

TWÓRCZOŚĆ EILEEN GRAY A JEJ STOSUNEK DO IDEI BAUHAUSU

Maciej Olenderek

Politechnika Łódzka, Wydział Budownictwa, Architektury i Inżynierii Środowiska, al. Politechniki 6, 90-924 Łódź
e-mail: maciej.olenderek@p.lodz.pl; ORCID 0000-0001-6926-9735

DOI: 24427/aea-2019-vol11-no4-02

WORK OF EILEEN GRAY AND BAUHAUS IDEA

Abstract

The article is devoted to the comparison of the artist Eileen Gray's genius about world-famous fame, her understanding of art, approach to the processes of creating, treating things, and the ideas of the Bauhaus school created by the most prominent creators of modern art, international style. Gray's theories on design and architecture have left a lasting impression on the perception of the world of contemporary art. Today, she is still considered the epitome of modernism and is the only woman whose name is mentioned in the same breath as Le Corbusier or Ludwig Mies van der Rohe. The aim is to compare work of E. Gray to Bauhaus ideas.

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest porównaniu twórczości genialnej artystki o światowej sławie Eileen Gray, rozumieniu przez nią sztuki, podejściu do procesu tworzenia, traktowania rzeczy oraz idei szkoły Bauhausu stworzonej przez najwybitniejszych twórców sztuki nowoczesnej i stylu międzynarodowego. Teorie Gray na temat projektowania i architektury pozostawiły trwałe ślady w sposobie postrzegania świata sztuki współczesnej. Dziś nadal jest ona uważana za jedną z głównych postaci modernizmu i pozostaje jedyną kobietą sytuowaną na tym samym poziomie, co Le Corbusier czy Ludwig Mies van der Rohe. Główny cel pracy stanowi porównanie cech jej twórczości z ideami szkoły Bauhausu.

Keywords: modernism; international style; Bauhaus; Eileen Gray

Słowa kluczowe: modernizm; styl międzynarodowy; Bauhaus; Eileen Gray

WPROWADZENIE

Eileen Gray to wyjątkowo utalentowana projektantka form użytkowych, wnętrz i budynków. To twórczyni o światowej sławie. Artykuł poświęcony jest porównaniu jej twórczości, tego w jaki sposób rozumiana była przez nią idea sztuki, jej podejścia do tworzenia i traktowania rzeczy z ideami szkoły Bauhausu stworzonej przez najwybitniejszych twórców sztuki nowoczesnej i stylu międzynarodowego. Jednym z pierwszych zbudowanych obiektów, będących manifestacją nowego abstrakcyjnego języka modernizmu propagowanego przez jego twórców była siedziba szkoły, której projekt stanowił przełamanie XIX-wiecznego kanonu. Stała się syntezą wszystkiego, o czym opowiadał Bauhaus, łącząc sztukę, rzemiosło i przemysł w jedno dzieło sztuki. Dzisiaj często nie doceniamy, jak radykalne w okresie międzywojennym było to działanie. Chociaż

szkoła istniała jedynie kilkanaście lat, wykształciła wielu wybitnych uczniów. Miarą jej znaczenia jest fakt, iż żadna szkoła architektury czy wzornictwa nie może twierdzić, że idee propagowane przez Bauhaus nie wpłynęły na jej proces kształcenia. Współcześni oceniają tych kilkanaście lat istnienia szkoły jako największy wkład niemieckiej kultury w światową sztukę XX wieku. Należy podkreślić, iż nadal znacząco wpływa ona na rozwój sztuki współczesnej. To Bauhaus, wraz z innymi działającymi w pierwszej połowie XX wieku utalentowanymi projektantami awangardy, jak opisywana w artykule Eileen Gray, upowszechnił modernistyczne projektowanie. Założycielem i wiodącym kreatorem szkoły był Walter Gropius. Jego miejsce urodzenia, Berlin znacząco wpłynęło na postrzeganie przez niego przestrzeni, a także tempa jej przekształceń. Jego postawę twór-

