

LILLY REICH CZ. 1

PIONIERKA WSPÓŁCZESNEGO PROJEKTOWANIA WYSTAW I WNĘTRZ

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-no2-01

LILLY REICH, PART 1. THE PIONEER OF CONTEMPORARY INTERIOR AND EXHIBITION DESIGN

Abstract

Lilly Reich was one of the most famous and influential women of the 1920s and 1930s. At that time she was already considered a precursor of modern design, especially in the field of exhibition design. The article briefly outlines her biography, lists her most known and recognized projects, including those she designed with her lifetime partner Ludwig Mies van der Rohe. They worked together from 1926 until 1938, when Mies van der Rohe emigrated to the United States. Lilly Reich, widely known and popular in her time, seems to have been forgotten over the next decades. Many of her works are known only because they were co-designed by Mies van der Rohe.

The article has been written on the basis of a thorough literature review, including newspaper and magazine articles from the 20s and 30s.

Streszczenie

Lilly Reich była jedną z najbardziej znanych i wpływowych kobiet lat 20. i 30. XX wieku. Przez siebie współczesnych uznana została za prekursora nowoczesnego designu, a zwłaszcza za cenioną specjalistkę w zakresie wystawiennictwa. Celem artykułu jest skrótkowe przedstawienie jej życiorysu oraz ukazanie najbardziej znanych realizacji, także tych współtworzonych z jej życiowym partnerem Ludwigiem Mies van der Rohe. Ich współpraca trwała od 1926 roku aż do czasu jego emigracji do Stanów Zjednoczonych w 1938 roku. Artystka ceniona w swoich czasach została po śmierci na kilkadziesiąt lat zapomniana, a jej dorobek oraz wkład twórczy w wiele realizacji, z których znany jest obecnie wyłącznie Mies van der Rohe, przez długi czas były zapomniane lub przemilczane. Artykuł został napisany na podstawie przeglądu literatury, w tym czasopism z przełomu lat 20. i 30.

Keywords: Lilly Reich; Mies van der Rohe; Werkbund; Velvet and Silk Cafe; Glass room; Barcelona Pavilion; Villa Tugendhat; The Dwelling of Our Time

Słowa kluczowe: Lilly Reich; Mies van der Rohe; Werkbund; Café Samt & Seide; Glasraum; Barcelona Reichspavillon; Willa Tugendhatów; Die Wohnund unserer Zeit

WPROWADZENIE

Lilly Reich urodziła się w Berlinie w 1885 roku. Miała to wyjątkowe w ówczesnych czasach szczęście, że przyszła na świat w zamożnej rodzinie, którą stać było na kształcenie córki. Jednakże w okresie przełomu XIX i XX wieku społeczeństwo nie było jeszcze gotowe na kariery zawodowe kobiet. Właściwie był to okres, kiedy kobiety dopiero zdobywały prawo do kształcenia i czynnego uczestnictwa w życiu pu-

blicznym. W świadomości ogółu pokutował nadal patriarchalny model funkcjonowania świata, w którym, zgodnie z teoriami wywodzącymi się od Arystotelesa, uważano, że kobiety znajdują się po stronie natury, a ich celem jest wyłącznie prokreacja, przez co wręcz biologicznie nie są zdolne do jakiegokolwiek twórczej działalności. Według tych przekonań kulturę tworzą jedynie mężczyźni.

Realizacja zawodowa kobiet w obszarze sztuk projektowych miała szansę zaistnieć dopiero na początku XX wieku¹. W czasach tych, przy ogólnospołecznym przyzwoleniu, kobiety mogły się zajmować rękodziełem, krawiectwem (w tym kreowaniem mody), projektowaniem zabawek, porcelany czy mebli – zwłaszcza kuchennych. Dopiero sytuacja gospodarcza i demograficzna po pierwszej wojnie światowej wręcz wymusiła dostęp do zawodów uważanych za typowo męskie, między innymi do takich profesji jak architekt czy designer. Co prawda nie oczekiwano od kobiet zbyt wielkiego zakresu umiejętności w porównaniu z mężczyznami, ponieważ uważano, że mężczyzna może bez problemu łączyć role artysty, męża i ojca, kobieta zaś jeżeli chce oddać się twórczości, to powinna wybrać jedną albo drugą drogę życia. Mimo to coraz więcej kobiet wkraczało w sferę wystawiennictwa oraz projektowania wnętrz z dużym zaangażowaniem i powodzeniem.

Czas młodości Lilly przypadł właśnie na ten jeden z najciekawszych okresów w sztuce, czas znaczących zmian w myśleniu o twórczości i projektowaniu, ona zaś dzięki swojej sile charakteru i umiejętności przekonywania uniknęła stereotypowego zaszeregowania, ze względu na płeć, do mniej uzdolnionych. Cenniona w swoich czasach, została natomiast na wiele lat zapomniana, a jej dorobek pozostawał nieznan, ukryty lub „tylko” przemilczany.

1. CEL I METODY

Celem artykułu stało się ukazanie skrótego życiorysu i osiągnięć jednej z najbardziej uzdolnionych kobiet początku XX wieku – silnej, docenianej przez kolegów i związek projektantów, a jednocześnie na wiele lat zapomnianej przez historię wskutek przemilczenia i zaniedbania. Sytuacja taka nie dotyczyła wyłącznie Lilly Reich, jednakże to ona została wybrana ze względu na bardzo szeroki wachlarz działalności twórczej oraz znamienity wpływ na projektowanie wystaw oraz wnętrz. Praca przygotowana została na podstawie analiz dorobku projektowego Lilly Reich oraz przeglądu literatury, w tym publikacji autorów: Magdaleny Droste [7], Sonji Günther [9], Matildy McQuaid [12], Franza Schulze'a i Edwarda Windhorsta [16] oraz czasopism z lat 20. i 30.

2. WIEDZA

2.1. Początki działalności Lilly Reich

Lilly Reich w 1904 roku, w wieku 19 lat, ukończyła szkołę żeńską, po której stała się wykwalifikowaną hafciarką, szwaczką, a także krawcową. Pracę zawodową i karierę projektową rozpoczęła w przemyśle hafciarskim jako projektantka tekstyliów i odzieży damskiej [F. Schulze, E. Windhorst 2012, s. 102/103]. Profesja krawcowej należała wówczas do akceptowanych społecznie zawodów kobiecych. To w tym okresie działalności Lilly rozpoczęła się jej fascynacja tkaniną, jej strukturą, fakturą, barwą, różną elastycznością i przejrzystością. Stąd też wywodziła się jej późniejsza innowacyjna umiejętność wykorzystywania tych materiałów do celów projektowych. W 1908 roku odbyła praktykę w Wiener Werkstätte u Josefa Hoffmanna w Wiedniu, gdzie zajmowała się między innymi projektowaniem mebli². Po dwóch latach powróciła i w roku 1910 zapisała się do szkoły Werkbundu *Die höhere Fachschule für Dekorationskunst* w Berlinie³ (Wyższej Szkoły Technicznej Sztuk Dekoracyjnych). Szkoła ta prowadzona była przez osoby, które w znaczący sposób wpłynęły na jej postawę twórczą. Jej najważniejszym mentorem i nauczycielem stała się Else Oppler-Legband.

