

Małgorzata Sokołowska-Lany

Rietveld – artysta z ruchu De Stijl

Miejscem, z którego promieniowały idee De Stijl, był Rotterdam. To tam malarze i architekci, wśród nich Jacobus Oud, Hendrik Berlage i Theo Van Doesburg, wymieniali poglądy na temat kubizmu i futuryzmu. Artyści pracujący wówczas w Amsterdamie poddani byli zupełnie innym wpływom, szczególnie holenderskiej Art Nouveau. Kreowali ruch estetyczny reprezentowany przez журнал „Wendingen”, którego najlepszym przedstawicielem był Michael de Klerk. Nie ma wątpliwości, że kiedy później neoplastycyzm przybrał formę konkretną, zawdzięczał ją obu tym, tak przecież różnym źródłom oddziaływania.

Gerrit Thomas Rietveld włączył się do grona artystów w 1919 roku, w którym to Van Doesburg był szczególnie aktywny w tworzeniu powiązań między artystami różnych narodowości, zapoznając ich z programem neoplastycyzmu. Udział Rietvelda w ruchu był istotny, szczególnie w dziedzinie projektowania i konstruowania mebli oraz w architekturze. Jego pierwsze meble – fotel, kredens i siedzisko – zgodne są z estetycznymi zasadami grupy. Jednakże całkowite wykorzystanie najbardziej dojrzałych koncepcji przestrzennych De Stijl widzimy w zrealizowanym przez niego w 1924 roku budynku w Utrechcie.

Rietveld dołączył do grupy dopiero po roku jej aktywności. Mimo to natychmiast stał się jednym z najwybitniejszych jej członków. Patrząc na ten okres z perspektywy czasu, możemy ocenić Rietvelda jako pioniera ruchu, którego idee zrealizowane zostały dokładnie w jego pracach. Zapewne praktyka u stolarza w wieku lat jedenastu, potem praca przy projektowaniu biżuterii oraz późniejszy kontakt z Peterem Klaarhamerem dostarczyły mu manualnych umiejętności, które umożliwiły zrozumienie i uchwycenie konkretnej rzeczywistości przedmiotów.

Wnętrza projektowane przez Rietvelda wzbudzają stale taki sam zachwyt, jaki odczuwał Van Doesburg określając je jako „rzeczywiste rzeźby abstrakcyjne wewnątrz przyszłości”. Swoją wartość zawdzięczają skumulowaniu jednocześnie użyteczności funkcji oraz zasad sformułowanych przez inspiratorów De Stijl.

Słynny fotel zwany „Czerwony i Niebieski” zawiera cechy elementarnej „antystatycznej” kontrkompozycji z wprowadzeniem linii ukośnej. Pochyłe płaszczyzny fotela przeciwstawiają statyczną strukturę architektoniczną sile grawitacji, wprowadzają do geometrycznej przestrzeni kontrast wobec zasadniczych poziomych i pionowych napięć (rys. 1).

W twórczości Gerrita Rietvelda nie wszystko zostało zdokumentowane i nie zawsze było możliwe uzyskanie klarownej i jednoznacznej informacji, jak pewne wydarzenia i epizody oddziaływały na rozwój artysty. Sam Rietveld bowiem rzadko był w stanie podać dokładną datę powstania poszczególnych prac. Nie zostawił też uporządkowanej i sklasyfikowanej dokumentacji. Zapewne mała przestrzeń jego pracowni musiała przyczynić się do niszczenia materiałów, które mogłyby służyć badaczom jego dzieł. W swych projektach mebli i przedmiotów twórca ten prawie nie korzystał z techniki rysowania i kreślenia. Przeważnie pracował od razu w materiale, pomagając sobie tylko pobieżnymi szkicami, które jedynie on umiał odczytać. Ten zresztą sposób pracy stał w kontraście do metodologicznej dyscypliny neoplastycyzmu. W rezultacie stałego eksperymentowania Rietvelda zachowało się więcej prototypów tego samego przedmiotu, różniących się tylko wymiarami lub materiałem niż rysunków. Czasami rzemieślnicy współpracujący z artystą lub rekonstruujący po latach jego projekty, za wyjątkiem wiernego Gerarda A. van de Groenekana, pogarszali i tak trudną sytuację przez interpretowanie pomysłów Rietvelda zależnie od potrzeb chwili, niejednokrotnie nieprawidłowo. Na szczęście wiele prototypów zostało pieczołowicie zachowanych w Stedelijk Museum w Amsterdamie. Spora część dokumentacji jest dostępna stale w Utrechcie w domu Schrödera, architekta współpracującego z Rietveldem od roku 1921.

De Stijl wyrósł jako ruch artystyczny będący w opozycji do „dominacji baroku w nowoczesnej architekturze”. Stał się przeciwwągią dla szkoły amsterdamskiej kreującej oficjalną architekturę Holandii, a skupionej wokół pisma „Wendingen”. Kiedy porównujemy oba te ruchy, De Stijl i Wendingen, ich postawy wobec architektonicznych wydarzeń sprzed roku 1920, zauważamy, że chociaż rozwijały się w dwu przeciwstawnych koncepcjach, oba posiadały wspólne korzenie. Mianowicie wywodziły się od Berlage'a i Wrighta. De Stijl czerpał inspiracje z racjonalistycznego i uniwersalnego przesłania wspomnianych mistrzów, Wendingen zaś rozwijał bardziej ekspresjonistyczną i indywidualistyczną stronę ich założeń.

Obecność malarzy w grupie De Stijl stanowiła determinujący czynnik jej rozwoju. Przyszłe osiągnięcia neoplastycznej architektury musiały najpierw przejść przez fazę malarską. Wzorem dla artystów tego stylu we wczesnych etapach był kubizm. Jak wiadomo, jedną z głównych idei, którą kubiści zakwestionowali

i zniszczyli, była perspektywa. Do tej pory ludzie przyzwyczajeni byli widzieć świat „w sposób renesansowy”, uwzględniający obraz trójwymiarowy. Kubizm wprowadził do malarstwa koncepcję równoczesności i to niepostrzeżenie doprowadziło do artystycznego przedstawienia naukowego odkrycia niezwyklej wagi o daleko idących konsekwencjach: przestrzeń–czas, innymi słowy: czwarty wymiar.

Używając jedynie podstawowych elementów – prostej linii, kąta prostego, prostokąta i kolorów żółtego, czerwonego i niebieskiego (podstawowe barwy) oraz białego, szarego i czarnego (barwy neutralne), malarze De Stijl uformowali niejako strukturalną składnię, która została przełożona na teorię neoplastycyzmu.

Według Pieta Mondriana i Van Doesburga równowaga i perfekcja są bardziej istotne niż forma i przedmiot. Artyści upraszczali każdy składnik kompozycji aż do osiągnięcia podstawowej struktury równowagi. Próbowano organizować przestrzeń jako starannie wymierzoną zależność między liniami i kolorami. Ta zależność – to właśnie była istota równowagi.

Kariera Rietvelda rozpoczęła się od pracy w pracowni stolarskiej. I chociaż później wybrał architekturę jako główną dziedzinę swej aktywności zawodowej, jego młodzieńcza praktyka pozostawiła istotny ślad w sztuce projektowania mebli.

Konstrukcje mebli Rietvelda są proste w swej strukturze, zasadnicze w formie. Wyrastają z podstawowych potrzeb człowieka. Jednocześnie doskonale odzwierciedlają idee wyrażane w sztuce malarzy, architektów i pisarzy jego kraju, skupionych wokół awangardowego ruchu zwanego De Stijl. Przedmioty przejęły system znaków używany przez twórców tej grupy, której członkiem on sam stał się niebawem. W tworzeniu mebli przede wszystkim uwzględniał podstawową logikę ich funkcji, ale także poszukiwał rozwiązań szerszych, związanych z domem w ogóle. Tak jak Le Corbusier po latach, tak teraz Rietveld próbował znaleźć nowe znaczenie dla pewnych przedmiotów w relacji do innych i przedstawiać je jako wzory na przyszłość. Koncentrował się na stosowaniu nowego stylu w znanych dotychczas typach mebli, będących częścią tradycji zachodniej cywilizacji. Akceptował tę tradycję, znajdując dla przedmiotów często zupełnie nieoczekiwane znaczenie. Jego krzesła pozostają krzesłami, stoły są stołami, ale zawierają nowe wartości semantyczne.