czą ukształtowały, jak sam mówił, trzy zjawiska: rozwój przemysłu i urbanizacji, powszechność elektryczności oraz narodziny sztuki współczesnej [W. Gropius 2014]. W 1908 roku został asystentem Petera Behrens'a w Berlinie, gdzie pracowali również Ludwig Mies van der Rohe i Le Corbusier. Budynki, które projektował cechują się prostotą i funkcjonalnością. Charakteryzuje je użycie dużej ilości szkła w celu dobrego doświetlenia wnętrza, co w tamtych czasach było śmiałą kreacją. Dla Waltera Gropiusa bryła budynku miała być rzeźbą wkomponowaną w ulicę czy inny istniejący krajobraz, a nie jedynie fasadą. To podejście stało się później nadrzędną zasadą propagowaną w szkole – „tworzyć przestrzeń, nie 'obudowy'”. Gropius interesował się budownictwem mieszkaniowym i przemysłowym. Był jednym z projektantów Simensstadt w Berlinie, ogromnego kompleksu mieszkaniowego. Dużą wagę przykładł do wartości plastycznych, których potencjał krył się w nowych technologiach. Twórcy, którzy z nim współpracowali, próbowali zobaczyć w nowych tworzywach wartości formalne, konstrukcyjne i ekspresyjne. Trzeba wspomnieć, że w latach dwudziestych ubiegłego wieku rozwój chemii umożliwił, dzięki stworzonym nowym strukturom plastycznym, uzyskiwanie zaskakująco delikatnych kształtów i przekraczanie możliwości nośnych znanych dotychczas klasycznych materiałów.

Gropius w Bauhausie kładł szczególny nacisk na wszechstronne kształcenie przyszłych projektantów. W tamtych czasach była to pierwsza na świecie nowoczesna szkoła projektowania, promująca multidyscyplinarne spojrzenie na proces tworzenia. Sposób nauczania był ówczesnie wręcz rewolucyjny, tak od strony spojrzenia na sztukę, jak i sposobu prowadzenia wykładu. Jako dyrektor szkoły Walter Gropius zgromadził wielu wybitnych twórców reprezentujących różne dziedziny i style. Nauczycielami byli m.in.: Wasily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Ludwig Mies van der Rohe, Hannes Meyer czy Marcel Breuer. Po Bauhausie do czasów współczesnych pozostało pojęcie funkcjonalnego wystroju wnętrza, proste meble, ascetyczne przedmioty codziennego użytku, meble modułowe, czy aneksy kuchenne. Bez tego przełomu we wzornictwie nie sposób wyobrazić sobie dzisiaj wystroju mieszkań czy funkcjonalnego urządzenia warsztatu pracy. Design tamtych lat przetrwał do dziś, a także jest wciąż na nowo odkrywany przez rzeszę młodych projektantów.

Następca Waltera Gropiusa, Hannes Meyer, został zwolniony ze szkoły przez burmistrza Dessau za rzekome upolitycznianie studentów poprzez propagowanie poglądów komunistycznych. Kolejnym dyrektorem szkoły został Ludwig Mies van der Rohe - wtedy już z marką pełnoprawnego członka niemieckiej

awangardy, propagującego własne poglądy na temat tego, czym powinien być nowoczesny design. Rzadko wspomina się go jako dyrektora Bauhausu, choć pełniąc tę funkcję wniósł niezaprzeczalny wkład, wręcz matematyczną logikę w tworzenie budynków. Jednak nadal pozostaje on znany głównie ze swoich amerykańskich drapaczy chmur, takich jak wieże Lake Shore Drive, Seagram czy IBM Plaza. Jego rozwój od bardziej klasycznych projektów w kierunku modernizmu miał jednak miejsce w przedwojennych Niemczech. Po dojściu do władzy NSDAP uniemożliwiono dalszą działalność Bauhausu, w tym edukację młodych architektów, w związku z czym uczniowie skazani byli na emigrację. Wyjechał także m.in. Gropius, który w 1937 roku na stałe osiadł w USA.

W artykule porównaniu podlegać będzie pojmowanie architektury nowoczesnej przez Eileen Gray z kreacją modernistycznej architektury Bauhausu oraz ideami Le Corbusiera. Przeanalizowano wybrane projekty Gray wraz z odniesieniami do myśli modernistycznej architektury Bauhausu oraz ideami Le Corbusiera. Przeanalizowano wybrane projekty Gray wraz z odniesieniami do myśli modernistów lat trzydziestych XX wieku.