Pierwszymi indywidualnymi zleceniami Reich były projekty okiennych witryn wystawowych. W 1908 roku zaprojektowała wystawę dla Domu Towarowego *Wertheim* (w zarządzie Wertheimu jako doradca artystyczny zasiadała Oppler-Legband) [D. Stratigakos 2008, s. 107], a w 1913 stworzyła ekspozycję okienną dla apteki *Elephanten-Apotheke* w Berlinie. Wystawa ta stworzona została w odmiennym duchu niż dotychczasowe propozycje innych twórców. Witryna była poświęcona wystawie produktów aptekarskich, a Lilly zaprezentowała słoiki z lekami w otoczeniu przyborów i przyrządów (moździerz, tłuczek, szklane naczynia, rurki destylacyjne) służących do wytwarzania tych leków, co było wówczas świeżym pomysłem. W ten sposób przedstawiła nie tylko produkt, ale w zakresie reklamy wciągnięty został także aspekt zawodu farmaceuty. Twórczość ta wpisywała się w sponsorowaną przez Werkbund kampanię na rzecz poprawy jakości witryn okiennych, w myśl której „wystawa sklepu jest najbardziej praktycznym sposobem edukowania społeczeństwa” [J. Campbell 1978, s. 43].

¹ Do końca XIX wieku na wielu uczelniach kobiety tam studiujące nie miały prawa uczęszczania na zajęcia architektoniczne, a na przykład Harvard nie dopuszczał kobiet do programu architektury aż do 1915 roku. Źródło: K.H. Anthony, *Designing for diversity: Gender, race, and ethnicity in the architectural profession*. University of Illinois Press, Illinois 2001, s. 48.

² S. Günther, *Lilly Reich 1885-1947. Innenarchitektin. Designerin. Ausstellungsgestalterin*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1988, s. 10. Fakt podawany w wątpliwość przez Schulze'a i Windhorsta, ale bez podania przyczyn, s. 102/103.

³ Szkoła założona przez Werkbund wraz z innymi stowarzyszeniami w maju 1910 roku, <http://www.deutscher-werkbund.de/wir-im-dwb/werkbund-geschichte/chronik-des-deutschen-werkbundes-1907-bis-1932>, kwiecień 2014.

Okres projektowania witryn był dość krótki – Lilly szybko zajęła się projektowaniem wnętrz i wystawianictwem. Jeszcze w roku 1911, jako uczennica Oppler, otrzymała pierwsze wnętrzarskie zlecenie zaprojektowania wnętrz i wyposażenia 32 pokoi w Centrum Młodzieży (aut. arch. Hermann Dernburg) w Charlottenburgu, dzielnicy Berlina. Koncepcja obejmowała oprócz pokoi również miejsca zabaw dla dzieci, jadalnię, kuchnię, a także warsztaty. Efekt nie był zbyt innowacyjny, a mimo to realizacja ta ujawniła predyspozycje Lilly do organizacji dużych i odpowiedzialnych przedsięwzięć projektowych oraz wykonawczych [M. McQuaid 1996, s. 10]. Istotne znaczenie w jej życiu miała wystawa *Die Frau in Haus und Beruf* zorganizowana w dniach 24 lutego-24 marca 1912 na terenach berlińskiego ogrodu zoologicznego przez niemiecką organizację Lyceum-Club.⁴

Wystawa ta stała się punktem zwrotnym w debacie publicznej prowadzonej na temat pracy kobiet oraz ich udziału w zawodach uznawanych tradycyjnie za męskie⁵. Lilly na jej potrzeby zaprojektowała, na zlecenie berlińskich związków zawodowych, *Gewerkschaftshaus*, wzorcowe mieszkanie robotnicze, które oczarowało jury klarownością i komfortem rozwiązań. Podkreślano dodatkowo prostotę zastosowanych rozwiązań oraz funkcjonalność, zarówno przestrzeni, jak i mebli, przy jednocześnie umiarkowanej cenie wykonania [S. Günther 1988, s. 16-17]. Realizacje te umożliwiły jej przystąpienie w 1912 roku do Werkbundu, organizacji poświęconej utrzymaniu najwyższych standardów projektowania i produkcji, do której można było wstąpić jedynie na zaproszenie członków zarządu. Zgodnie z gloszonymi przez Werkbund hasłami Lilly dążyła do poprawy sposobu życia społeczeństwa oraz do proponowania im nowych standardów. W 1914 wzięła udział w słynnej wystawie Werkbundu w Kolonii. Tu również zaprezentowała swoje zdolności, projektując jedno z pomieszczeń w budynku *Haus der Frau*⁶. Werkbund zaprosił do udziału w tej wystawie wszystkich swoich członków. Miała ona na celu demonstrację stylu niemieckiego. Do grona wystawców zostały zaproszone również kobiety, które miały zaprezentować swoje osiągnięcia na polu projektowym, zwłaszcza

w zakresie sztuk stosowanych. Prezentacji podlegała twórczość projektowa i artystyczna zarejestrowanych artystek, posiadających certyfikaty Werkbundu.

Okres pierwszej wojny światowej Lilly przetrwała, pracując jako szwaczka. Otworzyła sklep odzieżowy, w którym sprzedawała własne wzory ubrań, a także meble swego autorstwa [F. Schulze, E. Windhorst 2012, s. 102-103]. W roku 1920 została wybrana, jako pierwsza w historii kobieta, do zarządu Werkbundu, co było przełomowym wydarzeniem i w znacznym stopniu wpłynęło na rolę kobiet w świecie szeroko pojętego designu.

W roku 1922 została oddelegowana do pracy w komisji Werkbundu na targach we Frankfurcie, gdzie wraz z R. Schulzem i R. Schmidtem decydowała o tematyce wystaw prezentowanych w powstałym w 1920 budynku *Haus Werkbund* (aut. arch. Fritz Voggenberger).

2.2. LR i MR

Reich w 1924 roku przeprowadziła swoje biuro z Berlina do Frankfurtu nad Menem, gdzie zajmowała się sprawami Werkbundu na terenie Targów Frankfurckich. Lilly była odpowiedzialna za Targi Designu, a w tamtym czasie wyspecjalizowała się w projektowaniu wystaw. Odegrała główną rolę w projektowaniu i montażu wystawy *Von der Faser zum Gewebe* (From Fibre to Textile) na XV Międzynarodowych Targach we Frankfurcie, zorganizowanych w Festhalle na przełomie września i października 1926 roku. Na wystawie tej Reich była odpowiedzialna zarówno za projekt, jak i za montaż. To na tej wystawie Lilly zaprezentowała surowiec i proces powstawania produktu, przełamując tym samym zwyczaj prezentowania wyłącznie produktu końcowego. W prezentacji Lilly stały się one również istotną częścią wystawy, co stało się stałym elementem wszystkich jej późniejszych wystaw.

Podczas pracy we Frankfurcie Lilly Reich poznała Miesa van der Rohe, najprawdopodobniej w 1925 roku⁷. To spotkanie zaowocowało kilkunastoletnią ścisłą współpracą. Stali się nierozłączną parą tak w pracy, jak i w życiu⁸. Gdy się poznali, oboje byli doświadczonymi

⁴ Lyceum-Club – organizacja założona w 1905 roku przez kobiety. Pierwszą przewodniczącą była niemiecka działaczka na rzecz praw kobiet – Hedwig Heyl. Organizacja miała na celu umożliwienie zaprezentowania działalności artystycznych i naukowych zrzeszonych w niej kobiet. Członkami klubu były wyłącznie kobiety. Organizacja ułatwiała kontakt z wydawcami zagranicznymi oraz agentami sztuki, wydawała również własną trzytygodniową gazetę „*Neue Frauen-Zeit*”, <http://www.lyceumclub-berlin.de/geschichte>, kwiecień 2014.

