

LILLY REICH CZ. 2 – PRÓBA ODTWORZENIA PROGRAMU NAUCZANIA PROJEKTOWANIA WNĘTRZ W BAUHAUSIE (1932–1933) NA PODSTAWIE GŁÓWNYCH CECH TWÓRCZOŚCI LILLY REICH

Małgorzata Bartnicka

Politechnika Białostocka, Wydział Architektury, ul. Oskara Sosnowskiego 11, 15-893 Białystok
E-mail: m.bartnicka@pb.edu.pl, ORCID: 0000-0002-0304-9366

DOI: 10.24427/aea-2020-vol12-no4-01

LILLY REICH PART 2: A SHORT STUDY OF SELECTED PROJECTS BY LILLY REICH INCLUDED IN THE STUDY PROGRAM OF INTERIOR DESIGN COURSE IN BAUHAUS (1932–1933)

Abstract

The article is the second and the follow up part of the publication about Lilly Reich, a recognised interior and spatial designer. Lilly was a versatile and exceptionally gifted designer who worked across various design disciplines: fashion, product design, exhibition design and interior design. At the age of 27, she became a member of Werkbund and eight years later as the first woman in history, became a member of its board. At the height of her fame, she received an offer from Mies van der Rohe, her long-time collaborator, to teach with him at the Bauhaus school. Lilly became the head of weaving workshops and interior design studio. The article attempts to outline the most characteristic features of her work which also show the overall design direction of the school in the months preceding its closure. In the analysis the following changes and characteristics were found: introduction of new exhibition design methodology; emphasis on the use of precious and natural materials, especially with regards to displaying their surfaces; simplicity and economics of furniture; emphasis on the use of high-end finishes; non-standard use of fabrics in interiors; use of various transparent and translucent materials in order to enhance the perception of space; and the idea of integrating an interior and exterior to achieve a further effect of spaciousness.

Streszczenie

Artykuł jest drugą częścią publikacji dotyczącej działalności projektowej designerki i projektantki wnętrz Lilly Reich. Była ona wszechstronnie uzdolniona, zajmowała się modą, wzornictwem, projektowaniem wystaw oraz wnętrz. W wieku 27 lat stała się członkinią Werkbundu, osiem lat później jako pierwsza kobieta w historii została członkiem jego zarządu. U szczytu sławy i możliwości twórczych od swojego wieloletniego współpracownika Ludwiga Miesa van der Rohego otrzymała propozycję nauczania wraz z nim w szkole Bauhaus. Powierzono jej kierowanie warsztatami tkackimi oraz pracownią projektowania wnętrz. Podjęta w artykule próba uchwycenia najbardziej charakterystycznych cech jej twórczości daje możliwość określenia kierunku, w jakim poprowadziła nauczanie w ostatnich kilkunastu miesiącach istnienia tej szkoły. W procesie analizy wyszczególniono następujące cechy jej działalności: ustanowienie nowej metodologii projektowania wystaw, wykorzystywanie szlachetnych materiałów naturalnych, eksponowanie ich atrakcyjnej powierzchni, prostota i ekonomika mebli oraz ich szlachetne wykończenie, stosowanie niestandardowych tkanin we wnętrzach, wykorzystywanie różnego stopnia przenikania światła i przejrzystości materiałów, a także wywoływanie wrażenia przestrzenności i przestronności wnętrz połączone z ideą integracji wnętrza i zewnątrz.

Keywords: natural materials; space intersections; fabrics in interiors; exhibition design; Bauhaus; Lilly Reich

Słowa kluczowe: materiały naturalne; przenikanie przestrzeni; tkanina we wnętrzach; projektowanie wystaw; Bauhaus; Lilly Reich

WPROWADZENIE

Lilly Reich rozwinęła własną działalność projektową na przełomie 1911/1912 roku. Jej osobowość twórcza ukształtowana została głównie przez nauczycieli Die Höhere Fachschule für Dekorationskunst w Berlinie (*Wyższej Szkoły Technicznej Sztuk Dekoracyjnych*), do której Lilly uczęszczała od 1910 roku. W skład grona pedagogicznego wchodził m.in. Hermann Muthesius, Peter Behrens i Richard L.F. Schulz. Jej najważniejszym nauczycielem była Else Oppler-Legband¹, która pod koniec XIX wieku studiowała w Berlinie u założyciela niemieckiego Werkbundu, Henry'ego van de Veldego, oraz Petera Behrensa². Gdyby nie to spotkanie, być może Reich pozostałaby w obszarze działalności obyczajowo przypisywanej kobietom. To właśnie Oppler uświadomiła jej szeroką gamę działań artystycznych otwierających się przed kobietami, poczynając od haftu, mody, aranżacji witryn wystawienniczych poprzez dekoracje, na projektowaniu wnętrz kończąc. Szerokie doświadczenie zawodowe Oppler oraz jej znajomości w branży zapewniły Reich start w profesji projektanta. Duże znaczenie w życiu i działalności projektowej Lilly miała wystawa *Die Frau in Haus und Beruf* (Kobieta w domu i w pracy) zorganizowana w dniach 24 lutego – 24 marca 1912 roku w Berlinie. Nowością w sposobie wystawiania było połączenie dwóch technik wystawienniczych – tych ze sklepów towarowych oraz z targów przemysłowych [D. Stratigakos 2008, s. 107]. Wystawa została przygotowana przez kobiety-projektantki dla kobiet. Do tego grona Oppler zaprosiła także Reich, która w ten sposób mogła czerpać z doświadczeń profesjonalnych projektantek będących pionierkami w dziedzinie twórczości projektowej. W ramach tej wystawy Lilly, na zlecenie berlińskich związków zawodowych (Gewerkschaftshaus), zaprojektowała wzorcowe mieszkanie robotnicze, którym oczarowała jury klarownością i komfortem rozwiązań. Ekspozycje z 1913 roku były pierwszymi zwiastunami jej nowoczesnego podejścia do sztuki wystawienniczej, tworzone

były w odmiennym duchu niż dotychczasowe propozycje innych projektantów.

Lilly Reich w momencie, gdy poznała Ludwiga Miesa van der Rohego (ok. 1925), była już od ponad dekady powszechnie znaną projektantką, uznaną prekursorką współczesnego designu, jedną z najbardziej cenionych specjalistek z zakresu wystawiennictwa w Niemczech oraz jedyną członkinią zarządu niemieckiego Werkbundu.

Wspólna praca Lilly i Ludwiga rozpoczęła się w 1927 roku. Lilly nigdy nie pracowała „dla” van der Rohego – ich współpraca miała charakter partnerski, a Reich przez cały czas ich znajomości miała swoją własną firmę. Dzieła swe sygnowali „LR” i „MR”. Okres ich najznamienitniejszych dokonań skończył się wraz z nastaniem III Rzeszy. Zanim zniszczone zostało wszystko, co nowoczesne, Lilly zaproszona została przez Miesa do współpracy w nauczaniu w szkole Bauhausu. We wrześniu 1930 roku został on trzecim, a jak się niebawem okazało, ostatnim dyrektorem tej placówki.

Artykuł jest drugą częścią publikacji dotyczącej działalności projektowej Lilly Reich. Celem artykułu było wyszukanie najbardziej charakterystycznych cech jej twórczości. Na podstawie analizy jej dorobku można spróbować odtworzyć credo artystyczne projektantki. Jej znaczący wpływ na nowoczesny sposób projektowania wystaw i wnętrz stał się także znamiennym wkładem w proces nauczania w Bauhausie w ostatnich latach jego istnienia, gdzie mogła ona przekazać uczniom swoje wartości i przekonania. Praca przygotowana została na podstawie przeglądu literatury, a także krytycznej analizy dorobku Reich udokumentowanego w czasopiśmie z lat 20. i 30.