Spośród wszystkich sprzętów we wnętrzu najwięcej uwagi poświęcił krzesłu. Ten mebel niewątpliwie prezentuje wszystkie aspekty architektoniczne stanowiące niemałą trudność przy projektowaniu, jedynie w mniejszej skali. Wymaga bowiem uwzględnienia takich samych rytmów, napięć, płaszczyzn, struktur, dynamiki i trójwymiarowości. Być może jest to przyczyna, dla której krzesło dominowało w pracy wielkich architektów XX wieku, takich jak Wright, Le Corbusier.

Od 1916 roku Gerrit Rietveld pracował we własnym zakładzie stolarskim. Eksperymentując różne sposoby łączenia elementów, opracował rodzaj węzła strukturalnego złożonego z trzech listew o przekroju kwadratowym, nałożonych jedna na drugą prostopadle zgodnie ze współzrędnymi kartezjańskimi (rys. 2).

Węzeł ten pozwolił mu tworzyć meble w sposób niemal nieograniczony. Ten, nazwijmy go, wynalazek i pierwsze krzesło powstałe przy jego wykorzystaniu miały ogromny wpływ nie tylko na jego własne dalsze prace, ale także pomogły artystom owego czasu dojść do ostatecznej definicji neoplastycyzmu, która wtedy właśnie znajdowała się w fazie formowania. Neoplastycyzm, będący rewolucyjnym ruchem w dziedzinie plastyki, surowo ograniczał środki plastyczne, sprowadzając je właściwie wyłącznie do elementów podstawowych – linii (poziomych i pionowych), kąta prostego, barw zasadniczych (czerwonej, niebieskiej i żółtej) oraz barw neutralnych (czerni, bieli i szarości).

Słynny czerwono-niebieski fotel powstał, zanim jeszcze jego twórca związał się z De Stijl. Rietveld skonstruował go z szeregu listew o przekroju niemal kwadratowym, krzyżujących się nawzajem w pionie i poziomie. Listwy stanowią strukturę nośną fotela, a jego siedzenie i oparcie tworzą dwie płaszczyzny ze sklejki, pochyłe względem listew konstrukcyjnych. Struktura nośna fotela jest ukazana wyraźnie, przy czym żaden z jej elementów nie stanowi dominanty. Wszystkie razem, „równouprawnione”, wraz ze swobodnie nałożonymi płaszczyznami siedzenia i oparcia, stanowią spójną całość. Kolory, które zastosował Rietveld w swym fotelu, to – co typowe dla wspomnianego okresu – niebieski i czerwony (siedzenie i oparcie), czarny i żółty (listwy).

W pierwszej bezbarwnej wersji fotela dwie płaszczyzny umieszczone były po bokach wzdłuż osi poręczy. Później zostały wyeliminowane. Fotel był wykonany z drewna dębowego, listwy w przekroju miały wymiary 3,3 cm x 3,3 cm. Fotel był większy od czerwono-niebieskiego. Został zaprojektowany na siatce modularnej (1 moduł = 10 cm). Szerokość siedzenia stanowiła 4 moduły, czyli 40 cm, oparcie – 3 1/3 modułu, czyli 33 cm.

W nowej wersji listwy otrzymały wymiary pomniejszone: 2,5 cm x 2,6 cm. Kiedy przyszło do użycia koloru, Rietveld zinterpretował malarską teorię neoplastycyzmu, uchwyconą przez Mondriana, odrzucającą wszelką dekoracyjność, dopuszczającą jedynie barwy podstawowe. Mogły one stwarzać efekty przybliżenia lub oddalenia. W założeniu twórcy fotel miał stać na ciemnej podłodze, przy ciemnych ścianach, a więc barwne płaszczyzny przytwierdzone do czarnych listew mogły wywoływać złudzenie unoszących się w powietrzu. Patrząc na fotel można sądzić, że zrezygnowano tu z wygody na rzecz czystej zgeometryzowanej formy. Znalazł miejsce na długie lata w willi Schröderów w Utrechcie, zaprojektowanej

przez Rietvelda w roku 1924. Wnętrze jej, doskonale szarmonizowane, wchłonęło fotel jako nierozdzielnie z nim zjednoczony element. Wraz z innymi meblami wtopił się w przestrzeń, pozwalając, by ona „przepływała przezeń i wokół niego – uprzytamniając wzajemnie swoje istnienie”¹ – tak pisała pani Schröder do autora.

Kiedy Rietveld projektował swoje meble, myślał o możliwości fabrycznego ich produkowania przy wykorzystaniu skromnych nakładów finansowych. Miał tym samym nadzieję uwolnić twórcę od zadania wykonywania przedmiotów własnoręcznie. Towarzyszył koncepcji industrializacji, zgadzając się z Van Doesburgiem, że prawidłowe wykorzystanie maszyn stanowi jedyny sposób osiągnięcia społecznej emancypacji. Jednakże jego afirmacja produkcji przemysłowej łączyła się z ideą perfekcyjnego balansu pomiędzy „ludzkimi” wartościami rzemiosła a masowym produkowaniem, gdzie zawsze człowiek miał pozostać inteligentnym „narzędziem” koordynującym wszystkie fazy operacji wykonywanej przez maszynę.

W latach 1918–1919 Rietveld zaprojektował kilka mebli dziecięcych, prawdopodobnie pierwotnie miały one powstać dla jego własnych dzieci. Były to m.in.: wózeczek i dwa wysokie krzesła. W przypadku wózeczka Rietveld rozpoczął pracę od tradycyjnego przedmiotu, który rozmontował, rozłożył na czynniki pierwsze i zrekonstruował, przeznaczając każdemu z nich nowe znaczenie semantyczne. Jeszcze w atmosferze czerwono-niebieskiego fotela, pomalował tę zabawkę na podstawowe kolory: żółty, czerwony i niebieski oraz biały i czarny – odpowiednie kolory dla prostych edukacyjnych przedmiotów (rys. 3 i 4).

Natomiast odmienną zasadę kolorystyczną zastosował w wysokim krześle, którego rama została pomalowana na zielono, a paski biegnące wzdłuż konstrukcji wykonano z czerwonej skóry z jasnozielonymi gwoździami. Czerwona skórzana poduszka służyła za oparcie. Użycie czerwonego wraz z kolorem dopełniającym było niezwykle wśród artystów De Stijl, których niezachwianą lojalność wobec barw podstawowych podkreślano niejednokrotnie. Prawdopodobnie wybór takich właśnie kolorów spowodowany został przyczynami osobistej psychologicznej interpretacji barw i potrzebami dziecka.

W roku 1920 Rietveld zaprojektował i wykonał kredens. Podobnie jak w sławnym fotelu, przy użyciu strukturalnych węzłów skonstruował szkielet, do którego przytroczył płaskie płaszczyzny ścianek, półek i szuflad. Horyzontalność płaszczyzn została tu zrównoważona wertrykalnością żebrowania, którego zadaniem było utrzymać w zawieszeniu centralny korpus, pełniący funkcję pojemnika. Mimo że jest to kredens, jego forma jest otwarta i mogłaby być powiększona do nieskoń-

¹ Katalog *Rietveld Schröder Huis 1925–1975*, Central Museum Utrecht, marzec-maj 1975.

czenie powtarzalnej struktury. Wydaje się, że jego pierwotna funkcja – użyteczność, przyjęła rolę podporządkowaną wobec formy strukturalnej (rys. 5 i 6).