1. DROGA TWÓRCZA

Eileen Gray, określana mianem mistrzyni modernistycznego designu, mówiła o sobie, że jest „architektem bez dyplomu i projektantem bez wykształcenia” [K. Kuczyńska 2014]. Jej edukacja artystyczna rozpoczęła się w 1900 roku w Slade School w Londynie, znanej jako „szkoła bohemy”. Dorastała w okresie, kiedy kobiety dopiero zaczynały przecierać sobie drogę do możliwości zdobywania wyższego wykształcenia. Zwiedzała liczne muzea i wystawy, gdzie odkryła bogaty świat mebli. W 1900 roku odwiedziła wraz z matką Wystawę Światową w Paryżu - doznania z niej i pobyt w stolicy Francji okazały się punktem zwrotnym w jej życiu. Zafascynowały ją nie tylko nowinki techniczne, jak choćby *trottoir roulant* - mechaniczny, ruchomy chodnik transportujący ludzi z Placu Inwalidów na Champs-Élysées. Zdała sobie sprawę, że w tym inspirującym mieście może prowadzić życie, jakiego pragnie - niezależne, pełne radości i otwartości na świat sztuki. Zanotowała wtedy w prowadzonym dzienniku, że „przeszłość rzuca cień, a przyszłość światło”. W Paryżu zaczęła studiować sztukę w Académie Julian. Podczas kolejnego pobytu, w Londynie trafiła na warsztat niejakiego D. Charlesa odnawiającego przedmioty z laki. Po naukach w warsztacie wróciła do Paryża bogatsza o doświadczenia zebrane w jego pracowni, próbki laki oraz kontakt do znawcy tematu Seizo Sugawara, Japończyka, który przybył do Paryża, by pielęgnować

przedmioty z laki prezentowane na Wystawie Światowej. Stał się on jej stałym współpracownikiem na kolejnych 20 lat.

Gray chciała tworzyć przede wszystkim ekskluzywne przedmioty codziennego użytku. Projektując meble z laki, do perfekcji opanowała tę pracochłonną i wymagającą niezwyklej cierpliwości technikę. Parawany jej autorstwa, z abstrakcyjnymi scenami, o nazwach: *Czarodziej nocy* czy *Przeznaczenie*, dodawały wnętrzom wręcz mistycznego nastroju. Odpowiedzią artystki na panujący Jugendstil były proste formy i klarowne linie we wzorach umieszczonych na parawanach. Były to pierwsze dzieła ukazujące modernistyczne, ascetyczne spojrzenie na przedmioty codziennego użytku. W tamtych latach kształtowała strukturę mebla poprzez nowatorskie użycie materiału i prostotę wypowiedzi artystycznej, podobnie jak twórcy modernistycznej szkoły niemieckiej. Zauważyła jednak obok piękna prostoty również użyteczność i delikatność formy którą kreowała, nadając jej wyjątkowe cechy pozwalające obok użyteczności w korzystaniu, doznawać poczucia harmonii i relaksu. Jej niezależność twórcza była absolutnie wyjątkowa.

Lata pierwszej wojny światowej stanowiły przerwę w twórczości artystki. Po roku 1918 stolica Francji stopniowo odzyskała dawny blask, swobodę właściwą otwartemu na sztukę miastu, znów panował tam optymistyczny nastrój, zaczęło tętnić życie kulturalne, a miasto przyjęło wielu przybyszów z całego świata, w tym mnóstwo utalentowanych artystów. Gray na nowo zaczęła projektować. Jej meble zyskały rozgłos, ponieważ wreszcie „trafiły na swój czas”. W 1922 otworzyła galerię mebli. Zaczęły ukazywać się artykuły zwracające uwagę na nowoczesność form Gray [I. Kozina 2014]. Podkreślano w nich także silną, odbiegającą od utartych wzorców osobowość twórczyni. Meble te, w odróżnieniu od twórczości Bauhausu, oprócz najwyższego poziomu rzemieślniczej użyteczności posiadały także dodatkowe wartości wyjątkowej proporcji i estetyki, co więcej - prowadzone ręką wyzwolonej kobiety. To kolejny fakt potwierdzający fenomen równoległego do idei Bauhausu istnienia twórczego spojrzenia na formę czy fakturę mebli.

Paryską galerię prowadziła z przerwami do 1930 roku. Nie przynosiła ona spodziewanego zysku, ponieważ jej właścicielce zależało tylko na tworzeniu. W tym czasie otrzymała bardzo ciekawe zamówienie od projektantki mody, Madame Mathieu-Lévy, na unowocześnienie wnętrza jej mieszkania przy Rue de Lota. Urządziła je zgodnie ze swoją maksymą - wnętrza nowoczesnego, a jednocześnie przytulnego. Była to kolejna wartość wzbogacająca modernistyczne podejście do zasad budowania. Zainteresowanie Gray nowoczesną

techniką i przekraczaniem granic - tych geograficznych i tych w sztuce - nie minęło w jej życiu nigdy. Potwierdzeniem są jej liczne podróże, z których szczególnie inspirujący był wyjazd do Maroka, gdzie zachwyciła się techniką tworzenia dywanów. Zapoznała się wówczas gruntownie z technikami tkania i farbowania wełny. Po powrocie do Paryża z przyjaciółką kupiła warsztat tkacki i rozpoczęła własną produkcję. Wykonane dywany, o wysmakowanych zestawieniach kolorystycznych z dominującymi beżami, czernią i błękitem paryskim, w połączeniu z jej wspaniałymi szarościami, wyróżniały się nowatorskimi graficznymi wzorami.