1. LILLY REICH W BAUHAUSIE 1932–1933

Mies van der Rohe nie tylko doceniał pracę Lilly Reich, lecz także jednocześnie uważał ją za niezastąpioną w działaniach będących jej domeną, zarówno

¹ Else Oppler-Legband. Urodzona 21 lutego 1875 roku w Norymberdze. W 1902 r. Została dyrektorką Wydziału Sztuk Użytkowych w Norymberskim Stowarzyszeniu na rzecz Awansu Kobiet. W indeksie założycieli niemieckiego Werkbund (Verzeichnis der Grunder des deutschen Werkbunds, Werkbund-Archiv Berlin) Oppler jest wymieniana jako współzałożycielka Werkbundu. W roku 1910 roku pełniła funkcję dyrektora *Die höhere Fachschule für Dekorationskunst*. Następnie w tym samym roku założyła komitet ds. sztuki włókienniczej i mody w Lidze Niemieckiej Sztuki Stosowanej w Berlinie. W 1912 roku opuściła Berlin i przenieśli się do Freiburga. Była członkiem komitetu wykonawczego wystawy *Die Frau in Haus und Beruf* (Woman at Home and at Work) w 1912 roku. Była również członkiem komitetu wykonawczego dla *Haus des Frau* (House of Woman) w Kolonii w 1914 roku. Od 1920 r. publikowała krótkie eseje na temat projektowania witryn wystawienniczych w czasopiśmie *Der Konfektionar*. Brała udział w wystawie *Moda Damska* w Berlinie w 1927 roku a także w niemieckiej wystawie budowlanej 1930 roku w Berlinie. Zmarła 7 grudnia 1965 w Überlingen nad Jeziorem Bodeńskim [D. Stratigakos, *A Women's Berlin: Building the Modern City*, The University of Minnesota, Minneapolis, 2008, pass].

² Oppler nie studiowała u nich wbrew pozorom architektury, obaj sławni architekci zajmowali się na przełomie XIX i XX wieku projektowaniem damskiej garderoby i projektowaniem wnętrz i to właśnie tych profesji dotyczył wspomniany staż. Vide np.: D. Raizman, C. Gorman, *Objects, Audiences, and Literatures: Alternative Narratives in the History of Design*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2007, ss. 60-65.

³ Gunta Sharon-Stözl opuściła Bauhaus 01.10.1931. Wraz z jej odejściem warsztat stracił długoletniego menadżera, któremu zawdzięcza zdecydowany rozwój i sukces. „die entwicklung der bauhausweberei von gunta sharon-stözl” Bauhaus 2 (juli 1931), Zeitschrift für Gestaltung, Bauhaus Dessau.

w jej działalności prywatnej, jak i w projektach, które wspólnie tworzyli. W styczniu 1932 roku zaprosił ją do pracy w Bauhausie. Lilly, która mniej więcej w tym samym czasie miała propozycję objęcia stanowiska dyrektora Instytutu Mody w Monachium [M. Droste 1996, s. 55], zdecydowała się poprowadzić Bauhaus razem z nim, choć przez znaczną część osób traktowana była nie jako znakomita projektantka, ale „kobieta Miesa van der Rohego”. Mies i Lilly mieszkali w Dessau w jednym z domków profesorskich jedynie przez trzy dni w tygodniu, pozostały czas spędzali w Berlinie.

Szkoła w Dessau była w trudnym położeniu. Po rezygnacji Waltera Gropiusa jej dyrektorem został szwajcarski architekt Hannes Meyer (1928–1930), który uważał, że szkoła powinna zostać ukierunkowana na projektowanie architektury. Ponadto sprzeciwił się dotychczasowej przewadze szeroko rozumianej działalności artystycznej, a jako motto swoich przekonań ogłosił, że najistotniejsze są *potrzeby ludzi, a nie potrzeby luksusowe (Volksbedarf statt Luxusbedarf)*. Zreorganizował uczelnię, oddzielił nauki o sztuce, wprowadził przedmioty techniczne, a warsztaty ukierunkowane zostały na współpracę z przemysłem, tak aby ich wyroby miały charakter seryjny, a nie unikatowych egzemplarzy. Działania te doprowadziły do konfliktu z nauczycielami/mistrzami z zakresu nauczania artystycznego. Ostatecznie Meyer został zwolniony z pełnionego stanowiska ze względów politycznych, jako osoba powiązana z ruchem marksistowskim oraz za sprzyjanie lewicującym grupom studentów. Mies van der Rohe miał zaś swoim autorytetem i sławą „gwiazdy” niemieckiej awangardy utrzymać pozycję i byt szkoły. Pod presją jej zamknięcia ograniczył program nauczania właściwie do architektury, wszystkie inne przedmioty miały mieć charakter wspomagający ten kierunek. Zrezygnowano z prac eksperymentalnych, zlikwidowano kurs wstępny, połączono warsztaty mebli, metaloplastyki i malowania ścian, zespolono też dział tkanin z projektowaniem tapet.

Lilly Reich stanęła na czele pracowni tkaniny oraz warsztatów projektowania wnętrza. W pracowni tkackiej zajęła miejsce Gunty Stölzl, która zrezygnowała z pracy na jesieni 1931 roku³. Van der Rohe już dużo wcześniej widział Reich na tym miejscu i nie ukrywał tego. Jeszcze w 1930 roku Oskar Schlemmer przekomarzał się ze Stölzl, mówiąc „Deine Reich komme”⁴. Pracownię projektowania wnętrza wraz z warsztatami meblarskim i metalowym do końca 1931 roku prowadził Alfred

Arndt, a w styczniu 1932 roku przekazał je Lilly. Ostatecznie jej wejście do Bauhausu nie było łatwe. Gunta Stölzl rekomendowała na swoje miejsce wyróżniającą się studentkę Bauhausu Otti Berger, jednakże decyzją van der Rohego została ona jedynie zastępczynią Lilly. Reich była uzdolnioną projektantką, znającą się na tkaninach oraz ich użyciu w przestrzeni, nie potrafiła natomiast tkuć. Na tym polu w pracowni doszło do konfliktów, w których uczestniczyli także ówcześni studenci Bauhausu stojący po stronie Berger. Ostatecznie opuściła ona warsztat pod koniec 1932 roku i założyła własną firmę. Do końca istnienia Bauhausu trwał spór między nią a szkołą o odszkodowanie za stworzone prototypy i prawa patentowe [E. Otto, P. Rössler 2019, s. 100]. Bauhaus w Dessau przetrwał do 30 września 1932 roku, kiedy to został zamknięty przez Radę Miasta, w której większość zdobyli narodowi socjaliści. Van der Rohe „przeniósł” go, już jako prywatną szkołę, do Berlina i umiejscowił w starej opuszczonej fabryce telefonów w Steglitz.

