

ALICE T. FRIEDMAN

TO NIE JEST MUZA. ROLA KLIENTKI W DOMU RIETVELD SCHRÖDER

W historii nowoczesnej architektury zauważalny jest brak jakiegokolwiek dogłębnej dyskusji na temat zleceniodawczyń, które współpracowały przy projektach lub stanowiły katalizatory architektonicznych innowacji¹. Niedostateczna uwaga poświęcona temu problemowi, a także przecenianie roli indywidualnego architekta jako innowatora, przyczyniły się do „systemu gwiazd” i zniekształciły nasze rozumienie procesu projektowania. Ponadto, zaniedbując rolę konwencji i ideologicznego wymiaru płci kulturowej zarówno w kształtowaniu architektury, jak i relacji społecznych, historycy nie tylko nadmiernie podkreślali indywidualną kreatywność, ale też podtrzymywali fałszywe przekonanie, że budynki należy cenić przede wszystkim jako wyizolowane obiekty artystyczne.

Włączenie czynników genderowych w badanie historyczne skutkuje narracją uderzająco odmienną od znanych omówień architektury. Na przykład, jeśli przyjrzymy się bliżej architekturze mieszkalnej w Europie i Stanach Zjednoczonych, dowiemy się, że zleceniodawcami zaskakująco wielu z najważniejszych domów zaprojektowanych w tym stuleciu [XX wieku – F.L.] przez prominentnych architektów były kobiety lub nietradycyjne, zarządzane przez kobiety, rodziny². Na tej liście znajduje się dom Aline Barnsdall (1919–23)

¹ Przekład tekstu oryginalnie opublikowanego w języku angielskim: A.T. Friedman, *Not a Muse: The Client's Role at the Rietveld Schröder House*, w: *The Sex of Architecture*, red. D. Agrest, P. Conway, L.K. Weisman, New York 1996, s. 217–232. Zgoda na publikację przekładu: dzięki uprzejmości autorki [przyp. tłum.].

² Prezentowana tu praca czerpie z mojej książki dotyczącej klientek i dwudziestowiecznej architektury, która zostanie opublikowana w 1997 roku w wydawnictwie Harry N. Abrams. Sekcja poświęcona domowi Schröder pochodzi z rozdziału tej książki napisanej we współpracy z Maristellą Casciato i opiera się na jej nieopublikowanym referacie *Models of Domesticity in the Twentieth-Century Dwelling: The Case of the Schröder House (1924)*”.

w Hollywood w Kalifornii, autorstwa Franka Lloyd Wrighta, który miał służyć jako na poły publiczna rezydencja w centrum wielkiego „artystyczno-teatralnego ogrodu”; dom Truus Schröder (1924) w Utrechcie w Holandii projektu Gerrita Rietvelda; Le Corbusiera Villa Stein-de Monzie (1927) w Garches zaprojektowana jako przestrzeń wystawiennicza i mieszkalna dla czworga dorosłych (małżeństwa, Michaela i Sarah Stein, oraz ich przyjaciółki, pani Gabrielle de Monzie i jej adoptowanej córki); E. 1027 – dom własny Eileen Gray (1929) w Roquebrune-Cap Martin (zob. również eseje Beatriz Colominy i Sylvii Lavin w tym tomie³); dom weekendowy Ludwiga Miesa van der Rohe dla Dr Edith Farnsworth (1945–51) w Plano, Illinois; Richarda Neutry dom dla Constance Perkins (1955) w Pasadenie w Kalifornii; i Roberta Venturiego dom dla jego matki (1963) w Chestnut Hill w Filadelfii oraz garść innych, mniej znanych przykładów.

Domy te mają wiele cech wspólnych. Po pierwsze, wszystkie zostały zaprojektowane dla względnie wpływowych, dobrze wykształconych kobiet. Choć pojawiają się wśród nich znaczące różnice na gruncie zasobności, uprzywilejowania i społecznego statusu (od dziedziczki Aline Barnsdall do profesorki uniwersyteckiej Constance Perkins), różnice te są stosunkowo niewielkie w porównaniu z przepaścią, która dzieli te kobiety i większość społeczeństwa. Po drugie, domy te zaprojektowano dla kobiet, które miały możliwość zwrócenia się do profesjonalnych architektów w celu opracowania indywidualnych rozwiązań dostosowanych do ich własnych potrzeb. Po trzecie, wszystkie te projekty były oparte na prostym, lecz radykalnym założeniu, że prowadzone przez kobiety gospodarstwo domowe jest czymś, w stosunku do czego kobiety dokonują wyborów i aktywnie je kształtują, i nie należy nadawać mu drugorzędnej roli; że takie gospodarstwo nie jest jedynie rentowną jednostką społeczną, ale też architektoniczną, godną uważnie przemyślanej koncepcji projektowej. Taka reprezentacja wymagała zasadniczego odejścia od precedensowych typów architektury domowej, której struktura oparta była na konwencjonalnych wyobrażeniach i relacjach społecznych⁴.