Zachłanna na nowe doświadczenia Gray odwiedziła Amerykę, gdzie zafascynowały ją parowce, wnętrza kajut oraz drapacze chmur Nowego Jorku. Budynki te wywarły na niej wielkie wrażenie. Eileen Gray fascynowały nowe śmiałe konstrukcje, widziała w nich bowiem przełamanie tradycji i wstęp do nowego, nieograniczonego świata pełnego możliwości twórczego budowania szalonych, wolnych form. Ta fascynacja zaowocowała nowatorskimi projektami mebli, swym jakże wysublimowanym kształtem i lekkością proporcji wyprzedzającymi te tworzone przez tuzów niemieckiej szkoły rzemiosł. W latach dwudziestych i trzydziestych stała się jedną z czołowych przedstawicielek rewolucyjnych nowych teorii projektowania i konstrukcji. To okres bliskiej współpracy z wieloma wybitnymi postaciami Ruchu Nowoczesnego, w tym z Le Corbusierem i J. J. P. Oudem. W 1925 roku pokazała meble z chromu, rur stalowych i szkła - w tym samym roku co Mies van der Rohe i Marcel Breuer, a przed Le Corbusierem. Na wystawie zaprezentowała zaprojektowane przez siebie specjalne wnętrza. Był to łączący wystawność z prostymi geometrycznymi formami buduar-sypialnia o nazwie Monte Carlo. Znowu w genialny dla siebie sposób wykreowała wyjątkową jakość, nie bazując na powtarzalności, a starając się być za każdym razem, tak jak i jej sztuka wyjątkowa i niepowtarzalna. Po wystawie Gray nazwano „córką doktora Caligari” - krytycy twierdzili, że pokój był jak z horroru, niemego filmu z roku 1920 pt. *Gabinet doktora Caligari*. Prawdziwym koneserem i ludziom z branży projekt się jednak spodobał.

Jej pozostałe projekty z tego okresu weszły do kanonu. W 1924 roku, w holenderskim piśmie „Wendingen”, zajmującym się awangardowym designem i architekturą, ukazał się artykuł, który szczególną uwagę zwrócił na nowoczesną, awangardową formę tworzonych przez Gray obiektów [J. Badovici 1924]. Autorem artykułu był architekt Jean Badovici, zajmujący się również omawianiem architektury, który pisał m.in. dla „Cahiers d'Art”. Założył też swoje pismo „L'Architecture Vivante”. Gray zaprzyjaźniła się z krytykiem, a po pewnym czasie przyjaźń przekształciła się w romans. Dużo