W tym samym roku Rietveld po raz pierwszy zaprezentował swoją wiszącą lampę, wykonaną z neonowych rurek. Lampa zwisa swobodnie w przestrzeni, przybrawszy układ pionowy i asymetryczny. Naturalnie powtórzono tu zasadę porządku kartezjańskiego w formie węzła strukturalnego, tej wspólnej części rietveldowskich mebli. Neonowe rurki są prostymi segmentami – dwoma poziomymi i dwoma pionowymi, krzyżującymi się prostopadle. Rurki te – to standardowe podłużne żarówki Philipsa. Do ich końców przytwierdzono drewniane, czarne klocki. Przewody elektryczne umieszczono w przezroczystych, wąskich rurkach, opadających z kwadratowej płyty przymocowanej do sufitu, połączonych z tymi klockami. Lampa jest bardzo prosta i chyba najbardziej efektowna ze wszystkich rietveldowskich opraw oświetleniowych. Później autor zredukował ją o jeden z pionowych segmentów. Ten drugi wariant znalazł się w willi Schrödera.

Rytmiczny i przestrzenny dynamizm wyrażany przez Rietvelda w meblach tego okresu, a także wszystkie prace ruchu neoplastycznego mogą być wyjaśniane poprzez odniesienie do teorii Gestalt. Przyniosła ona prawdziwą rewolucję wizualną i zaistniała w pełni po pierwszej dekadzie naszego wieku poprzez prace kilku niemieckich uczonych, szczególnie Maksa Wertheimera, Kurta Koffki i Wolfganga Köhlera. Zgodnie z tą teorią prosta linia jest nie tylko najkrótszą odległością między dwoma punktami, jak wierzyli starożytni Grecy, lecz powinna być traktowana jako punkt w ruchu w stronę innego punktu. W taki sam sposób płaszczyzna ma być traktowana jako seria linii w ruchu, a objętość jako seria płaszczyzn w ruchu. Zatem energia równowagi zależy zawsze od istnienia przeciwstawnych sił, które oddziałują wzajemnie na siebie i wyrównują się – w naszym przypadku są to linie i płaszczyzny, poziomy i pionowy. Kiedy dwie linie krzyżują się, pola sił walczą ze sobą, a energie przestrzenne koncentrują się przy powstałych kątach. I znów otwarta sieć linii rozchodzi się w różnych kierunkach w przestrzeń, osiągając dynamiczną przestrzenną konstrukcję. Również inny aspekt formy tego okresu leżał w sferze zainteresowania naukowców. Był nim kolor. Dla psychologów Gestaltu odśrodkowe i dośrodkowe siły płaszczyzn kolorów kontrastujących poruszają się w napięciu we wszystkich kierunkach. Jakość dynamiki oparta jest na ruchu sił plastycznych, w ich tendencji do osiągnięcia równowagi.

Historia projektowania wnętrza odzwierciedla historię architektury właściwie w każdej z jej faz. W dorobku Rietvelda znalazła miejsce nowa technologia, nowy materiał – metal. Krzesła z rurek metalowych przedstawiają takie same intencje przestrzenne i takie samo staranie o technologiczne „odświeżenie”, jak wszystko, co zaprojektował dotychczas. Impuls do stworzenia tych krzeseł pochodził zapew-

ne z pragnienia uzyskania lekkiej przestrzennej struktury niemal zawieszonej w powietrzu. Opócz chęci eksperymentowania istniały także przyczyny innej natury. Metalowe meble projektowane przez Rietvelda produkowane były masowo od 1930, głównie przez firmę Metz&Co. Wśród różnych realizacji w tej nowej technologii pojawiło się kilka znaczących, m.in. fotel z 1927 zwany Beugelfauteuil. Wykonany został z dwóch chromowanych rurek o średnicy 18 mm wygiętych w taki sposób, aby można było zaintalować między nimi siedzisko z giętej sklejki lakierowanej na biało lub czarno. Buisstoel – krzesło rurowe – skonstruowane zostało z jednej rurki o długości ok. 4 m. Projekt nastęrczał pewne trudności przy produkcji. Gdyby rurka była wykonana ze zbyt miękkiego metalu, siedzenie mogłoby stwarzać wrażenie niestabilności. Gdyby zaś średnica rurki była zbyt duża, w punktach zgięć mogłyby pojawić się pęknięcia. Dzisiaj, oczywiście, te problemy znalazłyby łatwe rozwiązanie. Rurka, stanowiąca konstrukcję krzesła oraz stelaż dla siedziska i oparcia wykonanego z mocnej tkaniny, krzyżuje się pod nim w kształcie litery X, przechodzącej w dwie nogi. Krzesło wprowadzono do produkcji przez firmę Metz&Co (rys. 7, 8, 9).

Kiedy cykl projektów mebli metalowych wydawał się zmierzać do końca, Rietveld, kontynuując formalną i strukturalną analizę rozpoczętą tak dawno temu, powrócił do dwóch tematów zaniedbywanych przez kilka lat. Nastąpił powrót do abstrakcji i do drewna. Ta zmiana przywiodła go znów do związku z De Stijl. Krzesło Zigzag stało się właśnie takim punktem zwrotnym. W tym miejscu należy cofnąć się na chwilę do źródła związku zaistniałego może podświadomie między tym krzesłem a pewnymi zasadami elementaryzmu sformułowanego przez Van Doesburga w 1924. W „De Stijl” wyjaśniał on swoją nową teorię:

Elementarna kontrkompozycja dodaje do prostokątnej i obwodowej kompozycji nowy wymiar, skos. Z realistycznego punktu widzenia rozkłada to napięcia określone przez siły horyzontalne i wertykalne; wprowadzone na płaszczyzny pochyłe, równoważące architektoniczną i statyczną strukturę sile grawitacji. W przeciwkompozycji równowaga płaszczyzny gra mniej istotną rolę. Każda płaszczyzna zajmuje część peryferyjnej przestrzeni, a konstrukcja powinna być uważana raczej za zjawisko napięcia niż zależności między płaszczyznami².

Pierwotnie Mondrian zaproteutował przeciwko tym poglądom, sądząc że tak zmieniły one ideały, że je wręcz zdradziły. Później jednak sam wprowadził linię skośną, co prawda nie bezpośrednio do malarskiej kompozycji, lecz obracając obraz o kąt 45°. Ta nowa równowaga zbudowana na napięciu między liniami pionowymi, poziomymi i skośnymi stała się częścią spuścizny De Stijl. W tym

² G. Rietveld, *Inzicht 10*, Utrecht 1928.

więc kontekście musimy rozpatrywać dojście Rietvelda do formy krzesła Zigzag (rys. 10).

Krzesło zostało sformowane z czterech płaszczyzn w rytmicznej sekwencji: oparcie – siedzenie – podparcie – podstawa, które kolejno tworzą jeden kąt rozwarty i dwa ostre. Rietveld pragnął stworzyć krzesło w jednym kawałku, wyprzedzając współczesną mu masową produkcję, rozpoczynając niejako od matrycy. Wybrał drewno, jako materiał dobrze mu znany, w tym przypadku był to wiąz. Oparcie i siedzenie zostały połączone systemem zwanym grzebieniowym oraz przy użyciu dwu trójkątnych klinów, które umieszczono w kątach ostrych jako wzmocnienie między siedzeniem a podstawą. Autor zdecydowanie preferował surową powierzchnię, „nie skalaną” żadną warstwą ochronną. Czasami nawet poddawał drewno takim naturalnym środkom, jak promienie słoneczne i osad soli morskiej, które były używane w przeszłości przy budowie łodzi. Są jednak również lakierowane wersje tego krzesła – białe, czerwone i zielone, w ostatnim przypadku linia boczna jest biała.