Choć wspomniane wyżej warunki mogą wyróżniać owe domy i ich zleceniodawców z głównego nurtu pod kilkoma oczywistymi względami, to istnieją zasadnicze aspekty programu, płci kulturowej i typu architektury

³ Autorka odnosi się tu do: B. Colomina, *Battle Lines. E.1027*, w: *The Sex of Architecture*, s. 167–182 oraz S. Lavin, *Colomina's Web*, w: ibidem, s. 183–190 [przyp. tłum.].

⁴ Szerzej kwestię tę omawiam w moim artykule *Just Not My Type: Gender Convention, and the Uses of Uncertainty*, w: *Ordering Space: Types in Architecture and Design*, red. K.A. Franck, L.H. Schneekloth, New York 1994, s. 331–334. Problem projektowania dla nietradycyjnych gospodarstw domowych dyskutowany jest szczegółowo w: *New Households, New Housing*, red. K. Franck, S. Ahrentzen, New York 1991.

mieszkaniowej, które w oczywisty sposób nie odzwierciedlają artystycznych, ekonomicznych i klasowych różnic. Od połowy XIX wieku konwencjonalne rozumienie domu klasy średniej i wyższej w Europie i Stanach Zjednoczonych koncentrowało się na przekonaniu, że powinien być on chroniony jako środowisko prywatne, skoncentrowane na życiu rodzinnym, odseparowane od publicznej sfery pracy⁵. Łączy się z tym założenie, że dom nie jest tylko miejscem heteroseksualnej reprodukcji i socjalizacji, ale także sceną porządkowania relacji społecznych i ekonomicznych. „Dom” i „rodzina” były zatem tradycyjnie definiowane przez patriarchalne relacje genderowe, które je strukturyzują i łączą z szerokim społeczeństwem. Tym niemniej, choć tradycyjny model sugerował, że miejsce kobiety jest w domu, prawdą było również to, że przypisany jej tam status nadawany był przez męża lub zdominowane przez mężczyzn instytucje społeczne. W ramach tego systemu prowadzone przez kobiety gospodarstwo domowe reprezentuje znaczący wyłom w uwarunkowaniach architektonicznych, ekonomicznych i społecznych, nawet dla kobiet pochodzących z elit⁶.

Pomimo społecznej retoryki i technologicznej zmiany kontury konwencjonalnego domowego programu pozostały niezmienione przez większą część tego stulecia. Poświęcone głównie czynnościom niezwiązanym z pracą i troską o ciało, dwudziestowieczny dom jest ośrodkiem rodzinnej aktywności, a także miejscem, które ma dawać rozrywkę gościom i robić na nich wrażenie, włączając w to tych, z którymi główne kontakty członków rodziny zachodzą w pracy. W tym kontekście typowy plan amerykańskiego i europejskiego domu jednorodzinnego przybrał następujący kształt: publiczne i formalne przestrzenie, takie jak salony, pokoje rodzinne, jadalnie, kuchnie i łazienki dla gości ulokowane są na parterze; główna sypialnia, pokoje dziecięce, łazienki i inne prywatne przestrzenie usytuowane są we względnie oddalonych, dających schronienie rejonach domu.

⁵ W ostatniej dekadzie poszerzyła się literatura na ten temat. Zob. opracowania: L.K. Weisman, *Discrimination by Design. A Feminist Critique of the Manmade Environment*, Urbana-Chicago 1992 oraz G. Wright, *Building the Dream: A Social History of Housing in America*, Cambridge, MA 1981. C.E. Clark Jr., *The American Family Home 1800–1960*, Chapel Hill-London 1986, oferuje użyteczną syntezę społecznych i architektonicznych rozwiązań.

⁶ Te badania włączone są w dwa istotne artykuły na temat mieszkalnictwa dla samotnych rodziców oraz gospodarstw domowych, na których czele stały kobiety. S. Ahrentzen, *Overview of Housing for Single-Parent Households* i J. Leavitt, *Two Prototypical Designs for Single Parents: The Congregate House and the New American House*, oba w: *New Households, New Housing*. Zob. również: *The Unsheltered Woman: Women and Housing in the '80s*, red. E. Ladner Birch, New Brunswick 1985.

Wymienione wyżej domy przełamują ten model, zwłaszcza pod względem planu (plan, ponieważ oddaje zmiany w programie bardziej niż jakikolwiek inny aspekt projektu, stanowi barometr zmian w relacjach genderowych unieważniających dyspozycję konwencjonalnego typu). Gdy program odchodzi od modelu patriarchalnego, nie tylko zacierają się granice między środowiskami społecznymi wewnątrz i na zewnątrz domu, ale też alokacje przestrzeni w samym wnętrzu budynku mieszkalnego. Na przykład, we wszystkich tych projektach jednym z pierwszych elementów, które zanikły, była granica między pracą a wypoczynkiem. Praca i „publiczne” aktywności, tradycyjnie mające miejsce poza domem klasy średniej – od montażu oświetlenia po pracę projektową, sprzedaż detaliczną, małe klasy, grupy studyjne czy spotkania biznesowe – będąc włączone w przestrzeń mieszkalną, poszerzały program domu. W miejscu jednofunkcyjnych określić pomieszczeń pojawiły się liczne funkcje. W gospodarstwach domowych, w których obecne były dzieci, takich jak domy Barnsdall i Schröder, przełamano konwencjonalne podziały przestrzeni przypisanych matkom i dzieciom, skutkując bardziej przepuszczalnymi podziałami między przestrzeniami zajmowanymi przez różne pokolenia i większym naciskiem na aktywności i edukację dzieci.

