

MARTA LEŚNIAKOWSKA
INSTYTUT SZTUKI PAN

ARCHITEKTURA I JEJ OBRAZY. FOTOGRAFIA–MODERNIZM–HISTORIOGRAFIA. FOTOGRAFIE CZESŁAWA OLSZEWSKIEGO¹

1. „[...] wielu zdjęć, na które patrzę, nic dla mnie nie ożywia. [...] większość działa na mnie tylko ogólnie i, jeśli można tak powiedzieć, grzecznie: nie ma w nich żadnego *punctum*. Podobają mi się lub nie, lecz nic we mnie nie wywołują: mają w sobie jedynie studium. Studium to szerokie pole swobodnego pożądanego, różnego oddziaływania, niepewnego smaku: lubię/nie lubię, I like/I don't. Studium należy do porządku *to like*, a nie *to love*. Mobilizuje półpożądanie, półchcenie; to jest ten sam rodzaj zainteresowania nieokreślonego, gładkiego, bez zobowiązań, jakie odczuwamy wobec ludzi, przedstawiń, ubrań, książek, o których uważamy, że są »w porządku«².

Spostrzeżenia Rolada Barthesa wiążą go z tym, o czym będę tutaj pisała. I powtórzę za nim, że tym, co gest fotografowania przekształca w wartę namysłu zdjęcie, jest „wstrząs” polegający na wydobywaniu tego, co ukryte. Istotą Fotografii (świadomie używam dużej litery) jest więc niespodzianka i ona jest także formą (i źródłem) cierpienia, gdy zdjęcie uświadamia nam, że tego, co było, już nie ma. Jest zaś tylko obraz poświadczający nieistnienie³.

2. Wśród historyków sztuki krąży taki dowcip: „Czy jest w Polsce architektura? Odpowiedź: Już była”. Ten czas przeszły a dokonany odnosi się do międzywojnia, epoki nieodległej, ale kulturowo mającej wszystkie cechy zatopionej Atlantydy. Wydany osiemnaście lat temu numer nieistniejących już „Zeszytów Architektury Polskiej” poświęcony właśnie architekturze międzywojnia w Polsce, opatrzony został mottem ze św. Augustyna o trójdzielnej koncepcji czasu, miejsca i duszy i nie przypadkiem zatytułowany „Fragmenty”, wobec których stajemy często jak wobec szczątków jakiejś odległej a nieznanej „starożytności”⁴.

¹ Tekst ten powstał na kanwie referatu wygłoszonego na konferencji naukowej poświęconej polskiej fotografii dokumentalnej, zorganizowanej w związku z retrospektywną wystawą „Robię tylko dokumenty” – fotografie Leonarda Sempolińskiego, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, marzec–maj 2005. Publikowane fotografie pochodzą z Archiwum Fotografii i Rysunków Pomiarowych Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, i były prezentowane na wystawie 50 fotografii: *Dekada swingu. Architektura modernistyczna w Polsce lat trzydziestych XX wieku. Fotografie Czesława Olszewskiego ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN*. Scenariusz i tekst katalogu M. Leśniakowska, IS PAN Warszawa, wrzesień–grudzień 2004, repliki: Muzeum Architektury we Wrocławiu, styczeń–marzec 2005; Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce, marzec–maj 2005 (tu poszerzona o część przygotowaną przez A.K. Olszewskiego, *Perfekcja i światło na starych fotografiach ze zbiorów rodzinnych*, prezentującą wcześniejsze fotografie jego ojca z nurtu piktorializmu). Reprodukowane fotografie Czesława Olszewskiego (negatywy formatu 13x18), niedatowane, powstały przed 1939 r. Datowanie w podpisach pod zdjęciami pochodzi od autorki tekstu i odnosi się do czasu ukończenia fotografowanych obiektów jako przyjętej hipotetycznej najwcześniejszej daty powstania również zdjęcia. Negatywy znajdują się w Zbiorach Fotografii i Rysunków Pomiarowych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie. Publikacja zdjęć za zgodą IS PAN.

² R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przekł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 48, 56.

³ *Ibidem*, s. 56.

⁴ [S. Parfianowicz], *Fragmenty*, „Zeszyty Architektury Polskiej”, 1988, nr 5–6, s. 1.



