

АРХІТЕКТУРА ТА ЇЇ ВІДОБРАЖЕННЯ. ФОТОГРАФІЇ ЧЕСЛАВА ОЛЬШЕВСЬКОГО

Марта Лесняковська

1. Які зв'язки поєднують фотографію з модернізмом та історіографією? Таке запитання виникло у мене під враженням від довоєнних світлин Чеслава Ольшевського¹.

2. «Більшість фотографій, коли на них дивлюся, нічого мені не промовляють. [...] справляють загальне, таке собі "чемне" враження, в них немає нічого особливого. Подобаються мені або ні, але не зворушують. Це просто етюди. Етюди, або ж вільний простір прагнень, впливів, невибагливості смаку: подобаються / не подобаються, I like / I don't. Етюди належать до порядку to like, а не to love. Мобілізують напівпрагнення, напівбажання; є різновидом неокресленої, безпретензійної зацікавленості без зобов'язань, яку, наприклад, відчуваємо стосовно людей, речей, одягу, книжок і под., коли вважаємо, що вони "в порядку"»².

Ці роздуми Ролана Барта я навела тому, що вони пов'язані з подальшими моїми міркуваннями. Слідом за ним повторю також, що фотографія, втілена у вартій роздумів знімок, є потрясінням, яке видобуває на поверхню приховане. Отже, сутність Фотографії (свідомо пишу це слово з великої літери) полягає у несподіванці; вона може бути знаком (і джерелом) страждання, коли породжує усвідомлення: того, що на ній бачимо, вже немає. Є лише відображення, яке засвідчує неіснування³.

3. Серед істориків мистецтва побутує такий анекдот: «А чи є в Польщі архітектура? Вже була». Цей минулий і доконаний час стосується міжвоєнного періоду незалежності, який, утім, у сфері культури мав усі риси затонулої Атлантиди. Виданий вісімнадцять років тому номер «Зошитів польської архітектури» (які вже не виходять) був присвячений саме міжвоєнній архітектурі Польщі й мав епіграф зі св. Августина про триєдину концепцію часу, місця й душі й не випадково називався «Фрагменти», що було алюзією на залишки віддаленої давнини⁴.

Знімки Чеслава Ольшевського також належать до розсипаних Історією шматочків пазлів. Цей відомий лише вузькому колу дослідників мистецтва й архітектури фотограф є, на мою думку, однією з найвизначніших постатей в історії польської фотографії; нез'ясованим залишається питання, чому історики й теоретики фотографії досі не зацікавилися ним. На щастя, збережений архів із близько семи тисяч негативів і позитивів, переданий понад 20 років тому до Інституту мистецтвознавства ПАН у Варшаві його сином, істориком мистецтва Анджеєм К. Ольшевським, містить, зокрема, серію світлин, які задокументовують польську архітектуру 30-х років ХХ ст. Цей цінний архів був відсутній у дискурсі модерністської архітектури Польщі, а також у дискурсі фотографії і властивих їй способів візуалізації. Неважко знайти джерело такого забуття – це панівна у польській історії мистецтва й постійно культивована у певних колах наших дослідників позитивістська модель історії мистецтва й архітектури, яка відносить подібні фотографії лише до сфери документалістики й архівної справи. За такого підходу не прізвище автора, а передусім, якщо не виключно, тема світлин, їхня інформаційно-джерельна придатність для досліджень вважається гідною уваги і введення до обігу. «Темою» (свідомо беру це слово в лапки) одного з циклів фотографій Чеслава Ольшевського був міжнародний стиль у Польщі і його втілення чільними архітекторами так званого «покоління 1900» – творцями варшавської школи архітектури. Ці фотографії використовувалися лише у своїй первинній функції як цінне (вартість якого постійно зростає) джерело інформації про модерністську архітектуру в Польщі до 1939 року, яка вже частково не існує або значною мірою спотворена. Як «фрагмент» загубленої Історії, ці фотографії виразно утверджують те, про що писав Барт: неіснування.