Ponadto, przededefiniowane i sproblematyzowane zostały koncepcje dotyczące wspólnoty i osobistej prywatności. W niektórych przypadkach, zwłaszcza w domu Schröder, starano się zapewnić osobną, prywatną (choć niewielką) sypialnię dla matki, i w ten sposób zagwarantować jej prawo do osobistej, przeznaczonej dla osoby dorosłej, przestrzeni odseparowanej od przestrzeni rodzinnej. W Villa Stein-de Monzie, gdzie wszystkie sypialnie znajdowały się na górnych piętrach, największym problemem było oddzielenie grupy prywatnych przestrzeni, które zajmowali Steinowie, od tych należących do pani de Monzie i jej córki, ponieważ, choć owych czworo było bliskimi przyjaciółmi, to nie stanowili rodziny.

Wreszcie, w domach zbudowanych dla niezamężnych kobiet pojawił się problem sypialni z powodu braku jasności (czy to ze strony architekta, czy samej klientki) co do ich życia seksualnego i prywatnego. W niektórych przypadkach sypialnia całkowicie zniknęła. Najbardziej oczywistym przykładem jest dom Farnsworth (zamierzony jako dom weekendowy), w którym problem prywatności – już zakwestionowanej za sprawą otwartego planu – był dalej skomplikowany z powodu szklanych ścian zewnętrznych. W domu Perkins projektu Neutry również nie ma sypialni; klientka zdecydowała się spać na wąskim łóżku przy swoim stole kreślarskim w małym studio przylegającym do głównej przestrzeni mieszkalnej. Jedyną sypialnią w domu Perkins jest pokój gościnny dodany w wyniku nacisków ze strony banku, który udzielił

kredytu hipotecznego⁷. Najwyraźniej zagadnienie seksualności (które w przypadku samotnych kobiet było często przyćmione przez widmo lesbijstwa) zostało w tych projektach pominięte.

A zatem z rozmaitych powodów domy budowane dla kobiet – czy to dla nich samych, czy również dla ich dzieci – dokonują przemodelowania konwencji programu domu mieszkalnego i kwestionują strukturyzujące go wartości, tworząc nowe przestrzenie hybrydowe i mieszanego zastosowania. Jednocześnie, owo dostosowanie kategorii inwestycji, planu i programu otwiera całe spektrum pytań. W jakim stopniu te i inne klientki funkcjonują jako zleceniodawczynie architektów, rekapitułując dobrze znaną rolę kobiety jako „strażniczki kultury”?⁸. Ile z tych kobiet postrzegało swoją rolę jako tych, które dokonują zmiany społecznej, pomagając w generowaniu nowych prototypów, potencjalnie użytecznych w tworzeniu innowacyjnych mieszkań dla innych kobiet? Ile z nich chodziło jedynie o własną wygodę oraz stworzenie pomnika własnego bogactwa i smaku? Do jakiego stopnia fundamentalna rezygnacja z konwencjonalnych relacji genderowych i relacji społecznych – oraz, co za tym idzie, wynikające z tego odejście od typowości – służyły jako katalizator innowacji projektowych? Wreszcie, podczas gdy wszystkie z owych domów jednorodzinnych zostały zaprojektowane dla kobiet z klasy średniej lub wyższej w Stanach Zjednoczonych i Europie, jakie nowe idee lub perspektywy mogą one dziś zaoferować, przyczyniając się do poszerzenia spektrum możliwości mieszkaniowych?

DOM RIETVELD SCHRÖDER

Bliższe spojrzenie na bardzo dobrze znaną ikonę architektury nowoczesnej, dom Rietveld Schröder, pokazuje, jak wiele podstawowych informacji pominięto w konwencjonalnej historii architektury (il. 1)⁹. Wszystkie, z wy-

⁷ Na temat Farnsworth zob. mój tekst *Domestic Differences: Edith Farnsworth, Mies van der Rohe, and the Gendered Body*, w: *Not at Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art. And Architecture*, red. Ch. Reed, London 1999. Informacje na temat domu Perkins zaczerpnęłam z rozmów przeprowadzonych z inwestorką w jej domu w styczniu 1989 roku.

⁸ Na temat kobiet jako mecenasek sztuki zob. K.D. McCarthy, *Women's Culture: American Philanthropy and Art, 1830–1930*, Chicago 1991, i K.J. Blair, *The Torchbearers: Women and Their Amateur Arts Associations in America 1890–1930*, Bloomington 1994.