1. C. Olszewski, *Skocznia na pływalni solankowo-termalnej w Ciechocinku*, 1932 lub po 1932, reprint z negatywu, neg. IS PAN

Zdjęcia Czesława Olszewskiego są jednym z takich rozsypanych przez Historię kawałków puzzli. Ten właściwie niemal nieznaną poza wąskim gronem badaczy sztuki i architektury fotograf był w mojej ocenie jedną z wybitniejszych osobowości w historii polskiej fotografii i nie wiadomo dlaczego historycy fotografii nigdy się nim nie zainteresowali. Szczęśliwie ocalały zespół blisko siedmiu tysięcy negatywów i pozytywów, zdeponowany ponad 20 lat temu w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie przez jego syna, historyka sztuki Andrzeja K. Olszewskiego, zawiera między innymi serię zdjęć dokumentujących architekturę lat 30. w Polsce. Ten świetny zbiór był właściwie nieobecny w dyskursie zarówno o modernistycznej architekturze w Polsce, jak o fotografii i właściwych jej sposobach wizualizacji. Nietrudno dotrzeć do źródła tego pominięcia: dominujący w polskiej historii sztuki, a ciągle przez pewne kręgi naszych badaczy kultywowany pozytywistyczny model historii sztuki i architektury sytuował te fotografie jedynie w zinstytucjonalizowanej strukturze dokumentacji i archiwistyki, gdzie nie nazwisko autora, ale przede wszystkim, jeśli nie wyłącznie t e m a t i jego przydatność informacyjna/źródłowa dla badań uwiarygadniała zdjęcie i wprowadzała do obiegu.

„Tematem” (świadomie biorę to słowo w cudzysłów) jednego cyklu zdjęć Czesława Olszewskiego był styl międzynarodowy w Polsce i dzieła czołowych architektów z tzw. generacji około 1900, twórców warszawskiej szkoły architektury. Fotografie te były eksploatowane jedynie w swej warstwie „pierwszej”, jako cenne (a wartość ta rośnie) źródło informacji o architekturze modernistycznej w Polsce przed 1939 r., po części już nieistniejącej lub w znacznym stopniu zdewastowanej. Jako „fragment” zagubionej Historii, fotografie te w oczywisty sposób potwierdzają to, o czym mówi Barthes: nieistnienie.

3. Czesław Olszewski (1894–1969) fotografią zajmował się od lat 20. Fotografował typowe motywy: pejzaż, architekturę, czasem portret. O jego fotografiach pejzażowych wiemy niewiele. W nielicznych, zachowanych w zbiorach rodziny pracach ujawnia się jako piktorialista bliski szkole Jana Bułhaka i jego tradycji tzw. fotografii ojczystej (krajowidoków). Nie unikał też eksperymentu z technikami szlachetnymi, ale bez skłonności do porzucania granic neoromantycznej, „malarzkiej” fotografii wykształconej w kręgu estetyki Roberta de la Sizeranne’a i Photo Clubu. W tej estetyce utrzymane są też cykle zdjęć rejestrujących



2. C. Olszewski, *Fontanna na pływalni solankowo-termalnej w Ciechocinku*, 1932 lub po 1932, reprint z negatywu, neg. IS PAN

zespoły pałacowo-parkowe Nieborowa, Arkadii, Starego Otwocka, Małej Wsi, publikowane jako ilustracje do artykułów traktujących o tych obiektach⁵.

Ten czysto przedmiotowy kontekst, podporządkowujący czynność fotografowania funkcji usługowej ukrywał – a dziś dostrzegamy to już jako oczywistość – całą problematyczność uogólniającego pojęcia „fotografia dokumentacyjna”. Jej w istocie pozorną neutralność i równie pozorny a fałszywy „obiektywizm” kamery (fotografa), przed którym przestrzegała Susan Sontag, zawsze nieufna wobec rzekomo obiektywnego obrazu rzeczywistości⁶. Znana dziś w nowej historii sztuki teoria odwróconego spojrzenia (Belting⁷) daje

⁵ Czesław Olszewski, który od roku 1929 wykładał na Miejskich Kursach Fototechnicznych w Warszawie, otrzymał w 1937 r. nagrodę w konkursie fotograficznym „Piękno Warszawy”, a rok później, w związku z głośną wystawą w Muzeum Narodowym „Warszawa wczoraj, dziś i jutro”, wykonał, opracowane własną techniką, przezrocza plastyczne (które opatentował 20 lat potem, w 1957 r.). Fotografował polskie eksponaty przygotowywane na wystawy światowe w Paryżu (1937) i Nowym Jorku (1939), a w czasie studiów na Wydziale Architektury PW, zafascynowany, jak wówczas zresztą wielu, twórczością rysunkową architekta-wizjonera Stanisława Noakowskiego, robił zdjęcia jego rysunków i fantazji architektonicznych, w tym także słynne szkice kredą na tablicy, które Noakowski wykonywał podczas swoich wykładów. Niestety, wydane konspiracyjnie podczas wojny dwie teki z fotografiami Olszewskiego tych rysunków bezpowrotnie, jak się zdaje, zaginęły. Czesław Olszewski fotografował całe życie, ale miał też inne pasje: grał na skrzypcach i pracował nad atlasem instrumentów muzycznych (A.K. Olszewski, *Biogram Czesława Olszewskiego*, [w:] *Dekada swingu...*).