4. Чеслав Ольшевський (1894–1969) займався фотографією з 1920-х років. Зафіксував типові мотиви: пейзажі, архітектуру, часом портрет. Про його пейзажні фотографії знаємо небагато. У нечисленних, збережених у родинному архіві праць, він постає як *пикторіаліст*, близький до школи Яна Булгака та його традиції вітчизняної фотографії (рідних краєвидів). Він не унікав і шляхетної техніки, але не виходив за межі неоромантичної, «живописної» фотографії, яка сформувалася у колі естетики Роберто де ля Сізерана і Фотоклубу. У такій естетиці виконано цикли фотографій палацово-паркових комплексів Неборова, Аркадії, Старого Отвоцька, Малого Села, що публікувалися як ілюстративний матеріал до статей, присвячених цим об'єктам ⁵.

Такий чисто предметний контекст, який закріплював за фотографією лише допоміжну функцію, приховував – що нині бачать усі – проблематичність узагальненого поняття «документальна фотографія». Його позірну нейтральність і так само удаваний і позірний «об'єктивізм» фотокамери, від якого застерігала не так давно Сюзан Зонтаг, що ніколи не довіряє буцімто об'єктивному образу дійсності ⁶. Відома в новій історії мистецтва теорія *оберненого* погляду (Белтінг ⁷) дає нам зручне знаряддя інтерпретації такого типу фотографії, котра на перший погляд «показує» («документує») те, що гідне уваги, а завдяки *оберненню* «демонструє» (декретує, за словами Барта) «гідне уваги саме те, що було сфотографовано». І «будь-що» тоді стає надзвичайною цінністю ⁸. Висловлюючись інакше, стає картиною.

5. У нових дослідженнях образності цей інтерпретаційний троп, запозичений з теорії опосередкованого образу, пов'язується з трактуванням, згідно з яким речі / краєвиди існують лише завдяки тому, що їх бачимо за посередництвом мистецтва. Не варто, однак, забувати, що теорія культурної опосередкованості може завести нас у пастку оберненого сенсу: може створити радикальний інтерпретаційний «спам», набути форми конверсії: «краєвид як фотограф». Це тут нині міститься дискурс про спосіб, у який краєвид «диктує» нам його сприйняття.

6. Ось так документалізм, який, зокрема, спостерігаємо у фотографіях Чеслава Ольшевського, в певний момент підлягає ерозії. При використанні м'яких об'єктивів і модної в художній фотографії міжвоєнного періоду *шляхетної* техніки та завдяки паперові, що нагадує фактуру полотна для живопису, постає уся проблематичність і двозначність поняття «документ». Міметичні (що б то не означало) прийоми фотографів-художників застосовувалися – про це нагадую для порядку – з переконанням, що саме завдяки *шляхетній* техніці наслідування живопису чи графіки («вищого» мистецтва) фотографія входить до сфери живопису. Це відома проблема, з якою у певний момент мусили стикнутися теоретики фотомистецтва: мета знімка, вважали вони, полягає у прихованні його іншості, доведенні до онтологічної розмитості, до вираження модерністської мрії-утопії про універсалізм, єдність і тождасність. Такою була мета *sfumato* пейзажів і портретів, типовоживописних, які намагалися зрівноважити реалізм і *пикторіалізм*, а відтак наражалася на банальність. Та це вже наступна тема, варта окремого аналізу, яка ще раз підтверджує роль теорії банальності як одного з рудиментів модерністської естетики.

7. Залишу, втім, цей привабливий троп, бо у даний момент мене цікавить тільки серія знімків Чеслава Ольшевського, присвячених сучасній для нього архітектурі. Ми точно не знаємо, скільки було виконано таких фотографій – його архів лише частково впорядкований і зінвентаризований. Фонди, що зберігаються в Інституті мистецтвознавства ПАН, нараховують загалом 6 741 великоформатних негативів, у тому числі 4 324 стосуються 1920–1930-х років, а також періоду окупації та першого повоєнного року (до 1946 року включно). Плівки розподілено по картонних коробках із присвоєними їм номерами від 1 до 344. Розділ «Архітектура» охоплює номери 1–205. З цього розділу понад 100 фотографій, виконаних у 1930-х роках, «задокументовують» щойно закінчені на той час будівлі.