⁹ Na temat domu Schröder zob. *The Rietveld-Schröder House*, red. P. Overy et al., Cambridge, MA 1988. Tom ten zawiera wywiad z klientką przeprowadzony przez Lenneke Buller i Franka den Oudstena w 1982 roku (po raz pierwszy opublikowany w „Lotus International” 1988, 6, s. 33–57).



1. Zdjęcie domu Rietveld Schröder – widok między drzewami, 1925 r. Kolekcja Centraal Museum Utrecht / Archiwum Rietveld Schröder © Pictoright

jątkiem jednego, funkcjonujące w powszechnym użyciu teksty wprowadzające w ten temat pomijają klientkę, czy też jej udział w procesie projektowym, mimo że wkład Truus Schröder w projekt został wcześniej udokumentowany i opublikowany w monografii z 1958 roku¹⁰. Wszystkie z tych tekstów wiele uwagi poświęcają związkom domu z ruchem De Stijl oraz z takimi artystami jak Theo van Doesburg, koncentrując się na kolorze, bryle i kompozycji. Tylko William Curtis szczegółowo omawia projekt i uznaje rolę Schröder, zauważając, że „wydaje się możliwe, że inspirowała ona niektóre z bardziej rewolucyjnych aspektów budynku, takich jak otwarty charakter «uwolnionego

¹⁰ Na temat Rietvelda zob. T.M. Brown, *The Work of G. Th. Rietveld, Architect*, Utrecht 1958 i *Gerrit Th. Rietveld: The Complete Works*, red. M. Kuper, I. van Zijl, Utrecht 1992. Wśród syntetycznych opracowań można znaleźć: K. Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, wyd. 3, London 1992, s. 144–146. M. Tafuri, F. dal Co, *Modern Architecture*, t. 1, New York 1986, s. 112 oraz S. Kostof, *A History of Architecture: Settings and Rituals*, wyd. 2, New York 1995, s. 702.

planu» na gorze i niektóre z genialnie wbudowanych mebli”¹¹. Tym niemniej, znaczenie tej informacji nie jest zbyt duże, ponieważ nie została ona wpisana w szerszą problematykę gender ani społecznej czy typologicznej konwencji.

Choć opublikowano wiele informacji o domu Rietveld Schröder, niewiele z nich przeniknęło do ogólnych opracowań książkowych. Na przykład, w serii wywiadów przeprowadzonych w 1982 roku (żyła w domu do jej śmierci w 1985 roku), Schröder opisała swoją historię życia i okoliczności, które ukształtowały projekt jej domu¹². Truus Schröder urodziła się w 1889 roku w katolickiej rodzinie należącej do wyższej klasy średniej. Studiowała farmację, ale, jak się zdaje, nigdy nie uprawiała zawodu. W 1911 roku poślubiła prawnika, F.A.C. Schrödera, i para osiedliła się w Utrechcie¹³. Choć jej pierwsze spotkanie z Rietveldem mogło mieć miejsce w okresie, gdy była zaręczona ze Schröderem, kręgi wielkiej burżuazji (*haute-bourgeoisie*), w których poruszali się Schröderowie i status Rietvelda jako twórcy mebli w oczywisty sposób dzieliła przepaść (il. 2, 3). Mimo to Rietvelda i Schröder w końcu zbliżyło do siebie wspólne zainteresowanie współczesną sztuką i designem.

Krąg artystów i pisarzy, poznany dzięki swojej siostrze, An Harrenstein, która mieszkała w Amsterdamie, był dla Schröder dużo bardziej interesujący niż



2. Truus Schröder ok. 1910 r. Fotografia z albumu ze zdjęciami rodzinnymi, Kolekcja Centraal Museum Utrecht / Archiwum Rietveld Schröder. Fot. Bern. F. Eilers

¹¹ W.J. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, wyd. 2, Englewood Cliffs, N.J. 1995, s. 702.

¹² Ibidem. Udział Schröder stał się również przedmiotem ważnej broszury napisanej przez Corrie Nagtegaal, która mieszkała w domu jako najemca/towarzyszka przez ostatnie dziesięć lat życia Schröder (Tr. Schröder- Schröder, *Berwoonster van het Rietveld Schröderhuis*, Utrecht 1987). Wdzięczna jestem p. Nagtegaal, że podzieliła się ze mną swoimi badaniami i doświadczeniami.

¹³ *The Rietveld-Schröder House*, red. Overy, s. 21.



3. Gerrit Rietveld siedzący na wczesnej wersji swego czerwono-niebieskiego krzesła przed własnym sklepem meblarskim, Utrecht, ok. 1918. Kolekcja Centraal Museum Utrecht / Archiwum Rietveld Schröder © Pictoright