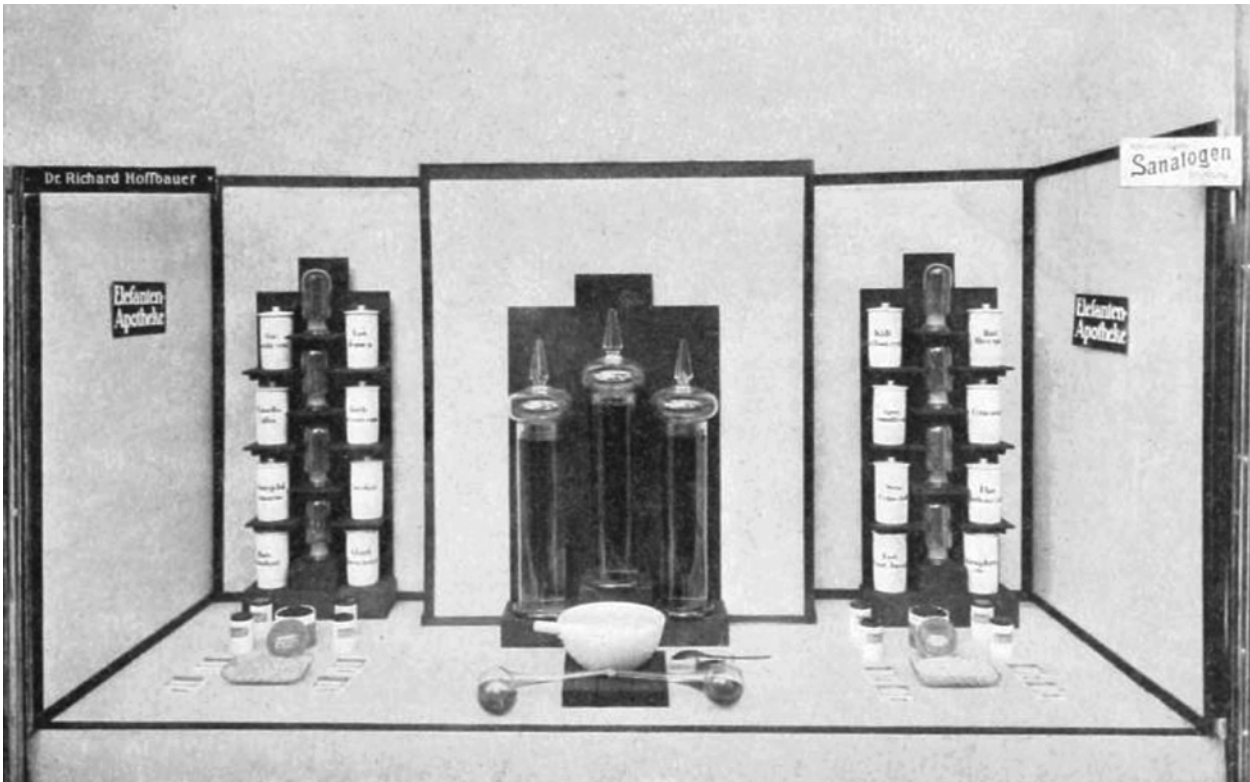
Lilly była jedną z niewielu ówczesnych kobiet, które uzyskały pozycję profesora w szkole artystycznej. W teoretycznie nowoczesnej szkole, jaką był Bauhaus, dopiero jako druga kobieta otrzymała tytuł mistrza – profesora (do 1926 roku używano określenia *Formmeister*)⁵. Jako niezwykle silna, pewna siebie kobieta odnalazła się w tej trudnej rzeczywistości i nie przejmując się przeciwnościami, jakie ją spotykały, rozpoczęła autorski kurs nauczania mający charakter kombinacji ćwiczeń z uwzględnieniem *materiału, tkaniny i koloru* [M. Droste 1990, s. 224]. Program tego kursu oparty był na jej prywatnych bogatych doświadczeniach zawodowych w kształtowaniu nowoczesnych przestrzeni wnętrzarskich, odważnych w kolorach, gdzie pozornie surowe wnętrza odznaczały się wysublimowaną elegancją, którą kreowały zarówno autorskie meble, jak i zastosowane materiały wykończeniowe.

2. CECHY TWÓRCZOŚCI LILLY REICH

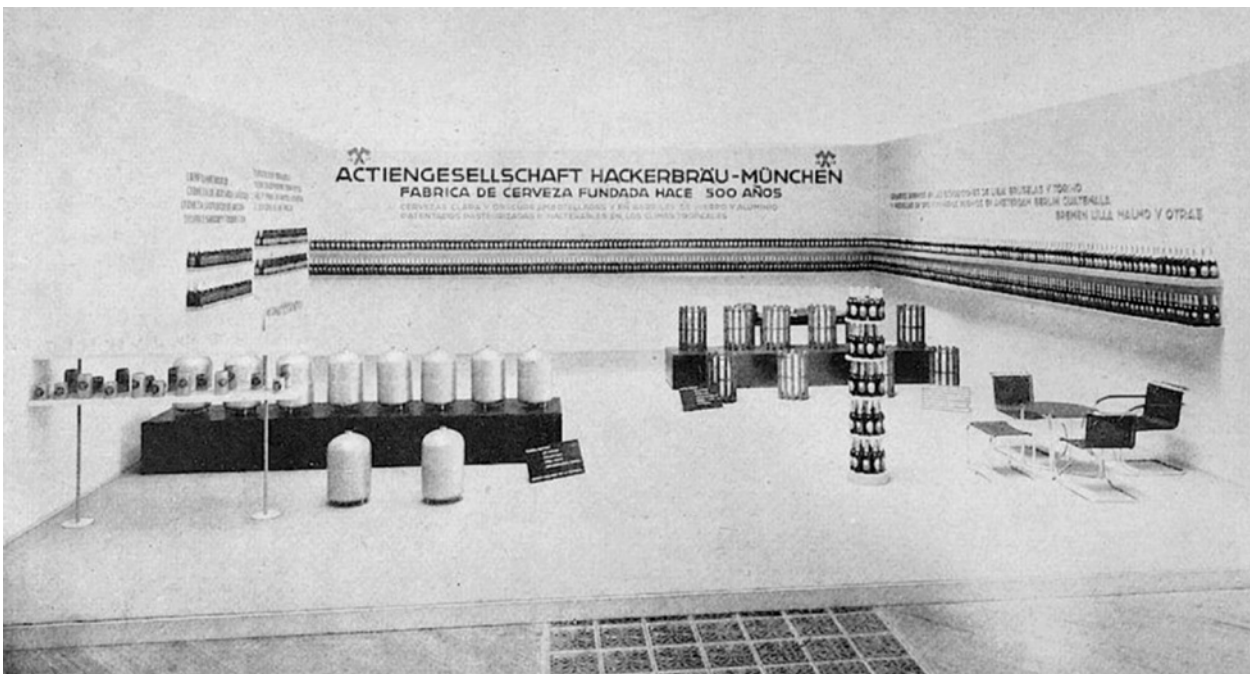
Działalność projektowa Lilly Reich wpisywała się w nurt nowoczesnego designu lat 20. i 30. Rozwijający się wówczas modernizm odrzucał historycyzm, dekoracyjność. Pojawiło się pojęcie funkcjonalności opartej na zasadach logiki, zarówno w przestrzeni, jak i sprzętach. Kreowane w tych czasach wnętrza charakteryzują się:

³ Aluzja do nazwiska Lilly, „Reich”, które w języku niemieckim oznacza: rzesza, imperium, królestwo. Zdanie użyte przez Schlemmera w dosłownym tłumaczeniu oznacza: „przyjdź (przyjdzie) królestwo twoje”.

⁵ Pierwszą była Gertrud Grunow, muzyk nauczająca teorii harmonii, pracująca w Bauhausie w latach 1923-24. Gunta Stölzl uzyskała w trakcie pracy funkcję Jungmeister (młodszego mistrza). Vide np.: Michael Siebenbrodt, Lutz Schöbe, Bauhaus 1919-1933 Weimar-Dessau-Berlin. Parkstone International, New York, 2012.



Ryc. 1. Witryna Elefanten-Apotheke; źródło: „Jahrbuch” des Deutschen Werkbundes, 1913, s. 103
Fig. 1. The Elefanten-Apotheke window site; source: „Jahrbuch” des Deutschen Werkbundes, 1913, p. 103