Безперечно, має значення, що ці нові будинки, зафіксовані Ольшевським, майже

виключно належать авторству генерації молодих варшавських модерністів: архітекторам Богданові Пневському, Ромуальду Гутту, Мацею Новіцькому, Ромуальду Міллеру, Юліушу Журавському, подружжю архітекторів Брукарських і Сиркусів. Деяких проєктантів із цих Ольшевський знав особисто, зокрема, з часу навчання на архітектурному факультеті Варшавської політехніки. То були переважно його ровесники, що дозволяє «прочитувати» фотографії Ольшевського як своєрідну декларацію покоління.

Це перше, що важливо підкреслити. Друге стосується того, що Ольшевський виконував свої фотографії для найбільш престижних у міжвоєнний час архітектурних і мистецтвозначних видань: для «Архітектури і будівництва» та ексклюзивного журналу «Аркади». Отже, вписані в естетичну і, ширше, в культурну програму цих видань, його фотографії співтворили образ нової архітектури, як і загалом естетики (способів образотворення) так званого «стилю 1930-х років».

8. Утім, співворячи нову естетику, самі фотографії залишилися нібито анонімними, важливими тільки в аспекті їхньої документальності. Очевидно, ця документальність – слово-ключ! – відсунула фотографії Ольшевського на узбіччя анонімності. Категорія функціональності проєктувалася на оцінку (сприйняття) цих світлин, їхній відбір здійснювався за критеріями, що відповідали методам візуалізації («документації») і повністю були підпорядковані так званому об'єктивному науковому світоглядові, який мали виражати. У певний момент розуміння такого стану речей Алан Секула запропонував модель фотоархіву як особливої «території відображень», на якій спостерігається нове співіснування і нове значення: залишки минулого (застосувань, значень, доказів, свідоцтв), які входять до поняття (етимології) «документ», співіснують нині із силою-силенною інтерпретаційних можливостей⁹.

9. Отже, «прочитуючи» архів Ольшевського за такою моделлю, потрібно взяти

у лапки весь позірний документаційний аспект його фотографій. Варто навіть просто переглянути сенс слова (поняття) «документальна». Адже ці фотографії виходять за межі документальності, виявляючи релятивізм «документа» як інструмента стратегії позірності.

По-перше, для них характерний той тип «аури» (ауратизму, як сказав би Вальтер Бенджамін), який узагалі притаманний модерністській фотографії 30-х років. Мабуть, зайве у цьому місці нагадувати, що концепція нового бачення і нового естетичного переживання ґрунтувалася, зокрема, на утопії позірного «об'єктивізму» фотоапарата і теорії воєризму (підглядання?)^{*}.

Проблема репрезентації тут яскраво простежується: гарні будинки з чистими формами, без людей всередині, піддані спостереженню / «документуванню» у такий спосіб, у який спостерігають за жінками чи екзотичними тваринами. Перед нашими очима реалізується модерністський жест (позірно) незаангажованого спостереження, що узгоджується з інтелектуальною орієнтацією, співвідносною з нормативною, уніфікуючою системою наукового огляду / опису світу як канона, що не підлягає обговоренню. Світлини Ольшевського, аналізовані саме з такої точки зору, вписуються у цей фрагмент позитивістсько-модерністського проєкту, що розглядає культуру згідно з моделями, виробленими у природознавстві.