towarzystwo, w którym funkcjonowała w Utrechcie. Do grupy tej należeli Jacob Bendien, Charley Toorop i Kurt Schwitters. Niepokój Schröder pogłębiały konflikty z jej mężem dotyczące wychowania ich trójki dzieci. W 1921 roku, za sugestią swego męża (który zapoznał się z twórczością Rietvelda przez partnera biznesowego), Truus Schröder zleciła Rietveldowi przebudowę pokoju w ich domu na prywatną przestrzeń przeznaczoną tylko dla niej, w której stał szezlong, stół i wygodne krzesła. Projekt ten był istotny nie tylko dlatego, że po raz pierwszy połączył ze sobą architekta i klientkę, lecz z uwagi na fakt, iż zaznacza pierwsze przedsięwzięcie Schröder w roli zleceniodawczyni. Ów nowy pokój był dla niej miejscem, w którym mogła się schronić i żyć tak, jak miała ochotę: „Prawie nie spotykałam ludzi, którzy mieli wyczucie tego, co nowoczesne. Nie przez mojego męża. Mąż był jedenaście lat starszy; był bardzo zajęty pracą i miał wielu znajomych, część jego rodziny mieszkała w Utrechcie i nie była zainteresowana tego typu sprawami. Dzięki mojej siostrze pewne pomysły pojawiły

się z zewnątrz. Mogłyśmy omawiać różne sprawy w moim pokoju, i on był mój, tylko mój”¹⁴.

W swoim projekcie Rietveld zredukował typowe elementy mebli i oświetlenia do tego, co absolutnie niezbędne, odrzucając luksusową dekorację i ciężkie formy konwencjonalnych wnętrz wyższej klasy średniej¹⁵. Co istotne, wydawał się otwarty na pomysły swojej klientki, nadając jej sugestiom odpowiedni kształt. Jego własne nadzwyczajne koncepcje dotyczące formy i koloru, już widoczne w czerwono-niebieskim krześle z 1918 roku, zostały zarówno ukierunkowane, jak i zakwestionowane przez Schröder. Ta profesjonalna współpraca strukturyzowała ich kolaboracje przez ponad czterdzieści lat.

Po śmierci jej męża, [dwa lata] po projekcie przemodelowania pokoju, Schröder ponownie zwróciła się do Rietvelda. Jej pierwszym pomysłem było znalezienie mieszkania, które Rietveld mógłby dla niej poddać renowacji (planowała pozostać w Utrechcie jedynie przez następne sześć lat, do czasu, gdy dzieci skończą szkołę, a potem przenieść się do Amsterdamu)¹⁶. Mimo to, gdy znaleźli odpowiednią działkę na końcu szeregu ceglanych domów na obrzeżach miasta, Rietveld i Schröder zabrali się za projektowanie nowego domu dla jej rodziny. Choć jej dochody, wypłacane zgodnie z zapisem testamentowym jej męża, pozwalały na wygodne życie, fundusze te były ograniczone; końcowy koszt domu był w przybliżeniu taki sam jak obowiązująca wtedy cena za połówkę małego bliźniaka¹⁷.

Kiedy Schröder opisała swój program Rietveldowi, podkreśliła, że potrzebuje domu, w którym rodzic i dzieci będą razem w otwartej przestrzeni i w którym będzie można realizować aktywności zawodowe, takie jak projektowanie: „Pomyślałam, że życie w takiej atmosferze będzie dla dzieci bardzo dobre, a także to, że Rietveld będzie często w pobliżu. Doświadczenie tego. Słuchanie tych rozmów, włączając te, gdy ludzie się ze sobą nie zgadzają. A nawet udział w tej wymianie zdań. Byłam bardzo zadowolona z tego, że dzieci mogły w tym uczestniczyć”¹⁸. W rezultacie powstał niewielki dom (7 x 10 metrów) z atelier, biblioteką, gabinetem i kuchnio-jadalnią na parterze. Na piętrze znajdowały się pokoje dzieci i duża przestrzeń dzienna z jadalnią; owe „pokoje” stanowiły

¹⁴ Büller, den Oudsten, *Interview with Truus Schröder*, w: *The Rietveld-Schröder House*, s. 47.

¹⁵ Kuper, van Zijl, numery katalogowe 51, 84.

¹⁶ Büller, den Oudsten, s. 52.

¹⁷ Dom kosztował między 6 tys. (wg wspomnień Schröder, ibidem, s. 78) a 11 tys. guldenów (*The Rietveld-Schröder House*, s. 22, za: Brown, s. 155, przypis 38). W Kuper, van Zijl cytuje się sumę 9 tys. guldenów, bez podanego źródła, s. 101.

¹⁸ Büller, den Oudsten, s. 93.

w rzeczywistości jedną wielką przestrzeń, którą można było dzielić cienkimi, przesuwanymi panelami. Choć sypialnia Schröder, także ulokowana na piętrze, odseparowana była od zasadniczej przestrzeni mieszkalnej stałymi ścianami, nie była tak dominująca czy duża jak tradycyjna sypialnia rodziców. W głównej przestrzeni mieszkalnej znajdował się specjalnie zaprojektowany kabinety złożony z modułów do przechowywania przyborów do szycia, papierniczych, fonografu oraz projektora filmowego (il. 4). Każdy „pokój” na piętrze miał umywalkę i gniazdko elektryczne, które Schröder uważała za istotne, by każdy mógł gotować, „jeśli miał na to ochotę”¹⁹. Dom ten nie tylko stanowił społeczny i artystyczny manifest, ale również inkorporował nowe formy techniki. Od początku uważany był za ważny przyczynek w dziedzinie designu i ustalił pozycję zarówno Rietvelda, jak i Schröder w świecie sztuki.