W przeszłości Rietveld dokładał wszelkich starań, by osiągnąć czystość formy przez uwalnianie formy od jakiegokolwiek superstruktury, teraz wprowadził konkretną jakość materialną do przedmiotu, obdarowując materiał tym samym stopniem ważności, co formę, funkcję i barwę. Teraz dominująca obecność drewna osiągnęła istotne znaczenie, które różniło się od tego przypisywanego wcześniej tworzonym przedmiotom. To doprowadziło do nowej percepcji przedmiotu jako takiego. Nastąpiły lata trzydzieste, a wraz z nimi tzw. Krat (meble kratownicowe – rys. 11). Pierwotnie miał służyć meblowaniu domków weekendowych. Został jednak uznany za bardzo ważne alternatywne rozwiązanie wobec tradycyjnych form mebli. Tą koncepcją wkroczył Rietveld do „królestwa projektów organicznych”, które miało w Alvarze Aalto największego wyznawcę i było rozwijane później przez innych Skandynawów.

Na motyw powstawania mebli kratownicowych w systemie Krat miała wpływ niewątpliwie ogólna sytuacja gospodarczo-społeczna, szczególnie kryzys gospodarczy 1934 roku. Rietveld zapewnił nimi produkcję tanich mebli wykonywanych z elementów marnej jakości drewna, takich jakich używało się do montowania skrzyń transportowych (stąd nazwa, krat po holendersku znaczy skrzynie transportowe). Poza tym meble te były tak proste, że poszczególne elementy mogły być łączone szybko za pomocą kilku śrub. Tak jak w grze, każdy z elementów był odbiciem precyzyjnej logiki, działając jak dynamiczne podparcie dla innych części, w ciągłej rytmicznej sekwencji. Celem autora było również zmuszenie potencjalnego użytkownika do wciągnięcia go w proces tworzenia podczas łączenia elementów w całość. Meble te dały początek przemysłowej produkcji składanych mebli

przeznaczonych do montowania ręcznego. Jak wszyscy członkowie De Stijl, Rietveld wierzył w wyzwolenie potencjału maszyny jako czynnika stymulującego industrializację. Wyraził to van't Hoff słowami:

Musimy żądać od maszyny maksimum pracy, od robotnika minimum, a robotnik w żaden sposób nie może być wciągany w osobiste kaprysy projektanta³.

Wśród mebli zaprojektowanych w systemie Krat pojawiły się m.in. fotele, stoliki, biblioteczki, krzesła, stoły, biurka.

W 1923 roku Rietveld współpracował z Vilmasem Huszarem przy tworzeniu pawilonu wystawowego w Berlinie. Obaj projektanci osiągnęli tu pełną równowagę pomiędzy architekturą i malarskością, zachowując rytmiczną i chromatyczną ciągłość. Wszystkie powierzchnie zostały tu pokryte prostokątnymi kolorowymi blokami, zestawionymi dynamicznie bez dzielenia czarnymi liniami typowymi dla malarstwa Mondriana i Van Doesburga. Doświadczenie, które zdobył Rietveld przy współpracy z Huszarem, a także z Van Doesburgiem i Van Eesterenem w wykonywaniu modeli do ich projektów architektonicznych, doprowadziło go do osiągnięcia takiego stopnia dojrzałości artystycznej, że stało się możliwe zaprojektowanie trwałej struktury architektonicznej. Było to dzieło nie tak przejściowej natury jak pawilon wystawowy, ale rzecz stała, że wszystkimi strukturalnymi implikacjami związanymi z jego koncepcją. Autor zawarł w nim całą wiedzę i doświadczenie, które zdobył do tej pory, również w dziedzinie projektowania mebli, szczególnie czerwono-niebieskiego fotela. Zademonstrował tu znaczenie ikonograficzne tych przedmiotów, przetwarzając je na sferę architektoniczną. Używając tych samych metod projektowania doszedł Rietveld od przedmiotu do architektury.

Budynek ten to Schröder Huis w Utrechcie, rodzinnym mieście autora. Rietveld wykorzystał tu swoje ulubione osie kartezjańskie oraz geometrię, której stosowanie w najmniejszych nawet detalach pozwoliło mu skonstruować całość o perfekcyjnej harmonii. Dom zbudowany jest głównie z cegły, jedynie fundamenty i balkony są z betonu. Widoczne liczne wsporniki – to stalowe teowniki pomalowane na czarno. Krzyżują się z pionami zgodnie z zasadami pierwszych rietveldowskich krzesel. Płaszczyzny, które formują ściany, okna i dach, istnieją w przestrzeni autonomicznie. Szerokie przezroczyste powierzchnie, narożne okna sprawiają, że wewnątrz przechodzi jakby poza budynek, zaś zewnętrzne otoczenie wydaje się przenikać do środka. Ogród jest kontynuacją wnętrza. Na piętrze, gdzie stykają się dwa okna, Rietveld zmyślnie cofnął belkę podtrzymującą narożnik,

³ D. Baroni, *Gerrit Thomas Rietveld Furniture*, Londyn 1978.

uzyskując zaskakujący efekt wizualny: kiedy okna są otwarte, narożnik znika całkowicie, modyfikując niejako relacje między płaszczyznami i objętościami. Budynek usytuowany jest frontem w kierunku południowo-wschodnim. Kiedy go budowano, był ostatnim domem na obrzeżach Utrechtu. Niestety, teraz w jego pobliżu biegnie autostrada, poprowadzona wysoko nad poziomem terenu, zakłócając zamierzony przez autora efekt (rys. 12, 13, 14).

Willa posiada dwie kondygnacje, każda o powierzchni około 60 m². Jest uważana za jedną z pierwszych, w których zastosowano rzecz nową – dowolne kreowanie wewnętrznych przestrzeni. Ścianki działowe można rozsuwać wzdłuż szyn lub przesuwac po łukach, zależnie od woli użytkowników. Można więc w dzień uzyskiwać wielką wspólną przestrzeń o funkcji salonu, jadalni i kuchni, a na noc „budować” osobne małe sypialnie i łazienki. Każdy pokój posiada łóżko i zlew. Funkcjonalność domu Schrödera okazała się przydatna podczas wojny, kiedy właścicielka zmuszona była do wynajmowania kilku pokoi.

W domu Schrödera wszystkie przestrzenie zostały zintegrowane i powiązane bez istotnego wyróżnienia, przy czym uzyskano klarowną ciągłość. Dla Rietvelde przestrzenność odgrywała ogromną rolę. W ruchu De Stijl w ogóle uznawano szczególne prawo człowieka do przestrzeni. Twierdzono, że jest ona nierozdzielnie związana z życiem, że nie można bez niej istnieć, jest potrzebna do rozmieszczania w niej przedmiotów. Odczuwamy ją wszystkimi zmysłami:

Kiedy konstruujemy, wszystko, co robimy – to jest wyjmowanie odpowiedniej ilości przestrzeni z przestrzeni naturalnej, otaczanie jej, zabezpieczanie, a cała architektura zrodzona jest z tej konieczności⁴.

Dom już nigdy nie będzie oddzielony, zamknięty, osobny, również ulica, mimo różnych funkcji, te dwa elementy muszą być ujednoczone. Aby to osiągnąć, nie można więcej myśleć o domu jako o pudełku i pustej przestrzeni. Idea domu w rodzaju „home sweet home” musi zniknąć, jak również idea ulicy. Podobnie jak miasto, musimy traktować dom i ulicę jako jedność uformowaną przez płaszczyzny złożone z neutralizujących kolorów, które mogą eliminować każdy rodzaj wyłączości. Ta sama zasada obowiązuje w przypadku wnętrza domu. Dłużej nie może ono być zestawem elementów zapakowanych w cztery ściany, z dziurami na drzwi i okna, lecz konstrukcją złożoną z wielu kolorowych i niekolorowych płaszczyzn w harmonii z meblami i przedmiotami, które nie będą niczym w samym sobie, ale będą działać jako istotne części całości – tak pisał o architekturze Piet Mondrian, współtwórca neoplastycyzmu. A więc dom został przeanalizowany, zdekomponowany i znów złożony w całość z plastycznych elementów. Dom zaczął

⁴ G. Scott, *L'architettura dell'Umanesimo*, Bari 1939.

być rozwijany w każdej ze swych części, na swoje cztery strony, w górę i w dół. Ta analityczna metoda otworzyła nowe możliwości budowania i projektowania. Jednym z tych, którzy przełożyli nową orientację na język konkretnych realizacji, był Gerrit Thomas Rietveld.