podróżowali, oglądali licznie powstałe nowoczesne budowle najwybitniejszych architektów swoich czasów: Le Corbusiera, Miesa van der Rohe'a czy Gropiusa. Gray aktywnie uczestniczyła w powstawaniu tekstów Badoviciego. Była zafascynowana możliwością prezentacji nowej sztuki. Instynktownie odbierała trafność nowej modernistycznej formy, jej klarowność przekazu, współtworząc świetne recenzje. Kiedyś Badovici zapytał ją, dlaczego sama nie zaprojektuje domu dla swoich mebli. „*Kochałam nowoczesną architekturę, ale nigdy nie pomyślałam, że mogę ją sama stworzyć*” - zapisała w dzienniku. Zachęcona do działania otwieraniem się nowych nieograniczonych pól tworzenia, jednocześnie zainspirowana nową modernistyczną formą oglądanych realizacji grupy niemieckich i francuskich modernistów, spędziła wiele miesięcy na południu Francji, poszukując odpowiedniego miejsca dla wzniesienia domu. W 1926 roku rozpoczęła budowę. Wybrana działka znajdowała się na skale nad morzem w miejscowości Roquebrune-Cap-Martin. Gray chciała zachować istniejące tarasy ziemne i rosnące drzewka cytrynowe. To z kolei świadczyło o jej myśleniu o budynku jako o utworze wyrastającym z otoczenia i harmonijnie z nim związanym. Tutaj postąpiła tak jak twórcy szkoły Bauhausu - zawsze kładący nacisk na sytuację, w której tworzą nowe formy. Ich spojrzenie na budowanie „nowego piękna” było jednak raczej mechanicznym procesem tworzenia za wszelką cenę modernistycznej funkcjonalnej formy. W ich realizacjach nie widać tyle namiętności i czułości w myśleniu o kształcie budynku: byli zdecydowanie bardziej „matematyczni” w działaniu w porównaniu do indywidualnego spojrzenia i przemyśleń Eileen. Badovici odwiedzał budowę i podsuwał autorce nowe pomysły. Jego obecność i jej miłość do niego wносиły nieocenioną wartość w jej spojrzenie na proces tworzenia. Dodawały także wartości działania emocjonalnego - jak w czystej sztuce. Dom nazwano E-1027. Został ukończony po trzech latach. Jego nazwa była na tamte czasy równie awangardowa co samo dzieło: „E” od imienia Eileen, „7” od siódmego miejsca w alfabecie litery „G” (Gray), „10” od miejsca „J” (Jean), a „2” od miejsca „B” (Badovici). Dom został zaprojektowany nie tylko od strony architektonicznego ujęcia bryły - także wnętrza były przemyślane w najdrobniejszych szczegółach, tworząc wspólnie jednorodną całość. Powstała willa o wspaniałej, nowatorsko poprowadzonej przestrzeni. Rzut budynku bazował na planie otwartym. Budynek stał na filarach, doświetlony był poziomymi oknami, cechował się otwartą fasadą i dostępnym tarasem na dachu. Gray zrealizowała zatem wszystkie zasady charakterystyczne dla nurtu architektury awangardowej, dodając detal o bardzo indywidualnym charakterze. Forma była odzwierciedleniem tego, co uważała ona o nowoczesnej architekturze. Dla

niej nowoczesna, modernistyczna, jak określała „zimna” architektura, była bezduszna. Nie chodziło jej o to, by dobrze wyglądała, ale żeby dobrze czuć się w jej formie. Twierdziła, że zależy to od ilości miłości włożonej w jej tworzenie i porównywała to do tworzenia muzyki.

Była w swej twórczości reprezentantką postawy określanej mianem „modernizmu kobiecego” [E. Weibert-Wasiewicz 2018]. Wszelkie działania podejmowała z perspektywy kobiecej: jej punkt widzenia, sposób odczuwania świata, odmienny od męskiego poziom wrażliwości, różnice mentalne i kulturowe, opozycja wobec męskiego postrzegania świata, czy docenienie odmienności ról w życiu społecznym i kulturowym - te wartości dominowały w jej projektowaniu. To całkowicie odmienne spojrzenie na architekturę niż to, co stawiali przed sobą jako główne zadanie moderniści z Bauhausu. Willa E-1027 była zaprojektowana dla mężczyzny, który, jak mówiła, „lubi pracować, przyjmować gości i uprawiać sport”. Gray była zawsze krytyczna wobec ruchu awangardowego skupiającego się na zewnątrz budynku. Kolejny dom, który w Castellar zaczęła budować dla siebie, był mniejszy, z wyposażeniem niemalże spartańskim. Specjalnie zaprojektowane meble mogły zmieniać funkcje, dla przykładu stół z metalowym blatem przeznaczony na miejsce do pracy, a po przestawieniu podstawy stawał się niską ławą z blatem korkowym. W domu tym miała z kolei mieszkać kobieta, której praca wypełniała życie. Dom stał się przykładem minimalistycznej architektury - zwarty w swej formie i klarowny funkcjonalnie, odpowiadający na ideę propagowaną przez niemiecką szkołę awangardy. W 1931 roku zaprojektowała na prośbę przyjaciela studio w Paryżu i wyposażyła je w meble. Po raz kolejny udowodniła, że projektowanie przestrzeni funkcjonalnej nie musi w efekcie być zimne w odbiorze.