Але це тільки на перший погляд. Адже «фотопортрети» архітектури не є «чистими даними», а являють собою – зацитую Адорно – лише утопічні уявлення. Інтуїтивно це відчували самі модерністи, як, скажімо, один із чільних істориків архітектури модерну Бруно Зеві, коли писав про обмеження фотографії, що демонструє будівлю лише під одним кутом зору, статично, у спосіб, який виключає розгортання візуальних секвенцій, а отже, інакше, ніж спостерігає її той, хто рухається всередині чи зовні будівлі¹⁰. Художники знали про це вже раніше: Едгар Дега, виконуючи малярню будинка при погляді знизу (близько

* Франц. *voyeur* – підглядач.

1874–1883), записав у своєму блокноті: «Ніхто ніколи не пробував зображати будинки або пам'ятники знизу, зі споду, зблизька, так, як бачиш їх, коли ходиш по вулицях»¹¹.

Фотографії, отже, є лише одним із можливих зображень / описів архітектури і, будучи її представленням, піддають архітектуру (вторинній) естетизації. Тож фотографія архітектури реально використовує досвід сучасного мистецтва і властивих йому способів візуалізації. Це перетворює процес фотографування на творчість.

10. Зупинюся на проблемі фотозображення архітектури модерну як опосередкованої естетизації. Це означає, що фотографія проектує сприйняття архітектури. Принципове значення має, на моє переконання, колір, а точніше, його відсутність. Гадаю, що саме завдяки чорно-білій монохроматичній фотографії сформувалося наше сприйняття архітектури модерну як білих форм у просторі. Така уніфікація, здійснювана фотографією, зробила її ідеальною ілюстрацією ключової для модернізму дефініції архітектури як абстрактної «гри форм у світлі». Саме в цій сфері реалізувалася одна з основних догм модерну щодо простору і наявності / відсутності кольору як знаку та референції.

Варто згадати такі приклади аналізу проблематики білого, як винайдена Гете метафізика білизни й світла (використана потім Малевичем у його відомій формулі «Бог є світло»¹²); трактування білого символами як ахроматичної барви, пов'язаної зі світлом¹³; експерименти з кольором як основа естетики Бавгаузу¹⁴; «білі катедри» як ідеал Ле Корбуз'є, що через «відсутність кольору» сприймав його наявність як «небезпечний чинник», що руйнує та дезорганізує форму¹⁵; маніфест ван Дезбурга, де білизна, визнана «духовним кольором нового віку», почала означати «цілу епоху: нашу, перфекціоністську, епоху чистоти й певності»¹⁶. Гадаю, цих найважливіших прикладів досить. Усі вони зводяться до гасла «революції білих стін» як символічної маніфестації Lebensreform [реформи життя], що ґрунтується на модерністських теоріях реформи суспільного життя й утопіях Нового Суспільства, побудованого на засадах гігієни та еugenіки.

Модерністська теорія кольору визнавала також, як відомо, стать барви, причому як у музиці («у скрипці є щось тепле, м'яке, жіноче», рояль «холодніший» і «більш чоловічий»¹⁷), так і в архітектурі, проектуванні, мистецтві. Для Луза брак кольору (або ж білизна) і брак орнаменту означав чоловічу рису. Білі гладкі стіни як заперечення декоративного костюма будинків ХІХ ст. сприймалися як «чоловічі».

Утім, авангардна архітектура принаймні не уникала кольору, зовсім навпаки, колір і його відсутність – це питання постійно з'ясовується як у теорії, так і у практиці, що історія мистецтва називає «боротьбою за колір». Тож ясно, що мусимо подивитися на панівний образ модерну, ототожнюваний з культурою «білої архітектури» (архітектури білизни), як на ще один ефект відповідно препарованої і детально запроєктованої історіографічної традиції, котра спеціально виробила цей штучний образ (догму) модерну як архітектури білих стін.