⁵ C.I. Bauer, *Bauhaus und Tessenow-Schülerinnen Genderaspekte im Spannungsverhältnis von Tradition und Moderne, Dissertation*, Fachbereich Architektur, Universität, Kassel 2003, s. 22; vide item: Stratigakos, op. cit., s. 97-136.

⁶ Wystawy tematyczne miały powstać w zaprojektowanym przez Annę Muthesius i Else Oppler-Legband specjalnie na tę okazję budynku *Haus der Frau*. Fasada frontowa zaprojektowana przez Margarete Knüppelholz-Roeser szokowała dużymi powierzchniami pustych płaszczyzn, a jednocześnie stała się swoistym wyrażeniem opinii kobiet w odniesieniu do ornamentyki. *Katalog der Deutschen Werkbund – Ausstellung*, Köln 1914, za: J. Anger, *Courbet, the Decorative, and the Canon: Rewriting and Rereading Meier-Graefe's Modern Art*, [w:] A. Brzyski (ed.), *Partisan Canons*, DUKE University Press, US 2007, s. 146-154.

⁷ Precyzyjnie nie ustalono momentu ich poznania, biograf Miesa van der Rohe ustalił, że pierwsza korespondencja pojawiła się w 1925 roku, a regularnie spotykać zaczęli się w 1927. Schulze, s. 138-139.

projektantami w sile wieku. Mies miał 40 lat, a Lilly była prawie o rok starsza.

Pasowali do siebie, mieli taki sam gust w projektowaniu, oboje bardzo dbali o własną prezencję, co przejawiało się w sposobie ubierania, zachowania, wysławiania się i w wyglądzie. Lilly zawsze nienagannie wyglądała. Demonstrowała w stylu ubierania prostotę i pewność siebie, czyli cechy, które sama uosabiała. Stosowała się do najnowszych trendów mody, które również sama wytyczała i propagowała na pokazach. Zazwyczaj „nosiła się” w nowoczesnym męskim stylu, w stylistyce dalekiej od ogólnie panującego burżuazyjnego stylu preferowanego przez większość ówczesnych kobiet i mężczyzn. Nie tolerowała falban, plisowania, miękkości i ozdób zarówno w projektowanej przestrzeni, jak i we własnym wizerunku. Reich idealnie pasowała do świata Miesa van der Rohe. Jej eleganckie sukienki, upięte włosy i stanowczy, pewny siebie sposób mówienia, manieri uosabiała racjonalizm i kontrolę, jednocześnie unikając sentymentów. Wszystko, co czyniła Lilly, było robione w sposób zdyscyplinowany i apodyktyczny [N.F. Weber 2009]. To ona była w tym tandemie osobą odpowiedzialną i twardo stąpającą po ziemi. Artyści tworzone przez siebie dzieła sygnowali odpowiednio: LR i MR.

Oficjalna współpraca Lilly z Miesem rozpoczęła się w 1927 roku przy pracach związanych z przełomową wystawą Werkbundu, na której powstało słynne osiedle Weissenhof, zbudowane na wzgórzu nad miastem Stuttgart.

Zanim doszło do realizacji tej wystawy LR i MR zrealizowali w czerwcu 1927 roku inne znaczące zlecenie – wystawę przemysłu jedwabnego w ramach wystawy Die Mode der Dame zorganizowanej w Funkturm Halle w Berlinie. Zlecenie otrzymał van der Rohe, jednakże ze względu na doświadczenie Lilly w organizacji przestrzeni wystawienniczych zaprosił ją do współpracy. W wyniku tej kooperacji powstała zjawiskowa Café Samt & Seide (Velvet and Silk Cafe) (ryc. 1). Punktem wyjścia projektu stała się przejrzystość materiału. Obszar kawiarenki będącej jednocześnie przestrzenią wystawy został wygrodzony i poprzdzielany szarfami, wstęgami i zasłonami porożpinanymi na stalowych rurach, zarówno w liniach prostych, jak i po łukach. Te wolno wiszące kolorowe draperie z czarnego, pomarańczowego i czerwonego aksamitu oraz czarne i cytrynowe jedwabie o różnej

przejrzystości, długości i szerokości stworzyły strukturę przestrzenną, która w zależności od miejsca obserwacji przyjmowała różne formy kompozycyjne i barwne [Ch. Lange 2007, s. 9]. Materiał stał się nie tylko elementem wystawianym, ale i przestrzenią/powierzchnią wystawienniczą. Pokaz został zredukowany do kilku prostych elementów. Kawiarenka, a właściwie należałoby napisać kawiarnia, ponieważ całe założenie zajmowało dość duży obszar 300 m² zlokalizowany na zakończeniu hali wystawowej, prowadziła do stoiska, gdzie prezentowane były na stojakach w różnej postaci aksamity i jedwabie. Dodatkowym atutem stworzonego układu, oprócz ruchu i zmienności, była możliwość obserwacji go z góry, czym wprowadzono tu nową możliwość percepcji przestrzeni.

We wspomnianym powyżej Stuttgarcie Mies zorganizował grupę architektów, którzy przedstawili propozycję eksperymentalnej zabudowy mieszkaniowej⁹. Na osiedlu tym MR stworzył blok mieszkalny, w którym poszczególne mieszkania charakteryzowały się otwartym, wolnym rzutem, a w każdym z nich znajdowały się maksymalnie dwa słupy konstrukcyjne. Wszystkie mieszkania miały okna zlokalizowane na wschód i zachód, co zapewniało doskonałe nastożnienie i doświetlenie pomieszczeń. Na potrzeby wystawy wszystkie mieszkania zostały wykończone zgodnie z projektami projektantów wnętrz. Do udziału w tym przedsięwzięciu zaproszono 29 architektów wnętrz¹⁰, w tym także Lilly Reich. Mies zaprojektował w swoim bloku wnętrza tylko w dwóch apartamentach [H. Mezzadri 2008, s. 29]. Lilly zaprojektowała mieszkanie na parterze w *Haus 1* (A1) i była jedyną kobietą, która zaprojektowała całe mieszkanie.

Mies został poproszony przez organizatorów wystawy o zaprojektowanie układu sal wystawienniczych, ale nie podjął się tego i zarekomendował Lilly Reich do tego zadania (w kwietniu 1927 roku) [K. Kirch 1987, s. 31]. Ostatecznie Reich była odpowiedzialna za osiem z dziewięciu obszarów wystawienniczych w Gewerbehalle i jej okolicach w centrum Stuttgartu [M. McQuaid 1996, s. 22]. Wystawa obejmowała nowoczesne produkty przemysłowe (piece, podgrzewacze do wody, chłodziarki, żelazka, maszyny do szycia), meble, w tym modele kuchni (np. kuchnię frankfurcką Margarete Schutte-Lihotzky), przedmioty użytku domowego, linoleum, tkaniny, zasłony czy tapety (w tym ofertę Bauhausu).