Po wybudowaniu Schröder Huis Rietveld stał się uznanym architektem zarówno w kręgu rodzimych profesjonalistów, jak i poza Holandią. Ostatnie wydania pisma „De Stijl” ukazały się w 1927 roku. Wielu z jego założycieli teraz już grupę opuściło. Oud i Rietveld pozostali jedynymi architektami mogącymi reprezentować ruch. Rietveld pragnął odegrać większą rolę na europejskiej scenie. Wraz z trzema kolegami wszedł w skład holenderskiej delegacji na założycielskim zjeździe CIAM w roku 1928. Zgodnie z jego ówczesnymi poglądami

funkcjonalnej architekturze nie wolno ograniczać się do zaspokajania istniejących potrzeb życiowych; ona musi także kreować warunki życia; nie może jedynie ustalać przestrzeni, musi ją głęboko odzwierciedlać [...]. Doszło do tego, że możemy stosować nowe możliwości konstrukcji i nowe materiały. One pomagają nam jasno zdefiniować projektowane przestrzenie⁵.

Jednym z najbardziej interesujących budynków tego okresu był dom z garażem dla dozorcy-szofera (1927) zbudowany z prefabrykowanych bloczków cementowych łączonych malowanymi stalowymi narożnikami. Raz jeszcze Rietveld okazał się nowatorem, będąc jednym z pierwszych architektów pracujących w dziedzinie prefabrykacji. Rok później przebudował jeden ze sklepów w Wesel w Niemczech. Pracując nad całkowicie szklaną fasadą, umieścił prostopadłościenną wystawę przed licem budynku. Stanowiło to wielki kontrast z tradycyjnymi dwuwymiarowymi frontami przyległych domów.

Jednakże jego najciekawsze projekty związane były z budynkami dla zwykłych, przeciętnych ludzi. W 1928 roku zaprojektował budynek zwany Kern Huizen (ogryzek jabłka) złożony z prefabrykowanego trzonu o heksagonalnym rzucie poziomym, zawierającym wszelkie instalacje, i zasadniczych pomieszczeń mieszkalnych, doklejonych niejako dookoła trzonu. Powielając tę zasadę Rietveld zaprojektował niedrogie domy dla utrechckiej klasy robotniczej zwane Rij Huizen. Użyte tutaj materiały to kombinacja cegły i stali z szerokimi szklanymi panelami. Znakomicie zaaranżowano miejsce do pracy, które zostało bardzo dobrze oświetlone. Mianowicie światło wpadało do środka w taki sposób, że kontrast między nim a cieniem został znacznie złagodzony, dzięki czemu wyeliminowano konieczność adaptacji oka występującą przy zmiennej intensywności światła. Ten system był później wykorzystywany w budynkach szkolnych i przemysłowych. Istotne jest to, że powierzchnia gruntu potrzebna do realizacji tych domów jest niewielka.

⁵ G. Rietveld, *Inzicht 10*, Utrecht 1928.

Każdy posiadał małe ogródek dostępny z parteru, złożonego z kuchnio-jadalnio-salonu. Powyżej, na dwóch poziomach, na które prowadziły spiralne klatki schodowe, znajdowały się sypialnie.

Gerrita Rietvelda fascynowały teoretyczne zagadnienia związane z optyką. W serii „Inzicht” zawarł niezwykle dokładne i szczegółowe studium psychologii widzenia oraz swój stosunek do poprawnego i metodologicznego sposobu pracy w świecie formy i czasoprzestrzeni. Zajęcie się tymi problemami sprawiło, że Rietveld został dostrzeżony nie tylko jako rzemieślnik wykorzystujący w swoich pracach pomysły innych, ale jako autor przemyśleń, które inni mogli brać pod uwagę.

Przejął proces analitycznej dekompozycji, z którą kilka lat wcześniej zetknął się w De Stijl. Analizował wszystko, rozdrabniał aż do osiągnięcia podstawowego rdzenia. Będąc zwolennikiem prefabrykacji, poszukiwał uniwersalnych jednostek miary. W każdym przedmiocie chciał znaleźć idealny wymiar, zespół miar umożliwiający uzyskanie właściwych proporcji budynku. Przedmioty czy budynki zawierające jedynie niewielką liczbę głównych elementów stanowią najbardziej pożądane przykłady. Nasze oko zdolne jest bowiem uchwycić tylko kilka z nich jednym spojrzeniem.

Właściwy rozdział wymiarów w budynku – twierdził – daje krystaliczną czystość, którą można nazwać jednym z sekretów dobrego dzieła architektury. Wszystko, czego doświadczamy, jest oparte na naszych zdolnościach obserwacji. [...] Podczas gdy barwa jest dostrzegalna naszymi zmysłami, nauka mierzy ją przy pomocy fal i kątów padania. [...] Nasza metoda widzenia jest zawarta w trzech kategoriach: odczucia koloru, odczucia formy i odczucia przestrzeni. Kiedy widzimy trójwymiarową formę, siatkówka naszego oka działa na różnych odległościach, idąc za formą i tworzywem przedmiotu. [...] Przez odczucie przestrzeni trzeba rozumieć pewne położenie siatkówki względem soczewki. Im więcej zmysłów pracuje jednocześnie, tym mniej intensywna jest obserwacja rzeczywistości⁶.

Rietveld brał udział w ruchu De Stijl, nie będąc jednak jego propagatorem, ale raczej cierpliwym twórcą, który innym pozostawił formułowanie dogmatów. Nie posiadał dialektycznych skłonności, werbalnych zdolności syntetycznych Van Doesburga ani teoretycznych predyspozycji Mondriana. Za to jak Oud i Mies van de Rohe był poetą, a w architekturze znaczy to, że wiedział, jak przetwarzać materiały i zadania w dzieła sztuki. Jego intuicja była niezwykła. Dzięki niej udawało mu się zawsze szczęśliwie łączyć abstrakcje malarzy De Stijl i architektoniczną utopię innych twórców. Inaczej niż architekci jego generacji, którzy myśleli o architekturze jako o sześciennym pudełku, Rietveld wykorzystywał metodę polegającą na konstruowaniu jej niejako od środka, przesuając na zewnątrz. Traktował konstrukcję architektoniczną jak „klatkę”, która jednak nie była

⁶ Katalog *G. Rietveld architect*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1971.

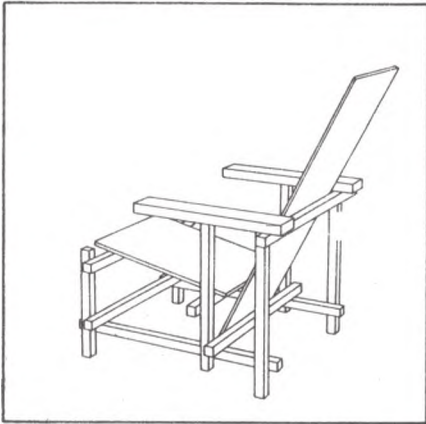
przygniatająca i uciążliwa, pozwalała bowiem przestrzeni i światłu przenikać się wzajemnie. Jego klatka to system do życia, poruszania się, do modyfikowania.