11. Неможливо тут не згадати другого ключового для модернізму поняття – простору, як його розумів уже тридцять років тому Браян О'Догерті, виявляючи механізми його ідеологізації в модернізмі. Маю на увазі: як простір (і його розуміння) піддається функціоналізації для того, щоб домінувати над твором (мистецтва, архітектури) з метою надання йому сенсу ergo, статусу твору мистецтва¹⁸. Зв'язок між візією білих форм модерністської архітектури, занурених у якийсь неокреслений, абстрактний, «пустий» простір, був ядром виробленої модернізмом дефініції архітектури (і то архітектури загалом, як сучасної, так і давньої) як «вільної гри форм у просторі». У цій сфері формується відношення глядач-твір, що пов'язується передусім із зоровим сприйняттям¹⁹.

Роль, яку тут відіграє фотографія, є ключовою. Це саме за допомогою чорно-білих, «позбавлених кольору» зображень архітектури реальним ставав проект модернізму як «культури білизни». За її допомогою, при підтримці модерністської історіографії, формувалося уявлення сприймача про те, який вигляд має модернізм.

Нині проект модернізму як «культури білизни» аналізується з погляду гендерної



Іл. 1. Трамплін у мінерально-термальному басейні в Чехочінку.
Фото близько 1932 р.



Іл. 2. Водограй
у мінерально-термальному
басейні в Чехочінку.
Фото близько 1932 р.



Іл. 3. Мінерально-термальний басейн у Чехочінку. Фото близько 1932 р.

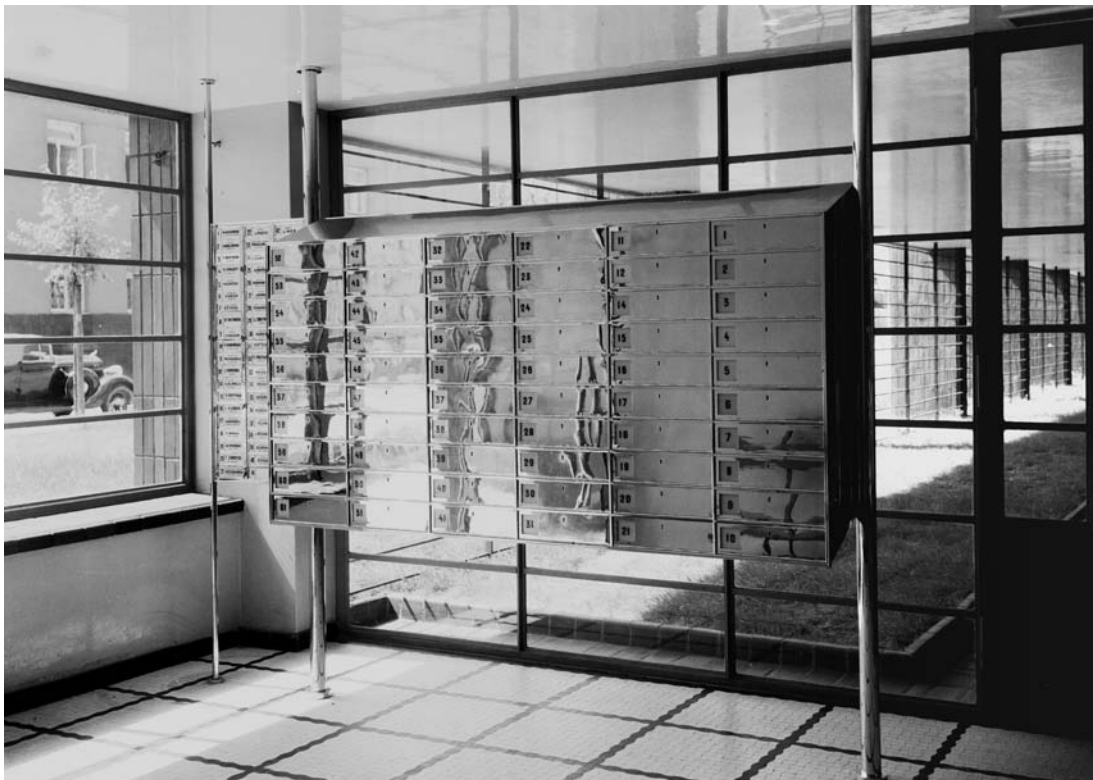


Іл. 4. Будинок Окружного суду й прокуратури в Гдині.
Фото близько 1935 р.