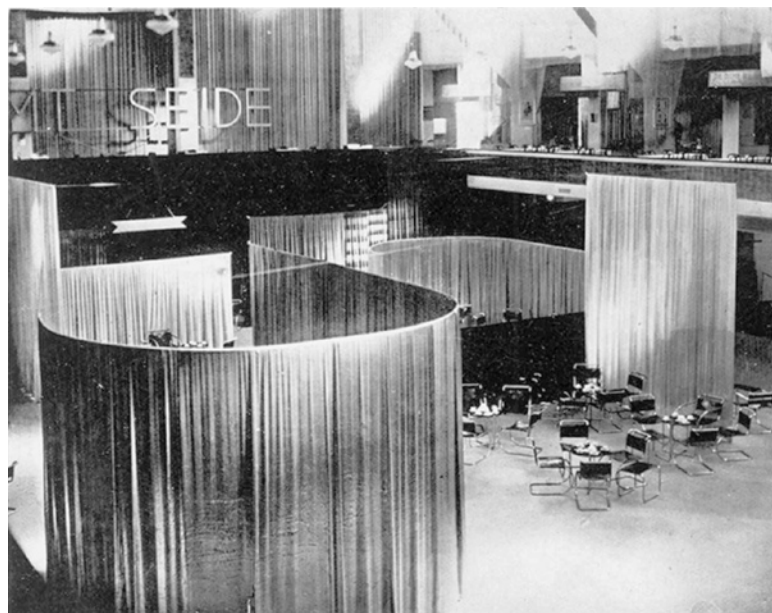
⁹ Schulze, s. 138-139. Mies w momencie związania się z Lilly był już od kilkunastu lat żonaty, ale od 1921 roku żył w separacji. Lilly i Mies zamieszkali razem już podczas pracy w Stuttgarcie w 1927 roku, a potem również w Berlinie. Mies całkowicie związał się z Lilly, ale nigdy się nie rozwiódł. N.F. Weber, *The Bauhaus Group. Six Masters of Modernism*, A.A. Knopf, New York, US 2009, s. 345-346.

¹⁰ Więcej na przykład w: M. Bartnicka, *Zapomniane wzorce, wypaczone idee. Nowatorstwo przełomu lat 20. i 30. XX w. – i co po nim zostało*, „Architectus” 2013, nr 1 s. 37-52.

Jedną z przestrzeni wystawienniczych była Tile Hall. W miejscu tym zaprezentowane zostało pionierskie dzieło, legendarny Glasraum (Glass room) (ryc. 2). Cała wystawa w Stuttgarcie przeszła do historii, ale to, co Lilly i Mies¹¹ zaproponowali jako wystawę ekspozycyjną szkła, stało się wydarzeniem, wręcz sensacją, nowością myśli wystawienniczej¹². Powstanie obiektu zainicjowane zostało przez producentów szkła. Obiekt zaprojektowano na 100 m², na końcu hali wystawowej. Ideowo powtarzał pomysł *Café Samt & Seide*. Złożony był z tafli szkła o różnej przejrzystości, wyrobów ze szkła, w tym trawionych, przezroczystych, oliwkowo-zielonych i szarych arkuszy szkła, z których część była przesuwna. W taflach dodatkowo pojawiały się zwielokrotnione wzajemne odbicia, co sprawiało wrażenie przestrzeni pozornie nieskończonej, o niesprecyzowanych granicach. Reich i Mies wykorzystali kolor jedynie przy projekcie podłogi (wykonanej z linoleum), jako sposób na określenie stref przejściowych. Całość charakteryzowała się tajemniczym nastrojem, ulotnością i przenikaniem, a cały obiekt stał się w pewien sposób realizacją postulowanych przez MR *płynących przestrzeni*.

Spektakularny sukces wystawy w Stuttgarcie zaowocował zleceniem na realizację niemieckiej części Wystawy Światowej w Barcelonie w 1929 roku (LR i MR otrzymali zlecenie w lipcu 1928 roku) [N.F. Weber 2009, s. 436]. Niemiecki Werkbund wyznaczył Lilly Reich na dyrektora artystycznego całego przedsięwzięcia. Komisarz Rzeszy (Reichskommissar), Georg von Schnitzler, powierzył zaś funkcję głównego architekta na tej wystawie Miesowi van der Rohe¹³. Całość pokazu niemieckiego składała się z licznych wystaw w dziesięciu różnych halach rozplanowanych w kilku miejscach na terenach wystawienniczych.

Po raz pierwszy wystawa światowa miała się składać także z obiektów architektonicznych, które nie miały być przestrzeniami wystawienniczymi, ale prezentować sobą twórczy dorobek reprezentowanego kraju. Powstały z tej okazji Barcelona Reichspa-



Ryc. 1. Café Samt & Seide, Berlin 1927 Źródło/source: „Cahiers d'Art” 1928, vol. 3.



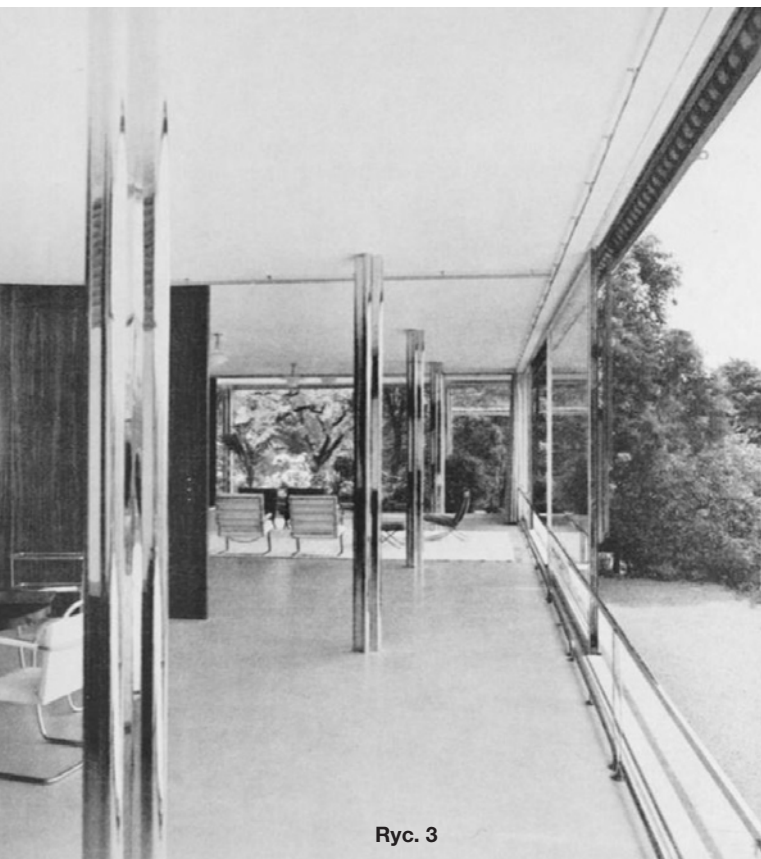
Ryc. 2. Glasraum, Stuttgart 1927 Źródło/source: „Die Form” 1928, s. 117.

¹⁰ W projekcie brali także udział: Erich Dieckmann, Rudolf Frank, Camille Graeser, Max Hoene, Arthur Korn, Ferdinand Kramer, Richard Lisker, Adolf Meyer, Brüder Rasch, Adolf G. Schneck, Walter Schneider, Franz Schuster, Margarete i Reinhold Stotz, Hans Zimmermann. Vide: K. Kirch, Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung”, Stuttgart 1927, Die Weißenhofsiedlung, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1987, s. 16.

¹¹ Należy podkreślić, że w dzisiejszych publikacjach zamieszczana jest zazwyczaj informacja, że autorem *Glasraum* jest Mies van der Rohe, ewentualnie, że we współpracy z Lilly Reich, natomiast w katalogu wystawy z 1927 roku na pierwszym miejscu jako autorka instalacji wymieniana jest Lilly Reich. Vide na przykład: „Die Form” z 1928 roku, gdzie opublikowano zdjęcia obiektu, przy których jako autorów podano w kolejności LR i MR, *Glasraum in der Gewerbehalle auf der Werkbundaustellung Die Wohnung*, Stuttgart 1927, „Die Form”, Heft 4, Verlag Hermann Reckendorf G.M.B.H., Berlin, DE 1928, s. 114-117.