4. Wnętrze domu Rietveld Schröder na piętrze: przestrzeń dzienna z jadalnią oraz fragmentem pokoju chłopca; widok z pokoju dziewcząt, ok. 1925 r. Kolekcja Centraal Museum Utrecht / Archiwum Rietveld Schröder © Pictoright

¹⁹ Ibidem, s. 60. Niejasne jest, jak to miało w praktyce funkcjonować w tak małej przestrzeni.

Przez całe lata 20. działalność Schröder jako mecenas i artystki poszerzała się i pojawia się ona jako współprojektantka z Rietveldem w pewnej liczbie projektów z tej i kolejnej dekady. W 1926 roku zrealizowali ważną renowację wnętrza domu jej siostry w Amsterdamie²⁰. Między 1930 a 1935 rokiem współpracowała z Rietveldem przy dwóch eksperymentalnych blokach mieszkalnych położonych niedaleko jej domu w Utrechcie. Ponadto, w późnych latach 20. jej siostra, An Harrenstein, z grupą innych feministek założyła magazyn „De Werkende Vrouw”, w którym Schröder i Rietveld opublikowali artykuły poświęcone architekturze i designowi²¹. Zainteresowanie Schröder postępowym projektowaniem wnętrz, a dokładnie jej nacisk na pracę kobiet w domu, miało wyraźnie charakter zawodowy. Ponieważ bardzo dużo czytała, ciągle podsuwała Rietveldowi nowe pomysły i, jak to ujęła, „zachęcałam go, żeby zapisywał różne rzeczy”²².

Feminizm Truus Schröder i jej cele związane z domem można osadzić w ramach szerszego ruchu holenderskiego i europejskiego feminizmu wczesnego wieku XX. Choć „De Werkende Vrouw” był publikowany jedynie przez krótki okres, pisały do niego wybitne feministyczne filozofki i teoretyczki, a jego czytelnikami byli intelektualiści z klasy średniej, bardziej zainteresowani sztuką, rodziną i teorią edukacji niż prawami kobiet w miejscu pracy. Sama Schröder nigdy nie pracowała poza domem, a jej status wdowy z trójką dzieci zmuszał ją do zwracania większej uwagi na pracę w domu i opiekę nad dzieckiem, niż robiłaby to w innych warunkach.

Jak wielu jej współczesnych, Schröder pozostawała pod silnym wpływem szwedzkiej feministki Ellen Key, której koncepcje dotyczące matczynych przymiotów kobiety i jej wyjątkowej roli w domu (wyłożone w serii książek opublikowanych w okresie od późnych lat 90. do I wojny światowej) były dobrze znane zwłaszcza w Holandii i Niemczech²³. Key namawiała feministki,

²⁰ Kuper, van Zijl, kat. nr 107. Gabinet [mąż An Harrenstein był pediatrą – przyp. tłum.] i pokój gościnny projektu Schröder i Rietvelda ukończono w 1930 roku.

²¹ T. Schröder-Schröder, *Wat men door normalisatie in den woningbouw te Frankfurt a/d Main heeft bereikt* [Co osiągnięto standaryzacją mieszkań we Frankfurcie nad Menem], 1930, 1(1–2), s. 12–14 oraz *Een inliedend woord tot binnenarchitectuur* [Wstępne uwagi na temat architektury mieszkalnej], 1930, 1(3), s. 93–94. G. Rietveld, *De stoel* [Krzesła], 1930, 1(9), s. 244 oraz idem, *Architectuur* [Architektura], 1930, 1(11–12), s. 316–318 [w oryginale przekłady tytułów z języka holenderskiego na angielski – przyp. tłum.].

²² Büller, den Oudsten, s. 93.

²³ Na temat wpływu Key zob. R.J. Evans, *The Feminist Movement in Germany 1894–1933*, London 1976 oraz K.S. Anthony, *Feminism in Germany and Scandinavia*, New York 1915. Zob. też K. Goodman, *Motherhood and Work: The Concept of the Misuse of Women's Energy, 1895–1905*, w: *German Women in the Eighteenth and Nineteenth Cen-*

by przeniosły swoją uwagę z miejsca pracy i równości kobiet *poza* domem, na wyjątkowe, posiadane przez kobiety umiejętności do pielęgnacji i prowadzenia swoich rodzin *w jego ramach*. Ponadto twierdziła, że małżeństwo nieadekwatnie ograniczało emocjonalne, duchowe i seksualne przymioty, zachęcając wobec tego nie tylko do „wolnej miłości” i antykoncepcji, ale też do wsparcia przez państwo samotnych matek.