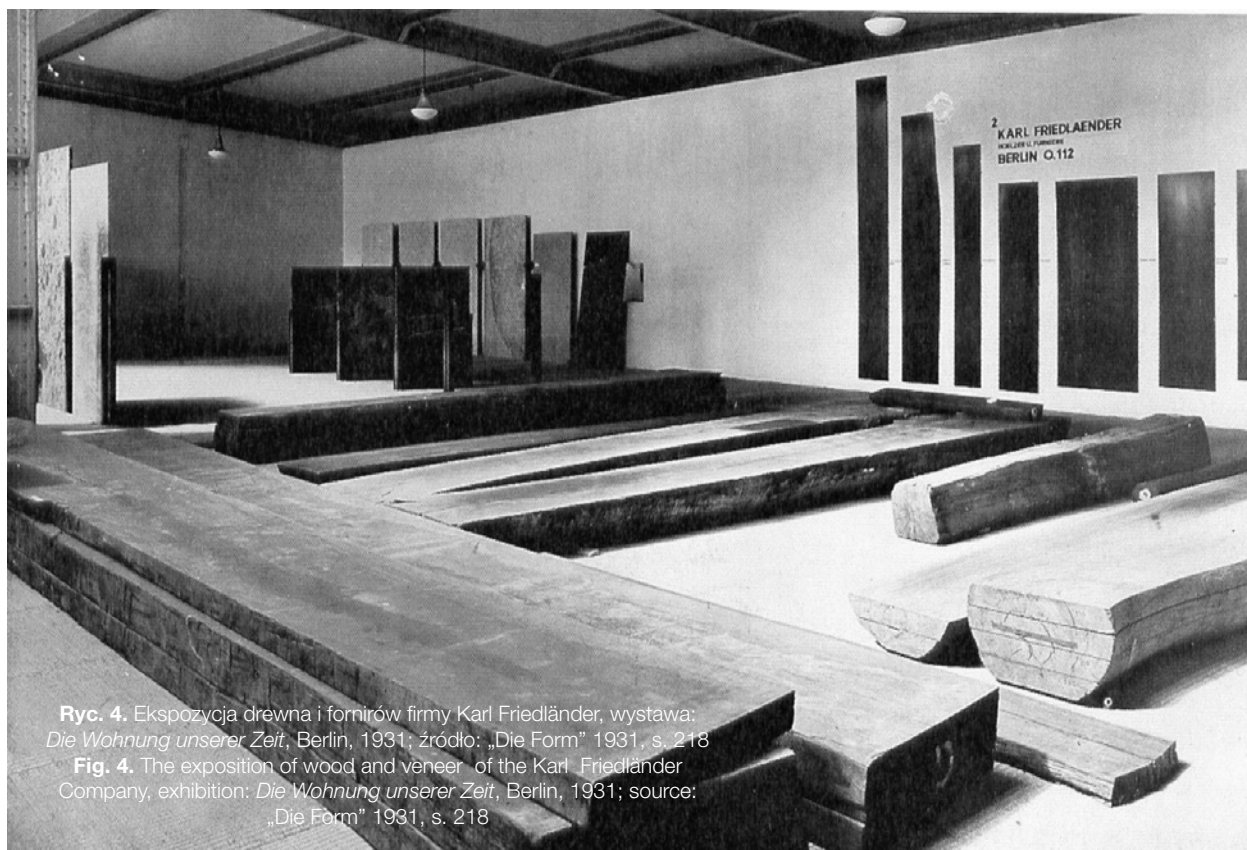


Ryc. 2. Instalacja prezentująca piwo Hackerbrau, jedna z ekspozycji na wystawie światowej w Barcelonie, 1929,
źródło: „Die Form” 1929, s. 430
Fig. 2. The Hackerbrau beer presentation system, the World Exhibition in Barcelona, 1929; source: „Die Form” 1929, s. 430



Ryc. 3. Ekspozycja zegarków stojących, nabiurkowych, wystawa: *Die Wohnung unserer Zeit*, Berlin, 1931; źródło: „Die Form” 1931, s. 219

Fig. 3. The stationary clocks' exposition, exhibition: *Die Wohnung unserer Zeit*, Berlin, 1931; source: „Die Form” 1931, s. 219



Ryc. 4. Ekspozycja drewna i fornirów firmy Karl Friedländer, wystawa: *Die Wohnung unserer Zeit*, Berlin, 1931; źródło: „Die Form” 1931, s. 218

Fig. 4. The exposition of wood and veneer of the Karl Friedländer Company, exhibition: *Die Wohnung unserer Zeit*, Berlin, 1931; source: „Die Form” 1931, s. 218



Ryc. 5. Wykorzystanie czarnego szkła w bufecie w willi Tugendhatów, po prawej ściana z onyksu; źródło: *Obnova vily Tugendhat*, <http://www.bydleni-iq.cz/temata/architektura/obnova-vily-tugendhat/>

Fig. 5. The application of the black glass in buffet of the Tugendhat House, on the right: the wall of onyx; source: *Obnova vily Tugendhat*, <http://www.bydleni-iq.cz/temata/architektura/obnova-vily-tugendhat/>

- eliminacją ścian konstrukcyjnych w obrębie mieszkania;
- logiczną aranżacją przestrzeni, w której poszczególne jej fragmenty pełnią określoną funkcję;
- zaniechaniem stosowania elementów zdobniczych;
- stosowaniem prostych geometrycznych brył.

Na tym tle Lilly Reich odznaczała się talentem w tworzeniu wnętrz użytecznych, ale jednocześnie ekskluzywnych, których elegancja podkreślana była rodzajem i jakością stosowanych materiałów wykończeniowych przy jednoczesnej olbrzymiej wrażliwości na światło, barwę i fakturę. W zakres projektowy wchodziły nie tylko meble, ekspozycje wystawiennicze czy organizacja cyklu wystaw, lecz także projektowanie wnętrz. W jej twórczości można wyróżnić następujące charakterystyczne cechy:

- Nowe podejście do projektowania wystaw, wręcz **ustanowienie współczesnej metodologii projektowania wystaw**, gdzie obiektem wystawowym jest nie tylko ekspozycyjny produkt. Lilly włączała w strefę pokazu również surowiec, proces jego powstawania oraz technologię wytwarzania, często łącznie z narzędziami czy maszynami służącymi do jego obróbki. Wprowadziła projektowanie wystaw sklepowych oraz prze-

strzeni wystawienniczych w strefę nowoczesnego designu, w obszar sztuki. Można to było zauważyć już w 1912 roku przy witrynie wystawienniczej apteki Elefanten-Apotheke (ryc. 1), a także w serii wystaw realizowanych w ramach Targów Frankfurckich (np. w czasie wystawy *Von der Faser zum Gewebe*, 1926) czy w późniejszym okresie w trakcie wystawy światowej w Barcelonie w 1929 roku (ryc. 2). Lilly zyskała sławę eksperta w dziedzinie wystawiennictwa, a w szczególności produktów trudnych do wyeksponowania, jak np. wystawa zegarów (ryc. 3) czy drewna i fornirów (ryc. 4), zademonstrowane na ekspozycji *Die Wohnung unserer Zeit* w Berlinie w 1931 roku.

- **Wykorzystywanie szlachetnych materiałów naturalnych.** Lilly Reich wykorzystywała w swych projektach przede wszystkim szkło, kamień, drewno, forniry, tkaniny, ale także linoleum (uważane wówczas za niezwykle użytkową i szybką nowość). Każdy z tych materiałów stosowała w jego najszlachetniejszej odmianie. Używała szkła o różnym stopniu przezroczystości, od całkowicie przezroczystych poprzez półmat, mat do tafli mlecznych (Glasraum, Stuttgart, 1927). Innym rozwiązaniem było zastosowanie



Ryc. 6. Meble wykończone fornirem drewna różanego, pokój Grete Tugendhat; źródło: <https://www.thewoodhouseeny.com/journal/2018/2/21/villa-tugendhat>

Fig. 6. Furniture finished with rose wood verneer, Grete Tugendhat room; source: <https://www.thewoodhouseeny.com/journal/2018/2/21/villa-tugendhat>



Ryc. 7. Meble wykończone fornirem drewna zebra w pokoju Hanny, willa Tugendhatów; źródło: *Obnova vily Tugendhat*, <http://www.bydleni-iq.cz/temata/architektura/obnova-vily-tugendhat>

Fig. 7. Furniture finished with zebra wood verneer, Hana's room, Tugendhat House; source: *Obnova vily Tugendhat*, <http://www.bydleni-iq.cz/temata/architektura/obnova-vily-tugendhat/>



Ryc. 8. Stółik ogrodowy z 1931 roku, krzesło LR 120;
źródło: www.moma.org

Fig. 8. Garden table of 1931, chair LR 120; source:
www.moma.org

szkieł przyciemnianych i barwnych – białych, zielonych, szarych, tzw. *mausgraues Glas*, i czarnych (ryc. 5). W działaniach Reich kamień był stałym elementem okładziny ścian, a jednocześnie stosowany był jako efektowna przegroda w przestrzeni. Na ścianach montowano m.in. rzymski trawertyn czy zielone marmury pochodzące z Alp. Ponadto wykorzystywała ona cienkie płyty polerowanego onyksu (z gór Atlas) – kremowego, miodowo-żółtego lub pomarańczowego poprzecinanego różowymi i szarymi żyłkami (willa Tugendhatów, Brno, 1929, ryc. 5).