¹² Ch. Sievers, *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/kultur/mies-van-der-rohe-charakteristische-raumkonzepte-in-der-textilkuenstlerin-und-designerin-lilly-reich-findet-der-architekt-eine-kreative-partnerin/> 267626.html, 02.05.2014.

¹³ <http://www.deutscher-werkbund.de/31.html>.

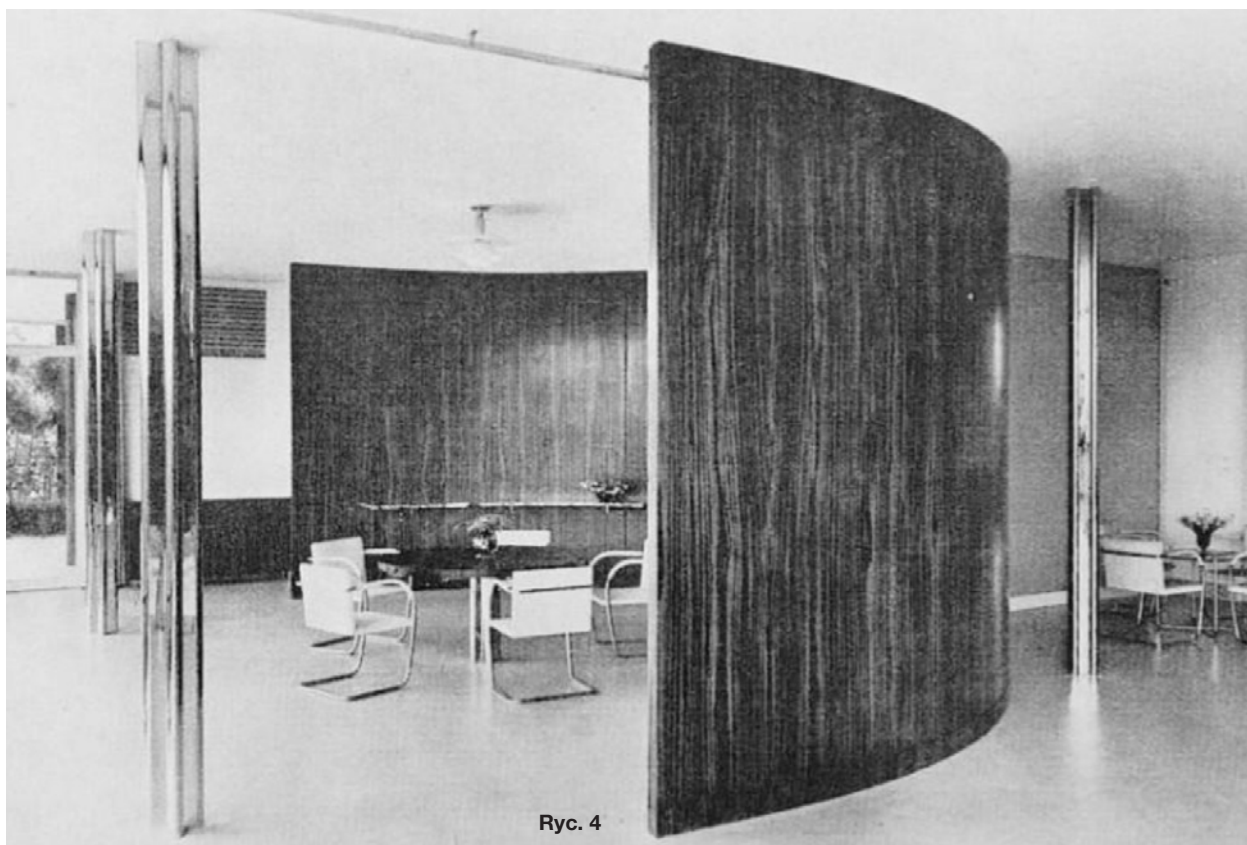


Ryc. 3

Ryc. 3, 4. Willa Tugendhatów/Tugendhat House, Brno 1931
 Źródło/source: „Die Form” 1931, s. 329, 330.

villon miał ukazać najistotniejsze cechy nowej myśli projektowej oraz precyzję niemieckiego rzemiosła. Obiekt powtarzał ideę integracji wnętrza i zewnątrz uzyskaną po raz pierwszy w Glasraum. W pawilonie wprowadzony został dodatkowy zabieg optycznego przenikania w trzecim wymiarze za pomocą odbicia lustrzanego w basenie z wodą. Manewr ten pozwolił na uzyskanie wrażenia wychodzenia obiektu poza dotychczas spotykaną przestrzeń i skalę. Lilly Reich, jako dyrektor artystyczny całego przedsięwzięcia, była podczas wystawy wymieniana jako współtwórca całości założenia, w tym Pawilonu Barcelona [The Oxford Encyclopedia... 2008, s. 591], zaś w latach późniejszych, tak jak i dziś, wymieniany jest jedynie Mies van der Rohe. Podobnie rozwinęła się historia powstania jednego z najslawniejszych mebli: Krzesła Barcelona, które choć stworzone we współpracy z LR, również przypisywane jest jedynie MR.

Pod koniec 1928 roku Mies zaczął pracować nad projektem domu Tugendhatów w czeskim Brnie¹⁴. Wnętrza tego domu, który uważany jest za arcydzieło współczesnej architektury, powstały we współpracy z LR (ryc. 3, 4). Architektura samego budynku należy do MR, ponieważ ideowo powtarza konstrukcję Pawilonu w Barcelonie. Wnętrza zaś, a zwłaszcza meble i wykończenie poszczególnych płaszczyzn, noszą w sobie rys sposobu projektowania Lilly. Swą



Ryc. 4

niewątpliwie ogromną zjawiskowość willa zawdzięcza rozwiązaniu wnętrz, barwom i materiałom, zwłaszcza w strefie reprezentacyjnej. Zademonstrowano tu nową ideę przestrzeni – przestrzeni, która nie ma granicy [Ch. Sievers 2001], co najbardziej odczuwalne było w przeszklonych ścianach salonu, które optycznie łączyły świat wewnętrzny i zewnętrzny. We wnętrzu salonu, przy wejściu od strony tarasu, zlokalizowana została jadalnia otoczona ścianką wykonaną z drewna drzewa hebanowego, która tworzy przestrzeń na kształt podkowy. Dalszą przestrzeń rozgraniczała ścianka wyłożona taflami onyksu w kolorze miodowo-żółtym. Perspektywę wnętrza zamykał przeszklony ogród zimowy. Szkło stało się motywem przewodnim przestrzeni, elementem zapewniającym jej zakładaną przestronność. We wnętrzu wykorzystano również zwiewne tkaniny, które wygradzały w półprzezroczysty sposób zastaną przestrzeń, a piękne czarne jedwabie wykorzystywane były do zasłaniania dużych przeszkleń, aby uniknąć w nich efektu lustra po zmierzchu.