Іл. 5. Бенкетна зала в будинку
Міністерства закордонних
справ у Варшаві.
Фото близько 1936 р.

Іл. 6. Фойє у фешенебельній будівлі Веделя по вул. Пулавській м. Варшави.
Фото між 1936 та 1939 рр.



Іл. 7. Територія Виставки житлового будівництва ВГК на Колі у Варшаві.
Фото близько 1935 р.



Іл. 8. Територія Виставки житлового будівництва ВГК на Колі у Варшаві.
Фото близько 1935 р.



Іл. 9. Пристань Поліційного спортивного клубу на р. Вісла у Варшаві.
Фото близько 1937 р.



Іл. 10. Повільйон-станція “Польського фіата” по вул. Крулевській.
Фото 1938 – початку 1939 р.

теорії, сексуальності, постколоніальної теорії (Марк Бірлі), досліджень психосексуального підґрунтя архітектури – все це виявляє однаковою мірою зв'язок «білої стіни» з патріархальним сценарієм (метою якого було показати авангард як «чоловічу» сферу), євроцентричною (у контексті постколоніальних теорій) концепцією культури, в якій домінування білого матеріалу інтерпретується як домінування білої раси. У свою чергу психоаналітична інтерпретація видобуває прихований сенс «нагої» білої стіни: її суттю є нагість і брак, через що маніфестується прихована «присутність»: «відсутність» є прихованим «існуванням»²⁰.

12. Наближаємося до висновків. Переді мною зображення архітектури на фотографіях Чеслава Ольшевського, які є складовою історіографічного проекту модерну, описаного у цій статті. Вони пропонують глядачеві щось, окрім цього. Зв'язок «прекрасних портретів» авангардних будинків з «риторикою мандрування» та з наративом – очевидний. І, власне, у цій сфері «риторики мандрів» фотографії Ольшевського оперують типовою утопічною схемою. Конвенція подорожі і ностальгійні асоціації перетворюють споглядання архітектури, яка є, присуті, виміряним архітектурним / культурним краєвидом, світом «білих стін» – у дискурс про пам'ять та історію.

Моя пропозиція щодо іншого прочитання фотографій архітектури як «фотопортретів різних поз модернізму» дозволяє послатися на філософів і теоретиків історії, таких як Анкерсміт, котрі твердять, що історична наратива, у тому числі «уписана» в (різноманітні) зображення, є чистим естетичним конструктом. Тут не діє принцип *tertium comparationes*: порівняння / залежність між тим, що представляється – фрагментом дійсності, і представленням – твором мистецтва²¹.

Між цими двома «територіями» існує прірва. Але це принаймні не позбавляє глядачів приємності, яку дає споглядання рафінованої елегантності «цивілізації білих стін» т. зв. варшавської архітектурної школи, довершено спроектованої у модерністських зображеннях фотографа Чеслава Ольшевського²².

¹ Текст був опублікований у *Rocznik Historii Sztuki*. – R. 31. – 2006.

² *Barthes R. Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. – Przekł. J. Trznadel. – Warszawa 1996. – S. 48, 56.

³ *Barthes R. Światło obrazu*. – S. 56.

⁴ *Parfianowicz S. Fragments // Zeszyty Architektury Polskiej*. – 1988. – Nr. 5–6. – S. 1.