Twarde materiały uzupełniane były miękkimi pluszami, ręcznie tkanymi dywanami, jedwabiem (prawdziwym i sztucznym).

Kolejnym materiałem było luksusowe drewno stosowane często w postaci długich desek. Można tu wymienić drewno hebanowe Macassar (półokrągła ścianka i stół w salonie willi Tugendhatów – dalej WT), palisander (drzwi wejściowe do WT) czy drewno czarnej gruszy (stół w jadalni WT). Większość powierzchni drewnianych okładzin ścian, wbudowanych szaf i skrzyń łóżek wykończona była fornirami szlachetnych gatunków drzew. Na ścianach w strefie holu wejściowego domu Tugendhatów znajdowała się niezwykle wzorzysta okładzina z forniru drzewa różanego, drewna tak kosztownego, że nawet w dzisiejszych czasach stosowanego wyłącznie do ekskluzywnych mebli. Takie samo wyjątkowe wykończenie miał pokój właścicielki domu, Grete (ryc. 6). Pokój najstarszej córki (Hanny) oraz opiekunki do dzieci zaprojektowano z użyciem forniru drewna zebra (ryc. 7). W innych po-

mieszczeniach stosowano ponadto forniry palisandru, orzecha (szafki), buku (blat stolika ogrodowego LR500 [ryc. 8]).

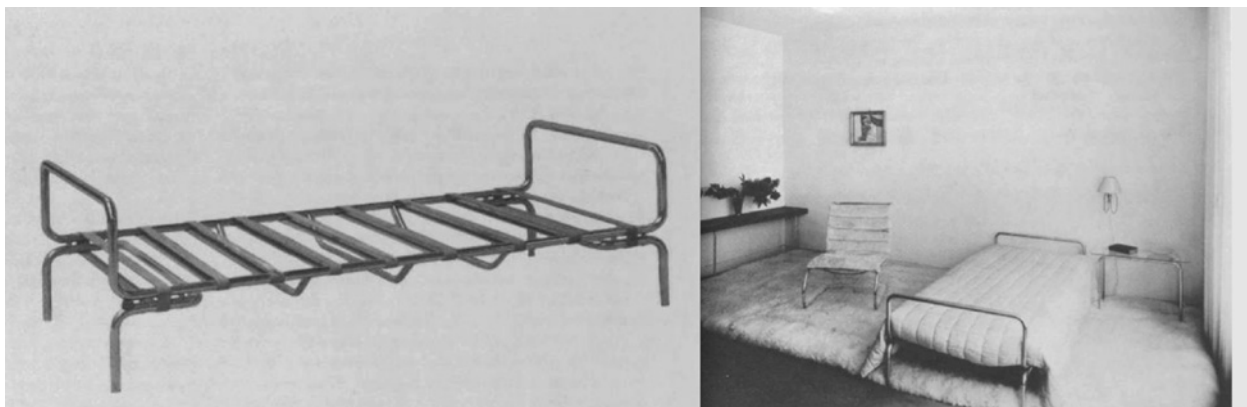
- **Ekspozowanie naturalnej „dekoracyjności” materiałów naturalnych.** Wszystkie wykorzystywane materiały były misternie dobierane i wzajemnie dopasowywane. Istotne było zestawienie usłojenia drewna, jak również rysunek użytkownika poszczególnych tafli kamienia. Równie ważną rolę odgrywało światło, zarówno naturalne, jak i to sztuczne, które prześwietlało przegrody wykonane ze zmatowionego czy mlecznego szkła lub przenikało cienkie tafle onyksu, nadając im i całemu wnętrzu niespotykane dotychczas ciepło i blask. W całych wnętrzach dominuje błysk, począwszy od polerowanego marmuru, refleksyjnych płaszczyzn pełniących funkcję luster, skończywszy na refleksach światła na chromowanych słupach konstrukcyjnych.

- **Akcentowanie kolorem.** Wnętrza Lilly miały zawsze uporządkowany, wręcz surowy charakter. Ta pozorna monotonia przełamywana była ożywionymi, lśniąco kolorami, np. meble w czarnym drewnie były na fragmentach (tylna ścianka) rozjaśniane błękitem lub pomarańczą.

- **Prostota i ekonomika mebla.** Meble projektowane przez Lilly Reich wpisywały się w nurt mebli o konstrukcji stalowej, zapoczątkowany przez Marcela Breuera. Jej najbardziej znane meble charakteryzują się prostotą konstrukcji i formy. Krzesło LR120 (ryc. 8) wsparte jest na konstrukcji rurowej w kształcie zbliżonym do litery „C”, co wyróżnia je od innych krzeseł wspornikowych opartych na konstrukcji „S”. Samo siedzisko charakteryzuje się wolną od podparcia przednią krawędzią, przez co łydki siedzącego nie dotykają do żadnego elementu konstrukcji krzesła. W pozosta-wionych przez Reich szkicach koncepcyjnych można zauważyć zainteresowanie i poszukiwania formy siedziska, które byłoby odpowiednio wygodne i ergonomiczne.

Inną nowością przez nią stosowaną było łączenie rur stalowych z drewnem. Proponowane przez nią rozwiązania miały charakter pionierski [Ch. Sievers 2001], wykorzystywała je zazwyczaj przy konstrukcji komód i witryn zaprojektowanych do wnętrz mieszkalnych. To ona jako pierwsza zaczęła robić siedziska z plecionego ratanu zamiast twardej sklejk. Rozwiązania te zaproponowała po raz pierwszy do krzeseł Thoneta, rozwiązanie przejęte zostało później przez tę firmę.

Oprócz krzeseł i siedzisk Lilly projektowała kanapy, wsparte na prostokątnym stelażu z rur stalowych, do którego jako konstrukcję wsporczą zastosowano skórzane pasy, a dopiero na niej montowano poduszki



Ryc. 9. Stelaż łóżka (LR 600); źródło: www.moma.org, oraz łóżko (LR610) prezentowane na wystawie *Die Wohnung unserer Zeit*, Berlin, 1931, źródło/source: „Die Form” 1931, s. 246

Fig. 9. Bed frame (LR 600); source: www.moma.org, oraz łóżko (LR610) prezentowane na wystawie *Die Wohnung unserer Zeit*, Berlin, 1931, źródło/source: „Die Form” 1931, s. 246

lub materac. Właśnie takie rozwiązanie wykorzystano w łóżku LR610 (na stelażu LR600 [ryc. 9]).