Najważniejszym osiągnięciem Lilly z tego okresu było powierzenie jej stanowiska dyrektora artystycznego wystawy *Die Wohnung unserer Zeit* (The Dwelling of Our Time), zorganizowanej w 1931 roku na terenie Berlińskich Targów. Przedsięwzięcie to zajmowało osiem sal wystawowych i odnosiło się zarówno do materiałów budowlanych, jak i propozycji aranżacji wnętrz mieszkalnych. LR była odpowiedzialna za kreację pięciu różnych instalacji: głównej wystawy dotyczącej materiałów budowlanych oraz przykładowych projektów wnętrz, w tym apartamentu dla pary małżeńskiej i apartamentu dla osoby samotnej. Zaproponowane wnętrza odznaczały się minimalizmem i zostały wyposażone w meble autorstwa Lilly. Najczęściej publikowanym wnętrzem był apartament wyposażony w zaprojektowaną przez LR szafę kuchenną (ryc. 5), którą wyprodukował Otto Kahn. Kilka innych mebli (LR 610, LR 120) zostało później wyprodukowanych przez Bamberg Metallstätten [M. McQuaid 1996, s. 48]. W sąsiedztwie, po drugiej stronie ściany wnętrza domu autorstwa Reich, znajdo-



Ryc. 5. Szafa kuchenna w apartamencie dla osoby samotnej/Kitchen wardrobe in apartment for a single person, / *Die Wohnung unserer Zeit*, Berlin 1931 Źródło: „Die Form” 1931, s. 255.

¹⁴ Budowę domu ukończono w grudniu 1930 roku. Struktura i informacje na temat willi zostały opublikowane przez Waltera Riezler’a w 1931 roku w czasopiśmie „Die Form”. Vide: W. Riezler, *Das Haus Tugendhat in Brünn*, „Die Form” 1931, Heft 9, s. 321-332.

wała się propozycja przygotowana przez Miesa. Zaprojektowane przez LR i MR mieszkania zajęły ponad połowę centralnej przestrzeni wystawienniczej i miały najciekawsze układy przestrzenne.

2.3. Czas Deutsches Reich

W 1932 roku NSDAP wygrało wybory do Reichstagu, a w styczniu 1933 Hitlera mianowano kanclerzem Niemiec. W tym samym roku także Werkbund uległ dostosowaniu do polityki narodowo-socjalistycznej, w związku z czym do zarządu weszli głównie ludzie, którzy należeli do partii nazistowskiej. Reich należała do grona 27 osób, które ratyfikowały wspomniane zmiany, wierząc w to, że nawet w takich warunkach da się kontynuować własną działalność artystyczną. Jednocześnie w tym samym czasie Mies van der Rohe poznał młodego Philipa Johnsona, który zlecił mu zaprojektowanie swojego mieszkania w Nowym Jorku. W ten sposób nastąpiło pierwsze nawiązanie kontaktów ze Stanami Zjednoczonymi.

W styczniu 1932 roku Mies, który został trzecim z kolei dyrektorem Bauhausu, zaprosił LR do pracy w tej szkole na miejsce Gunty Stöhlz, która zrezygnowała z pracy na jesieni 1931 roku [M. Droste 1990, s. 224]. Lilly stanęła na czele pracowni projektowania wnętrz, ale jej praca została przerwana w kwietniu 1933 w związku z zamknięciem Bauhausu.

Od momentu przejęcia władzy przez narodowych socjalistów architekci nurtu modernistycznego byli właściwie wykluczeni z działalności projektowej. Lilly ignorowano w dwójnasób – ponieważ reprezentowała styl nowoczesny, a także dlatego, że była kobietą. Naziści uważali, że kobiety powinny być matkami i zajmować się wychowywaniem dzieci oraz gospodarstwem domowym. W związku z trudnościami z pozyskaniem zleceń realizowała nieliczne drobne prace, wykorzystując dawne kontakty z osobami powiązаныmi z przemysłem lub pomoc kolegów z Bauhausu [M. Droste 1996, s. 56]. Lilly nie wstąpiła do partii, ale mimo to udało jej się współuczestniczyć w dwóch większych zleceniach: w 1934 roku w Deutsches Volk – Deutsche Arbeit w Berlinie oraz wraz z Miesem w wystawie przemysłu włókienniczego i odzieżowego na wystawę światową w Paryżu w 1937 roku (ekspozycja mieściła się w sekcji przemysłu włókienniczego w budynku autorstwa Alberta Speera).

Ostatecznie praktyka zawodowa Miesa van der Rohe również podupadła. Brak jakichkolwiek zleceń oraz sytuacja panująca w Niemczech przyczyniły się do poszukiwania pracy poza granicami kraju. 20 marca 1936 roku MR otrzymał od Johna Holabirda list z propozycją pracy w Chicago. Holabird, przedstawiciel firmy architektonicznej, poszukiwał kandydata na dyrektora

szkoły Armour Institute of Technology – takiego, który uczyniłby z niej najlepszą szkołę w kraju. Niemał równolegle MR otrzymał propozycję przekazaną przez dyrektora MoMA w Nowym Jorku, Alfreda Barra, projektu nowego budynku galerii. Mimo zainteresowania MR do zlecenia nie doszło, ale Barr pośredniczył w nawiązaniu kontaktu między Miesem a dziekanem wydziału architektury na Harvardzie, który w liście z 21 lipca 1936 roku zaproponował van der Rohe kierownicze stanowisko (Chair of Harvard University). Po spotkaniu w Berlinie ostatecznie zaproponował mu stanowisko profesora wzornictwa (Professor of Design), jednakże zauważył, że angaż architektę architektury nowoczesnej na to stanowisko może budzić protesty wewnętrznej opozycji. Zasugerował więc, że przedstawi Senatowi do wyboru dwie kandydatury: Miesa van der Rohe i Gropiusa. Mies stanowczo odmówił [F. Schulze, E. Windhorst 2012, s. 205-207]. Mimo tego niepowodzenia Alfred Barr próbował utrzymać kontakt z van der Rohem. Nakłonił panią Helen Resor, członka zarządu MoMA, aby wraz z mężem Stanleyem Resorem zamówili u MR projekt domu letniskowego w Snake River Ranch (teren Jackson Hole, Wyoming). Mies wyraził zainteresowanie, a do ich spotkania doszło latem 1937 roku. Po spotkaniu został przez nich zaproszony do Stanów Zjednoczonych. a 20 sierpnia 1937 roku opuścił w Nowym Jorku pokład transatlantyku.

W czasie pobytu w Stanach, jesienią 1937 roku, spotkał się w Chicago z Holabirdem oraz dziekanem Armour Institute (Henry T. Heald) i przewodniczącym rady nadzorczej (James D. Cunningham). Władze uczelni ponowiły ofertę stanowiska Dyrektora Szkoły Architektury i poprosiły Miesa o przygotowanie nowego programu nauczania. Mies złożył wymaganą dokumentację 10 grudnia 1937 roku, po czym w kwietniu 1938 roku otrzymał nominację na profesora architektury i Dyrektora Wydziału Architektury (Department of Architecture) od 1 września 1938 roku. W tym samym miesiącu wrócił do Berlina [F. Schulze, E. Windhorst 2012, s. 210-216].

W tym czasie Lilly Reich zajmowała się własną, skromną działalnością projektową oraz dbała o administracyjną stronę praktyki MR¹⁵. Mies po powrocie przygotował swój wyjazd do Chicago na stałe. Nie planował, aby ktokolwiek mu towarzyszył – ani Lilly, ani żadna z jego córek. Wyjechał w sierpniu, a pokład (*nomen omen*) SS Europa opuścił dokładnie 29 sierpnia 1938 roku [F. Schulze, E. Windhorst 2012, s.188].