⁵ Чеслав Ольшевський, який з 1929 року викладав на Міських фототехнічних курсах у Варшаві, отримав 1937 року нагороду на фотоконкурсі «Краса Варшави», а через рік, спеціально до великої виставки в Національному музеї «Варшава вчора, сьогодні й завтра» виконав опрацьовані власною технікою художні слайди (які запатентував через 20 років, 1957 року). Він фотографував польські експонати, які готували на світові виставки в Парижі (1937) та Нью-Йорку (1939), а під час навчання на факультеті архітектури Варшавської політехніки, захоплений, як тоді багато інших, рисунками архітектора-візіонера Станіслава Ноаковського, фотографував його рисунки і архітектурні фантазії, в тому числі уславлені креслення крейдою на дошці, які Ноаковський робив під час своїх лекцій. На жаль, конспіративно опубліковані під час війни дві папки фотографій Ольшевського, що фіксують ті малюнки, безповоротно, здається, втрачені. Чеслав Ольшевський фотографував усе своє життя, але відомо, що в нього були й інші захоплення: він грав на скрипці і працював над атласом музичних інструментів.

⁶ *Sontag S. O fotografii / Przekł. S. Magala*. – Warszawa, 1986.

⁷ *Belting H. Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*. – München, 1995. Поп.: *Bryl M. Historia sztuki na przejściu od kontekstowej Funktionsgeschichte ku antropologicznej Bildwissenschaft (casus Hans Belting) // Artium Quaestiones*. – 2000. – XI. – S. 245 i nast.

⁸ *Barthes R. Światło obrazu*, op cit. – S. 59.

⁹ *Sekula A. Reading an Archive. Photography between Labour and Capital // L. Well. The Photography Reader*. – London, 2002. – P. 445.

¹⁰ *Zevi B. Architecture as Space. How to look at architecture*. Edited by J. A. Barry. Translated by M. Gendel. Horizon Press: New York, 1957; *B. Zevi. Apprendre a voir l'Architecture*. Editions de Minuit. – Paris, 1980.

¹¹ *Degas Edgar. Budynek widziany od dołu, rys. ok. 1874–1883, ze szkicownika nr. 9 (Dc. 327 reserve), S. 96*. – Paryż. – Biblioteque nationale. – Cabinet des Estampes // *The Burlington Magazine*. – 1958. – S. 245–246; 1965. – S. 614; *Nochlin L. Realizm / Tłum. W. Juszcak, T. Przystępski*. – Warszawa, 1974. – S. 20, 22.

¹² «Білий чотирикутник має означати, що все є світом, що світло не є ані роздроблене, ані розрізнене, що зі світла не народиться жодна предметна форма... Бог є світлом, його всемогутньою присутністю» (див.: *Malevich K. S.*) *The Word as Non-Objectivity. Unpublished writings 1922–1925 / Translated by Glowacki-Prus and Edmund T. Little*. Ed. By Troels Andersen. Bergen Forlag. – Copenhagen, 1976. – T. 3. – S. 83. Cyt.: *Turowski A. Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacja*. – Universitas. – Kraków, 2002. – S. 315.

¹³ Улюблений троп поезії символістів і живопису XIX і XX ст. *Florenski P.* Znaki niebieskie. Rozmyślania o symbolice kolorów // *Ikonostas i inne szkice.* Wybór, przekł. i oprac. Z. Podgórzec, wprowadzenie H. Paprocki. Wyd. Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce. – Białystok, 1997. – S. 233.

¹⁴ Учень Бавгауза, художник Генрі Пфайфер створив цілу науку, яку назвав хроматологією і яку заснував на правилах музичної гармонії. *Pfeiffer H.* L'harmonie des couleurs. Cours theoriques et pratiques. – Paris, 1972, за: *Rzepińska M.* Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego. – Kraków, 1983. – S. 587.

¹⁵ Le Corbusier. Klawiatura barw, «D.O.M.», R. 3: 1931. – Nr 11. – S. 24. В ієрархії кольору Ле Корбуз'є на верхівці перебувають: жовті **ugry**, троянди, земля, білизна, чорнота, ультрамарин: «Це гама міцна, статична, така, що поєднує основні кольори в конструюванні». – Le Corbusier. *Puryzm (1921)*, сūt. за: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa.* Przekł. A. Grabska. Wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska. – Warszawa, 1969. – S. 230.