Choć Schröder nie była nigdy aktywna politycznie, to żywo interesowała się polityką mieszkaniową. Jako projektantka dążyła do tego, by odpowiadać na potrzeby nietradycyjnych gospodarstw domowych i głęboko wierzyła w prawa kobiet. Jej własny dom stanowi świadectwo jej ambitnych celów i jej troski o szeroko pojętą społeczną i artystyczną zmianę; okoliczności i przeciwności w jej życiu osobistym wzmocniły to zaangażowanie. Dom Schröder za sprawą niekonwencjonalnego projektowania przełamał granice pomiędzy pokoleniami i przedefiniował relacje społeczne; zakwestionował również strukturę tradycyjnej rodziny. Rietveld i Schröder byli zarówno współpracownikami, jak i kochankami przez ponad czterdzieści lat. Był on w domu codziennie i pojawiał się na wydarzeniach artystycznych oraz towarzyskich spotkaniach ze Schröder, mimo że jego żona i sześcioro dzieci również mieszkało w Utrechcie (Rietveld przeprowadził się do domu Schröder dopiero po śmierci żony i żył tam z nią od 1958 roku do swojej śmierci w 1964 roku). Jako dom rodzinny różnorodnego użytku oraz pracownia projektowa, wykraczał poza bardziej znany typ pracowni artystycznej, będąc propozycją nowego modelu małego domu rodzinnego i miejsca pracy.

Dom Schröder wiele nas uczy. Po pierwsze, w oczywisty sposób stanowi on przykład współpracy mężczyzny i kobiety, gdzie każde z nich wniosło do projektu szczególne umiejętności i zainteresowania. Po drugie, rola zleceńodawczyni miała kluczowy wpływ na ostateczny rezultat: Schröder nie tylko działała jako inwestorka i partnerka, ale to ona stworzyła program i możliwość jego realizacji. Współpraca ta – która przeniosła pomysły ze stołu kreślarskiego w rzeczywisty świat, gdzie zderzyły się z materialnymi, ekonomicznymi, społecznymi i artystycznymi uwarunkowaniami – była niezbędna; bez niej nie byłoby architektury, a jedynie rysunki i modele. Wreszcie, dom zawierał wiele udanych innowacji projektowych: elastyczny, otwarty plan na górnym piętrze, w którym pokoje były dzielone ruchomymi ekranami, pozwalając za-

turies, red. R.-E. Joeres, M. Jo Maynes, Bloomington 1986, s. 110–127. Prace Key miały wpływ na Franka Lloyd Wrighta i to właśnie kochanka Wrighta, Mamah Borthwick Cheney, w 1909 roku została oficjalną tłumaczką Key na język angielski. Zob. A. Alofsin, *Frank Lloyd Wright: The Last Years, 1910–1922: A Study of Influence*, Cambridge, MA 1994 oraz idem, *Taliesin: To Fashion Worlds in Little*, „Wright Studies” 1991, 1, s. 44–65.

również na prywatność, jak i wspólnotę dla matki i dzieci (choć hałas wydawał się być ciągłym problemem, gdy dzieci przebywały w domu)²⁴; duże, otwarte okna, które poszerzały przestrzeń wnętrza na ulicę i ogród oraz zalewały dom światłem; znakomita kolorystyka i intymna skala; mały, prywatny pokój wydzielony z otwartej przestrzeni, w którym rodzic mógł być zarówno blisko dzieci, jak i trzymać się od nich na pewien dystans; parter z małymi pokojami wydzielonymi stałymi ścianami, gdzie można było znaleźć prywatność i spokój. Dom Schröder w oczywisty sposób jest zarówno bardzo znaczącym dziełem architektury, jak i wypowiedzią na temat prywatności i wspólnoty.

Wreszcie, dom Schröder i inne domy zbudowane dla klientek demonstrują, jak ograniczone są konwencjonalne podejścia do historii i projektowania architektury mieszkalnej. Niezdolność do rozpoznania i zrozumienia radykalnych decyzji, które prowadzą do powstawania istotnych budowli przytępia naszą świadomość społecznie warunkowanych decyzji, które można podejmować i które podejmowano w przeszłości. Zbyt często budowle dyskutuje się jedynie w kategoriach formalnych, podczas gdy polityczny i ideologiczny kontekst projektu pozostaje nieznany. Przyszłość historiografii i przyszłość projektowania idą w parze; jeśli historycy i wykładowcy nie mają informacji lub analitycznych perspektyw pozwalających ujawnić ten proces, nie można w takim razie winić architektów i studentów, że rozpoczynają projektowanie, uciekając się do konserwatywnych typów formalnych; z pewnością nie należy ich winić za to, że nie dostrzegają wagi planowania w celu społecznej zmiany. Zadanie dla feministycznych historyczek i krytyczek jest jasne: ukazać przez badania, które rozpoczynają się od indywidualnych życiorysów i wyborów, kulturowe uwarunkowania, w których powstają budowle i skonfrontować relacje władzy, które strukturyzują fizyczne środowisko oraz tworzą socjopsychologiczne warunki dla życia mężczyzn i kobiet.