⁶ S. Sontag, *O fotografii*, przekł. S. Magala, WAiF, Warszawa 1986.

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



3. C. Olszewski, *Pływalnia solankowo-termalna w Ciechocinku*, 1932 lub po 1932, reprint z negatywu, neg. IS PAN

nam dzisiaj sprawne narzędzie interpretacyjne, dzięki któremu jest możliwe ujawnienie, jak tego rodzaju fotografia – która w swojej pierwszej warstwie „pokazuje” („dokumentuje”) to, co godne uwagi – wkrótce, przez odwrócenie, „pokazuje” (dekretuje, jak mówi Barthes), że właśnie „godne uwagi jest to, co zostało sfotografowane. I »byle co« staje się wtedy »wyrafinowanym« szczytem wartości”⁸. Mówiąc inaczej: staje się obrazem.

4. W nowych badaniach nad obrazowością ten trop interpretacyjny, wyprowadzony z teorii obrazu za pośredniczonego, odwołuje się do przekonania, że rzeczy/krajobrazy istnieją tylko dzięki temu, że je widzimy poprzez sztukę. Nie należy jednak tracić z pola widzenia tego, że teoria za pośredniczenia kulturowego może złapać nas w pułapkę odwróconego sensu, może wytworzyć radykalny „spam” interpretacyjny, który przybiera kształt konwersji: „krajobraz jako fotograf”. To tutaj lokuje się dzisiejszy dyskurs nad tym, w jaki sposób krajobraz „dyktuje” nam swój własny odbiór.

5. A zatem dokumentacyjność takich, i konkretnie tych (Czesława Olszewskiego) fotografii, w pewnym momencie ulega erozji. Pod działaniem miękkich obiektywów i modnych w tzw. artystycznej fotografii okresu międzywojennego szlachetnych technik i papierów naśladowujących fakturę płótna malarzkiego, ujawnia się cała problematyczność i dwuznaczność pojęcia „dokument”. Mimetyczne zabiegi fotografów „artystycznych” (cokolwiek to znaczy) dokonywane były – co przypominam tylko dla porządku – w przeświadczeniu, że to właśnie dzięki szlachetnym technikom naśladowującym malarstwo lub grafikę (sztuki „wyższe”, jak to ujmuje *paragone*), fotografia uwiarygodni się w całej wielkiej wspólnocie obrazów. To znany problem, z którym w pewnym momencie musieli zmierzyć się teoretycy obrazowania fotograficznego: celem zdjęcia, jak sądzono, jest zatarcie swej „inności”, ukrycie jej, doprowadzenie do ontologicznego rozmycia w modernistycznym marzeniu – Utopii o uniwersalizmie, Jedności i Tożsamości. Taki był cel fotograficznego *sfumato* pejzaży i portretów, których malowniczość, w swej „typowości” zmierzająca do zrównoważenia tego, co należne realizmowi z tym, co lokuje się po stronie piktorializmu, w istocie ocierała się już o banał. Ale to

⁸ Barthes, *op. cit.*, s. 59.



4. C. Olszewski, *Budynek Sądu Okręgowego i Prokuratury w Gdyni*, 1935 lub po 1935, reprint z negatywu, neg. IS PAN

już kolejny temat, wart odrębnej analizy, który potwierdza raz jeszcze rolę teorii banalności jako jednego z rudymentów estetyki modernistycznej.

6. Porzucam jednak ten intrygujący trop, bo interesuje mnie jedynie seria zdjęć Czesława Olszewskiego poświęconych współczesnej mu architekturze. Nie wiemy dokładnie, ile ich wykonał, jego archiwum jest tylko częściowo uporządkowane i zinwentaryzowane. Zbiór przechowywany w Instytucie Sztuki PAN liczy ogółem 6741 wielkoformatowych negatywów, w tym 4324 z lat 20.–30. oraz z okresu okupacji i 1945–1946 r. Klisze są posegregowane w kartonowych pudełkach opatrzonych numeracją od 1 do 344. Dział „Architektura” obejmował numery 1–205. Z tego podzespołu ponad sto zdjęć powstało w latach 30. jako „dokumentacja” świeżo wówczas ukończonych budowli.