W swoich artystycznych przemianach Rietveld charakteryzował się szczególną i dość niezwykłą cechą: w każdym momencie swej aktywności twórczej był nowatorem. We wszystkim, czym się zajmował, był zawsze pomysłodawcą, który prowadził do eksperymentowania i otwierał drogę do nowych rozwiązań technologicznych lub formalnych. Począwszy od dwunastego roku życia, kiedy pracował w zakładzie meblarskim ojca, wykorzystując stylistyczne imitacje, aż po realizację pawilonu rzeźby w Sonsbeek, Arnhem (1954) – z jego przestrzenią zasugerowaną, ale nie zdefiniowaną, ograniczoną jedynie zasłoną gorącego powietrza – Rietveld pracował tak, jakby miał otrzymać zadanie przebudowania świata i jakby do tej chwili żadne krzesło nie zostało nigdy skonstruowane (rys. 15).

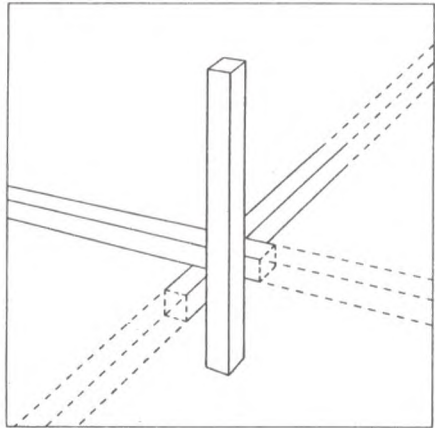
Rietveld niemal do końca życia był artystą czynnym. W latach powojennych zaprojektował wiele obiektów użyteczności publicznej: budynki i wnętrza wystawowe, zespoły mieszkaniowe oraz prywatne wille. Jego droga twórcza odegrała dużą rolę w historii architektury, jego własny i oryginalny wkład w doktrynę artystyczną, plastykę i architekturę lat dwudziestych, trzydziestych i powojennych pozostawił piętno na wielu twórcach współczesnych mu i następnych.

Literatura

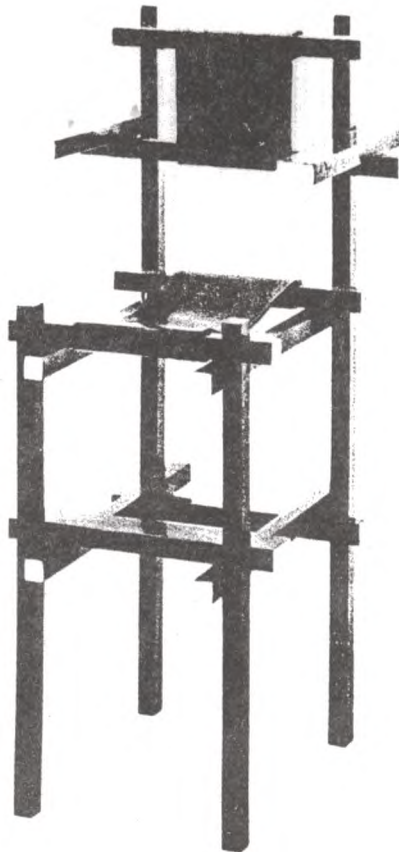
- Baroni D. *Gerrit Thomas Rietveld Furniture*, Academy Editions, London 1978
Brown T.M., *The work of G. Rietveld, Architect*, Utrecht 1968
Kowalska B., *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki*, Arkady 1989
Olszewski A.K., *Grupa De Stijl i zagadnienia neoplastycyzmu*, „Sztuka i Krytyka” 1958
Overy P. *De Stijl*, Warszawa 1979