Wszystkie jej realizacje wypełnione były prostym, ciepłym designem, prezentując ludzką, delikatną, a jednocześnie nowoczesną i bardzo technologiczną, twarz modernizmu. W projektach mebli starała się zawsze dodać świetne detale, którymi nawiązywała do sztuki Art Deco. Pracowała również nad kolejnymi projektami architektonicznymi, m.in. osiedli letniskowych dla robotników, którzy pod koniec lat trzydziestych dostali prawo do płatnego urlopu, a więc i do wypoczynku. Żaden z nich niestety nie został zrealizowany. Dom w Castellar, splądrowany w czasie drugiej wojny światowej, po wielu latach i po renowacji sprzedała. Powtarzała często, że „*chętnie urzeczywistnia pomysły, ale nienawidzi posiadania*”. W 1938 roku Le Corbusier odwiedził w willi swojego przyjaciela Badoviciego. Zachwycony, napisał pełen podziwu list do Eileen Gray - pisał, że kilka dni które spędził w jej domu, pozwoliły mu docenić jego wyjątkową atmosferę. Za zgodą właściciela wymalował na wszystkich, celowo skromnie zdobionych, ścianach

ogromne freski. Gray uznała to za akt wandalizmu: nie zgadzała się ze słynnym architektem. Le Corbusier twierdził, że dom to maszyna do mieszkania, na co Gray ripostowała, określając dom „muszlą człowieka”, jego emanacją i wyzwoleniem. Identycznie odnosiła się do zbyt surowych, geometrycznie wyznaczonych przestrzeni promowanych w szkole Bauhausu. Organizacja jej domu, w odróżnieniu od maszyn Bauhausu jako całości, opierała się na badaniach wiatru i słońca oraz na jego położeniu na stromym zboczu schodzącym do morza. Budynek był w większości biały na zewnątrz, a jego wnętrze modulowane było przez płaszczyzny koloru lekko różowego, nocnego niebieskiego oraz czarnego. Te kolory są subtelne, morskie. Istniała tam także wyraźna świadomość powierzchni, zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz, połysku lub szorstkości. Na tylnej ścianie głównej przestrzeni części dziennej umieściła dużą mapę żeglarską. To, jak powiedziała, „*wywołuje zadumę o dalekich podróżach i prowadzi do zadumy*”.

Współpracowała jeszcze kilka razy z Badovicim przy projektach architektonicznych, m.in. w Vézelay czy przy budowie szeregowych domków na przedmieściach Lille. Po wojnie, po śmierci właściciela, gmina zlicytowała E-1027, jej piękny dom. Za namową Le Corbusiera kupiła go pewna szwajcarska właścicielka galerii sztuki, przekonana, że to on był jego twórcą [A. Opolska 2014; J. Sayer 2018]. Ta fałszywa informacja długo krążyła w prasie, nawet fachowej. Eileen Gray nie miała już do domu żadnych praw, w związku z czym nie zdołała nawet wydostać z willi mebli. Przez długie lata dwa razy do roku jeździła na południe Francji, niedaleko Saint-Tropez. Tam dużo wcześniej kupiła działkę z zabudowaniami gospodarskimi. W podeszłym wieku, bo zabierając się do tego przedsięwzięcia miała 75 lat, rozpoczęła przebudowę zabudowań. Po pięciu latach dom został ukończony. Jeździła tam wiosną, by przeżywać tę porę roku, gdy natura budzi się do życia i wszystko kwitnie, oraz jesienią - na winobranie, gdy natura wydaje owoce. Te podróże były potwierdzeniem jej podejścia do postrzegania świata i radości tworzenia, opartego nie tylko na dedukcji i geometrycznych wyliczeniach - to potwierdzenie jej ciągłych poszukiwań.

Do końca życia była ciekawa świata, również nowinek technicznych. Prawdziwe uznanie dla prac Eileen Gray przyszło pod koniec jej życia. Kolekcjonerzy byli zaintrygowani twórczością tak mało znanej designerki okresu De Stijl i Bauhausu. Cieszyło ją to uznanie, mówiła: „*daje mi to pewną przyjemność, że te kilka sztuk, które do dziś przetrwały, nie wrzucono do wody, albo nie gniją na jakimś poddaszu*”. Naprawdę duża prezentacja odbyła się w MoMa w Nowym Jorku dopiero w stulecie jej urodzin - w 1978 roku, dwa lata

po jej śmierci. Eileen Gray często powtarzała, że „*patrzy tylko w przyszłość, przeszłość jej nie obchodzi*”. Jednym z jej ostatnich zadań była współpraca z Ze-evem Aramem przy wprowadzaniu jej projektów na rynek światowy. Przykłady jej wczesnych prac znajdują się w kolekcji V&A, a jej regulowany stół obecny jest w stałej kolekcji The Museum of Modern Art w Nowym Jorku; to hołd dla jej wkładu w nowoczesny design. Royal Society of Arts w 1972 roku mianowało ją Królewskim Projektantem dla Przemysłu.