Przełożył Filip Lipiński

BIBLIOGRAFIA

- Ahrentzen S., *Overview of Housing for Single-Parent Households*, w: *New Households, New Housing*, red. K. Franck, S. Ahrentzen, New York 1991
- Alofsin A., *Frank Lloyd Wright: The Last Years, 1910–1922: A Study of Influence*, Cambridge, MA 1994
- Alofsin A., *Taliesin: To Fashion Worlds in Little*, „Wright Studies” 1991, 1, s. 44–65
- Anthony K.S., *Feminism in Germany and Scandinavia*, New York 1915

²⁴ Büller, den Oudsten, s. 57.

- Blair K.J., *The Torchbearers: Women and Their Amateur Arts Associations in America 1890–1930*, Bloomington 1994
- Brown T.M., *The Work of G. Th. Rietveld, Architect*, Utrecht 1958
- Büller L., F. den Oudsten, *Interview with Truus Schröder*, w: *The Rietveld-Schröder House*, red. P. Overy et al., Cambridge, MA 1988, s. 33–57
- Clark C.E. Jr., *The American Family Home 1800–1960*, Chapel Hill–London 1986
- Colomina B., *Battle Lines. E.1027*, w: *The Sex of Architecture*, red. D. Agrest, P. Conway, L.K. Weisman, New York 1996, s. 167–182
- Curtis W.J., *Modern Architecture since 1900*, wyd. 2, Englewood Cliffs, N.J. 1995
- Evans R.J., *The Feminist Movement in Germany 1894–1933*, London 1976
- Frampton K., *Modern Architecture: A Critical History*, wyd. 3, London 1992
- Friedman A.T., *Domestic Differences: Edith Farnsworth, Mies van der Rohe, and the Gendered Body*, w: *Not at Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, red. Ch. Reed, London 1999
- Friedman A.T., *Just Not My Type: Gender Convention, and the Uses of Uncertainty*, w: *Ordering Space: Types in Architecture and Design*, red. K.A. Franck, L.H. Schneekloth, New York 1994, s. 331–334
- Friedman A.T., *Not a Muse: The Client's Role at the Rietveld Schröder House*, w: *The Sex of Architecture*, red. D. Agrest, P. Conway, L.K. Weisman, New York 1996, s. 217–232
- Gerrit Th. Rietveld: *The Complete Works*, red. M. Kuper, I. van Zijl, Utrecht 1992
- Goodman K., *Motherhood and Work: The Concept of the Misuse of Women's Energy, 1895–1905*, w: *German Women in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, red. R.-E. Joeres, M. Jo Maynes, Bloomington 1986, s. 110–127
- Kostof S., *A History of Architecture: Settings and Rituals*, wyd. 2, New York 1995
- Lavin S., *Colomina's Web*, w: *The Sex of Architecture*, red. D. Agrest, P. Conway, L.K. Weisman, New York 1996, s. 183–190
- Leavitt J., *Two Prototypical Designs for Single Parents: The Congregate House and the New American House*, w: *New Households, New Housing*, red. K. Franck, S. Ahrentzen, New York 1991
- McCarthy K.D., *Women's Culture: American Philanthropy and Art, 1830–1930*, Chicago 1991
- Nagtegaal C., *Tr. Schröder-Schröder, Bewoonster van het Rietveld Schröderhuis*, Utrecht 1987
- Rietveld G., *Architectuur*, „De Stijl” 1930, 1(11–12), s. 316–318
- Rietveld G., *De stoel*, „De Stijl” 1930, 1(9), s. 244
- The Rietveld-Schröder House*, red. P. Overy et al., Cambridge, MA 1988
- Schröder-Schröder T., *Een inleidend woord tot binnenarchitectuur*, „De Stijl” 1930, 1(3), s. 93–94
- Schröder-Schröder T., *Wat men door normalisatie in den woningbouw te Frankfurt a/d Main heeft bereikt*, „De Stijl” 1930, 1(1–2), s. 12–14
- Tafari M., F. dal Co, *Modern Architecture*, t. 1, New York 1986
- Weisman L.K., *Discrimination by Design. A Feminist Critique of the Manmade Environment*, Urbana–Chicago 1992
- Wright G., *Building the Dream: A Social History of Housing in America*, Cambridge, MA 1981

Alice T. Friedman
Wellesley College

NOT A MUSE: THE CLIENT'S ROLE AT THE RIETVELD SCHRÖDER HOUSE

Summary

This text is a translation into Polish of an essay that is a case study of Rietveld Schröder House, an important work of modern architecture in Utrecht, the Netherlands. The text was originally published as "Not a Muse: The Client's Role at the Rietveld Schröder House", in: *The Sex of Architecture*, eds. D. Agrest, P. Conway, L.K. Weisman, New York 1996, pp. 217–232 and its different version was republished as a chapter in Friedman's book *Women and the Making of the Modern House* (Harry N. Abrams, 1998). The essay brings to the fore the active role of its female patron, Truus Schröder, in the designing the house, shifting the canonical narratives focusing on the celebrated male architect Gerrit Rietveld, and purely formal aspects of architectural design. While this is a study of an individual project, it can serve as a template for reconsidering other collaborations of this kind between female patrons and architects, as well as the gendered aspects of architectural design.

Keywords:

Rietveldt Schröder House, modern architecture, gender, female patrons, Truus Schröder, Gerrit Rietveld