¹⁶ *Berger J.* Przedmiot wiary [1968] // idem, *O patrzeniu.* Przekł. S. Sikora. Fundacja Aletheia. – Warszawa, 1999. – S. 169.

¹⁷ Німецький дослідник *Loef C.* Farbe, Musik, Form. Ihre bedeutende Zusammenhänge. – Göttingen, 1974. – S. 161 // *Rzepińska M.* Historia koloru... – S. 595 (przyp. 54).

¹⁸ *O'Doherty B.* Inside the White Cube: The Ideology

of the Gallery Space // *Artforum.* – 1976, March. – P. 24–30; 1976, April. – P. 26–33, idem. Notes on the Gallery Space. Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space. The Lapis Press. Santa Monica, San Francisco, 1986. – P. 13–34. Idem, Uwagi o przestrzeni galerii. Przekł. A. Szylak // *Muzeum sztuki. Antologia.* Wstęp i red. M. Popczyk. Universitas. – Kraków, 2005. – S. 451–466.

¹⁹ Про різні аспекти дефініції архітектури див. у: *Leśniakowska M.* Co to jest architektura? – Warszawa, 1996.

²⁰ *Ritz G.* Niewypowiedalne pożądanie a poetyka narracji. Tłum. A. Kopacki // *Literatura wobec niewyrażalnego* // Red. W. Bolecki, W. Kuźma. – Warszawa, 1996. – S. 131–143.

²¹ *Ankersmit F.* Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i post-postmodernistyczne doświadczenie / Tłum. E. Domańska // *Ankersmit F.* Narracja, reprezentacja, doświadczenie. *Studia z teorii historiografii* / Red. i wstęp E. Domańska. Universitas. – Kraków, 2004. – S. 216–219.

²² Репродуковані фотографії Чеслава Ольшевського (негативи формату 14x18) не мають дат, але були виконані до 1939 р. Датування у підписах під фотографіями належить авторці тексту і є гіпотетичними, вони співвідносяться із закінченням побудови фотографованих об'єктів. Негативи зберігаються у Фондах фотографій і вимірвальних креслень Інституту мистецтвознавства Варшави. Публікація фото – за згодою ІМ ПАН.

SUMMARY

The article discusses relations among photography, Modernism, and historiography. Photography of architecture is shown as a posed 'portrait' of Modernism. Such an opinion is inspired by the photographs by Czesław Olszewki (1894–1969) from the 1930s. Documenting in their 'first layer' the international style in Poland, implementations of young Warsaw architects from the generation of 'around 1900' and the photographer's peers, they constitute a kind of a generational declaration. However, the Author questions the generalizing notion of 'documenting photography', the apparent neutrality and false 'objectivism' of the camera (photographer); she makes reference to the model of Allan Sekula's archives as a 'territory of images' in which the new meaning of the document was formulated as the remnants of memory. Black-and-white photographs are 'images' of architecture that carry out its secondary aesthetisation. Monochromatic photography forms part of the project of creating the image of Modernism as the culture of 'white walls'. Ideologists of Modernism used the 'lack of colour' in photography to define Modernist architecture as an ab-

stract 'game of white masses in light'. This was the way to implement one of the Modernist architecture dogmas related to: 1 question of space, 2/ colour and/or its lack as the sign and as reference. Modernism identified with the culture of 'white architecture' fitted in the sphere of historiographic tradition designed by Modernism, revealing here its feature: of being an aesthetic construct. New analyses criticise Modernism as a 'culture of a white wall' and reveal its relation with a patriarchal scenario aimed at making avant-garde the 'masculine' domain (gender theories, psychosexual grounds of architecture, postcolonial theory interpreting 'the culture of the white' as dominance of the white race, etc.). The article also points to the relation of 'beautiful portraits' of avant-garde architecture with the 'rhetoric of wandering': the buildings were created before 1939 and destroyed during World War II or devastated under Communism. Therefore the photographs are interpreted as images which apply a typical utopian scheme: a convention of the trip and reference to nostalgia, which places them within the discourse on memory and history.