Jedną z bardziej interesujących propozycji Lilly Reich była zaprezentowana na wystawie *Die Wohnung unserer Zeit* „szafa do gotowania”. Był to mebel, który wydawał się zwykłą szafą, jednakże po otwarciu stawał się aneksem kuchennym (ryc. 10). Wnętrze wyposażone było w płytę kuchenną z dwoma palnikami elektrycznymi, odcinek blatu stanowiący miejsce pracy oraz niewielki zlewozmywak podłączony do odpływu. Szafa była w kilku odmianach – w zależności od zapotrzebowania można było wybrać bardziej rozbudowaną for-

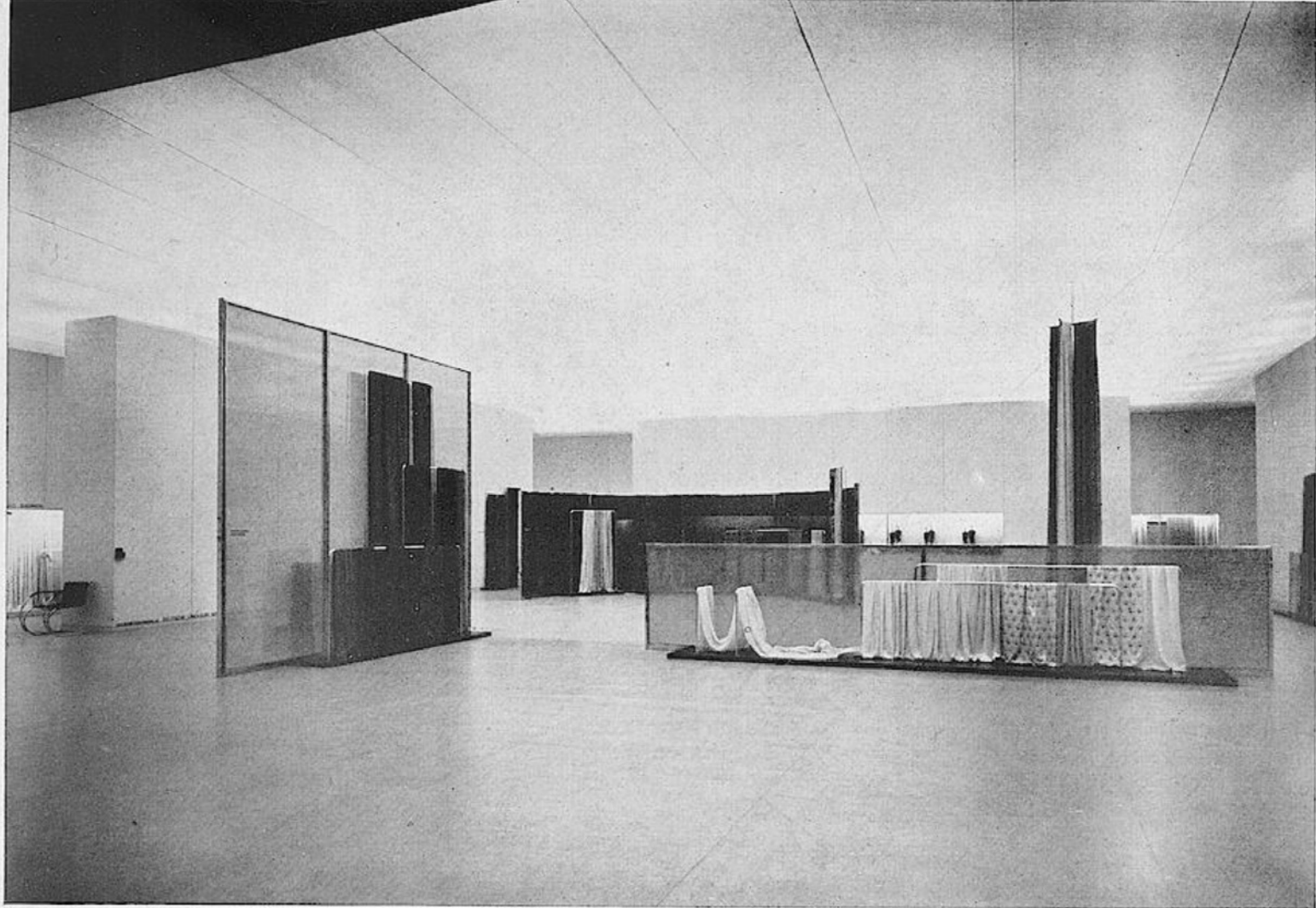
mę, w której umieszczony był też elektryczny piekarnik, a także elektryczny zbiornik ciepłej wody. Całość uzupełniały szuflady i haczyki niezbędne do zorganizowania stanowiska pracy. Aby ograniczyć wpływ wytwarzanej podczas gotowania pary wodnej, szafa zaopatrzona była dodatkowo w wentylator. Została zaprojektowana do jednopokojowych apartamentów lub domków letniskowych, w których było podłączenie do instalacji elektrycznej i bieżącej wody [K. Scheffler 1932].

- **Szlachetne wykończenie mebli.** Tak jak zaznaczono, Reich projektowała meble z użyciem szlachetnych odmian drewna, stoły wykonywane były



Ryc. 10. Szafa do gotowania, wystawa *Die Wohnung unserer Zeit*; źródło: www.moma.org

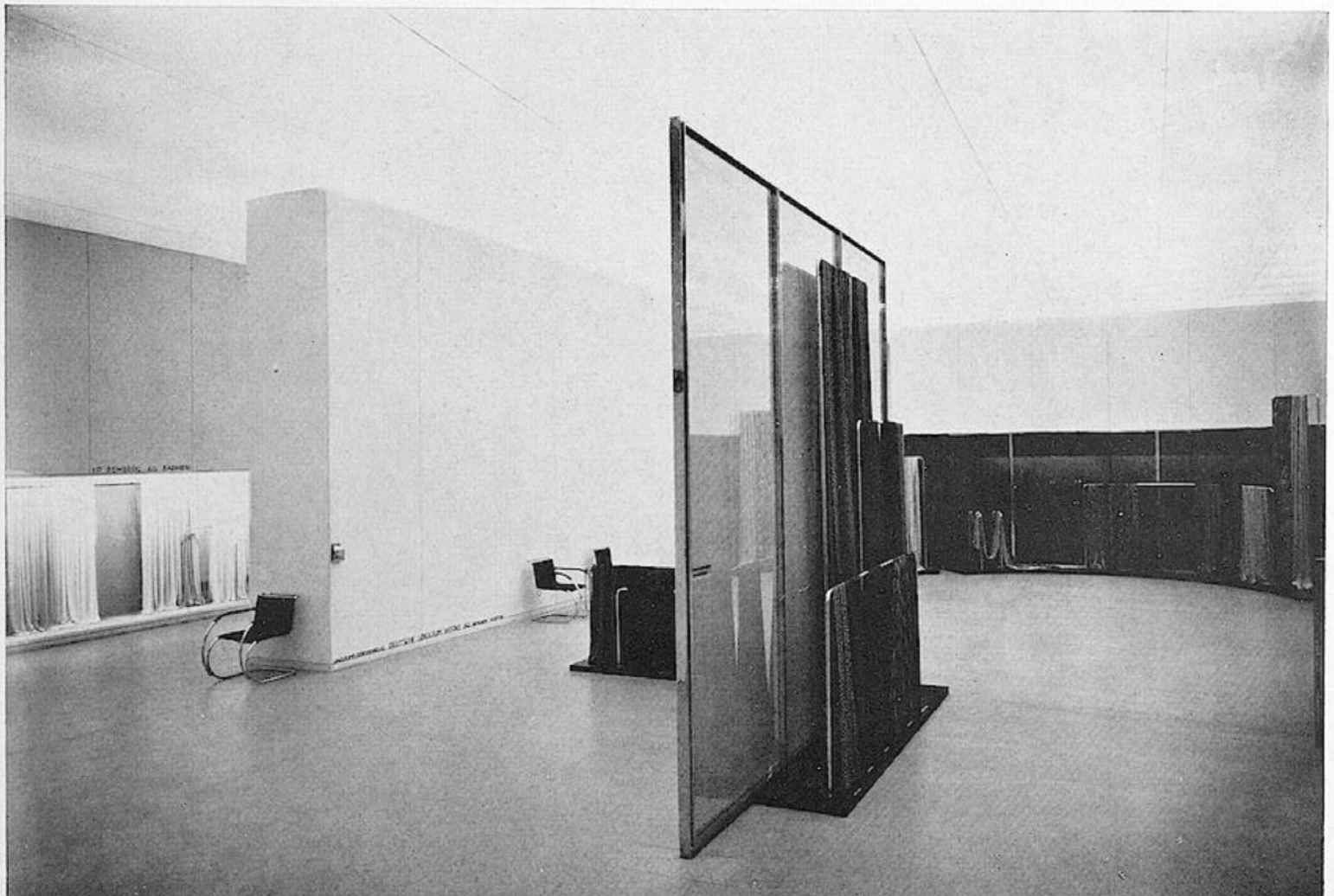
Fig. 10. Cooking dresser, *Die Wohnung unserer Zeit* exhibition; source: www.moma.org