To, że nowe budynki fotografowane przez Olszewskiego są niemal wyłącznie autorstwa generacji młodych warszawskich modernistów: architektów Bohdana Pniewskiego, Romualda Gutta, Macieja Nowickiego, Romualda Millera, Juliusza Żórawskiego, architektonicznych małżeństw Brukalskich i Syrkusów, ma tutaj oczywiście znaczenie. Kilku projektantów z tego grona Olszewski znał osobiście między innymi ze studiów na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, w większości byli to jego rówieśnicy, a fakt ten pozwala „czytać” zdjęcia Olszewskiego jako rodzaj deklaracji generacyjnej.

To pierwsza ważna konstatacja. Druga to ta, że Olszewski wykonywał zdjęcia dla najbardziej opiniotwórczych czasopism z dziedziny architektury i sztuki: „Architektury i Budownictwa” oraz ekskluzywnego magazynu „Arkady”. A to oznacza, że wpisane w estetyczny i, szerzej, kulturowy program obu tych pism fotografie współkształtowały w tym samym stopniu obraz nowoczesnej architektury, jak w ogóle estetykę (sposoby obrazowania) tzw. stylu lat 30.



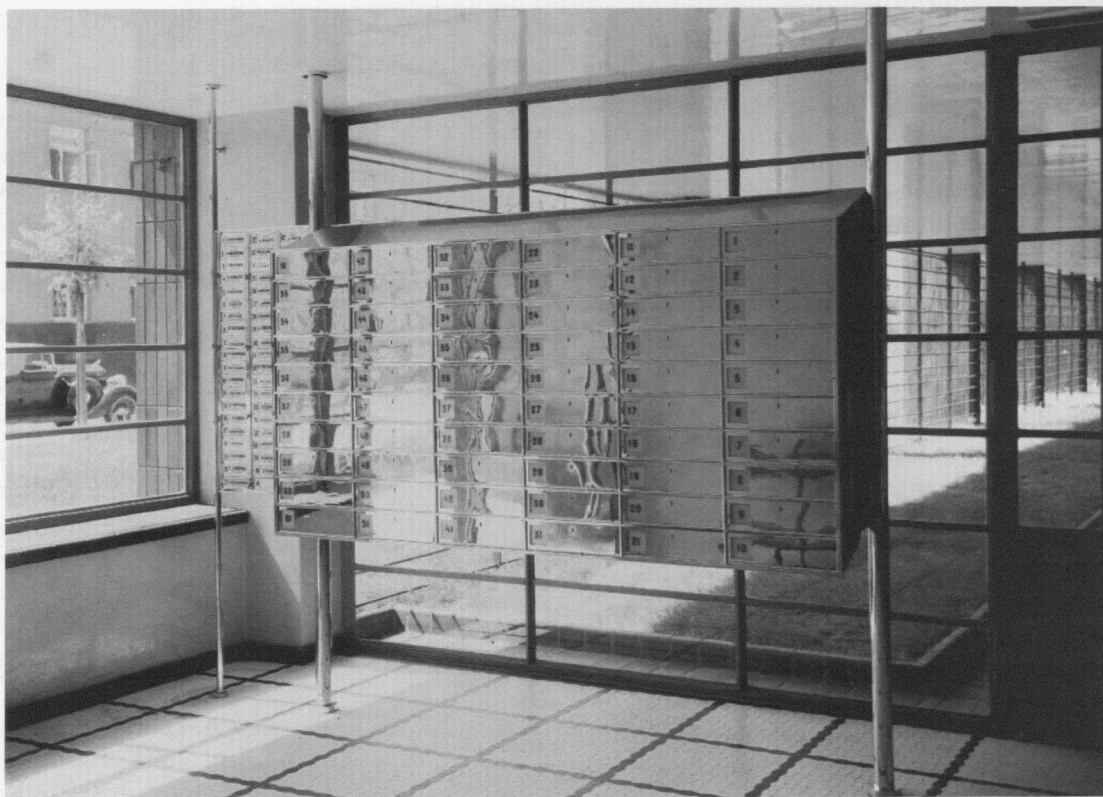
5. C. Olszewski, *Sala bankietowa w gmachu Ministerstwa Spraw Zagranicznych w Warszawie*, 1936 lub po 1936, reprint z negatywu, neg. IS PAN

