Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956–1966*. „Andy Warhol", October Files 2, Cambridge MA 2002, s. 5.

20. _ "[…] as well as a fervent advocate of the industrialization of modernist aesthetics in the United States, was Walter Paepcke, the president of the Container Corporation of America. Paepcke had anticipated the successful synthesis of modernism's conflicting halves impatiently (and prematurely) in 1946.To Paepcke — and many others — mass culture and high art would have to be reconciled in a radically commercialized Bauhaus venture. Purged of the political and ideological idea that artistic intervention in the spheres of production and consumption would enable collective social progress, the cognitive and perceptual devices of modernity would have tobe deployed simply for the development of a new commodity aesthetic (e.g., product design, packaging, and advertisement", ibidem, pp. 5-6.)

21. _ Koolhaas writes about cows on Manhattan, about "inexhaustible cow", of Coney Island, and about Warhol's wallpapers: "Until 1800 real cows grazed on the site of the first Waldorf. A hundred years later, the pressure of popular demand invests the concept of the cow with a technical dimension, producing the inexhaustible Cow on Coney Island, stiff and lifeless, but effective in its production of an endless flow of milk.

In 1935, Elsa Maxwell threw a farmyard party in the Waldorf, complete with Molly the Cow, a cow that milks champagne on one side and whisky and soda on the other. As Koolhaas writes, "Maxwell's farm completes a cycle, the super-refined infrastructure of the hotel, its architectural ingenuity, all its accumulated technologies together ensure that in Manhattan the last word is the same as the first.

Warhol does the same with his cow wallpaper shown at the Leo Castelli Gallery in 1966. Of course the wallpaper covers the gallery, but it also papers, like Christo, the skyscraper (Empire of 1964) and the hotel (Chelsea Girls of 1966). The super-refined infrastructure of Manhattan returns to its pastoral beginnings. The last word is the same as the first. Both Warhol and Manhattan speak with a stutter". Cytat za:http://mimeomimeo.blogspot.com/2011/05/koolhaas-and-warhols-cow-wallpaper.html.

A