PODSUMOWANIE

Podsumowując, należy stwierdzić, że wpływ Bauhausu wykracza daleko poza edukację projektową. Było to miejsce ukształtowane od samego początku w tym celu, by poradzić sobie z szybko zmieniającym się światem i stworzyć reakcję kulturową, która nie tylko złagodziłaby odbiór jego przemian, ale także wykorzystwała je dla dobra wszystkich.

Genialni twórcy, tacy jak Eileen Gray, potwierdzają możliwość równoległego istnienia w czasie idei awangardowych, wypełnionych meliorystyczną wiarą w przyrodzoną dobroć człowieka, i indywidualnie dla niego kreowanych przedmiotów codziennego użytku, z myślą twórcy o przyjemności innej osoby. Ważnym i często niedocenianym wkładem Gray w projektowanie było tworzenie obiektów kubaturowych. Jej teorie na temat projektowania i architektury pozostawiły trwałe ślady w postrzeganiu świata sztuki współczesnej. Dziś nadal jest uważana za uosobienie modernizmu; traktowanego jako wprowadzenie współczesnych twórczyni idei funkcjonalistycznych w projekty pełne humanizmu. To jedyna kobieta, której imię wymieniane jest w jednym szeregu z twórcami tej rangi co Le Corbusier, Mies van der Rohe czy Marcel Breuer. Jej wzory mebli, w latach trzydziestych rewolucyjne, stały się już klasykami. Potwierdzili to Starlight Vattani i Giorgia Gaeta w swym artykule w „Athens Journal of Architecture” pt. *The Minimum House Designs of Pioneer Modernists Eileen Gray and Charlotte Perriand*, tak pisząc o minimalistycznej, wyprzedzającej czas architekturze domów wakacyjnych: „*Po raz kolejny spojrzenie Eileen uwypukla istotną różnicę między pojęciem ‘typu’, zwykłą standaryzacją prefabrykowanego modułu a znaczeniem ‘ducha’ miejsca. Może być odrzucone przez model, nie jako kopia, ale jako dowolna interpretacja wolumetryczna o podobnych przestrzeniach i architekturze. Zaproponowała rozwiązania, które zachęciłyby mieszkańców do formowania układu przestrzeni. To uczucie realizuje ideologiczną spójność zarówno budynków, jak i niezbudowanych projektów Gray. W istocie, aby zrozumieć jej twórczość, trzeba stwierdzić, że głównym jej zainteresowaniem była interpretacja pra-*

gnień i pasji jednostki. Gray koncentrowała się bardziej na rozwiązywaniu problemów związanych z ideą małej ilości domów jednorodzinnych, które zostały pomyślane jako niezależne od miejsca. Ich modułowa konfiguracja umożliwiłaby łatwy demontaż i transport; zgodnie z teorią Friedricha Engelsa, według której podstawową potrzebą robotników była swoboda przemieszczania się, symbol prywatnej niezależności od przeszkód” [S. Vattani, G. Gaeta 2016, s. 151-158].

Życiowe osiągnięcia genialnej projektantki zostały uhonorowane w 2013 r. indywidualną wystawą w Centre Pompidou. Po latach prac remontowych dom Eileen Gray E 1027 został ponownie otwarty dla zwiedzających. Nie stracił on na atrakcyjności aż do dziś. Obecnie nikt już nie przypisuje autorstwa panu Le Corbusier. Gray jednym dziełem pobiła nie tylko gwiazdora architektury francuskiej, ale także całe grono projektantów Bauhausu. To design uniwersalny i funkcjonalny, szlachetny w swoim minimalizmie. Willa stała się ikoną nowoczesności; Eileen Gray była bardzo otwarta na wszelkie nowości. Choć jej fascynacja nowoczesną, awangardową, modernistyczną architekturą przeważała, to jej dzieła projektowe wyrastały z poszanowania natury ludzkiej, z wnętrza. To pokazuje nam, że można projektować formy modernistyczne, zachowując szacunek do miejsca, wspaniale komponując je z istniejącym otoczeniem. Jej utwory są bardzo „ludzkie”, a jednak zachowują kreatorskie spojrzenie na funkcję czy konstrukcję. Gray realizowała co prawda zasady określone przez Le Corbusiera, ale o wiele bardziej wytwornie i wdzięcznie, pokazując nam współczesnym, jak powinno się holistycznie podchodzić do procesu tworzenia przestrzeni nowoczesnego współczesnego świata.