7. Jednak współkształtując tę estetykę, same pozostały niejako anonimowe, postrzegane jedynie w aspekcie dokumentacyjnym. Wydaje się, że właśnie słowo-klucz „dokumentacja” zepchnęło fotografie Olszewskiego na margines anonimowości. Kategoria „użytkowości” (funkcji) rzutowała na ocenę (odbior) tych zdjęć, poddawanych selekcji według kryteriów zgodnych z takimi metodami wizualizacji („dokumentacji”), które w całości podporządkowane były tzw. obiektywnemu światopoglądowi naukowemu i światopogląd ten wyrażały. W pewnym momencie świadomość tego stanu rzeczy stała się punktem wyjścia dla zaproponowanego przez Allana Sekulę modelu archiwum (fotograficznego) jako tego szczególnego rodzaju „terytorium obrazów”, w którym ujawnia się nowe współistnienie i nowe znaczenie: zawarta w pojęciu (etymologii) „dokument” pozostałość minionych zastosowań, znaczeń, dowodów, świadectw współistnieje dziś z całym „mrowiem możliwości” interpretacyjnych⁹.

8. Trzeba zatem, „czytając” archiwum Olszewskiego według tego modelu, wziąć w nawias cały rzekomy dokumentacyjny aspekt jego fotografii. A nawet podważyć sens słowa (pojęcia) „dokumentacja”. Zdjęcia te przekraczają bowiem dokumentacyjne ograniczenia, ujawniając relatywizm „dokumentu” jako narzędzia wprzęgniętego w strategię pozoru.

Po pierwsze więc, cechuje je ten typ „aury” (auratyzmu, jak to chętnie nazywamy za Walterem Benjaminem), która jest charakterystyczna dla modernistycznej fotografii lat 30. Nie trzeba przypominać, że koncepcja nowego widzenia i nowoczesnego doświadczenia estetycznego fundowana była wówczas między innymi na utopii rzekomego „obiektywizmu” aparatu fotograficznego i teoriach voyeryzmu.

⁹ A. Sekula, *Reading an Archive. Photography between Labour and Capital*, [w:] L. Weill, *The Photography Reader*, London 2002, s. 445.



6. C. Olszewski, *Hol w luksusowej kamienicy Wedla na ul. Puławskiej w Warszawie, między 1936 a 1939*, reprint z negatywu, neg. IS PAN

Problem reprezentacji jest tutaj oczywisty: oto piękne budynki o czystych formach i wnętrzach pozabawionych ludzi, poddane są obserwacji/„dokumentacji” tak, jak obserwuje się kobiety lub egzotyczne zwierzęta. Na naszych oczach realizuje się modernistyczny gest (rzekomo) niezaangażowanej obserwacji, zgodny z tą całą orientacją intelektualną, która wyprodukowała ów normatywny, unifikujący system scjentystycznego oglądu/opisu świata i uznała za niedyskutowalny kanon jego rozumienia. Zdjęcia Olszewskiego, gdy analizujemy je właśnie z tego punktu widzenia, dają się więc „wczytywać” w ten fragment pozytywistyczno-modernistycznego projektu, który kulturę traktuje jako podporządkowaną modelom wypracowanym w przyrodoznawstwie.

Ale to tylko pozór. Fotograficzne „portrety” architektury nie są bowiem „czystą daną”, lecz – tu odwołam się do Adorna – jedynie utopijnym pozorem. Intuicyjnie wyczuwali to zresztą sami moderniści, jak choćby jeden z czołowych historyków architektury Bruno Zevi, gdy zwracał uwagę na ograniczenia, jakie niesie fotografia, która pokazuje budowle tylko pod jednym kątem, statycznie, w sposób wykluczający ciągłość następujących po sobie wizualnych sekwencji, a więc inaczej, niż postrzega architekturę obserwator poruszający się wewnątrz i na zewnątrz budowli¹⁰. Malarze wiedzieli to już wcześniej: Edgar Degas, wykonując rysunek budynku widzianego od dołu (ok. 1874–1883) zapisał w swoim notatniku: „Nikt nigdy nie próbował ujmować domów albo pomników od dołu, od spodu, z bardzo bliska, tak jak się je widzi chodząc ulicami”¹¹.

Fotografie są więc tylko pewnym, jednym z możliwych, obrazów/opisów architektury i, jako jej reprezentacja, dokonują jej (wtórej) estetyzacji. Fotografowanie architektury jest więc w rzeczywistości przełoże-

¹⁰ B. Zevi, *Architecture as Space. How to look at architecture*, ed. by J.A. Barry, translated by M. Gendel, Horizon Press, New York 1957; i d e m, *Apprendre à voir l'Architecture*, Editions de Minuit, Paris 1980.