W lipcu 1939 roku Lilly Reich pojechała do Miesa w odwiedziny. We wspomnieniach osób, które ją wówczas spotykały, możemy przeczytać, że nie przybyła do Stanów wyłącznie jako gość. Natychmiast po przyjeździe rzuciła się w wir pracy. Mies razem z nią

oraz grupą współpracowników¹⁶ spędzał czas w miejscowości Pike Lake Lodge w północno-wschodnim Wisconsin. Grupa zajmowała się pracami nad projektem IIT Campus, a Lilly pręźnie uczestniczyła w pracach projektowych. Według współuczestników Mies odnosił się do jej uwag z dużym respektem, a spotkanie to pozostawiło na nich niezatarte wrażenie¹⁷. Pod koniec sierpnia wszyscy wrócili do Chicago. Ze względu na komunikaty o zagrożeniu wojną nastrój był bardzo ponury, w związku z czym Lilly postanowiła wracać do Niemiec. Analizując jej zachowanie podczas pobytu w USA, można uważać, że Lilly chciała tam zostać, nikt jej jednak nie zatrzymywał. Według biografy Miesa odczuwał on potrzebę uwolnienia się od jej dominującej osobowości [F. Schulze, E. Windhorst 2012, s. 203]. Wyjechała z Chicago jeszcze przed rozpoczęciem wojny – miała odpłynąć do kraju statkiem SS Bremen, który opuścił 30 sierpnia 1939 doki Nowego Jorku bez pasażerów w obawie przed internowaniem statku i załogi. Reich dotarła więc do Niemiec dopiero 22 września 1939 roku. Po powrocie do Berlina prowadziła ożywioną korespondencję z van der Rohe. Listy MR zaginęły, wiadomo o nich jedynie z komentarzy zawartych w listach wysyłanych przez Lilly. Ona zaś pisała mu o jego biurze, jego rodzinie oraz o prowadzonych działaniach na rzecz zarejestrowania patentów na meble. Korespondencja Miesa ma ton dość obojętny, przez co Lilly skarży się delikatnie, że go utraciła. Ich kontakt urwał się w czerwcu 1940 roku, kiedy to działania wojenne na stałe przerwały możliwość przekazywania jakichkolwiek przesyłek. Od tego czasu nie dostała od niego żadnej informacji ani nie zobaczyła go nigdy więcej.

Biografowie MR uważają, że jednym z powodów powrotu Lilly Reich do Berlina była troska o spuściznę ich wspólnej twórczości. Faktem jest, że to właśnie dzięki Lilly udało się przechować rysunki i dokumentację z berlińskiego biura Miesa, które są teraz częścią zbiorów MoMA w Nowym Jorku. Przed wojną tylko część z bogatego archiwum została przesłana przez nią do Stanów. W trakcie wojny dokumenty przechowywane były na farmie poza Berlinem. Lilly obawiała się ewakuacji miasta, więc wcześniej udało się jej zabezpieczyć te zbiory. Udało jej się przewieźć je i schować jeszcze przed bombardowaniem, które w 1943 zniszczyło jej

własne studio, przez co straciła większość swoich osobistych dokumentów.

Lilly Reich zaraz po wojnie¹⁸, już w czerwcu 1945 roku, włączyła się w prace na rzecz reaktywacji niemieckiego Werkbundu. Nie doczekała się jednak jego reaktywacji, która nastąpiła dopiero trzy lata po jej śmierci. Pracę zawodową rozpoczęła, realizując renowacje i przeprojektowanie mieszkań na zlecenie Hansa Scharouna [M. Droste 1996, s. 56]. Przez krótki czas, do momentu kiedy zachorowała, pracowała w Hochschule für bildende Kunst w Berlinie.

LR zmarła z wycieńczenia, na raka, w wieku 62 lat, 14 grudnia 1947 roku w Berlinie. Po śmierci została szybko zapomniana. Pierwsze wspomnienie o niej pojawiło się dopiero 40 lat później, kiedy ukazała się pierwsza publikacja biograficzna na jej temat autorstwa Sonji Günther.

PODSUMOWANIE

Lilly Reich była niezwykle twórcza i odznaczała się wyjątkowo silną osobowością – tylko taka postawa dawała szansę kobiecie na przebicie się w świecie początku XX wieku. W momencie, gdy poznała Miesa van der Rohe była od ponad dekady powszechnie znaną projektantką, uznawaną za prekursora współczesnego designu, jednym z najbardziej cenionych specjalistów z zakresu wystawiennictwa w Niemczech oraz jedyną członkinią zarządu niemieckiego Werkbundu. Ich wzajemne spotkanie było zderzeniem dwóch znakomości, co zadziało na ich pracę na zasadzie synergii. Tworzyli i inspirowali się nawzajem. Mies na początku ich znajomości otrzymał bardzo prestiżowe zlecenie (Weissenhof), a realizowane kolejno wspólne zadania projektowe, ich poziom techniczny i artystyczny, mnożyły kolejne zamówienia. W ostatecznym rozrachunku to Mies zyskał i zawdzięczał więcej spotkaniu Reich. Do momentu spotkania z Lilly Mies nie angażował się zbytnio w projektowanie wnętrz, nawet własnych realizacji, co można zauważyć choćby przy zleceniu projektu wnętrz w bloku na osiedlu Weissenhof projektantom wnętrz (w tym LR). Podobna sytuacja była przy projekcie wystawienniczym zarówno w Stuttgarcie, jak i w Berlinie w 1927 roku, gdzie zamówienie otrzymał

¹⁵ Ze zbiorów MoMA w Nowym Jorku znane są jej rysunki realizowane w okresie 1937-1939 dla firmy Telefunken, w szczególności design gramofonów.

¹⁶ Razem z MR i LR w pracach brali udział: William Priestley, John Barney Rodgers, Walter Peterhans oraz pełniący wówczas funkcję kreślarza student George Danforth. Schulze, Windhorst, op. cit., s. 201.

¹⁷ Oral history of George Danforth / interviewed by Pauline Saliga, compiled under the auspices of the Chicago Architects Oral History Project, the Ernest R. Graham Study Center for Architectural Drawings, Department of Architecture, The Art Institute of Chicago, s. 36.

¹⁸ Po powrocie ze Stanów Zjednoczonych Lilly została wcielona tak jak większość cywilów do wojskowej grupy inżynierii Organisation Todt (OT). W ostatnich latach wojny była zaś zatrudniona w biurze Ernsta Neuferta, który otrzymał zlecenie od Alberta Speera na opracowanie standardów dla budynków mieszkalnych.

MR, a projekt przekazał do opracowania LR (dotyczy wystaw w Gewerbehall oraz Café Samt & Seide).

Mies van der Rohe nigdy więcej nie spotkał takiego współpracownika, którego sztuka mógł uzupełnić jego własny [F. Schulze, E. Windhorst 2012, s. 104]. Lilly uwrażliwiła Mies na nową jakość estetyki wnętrza, piękno, naturalność i szlachetność materiałów wykończeniowych. Można zauważyć jego przemianę w myśleniu o przestrzeni wnętrza, porównując wcześniejsze realizacje MR. Nastąpiła w nim także zmiana postawy w odniesieniu do materiału wykończeniowego, faktury czy koloru. Do momentu spotkania z Lilly MR stosował zazwyczaj pospolite wapienie i granity oraz odsłoniętą cegłę i cegłę klinkierową [R. Ott 1999, s. 233].