Nie ulegała konwenansom, zmieniała maszyny do mieszkania, projektowane również w Bauhausie, na, jak mówiła, „żywe organizmy, w których każdy z mieszkańców może znaleźć całkowitą niezależność”. Le Corbusier, z jednej strony pełen zachwytu dla geniuszu Eileen, z drugiej nie rozumiał do końca; tego ulotnego pojmowania nowoczesnej, awangardowej sztuki jako umożliwienie stworzenia pełnej duchowej harmonii struktury, mającej cechy modernistycznej, a jednocześnie „cieplej” i uwodzącej formy willi i projektu jej wnętrza. Gray stworzyła także dla wymyślonej idei wnętrza meble, takie jak choćby stół do serwowania śniadań E 1027, fotel Transat, tapczan Day Bed, lustro Satellite czy fotel Bibendum. Ich klarowne formy, proporcje, funkcjonalne rozwiązania sprawiają, że meble te zachwycają do dziś, na przykład wspomniany stolik E 1027, wykonany ze szkła i metalu, o zmiennej wysokości blatu, dający możliwość dowolnego indywidualnego dostosowania. Co ciekawe, najslawniejszy bodaj mebel Gray, fotel Bibendum, jest daleki od funkcjonal-

zmu. Był odpowiedzią wyzwolonej kobiety na kubizujący fotel LC1 Grand Confort Le Corbusiera.

Eileen Gray uznawana jest dziś za jedną z najbardziej nowatorskich projektantek XX wieku. Zawsze chciała, by jej projekty cieszyły się powodzeniem, by o nich mówiono. Potwierdzeniem jej wielkości i ogromnego wpływu na współczesną sztukę jest fakt, iż skórzany fotel Serpent z fantazyjnie rzeźbionymi drewnianymi poręczami sprzedano za prawie 22 miliony euro. Była to najwyższa cena uzyskana za przedmiot sztuki użytkowej. Wspólnie z Bauhausem i rzeszą europejskich projektantów weszła do kanonu światowej sztuki. Potwierdzeniem faktu możliwości równoległego istnienia nowoczesnej sztuki Eileen Gray i Bauhausu jest przyjęcie formuły rozpatrywania tradycji i nowoczesności z dowolnego punktu na osi czasu, co pozwoli nam znaleźć składniki bliskie lub tożsame nowoczesności, a z kolei nowoczesność jawić będzie się wtedy jako struktura, której wiele elementów odnajdziemy w dalszej lub bliższej tradycji. Dzięki swojemu przestrzennemu myśleniu i wielkiej kreatywności Eileen Gray potrafiła łączyć nowoczesność i użyteczność. Zmieniła postrzeganie rzeczywistości w formalną delikatność.

LITERATURA

1. **Badovici J. (1924)**, *Eileen Gray*, „Wendingen”, serie 6, no. 6.
2. **Flint A. (2017)**, *Le Corbusier. Architekt jutra*, W.A.B. Warszawa.
3. **Gabet O., Monier A. (2016)**, *The Spirit of the Bauhaus*, Thames and Hudson.
4. **Garner P. (1994)**, *Eileen Gray, design and architecture, 1878-1976*, Taschen.
5. **Goff J. (2015)**, *Eileen Gray, her work and her world*, Irish Academic Press.
6. **Gropius W. (2014)**, *Pełnia architektury*, Karakter, Kraków.
7. **Kozina I. (2014)**, *Eileen Gray – „śmiertelna” rywalka Le Corbusiera*, ARCH, Magazyn Architektoniczny SARP, nr 22.
8. **Kuczyńska K. (2013)**, *Eileen Gray mistrzyni modernistycznego designu*, Sofijon, <http://www.sofijon.pl/module/article/one/236>
9. **Opolska A. (2014)**, „Cena pragnień”: *Dom, dla którego Le Corbusier zniszczył karierę Eileen Gray*, „Learning from Hollywood”, 22 08.
10. **Sudjic D. (2014)**, *B jak Bauhaus*, Karakter, Kraków.
11. **Sayer J. (2018)**, *The sordid saga of Eileen Gray's Iconic E - 1027 House*, „Metropolis”.
12. **Vattani S., Gaeta G. (2016)**, *The minimum house designs of pioneer modernists Eileen Gray and Charlotte Perriand*, „Athens Journal of Architecture” vol. 2, April, s. 151-158.
13. **Weibert-Wasiewicz E. (2018)**, *W stronę socjologii artystki*, „Acta Unieversitatis Lodzianensis”, Folia Socjologica 66.