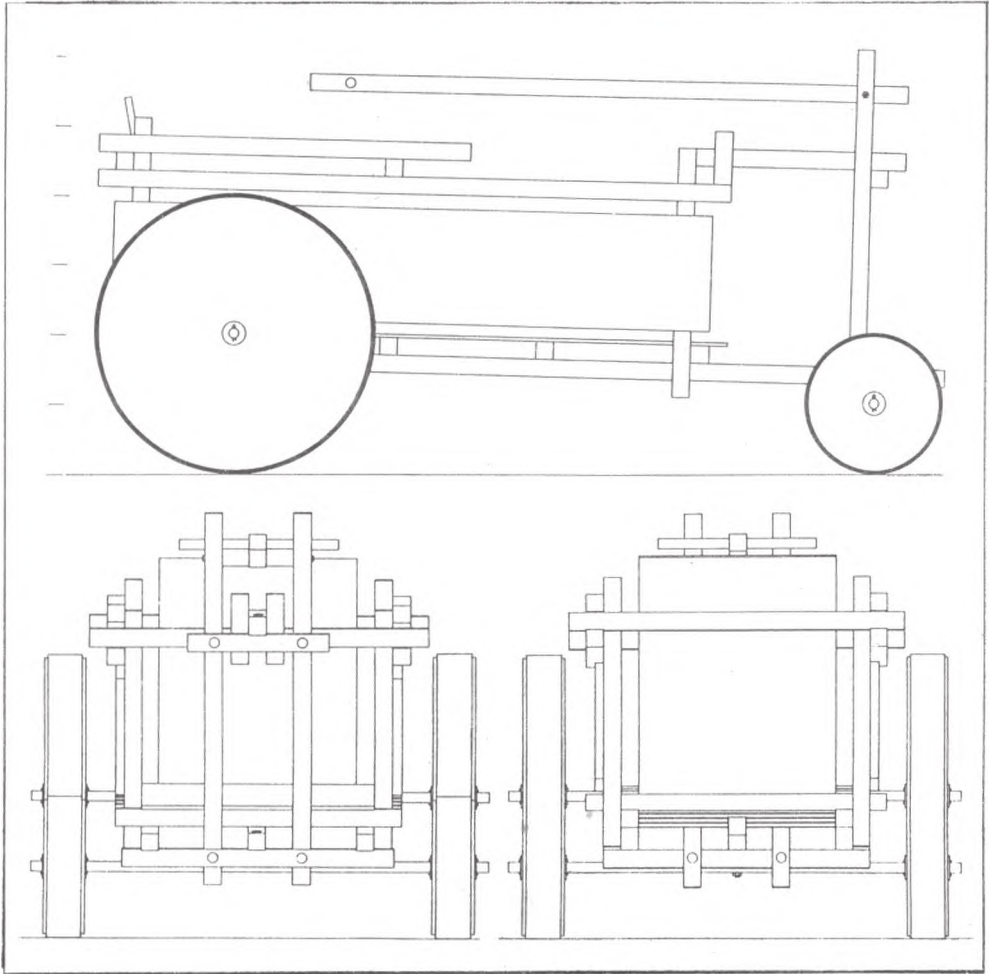
1. Projekt fotela czerwono-niebieskiego



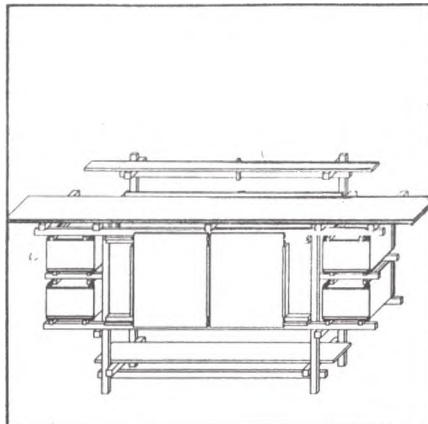
2. Węzeł strukturalny



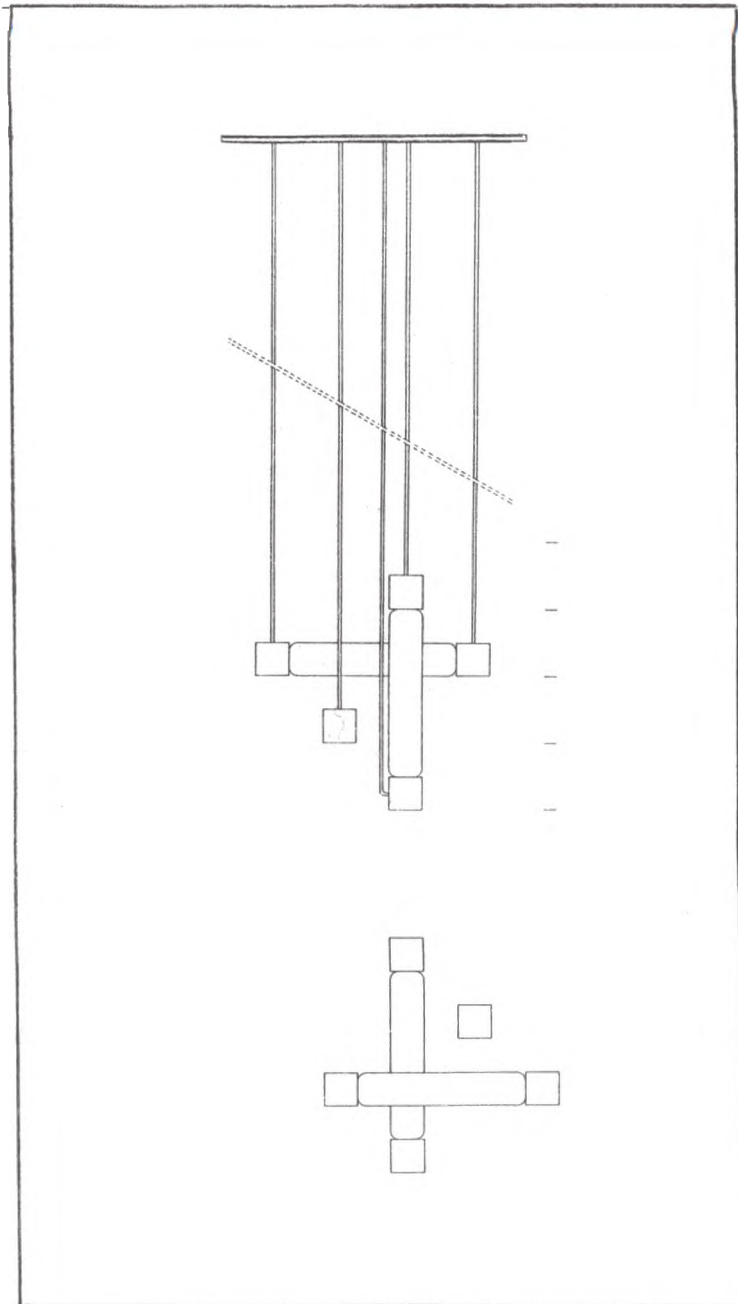
3. Krzesło



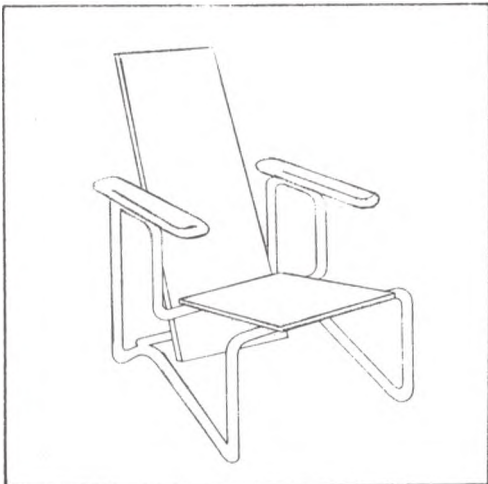
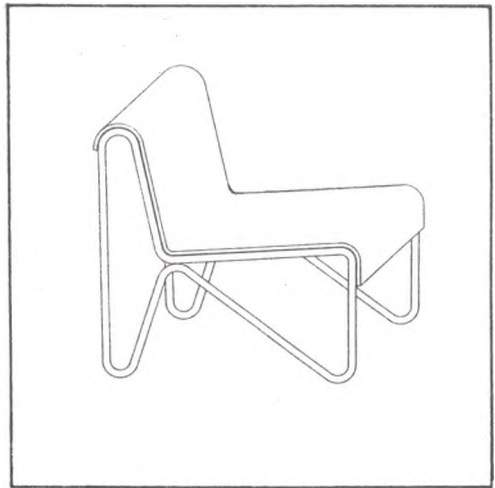
4. Projekt wózka-zabawki



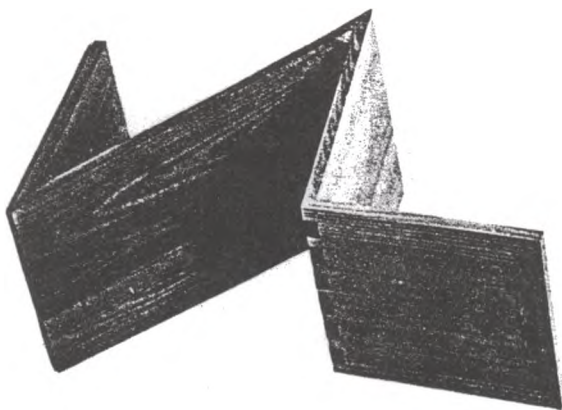
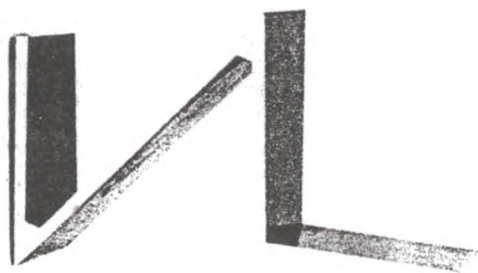
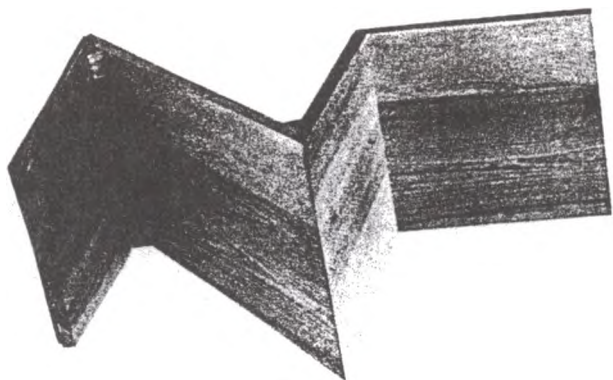
5. Projekt kredensu



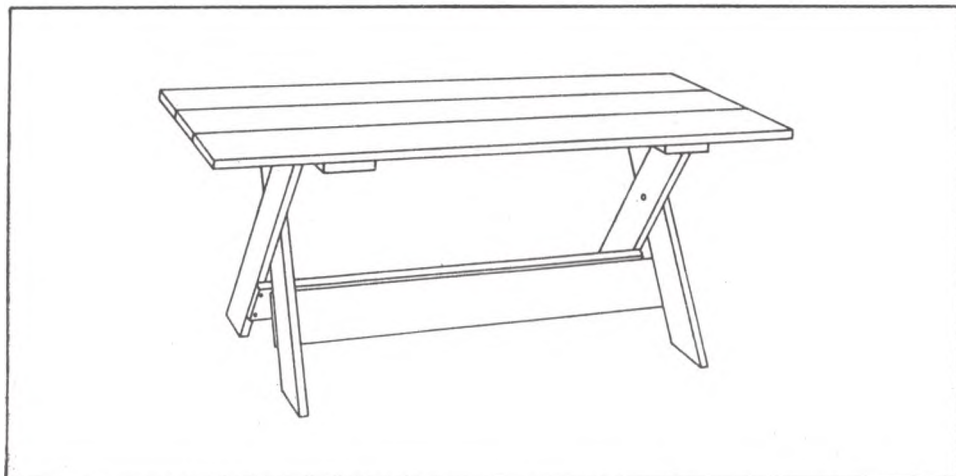
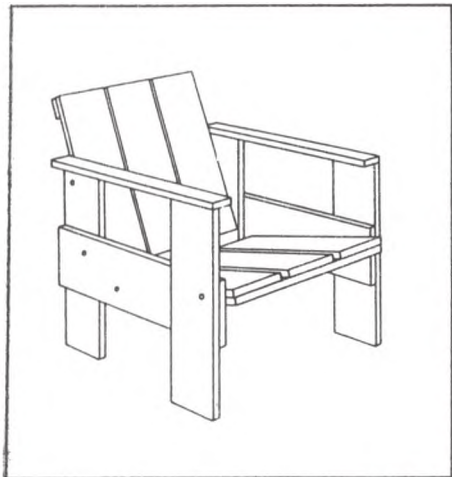
6. Projekt lampy wiszącej