Lilly zaś nie odmieniła swego stylu projektowania. Jeszcze przed spotkaniem z MR była chwalona za nowatorskie podejście do wystaw, umiejętność operowania barwą, stosowanie tkaniny. Jej wkład we wspólne projekty z Miesem był dużo większy niż obejmowałaby zwykła współpraca. Lilly nigdy nie była pracownikiem Miesa van der Rohe. Prowadziła własną działalność projektową w berlińskim biurze przy Genthiner Straße 40, była samodzielnym projektantem wnętrz¹⁹. Wśród zachowanych projektów, zwłaszcza planów domów w Krefeld, znajduje się wiele mebli rozrysowanych przez nią, co zostało potwierdzone w późniejszych badaniach (zatrudniono ekspertów kryminalistyki badających pismo). Również przy dokumentacji domu Tugendhatów prawie 1/3 rysunków była jej autorstwa²⁰. Istnieje uzasadnione podejrzenie, że wszystkie meble przypisane historycznie Miesowi van der Rohe były projektowane przynajmniej we współpracy z Lilly Reich. Dotyczy to zarówno pierwszego krzesła Weissenhof (1927), jak i krzesła Brno (1930), tego najślawniejszego – Barcelona (1929), a także sofy Barcelona Liege (znanej też jako Tagesliege, 1930). Ta ostatnia, produkowana do tej pory przez firmę Knoll, uznana za klasyk designu MR, w latach 30. była podpisywana jako dzieło Lilly Reich. Mies zaś do momentu spotkania z Lilly nie zaprojektował żadnego mebla, a po ich rozstaniu tworzył jedynie różne warianty i udoskonalenia istniejących już modeli.

Niewątpliwie kariera Lilly Reich została przytłumiona przez Ludwiga Miesa van der Rohe, a zniszczona przez powstanie Trzeciej Rzeszy. MR nigdy nie kwestionował co prawda autorstwa czy wkładu projek-

towego Lilly Reich, jednak raczej nic o nim nie mówił, przez co jest częściowo odpowiedzialny za zatarcie informacji o swojej współpracownicy, z którą żył i pracował przez 13 lat. Wokół Lilly panowało milczenie. Archiwum, tak skrzętnie przechowywane przez Lilly, trafiło z NRD do Chicago dopiero w 1964 roku. Jednym z elementów przesyłki była skrzynka oznakowana LR. Podobno Mies nigdy tego pudła nie otworzył ani nie wydał dyspozycji, co z nim zrobić. Po jego śmierci (w 1969 roku) trafiło ono do muzeum wraz z całą pozostałą dokumentacją, którą Mies zapisał galerii MoMA. Zawartość tej części archiwum przejrano dopiero na początku lat 80., a zawierała ponad 800 szkiców, roboczych rysunków i projektów mebli oraz blisko 100 fotografii wykonanych dzieł i instalacji²¹. W skrzynce tej znaleziono też oryginalne szkice Pawilonu Niemieckiego w Barcelonie.

POST SCRIPTUM

Prawie 50 lat po śmierci Lilly Reich, 8 lutego 1996, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku (MoMA) zorganizowało pierwszą wystawę jej prac. Na wystawie zademonstrowano 45 rysunków i 30 fotografii prac Lilly, koncentrując się na jej działalności wystawienniczej. Oprócz rysunków pokazano również dwa prototypy mebli oraz jeden model architektoniczny wykonany specjalnie z okazji tej wystawy²². Lilly przedstawiona została jako **jedna z najbardziej wpływowych kobiet** tworzących w latach 20. i 30. XX wieku.

LITERATURA

publikacje:

1. **Anger J. (2007)**, *Courbet, the Decorative, and the Canon: Rewriting and Rereading Meier-Graefe's Modern Art*, [w:] A. Brzyski (ed.), *Partisan Canons*, DUKE University Press, US.
2. **Anthony K.H. (2001)**, *Designing for diversity: Gender, race, and ethnicity in the architectural profession*, University of Illinois Press, Illinois, US.
3. **Bartnicka M. (2013)**, *Zapomniane wzorce, wypaczone idee. Nowatorstwo przełomu lat 20. i 30. XX w. – i co po nim zostało*, „Architectus”, nr 1.
4. **Bauer C.I. (2003)**, *Bauhaus- und Tessenow-Schülerinnen Genderaspekte im Spannungsverhältnis*

¹⁹ Nie są znane wewnętrzne umowy między Reich i van der Rohe, można jedynie odnaleźć wzmiankę, że w dwóch przypadkach otrzymała wynagrodzenie w wysokości 20% na pokrycie kosztów. Lange, op. cit., s. 9.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² *Lilly Reich: Designer and Architect*, February 8-May 7, 1996, The Museum of Modern Art, press release, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/278>,

- von Tradition und Moderne, Dissertation, Fachbereich Architektur, Universität, Kassel, DE.
5. **Campbell J. (1978)**, *The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts*, Princeton University Press, Princeton, US.
 6. **Droste M. (1990)**, *Bauhaus, 1919-1933*, Bauhaus-Archiv, Taschen, Köln, DE.
 7. **Droste M. (1996)**, *Lilly Reich: Her career as an artist*, [w:] M. McQuaid (ed.), *Lilly Reich Designer and Architect*, The Museum of Modern Art, New York, US.
 8. **(1928)** *Glasraum in der Gewerbehalle auf der Werkbundausstellung „Die Wohnung“ Stuttgart 1927*, „Die Form“, Heft 4, Verlag Hermann Reckendorf G.M.B.H., Berlin, DE.
 9. **Günther S. (1988)**, *Lilly Reich 1885-1947. Innenarchitektin. Designerin. Ausstellungsgestalterin*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, DE.
 10. **Kirch K. (1987)**, *Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung“, Stuttgart 1927, Die Weißenhofsiedlung*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, DE.
 11. **Lange Ch. (2007)**, *Lilly Reich*, archplus 184: Architektur im Klimawandel, ARCH+ verlag GmbH, Berlin, DE.
 12. **McQuaid M. (1996)**, *Lilly Reich And the Art of Exhibition Design*, [w:] M. McQuaid (ed.), *Lilly Reich Designer and Architect*, The Museum of Modern Art, New York, US.
 13. **Mezzadri H. (2008)**, *Mies at Weissenhof*, „ARQTexto“, 13.
 14. **Ott R. (1999)**, *Mies's Statues and Lilly Reich*, 87th ASCA, Annual Meeting Proceeding, Geraldine Forbes & Marvin Malecha, Washington.
 15. **Riezler W. (1931)**, *Das Haus Tugendhat in Brünn*, „Die Form“, Heft 9.
 16. **Schulze F., Windhorst E. (2012)**, *Mies van der Rohe: A Critical Biography*, New and Revised Edition, University of Chicago Press, Chicago, US.
 17. **Stratigakos D. (2008)**, *A Women's Berlin: Building the Modern City*, The University of Minnesota, Minneapolis, US.
 18. **The Oxford Encyclopedia of Women in World History, (2008)**, B.G. Smith (ed.), Oxford University Press.
 19. **Weber N.F. (2009)**, *The Bauhaus Group. Six Masters of Modernism*, A.A. Knopf, New York, US.
- 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> [dostęp: 02.05.2014].
 2. *Chronik des Deutschen Werkbundes 1907 bis 1932*, <http://www.deutscher-werkbund.de> [dostęp: 2014].
 3. *Oral history of George Danforth I* interviewed by Pauline Saliga, compiled under the auspices of the Chicago Architects Oral History Project, the Ernest R. Graham Study Center for Architectural Drawings, Department of Architecture, The Art Institute of Chicago, <http://digital-libraries.saic.edu> [dostęp: czerwiec 2019].
 4. *Lilly Reich: Designer and Architect*, February 8-May 7, 1996, The Museum of Modern Art, press release, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/278>.

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.