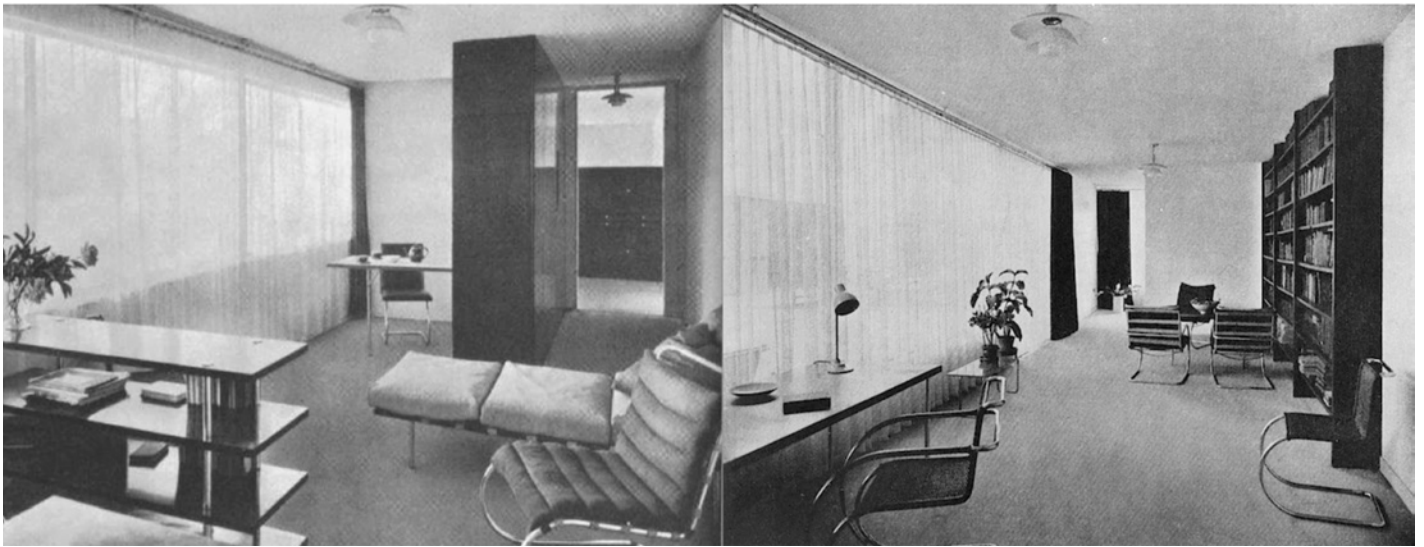


Der deutsche Seidenraum
Lilly Reich und Mies van der Rohe

Fotos Berliner Bild-Bericht

Ryc. 11 a i b. Ekspozycja tkanin na szkle, wystawa światowa w Barcelonie 1929; źródło: „Die Form” 1929, s. 429
Fig. 11 a, b. Fabric on the glass exhibition, the World Exhibition in Barcelona 1929; source: „Die Form” 1929, s. 429





Ryc. 12. Z lewej wnętrze projektu bursy studenckiej, po prawej wnętrze przykładowego salonu w domu, w głębi przejście do jadalni, wystawa *Die Wohnung unserer Zeit*; Źródło: www.moma.org
Fig. 12. On the left: a dormitory interior, on the right: exemplary living room, in depth: transition to dining room, *Die Wohnung unserer Zeit* exhibition; source: www.moma.org

z cennego drewna różanego lub orzechowego. Równie drogie były wykończenia siedzisk kanap i foteli. Fotele zlokalizowane w Glasraum pokryte były czarną i białą kozią skórą. Oryginalne (niezachowane) krzesło Barcelona miało poduszki siedzenia i oparcia wypełnione pierzem oraz powleczone było świńską skórą. Modele późniejsze wypełnione były pianką i wykorzystywano w nich tańszą skórę bydlęcą. Do wykończenia siedzisk mebli stosowana była także srebrnoszara wełna, skóra w kolorze szmaragdowym, jak również rubinowy aksamit.

- **Tkaniny we wnętrzu.** Działanie przestrzenne zastosowano po raz pierwszy na wystawie jedwabiu w ramach *Café Samt & Seide* (Berlin, 1927), na której zawieszono liczne różnokolorowe tkaniny o różnej szerokości, długości i stopniu przezroczystości. Konstrukcje te tworzyły zjawiskową strukturę przestrzenną, która w zależności od miejsca obserwacji przyjmowała rozmaite kompozycje przestrzenne i barwne. W późniejszych projektach wnętrz tkaniny często wykorzystywane były jako przegrody pozornie wydzielające przestrzeń, dające poczucie częściowego wyizolowania. W domu Tugendhatów Reich użyła zarówno tkanin wolno wiszących, jak i rodzaju zasłon zawieszonych przy oknach (ryc. 5). Co ciekawe, jedwabie powieszony w przestronnych oknach nie pełniły funkcji osłony, a jedynie miały wyeliminować wieczorny efekt odbicia lustrzanego w szybach. Przeszklenie ogrodu zimowego oraz przestrzeń jadalni przesłaniał czarny jedwab Shantung⁶, przy południowej ścianie dominował jedwab srebrnoszary, pomiędzy ogrodem zimowym a ścianą

z onyxu zawisł czarny aksamit, za nią pojawił się aksamit biały.

- **Stosowanie różnego rodzaju i stopnia przenikania i przejrzystości.** Wykorzystane we wnętrzach przeszklenia i tkaniny odznaczały się, jak wspomniano, zróżnicowaną przejrzystością. W związku z tym oprócz urozmaicenia wizualnego dawały one też możliwość regulowania w pomieszczeniach ilości i rodzaju przepuszczanego światła.

W Glasraum zastosowano różnego rodzaju przejrzystość szkła, a dodatkowo część tafli była przesuwana, co wzmacniało możliwości regulacji przenikania oświetlenia.

Wykorzystywanie wolno stojących tafli szkła stało się charakterystycznym motywem jej twórczości wystawienniczej. Podczas wystawy w Barcelonie, w części wystawowej, Lilly, która była tam dyrektorem artystycznym wszystkich ekspozycji, stworzyła zestaw wolno stojących kolorowych szklanych ścian, na których wyeksponowano tekstylia. Zabieg ten pozwolił na przestrzenne ukazanie tkanin przy jednoczesnym zachowaniu przestrzenności pomieszczenia. Szkło było w tym przypadku jedynie stelażem, który wraz z białymi ścianami i białym linoleum stał się nieinwazyjnym tłem eksponatów (ryc. 11).

- **Przestrzenność i przestronność.** Urozmaicona przejrzystość przegród w jednoprzestrzennych wnętrzach dawała poczucie zwiększenia miejsca. Pojawiające się dodatkowo w refleksyjnych taflach szkła lub szybach zwielokrotnione wzajemne odbicia sprawiały wrażenie przestrzeni pozornie nieskończonej, o niespre-

⁶ Shantung (szantung) – rodzaj miękkiej tkaniny jedwabnej wykonanej z surowej przędzy z charakterystycznymi grudkowatymi nieregularnościami.

cyzowanych krańcach. Do tego uzupełnieniem były lekkie przezroczyste meble ze stali i szkła. Wyjątkową przestrzoność zapewniały także układy opierające się na wprowadzaniu zmienności i ruchu, zarówno tafli szkła, jak i poruszających się tkanin. Nowością wystawienniczą była możliwość dodatkowej obserwacji wystawy z góry – jak podczas *Café Samt & Seide* (1927) czy *Die Wohnung unserer Zeit* (1931). W Pawilonie Barcelona, architektury współtworzonej z Miesem van der Rohe, wykorzystano ponadto zabieg optycznego przenikania w trzecim wymiarze za pomocą odbicia lustrzanego w basenie z wodą.