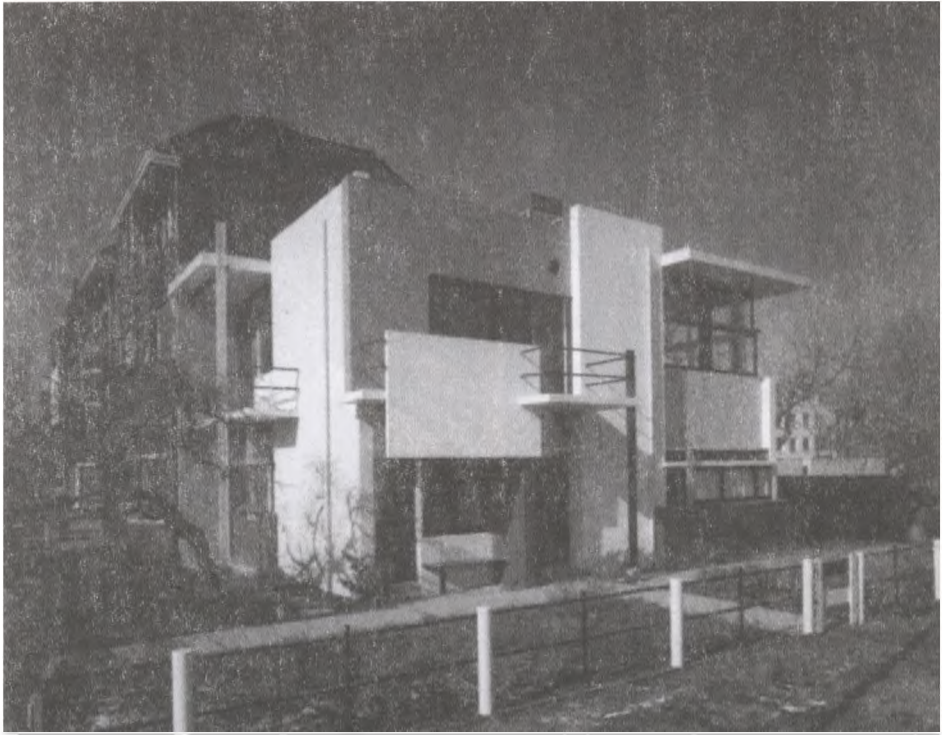
7-9. Projekty mebli kratownicowych



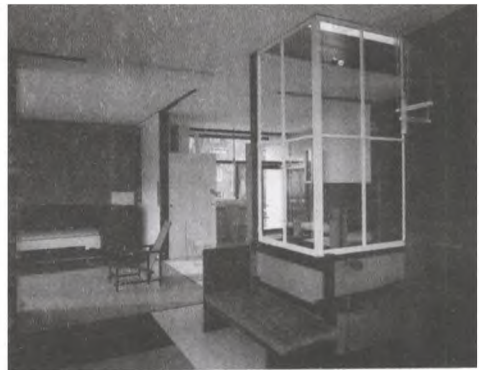
10. Krzesła Zigzag



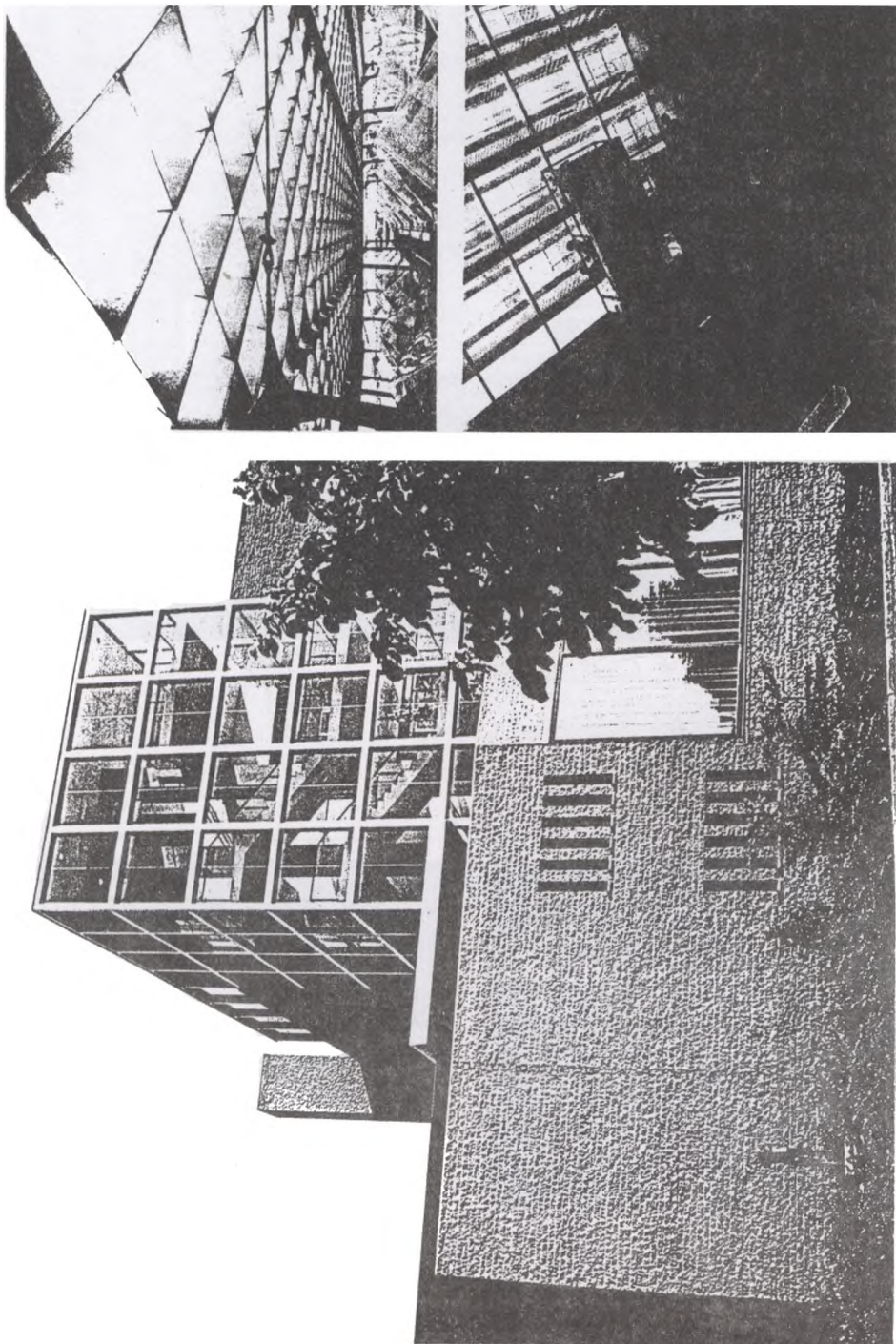
11. Meble kratownicowe



12. Willa Schrödera



13-14. Wnętrze willi Schrödera



15. Budowle według projektów Rietveida