¹¹ Edgar Degas, *Budynek widziany od dołu*, rys. ok. 1874–1883, ze szkicownika nr 9 (Dc.327 reserve), s. 96, Paryż, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes, repr. [w:] „The Burlington Magazine”, 1958, s. 245–246; 1965, s. 614; L. Nochlin, *Realizm*, tłum. W. Juszczyk, T. Przystępski, PWN, Warszawa 1974, s. 20, 22 (cyt.).

niem doświadczenia nowoczesnych dzieł sztuki i właściwych im sposobów obrazowania. To zaś przekształca czynność fotografowania w twórczość.

9. Zatrzymam się na problemie obrazu fotograficznego architektury modernistycznej, za pośrednictwem którego następuje jej estetyzacja. Oznacza to, że tutaj projektowany jest odbiór architektury. Podstawową kwestią jest, kolor, a raczej jego „brak”. To za sprawą czarno-białej, monochromatycznej fotografii uformowało się nasze postrzeganie modernistycznej architektury jako białej bryły w przestrzeni. Fotografia okazała się idealną ilustracją kluczowej dla modernizmu definicji architektury jako abstrakcyjnej „gry brył w świetle” i w jej obszarze oraz przez nią realizował się jeden z podstawowych dogmatów modernizmu, odnoszący się zarówno do zagadnienia przestrzeni, jak do koloru i/lub jego braku jako znaku i jako referencji.

Trzeba więc przywołać tak elementarne momenty w analizowaniu problematyki bieli, jak wydobytą przez Goethego metafizykę bieli i światła (przechwyconą potem przez Kazimierza Malewicza w jego znanej formule „Bóg jest światłem”¹²); symbolistów analizę bieli jako barwy achromatycznej powiązanej ze światłem¹³; eksperymenty barwne jako podstawę estetyki Bauhausu¹⁴; „białe katedry” jako ideał Le Corbusiera, które przez swój „brak koloru” uczyły postrzegania barwy jako „niebezpiecznego czynnika” rozbijającego i dezorganizującego bryłę¹⁵; manifest Christiana K. van Doesburga, gdzie biel, uznana za „duchowy kolor nowego wieku”, zaczęła oznaczać „całą epokę: naszą, perfekcjonisty, czystości i pewności”¹⁶. Poprzestaśmy na tych najważniejszych. Wszystkie sprowadzają się do hasła „rewolucji białej ściany” jako symbolicznej manifestacji *Lebensreform*, koncentrującej się na modernistycznych teoriach reformy życia społecznego i utopiach Nowego Społeczeństwa, „zreformowanego” zgodnie z zasadami higieny i eugeniki.

Modernistyczna teoria koloru odkrywała też, jak wiemy, płęć koloru, i to zarówno w muzyce („w skrzypcach jest coś ciepłego, miękkiego, kobiecego”, fortepian jest „chłodniejszy” i „bardziej męski”, twierdzono¹⁷), jak w architekturze, projektowaniu i sztuce. Dla Adolfa Loosa „brak” koloru (czyli biel) i „brak” ornamentu, to cecha męska. Białe gładkie ściany jako zaprzeczenie dekoracyjnego kostiumu „noszonego” przez budynki XIX w., miały być zatem postrzegane/rozumiane jako „męskie”.

Jak jednak wiadomo, architektura awangardowa bynajmniej nie unikała koloru, wręcz przeciwnie, kolor i jego „brak” to była kwestia stale obecna tak w teorii, jak i w praktyce, co historia sztuki zna jako XX-wieczną tzw. walkę o kolor. Musimy spojrzeć na dominujący obraz modernizmu utożsamianego z kulturą „białej architektury” (architektury bieli) jako jeszcze jeden rezultat odpowiednio spreparowanej i precyzyjnie zaprojektowanej tradycji historiograficznej, która specjalnie wyprodukowała ów sztuczny wizerunek (dogmat) modernizmu jako architektury białych ścian.

10. Nie sposób w tym momencie nie przywołać drugiego kluczowego dla modernizmu pojęcia, jakim jest przestrzeń, jak to uświadomił nam już 30 lat temu Brian O’Doherty, ujawniając mechanizmy ideologizacji przestrzeni, do jakiej dochodzi w modernizmie. To znaczy: jak przestrzeń (i jej pojęcie) zostaje sfunk-

¹² „Biały czworokąt zdaje się wskazywać, że wszystko jest światłem, że światło nie jest ani rozdrobnione, ani zróżnicowane, że ze światła nie wyłoni się żadna forma przedmiotowa... Bóg jest światłem, jego wszechpotężną obecnością”, K.S. Malevich, *The Word as Non-Objectivity. Unpublished writings 1922–1925*, translated by Głowacki-Prus and E.T. Little, ed. by T. Andersen, Bergen Forlag, t. 3, Copenhagen 1976, s. 83, tłum. cyt.: A. Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacja*, Universitas, Kraków 2002, s. 315.

¹³ Ulubiony trop poezji symbolistów i malarstwa przełomu XIX i XX w. (P. Florenski, *Znaki niebieskie. Rozmyślenia o symbolice kolorów*, [w:] *Ikonostas i inne szkice*, wybór, przekł. i oprac. Z. Podgórzec, wprowadzenie H. Paprocki, Wyd. Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce, Białystok 1997, s. 233).

¹⁴ Uczeń Bauhausu, malarz Henri Pfeiffer, stworzył całą naukę nazwaną przez niego chromatologią, którą oparł na regułach harmonii muzycznej, M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 587.

¹⁵ Le Corbusier, *Klawiatura barw*, „D.O.M.”, R. 3, 1931, nr 11, s. 24. W hierarchii koloru Le Corbusiera na szczycie lokują się żółte ugry, róże, ziemie, biel, czerń, ultramaryny: „jest to gama mocna, jednocząca, [statyczna], [...] barwy zasadnicze w konstruowaniu”, idem, *Puryzm* [1921], cyt. za: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, przekł. E. Grabska, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1969, s. 230.

¹⁶ J. Berger, *Przedmiot wiary* [1968], [w:] idem, *O patrzaniu*, przekł. S. Sikora, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 169.

¹⁷ Badacz niemiecki C. Loef, *Farbe, Musik, Form. Ihre bedeutende Zusammenhänge*, Göttingen 1974, s. 161, [w:] Rzepińska, *op. cit.*, s. 595, przyp. 54.



7. C. Olszewski, *Tereny Wystawy Budowlano-Mieszkaniowej BGK na Kole w Warszawie*, 1935 lub po 1935, reprint z negatywu, neg. IS PAN



8. C. Olszewski, *Tereny Wystawy Budowlano-Mieszkaniowej BGK na Kole w Warszawie*, 1935 lub po 1935, reprint z negatywu, neg. IS PAN



9. C. Olszewski, *Przystań wiślana Policijnego Klubu Sportowego w Warszawie*, 1938 lub przed 1939, reprint z negatywu, neg. IS PAN

cjonalizowana po to, by dominować nad dziełem (sztuki, architektury) w celu nadania temu dziełu sensu *ergo* status dzieła sztuki¹⁸. Związek pomiędzy wizją białych brył architektury modernistycznej, zanurzonych w jakiejś nieokreślonej, abstrakcyjnej, „pustej” przestrzeni, był jądrem wypracowanej przez modernizm definicji architektury (i to architektury w ogóle, zarówno współczesnej, jak dawnej) jako „swobodnej gry brył w przestrzeni”. W tym obszarze formuje się relacja widz–dzieło, oparta na dominacji oka¹⁹.

Rola, jaką odgrywa tutaj fotografia, wydaje się zatem kluczowa. To dzięki czarno-białym, „pozbawionym koloru” „obrazom” architektury realny stawał się projekt modernizmu jako „kultury bieli”. Za jej pomocą, wspierane przez modernistyczną historiografię, formatowano wyobrażenie odbiorcy o tym, jak „wygląda” modernizm.

Dzisiaj projekt modernizmu jako „kultury bieli” analizowany jest z punktu widzenia *gender studies*, seksualności, teorii postkolonialnej (Marc Wigley), badań nad psychoseksualnym podłożem architektury, i wszystko to ujawnia w tym samym stopniu związek „białej ściany” z patriarchalnym scenariuszem (którego celem było pokazanie awangardy jako obszaru „męskiego”), jak (a to już w perspektywie teorii postkolonialnych) z europocentryczną koncepcją kultury, w której dominacja białego materiału jest interpretowana jako dominacja białej rasy. Z kolei interpretacja psychoanalityczna wydobywa skrywany sens „nagiej” białej ściany: jej istotą jest „nagość” i „brak”, przez który manifestuje się ukryte „jest”: „brak” jest ukrytym „istnieniem”²⁰.

¹⁸ B. O’Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, „Artforum”, March 1976, s. 24–30, April 1976, s. 26–33; i d e m, *Notes on the Gallery Space, Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, Santa Monica, San Francisco 1986, s. 13–34; i d e m, *Uwagi o przestrzeni galerii*, przekł. A. S z y ł a k, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, wstęp i red. M. P o p c z y k, Universitas, Kraków 2005, s. 451–466.

¹⁹ O różnych aspektach definiowania architektury: M. L e ś n i a k o w s k a, *Co to jest architektura?*, Biblioteka Arché/Kanon, Warszawa 1996.

²⁰ G. R i t z, *Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji*, tłum. A. K o p a c k i, [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. B o l e c k i, W. K u ź m a, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1996, s. 131–143.



10. C. Olszewski, *Pawilon-stacja „Polskiego Fiata” na ul. Królewskiej w Warszawie, przed 1939, reprint z negatywu, neg. IS PAN*

11. „Obrazy” architektury na fotografiach Czesława Olszewskiego, wprzęgnięte w modernistyczny projekt historiograficzny, proponują widzowi coś jeszcze – jakąś podróż w czasie. Związek „pięknych portretów” awangardowych budynków z „retoryką wędrowania” oraz z narracją jest oczywisty. I właśnie w tej warstwie „retoryki wędrowania” fotografie Olszewskiego operują typowym schematem utopijnym. Konwencja podróży i odwołanie do nostalgii przekształcają bowiem kontemplację architektonicznego, w istocie wyimaginowanego krajobrazu architektonicznego/kulturowego jako świata „białych ścian” – w dyskurs o pamięci i historii.

Propozycja innej „lektury” fotografii architektury jako odpowiednio upozowanych „portretów” modernizmu pozwala więc teraz odwołać się do tych filozofów i teoretyków historii, którzy, jak np. Frank Ankersmit, twierdzą, że narracja historyczna, a więc także ta „wpisana” w obrazy (wszelkie), jest czystym konstruktorem estetycznym. Nie zachodzi tu bowiem zasada *tertium comparationes*: porównanie/zależność między przedstawianym (czyli) fragmentem rzeczywistości, a przedstawieniem (czyli) dziełem sztuki²¹.

Między tymi dwoma „terytoriami” istnieje przepaść. Ale to bynajmniej nie pozbawia nas widzów przyjemności, jaką daje patrzeć na wyrafinowaną elegancję „cywilizacji białych ścian” tzw. warszawskiej szkoły architektonicznej, perfekcyjnie „zaprojektowaną” w modernistycznych „obrazach” fotografa Czesława Olszewskiego.

²¹ F. Ankersmit, *Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i popostmodernistyczne doświadczenie*, tłum. E. Domańska, [w:] F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wstęp E. Domańska, Universitas, Kraków 2004, s. 216–219.

ARCHITECTURE AND ITS IMAGES. PHOTOGRAPHS BY CZESŁAW OLSZEWSKI

Abstract

The article pertains to the relationship between photography, modernism and historiography. It's a proposal of a different reading of architecture photography which is treated as a posed 'portrait' of modernism with the purpose of realisation an adequately designed representation of modernist architecture. The stimulus was provided by the photographs by Czesław Olszewski (1894–1969) from the 1930s taken for the leading Polish periodicals of the interwar period (*Architektura i Budownictwo* – Architecture and Building Trade, *Arkady* – Arcades). In their 'foreground' these photographs documented an international style present in Poland, the realisations of young Warsaw architects from among 'the generation of ca. 1900' and the peers of the photographer, so it is a sort of a generation's manifesto. The authoress, however, points out the problematics of the broad term of a 'documentation photography', the apparent neutrality and false 'objectivity' of camera (photography); she refers to the model of the Allan Sekula's archives as a 'territory of images' which reveals a new sense of a 'document' as a memory relic. Black-and-white photograms are the 'images' of architecture that imitate the ways of representation known from the paintings of the 1930s, and as representations they derivatively aestheticize this architecture. The fact that this is monochromatic photography allows to inscribe it into the project of creation of the image of modernism seen as the culture of 'white walls'. Ideologists of modernism made use of the 'lack of colour' of photography to create an image (definition) of modernist architecture as an abstract 'play of white forms in the light'. In this way one of the modernist dogmas was realised pertaining to: 1) the question of space, and 2) the colour and/or lack of it as a sign and reference. Thus, modernism identified with the culture of 'white architecture' situated thereby on the plane of designed by modernism historiographic tradition that reveals here its feature: as an aesthetic construct. The authoress recalls the new analyses which criticise modernism as the 'culture of white wall' and disclose the relationship between the 'white wall' and patriarchal scenario with the purpose to create the avant-garde art as a 'male' area (gender theories, psychosexual basis of architecture, postcolonial theory interpreting a 'culture of whiteness' as domination of the white race etc.). At the end of the text there is presented the relationship between the 'beautiful portraits' of avant-garde architecture and 'rhetoric of wandering' and narration: the buildings in the photographs taken by Olszewski had been build before 1939 and were either destroyed during the WWII or devastated in the communist times. For this reason the authoress interprets them like the pictures with typical utopian scheme: a convention of journey and reference to nostalgia, which inscribes them into the discourse upon memory and history.

Translated by Grażyna Waluga