Wystawa *Die Wohnung unserer Zeit* (1931) w Berlinie składała się z wielu przykładowych mieszkań, które we wnętrzu Halle II zaprojektowali zaproszeni architekci (m.in. W. Gropius, M. Breuer, H. Häring, L. Mies van der Rohe). Centralnie ustawione budynki Miesa i Lilly połączone były jedną długą ścianą. Mieszkania zostały rozplanowane w taki sposób, aby ich poszczególne funkcje się przenikały i nie zawsze odgradzane były drzwiami. Pojawiły się więc fragmentaryczne ściany, które częściowo przesłaniały przestrzenie albo wolno stojące meble odgrywające tę samą rolę. Całość rozwiązań charakteryzowała się dużą przestrzonością, a delikatne formy mebli rurowych, odsunięte od otaczających je białych ścian, potęgowały to odczucie (ryc. 12).

- **Idea integracji wnętrza i zewnątrz.** Zapożyczona przejrzystością i wolnym planem w Pawilonie Barcelona, kontynuowana była w domu Tugendhatów. Oprócz przeszkleń salonu willa była wyposażona w system opuszczania okien do piwnicy, co dawało możliwość przekształcenia salonu w otwarty taras. Potęgowało to wzajemne przenikanie krajobrazu z wnętrzem, zacieranie granicy między przyrodą a człowiekiem. Podobne rozwiązanie zostało zastosowane w willi Langego. Działanie to pozwoliło na uzyskanie efektu wychodzenia obiektu poza spotykane dotychczas przestrzeń i skalę, stworzenia idei przestrzeni, która nie ma granic.

- **Tworzenie punktów widokowych we wnętrzu.** Wnętrza i przestrzenie wystawowe Lilly Reich projektowane były na zasadzie stop klatki. Designerka planowała, w którym miejscu „przytrzymać” widza i z tego punktu zaprezentować odpowiedni widok. Działania takie zostały zastosowane w Glasraum, gdzie dzięki różnym kolorom linoleum widz był wprowadzany do poszczególnych przestrzeni. Ten sam efekt, choć innymi środkami, został uzyskany w willi Tugendhatów,

gdzie poszczególne fragmenty przestrzeni znajdowały się w kącie dobrego widzenia i następowały jedna po drugiej. W tym przypadku nie ma możliwości zobaczenia (ani sfotografowania) całej przestrzeni w jednym kadrze.

PODSUMOWANIE

Lilly Reich była jedną z czołowych projektantek początku XX stulecia. Wcześniej doceniona, w wieku 27 lat została zaproszona⁷ do Werkbundu. Dzięki swojej działalności wymknęła się stereotypowemu postrzeganiu nie tylko roli kobiety, lecz także projektanta. Połączyła swoje wczesne doświadczenia w zakresie haftu, krawiectwa, mody damskiej i doskonałej znajomości tekstyliów z umiejętnościami tworzenia przestrzeni wystaw sklepowych. Kolejne doświadczenia zdobyte podczas wystaw *Die Frau in Haus und Beruf* (Berlin 1912), *Haus der Frau* (Kolonja, 1914), zwłaszcza w technikach wystawienniczych stosowanych przy ekspozycjach „produktu” na targach przemysłowych, pogłębiły jej możliwości twórcze, czego efektem końcowym było stworzenie własnej techniki wystawienniczej. W kolejnych latach to ona, jako członkini komisji tematycznej z ramienia Werkbundu, decydowała kto i w jaki sposób urządzi ekspozycje w budynku Haus Werkbund na targach we Frankfurcie (1922–1926). Reich stała się kluczową postacią odpowiedzialną za stworzenie i podniesienie nowoczesnego designu wystawienniczego do rangi sztuki, była wyznacznikiem nowoczesności oraz niejako siłą napędową nowoczesnego designu. Na tym etapie swojego życia spotkała Miesa van der Rohego, a ich wzajemna współpraca zadziałała na zasadzie synergii. W trakcie czterech lat (1927–1931) powstały ich najznamienitsze dzieła z zakresu wystawiennictwa, architektury i projektowania wnętrz. Z takim багаżem Lilly odważnie wkroczyła do Bauhausu, gdzie przekazywała wiedzę dotyczącą projektowania wnętrz na podstawie własnego doświadczenia i praktyki zawodowej, cech, które były najistotniejsze w nauczaniu tej szkoły. Uczyła o funkcjonalności mebli, a także o barwach i tkaninach we wnętrzu.

Ten nowy etap nauczania ukierunkowany na architekturę i architekturę wnętrz trwał niestety zbyt krótko. Wszelkie działania powiązane z modernizmem były piętnowane i prześladowane wraz z dojściem nazistów do władzy. Właściwie od momentu przeniesienia uczelni do Berlina jej wykładowcy spotykali się już wyłącznie z represjami ze strony narodowych so-

⁷ Aby stać się członkiem Werkbundu należało być do niego zaproszonym przez jednego z członków zarządu. Lilly została zaproszona w 1912 roku przez Hermanna Muthesiusa. W 1920 roku, została sama (jako pierwsza kobieta) członkinią zarządu.

cialistów. Ze względu na problemy finansowe jedynie niewielki zakres działalności mógł być kontynuowany w nowym miejscu. W dniu 11 kwietnia 1933 roku policja i SA przeprowadziły rewizję w szkole, aresztowano 32 studentów oraz zaplombowano sale lekcyjne. W lipcu rada mistrzów pod przewodnictwem Miesa van der Rohego odrzuciła warunki otwarcia szkoły na zasadach określonych przez narodowych socjalistów. Ostatecznie Bauhaus został rozwiązany 10 sierpnia 1933 roku [bauhaus100.com].

Nie wiadomo, jaki wpływ miała Lilly na przyszłą twórczość swoich studentów, czy zdołała wpoić w nich własne zasady kształtowania wnętrza. Bez wątplenia natomiast jej twórczość oraz wyszczególnione główne cechy jej projektów powinny zainteresować dzisiejszych projektantów wnętrza. Tak aby współczesne wnętrza odznaczały się otwartością na światło naturalne oraz charakteryzowały się przestronnością i integracją, przynajmniej optyczną, wnętrza i zewnętrza.

LITERATURA

1. **Droste M. (1990)**, *Bauhaus, 1919–1933*, Bauhaus Archiv–Taschen, Köln.
2. **Droste M. (1996)**, *Lilly Reich: her career as an artist*, (w:) McQuaid M., *Lilly Reich Designer and Architect*, The Museum of Modern Art, New York.
3. **Otto E., Rössler P. (2019)**, *Bauhaus Women: A Global Perspective*, Bloomsbury Publishing PLC, London.
4. **Raizman D., Gorman C. (2007)**, *Objects, Audiences, and Literatures: Alternative Narratives in the History of Design*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle.
5. **Scheffler K. (1932)**, *Das Möbel von Heute und Morgen*, „Deutsche Bauzeitung“, nr 11.
6. **Sharon-Stölzl (1931)**, *Die Entwicklung der Bauhausweberei*, „Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung“ nr 2, Bauhaus Dessau.
7. **Siebenbrodt M., Schöbe L. (2012)**, *Bauhaus 1919–1933, Weimar–Dessau–Berlin*, Parkstone International, New York.
8. **Stratigakos D. (2008)**, *A Women's Berlin: Building the Modern City*, The University of Minnesota, Minneapolis.

Strony internetowe:

1. **Sievers Ch.**, *Mies van der Rohe: Charakteristische Raumkonzepte: In der Textilkünstlerin und Designerin Lilly Reich findet der Architekt eine kreative Partnerin*. „Der Tagesspiegel“, 01.11.2001, <http://www.tagesspiegel.de>, 02.05.2014
2. www.bauhaus100.com

Badania zostały zrealizowane w ramach pracy badawczej nr WZ/WA-IA/1/2020 w Politechnice Białostockiej i sfinansowane z subwencji badawczej przekazanej przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego.