



## Зміст

Архітекторка Ліна Бо Барді  
на сьідцях Casa de Vidro  
(Скляного будинку)  
в Сан-Паулу, Бразилія,  
1950.

007	Вступ	089	Нері Окман
019	Кадзуйо Седзіма	095	Норма Меррік Скларек
025	Гелла Йонгеріус	101	Лелла Віньєллі
031	Алтея Макніш	109	Ейлін Грей
037	Рей Імз	115	<b>СЦЕНА</b>
045	<b>БАУГАУЗ</b>		Саллі Джейкобс
	Анні Альберс		Олександра Екстер
	Маріанна Брандт		Ес Девлін
	Лілі Райх	125	Лора Ламм
055	Деніз Скотт Браун	133	Заха Хадід
063	Мюріел Купер	139	Наталі дю Паск'є
069	Айно Марсіо-Аалто	145	Ева Цайзель
077	Майя Ісола	151	Ліна Бо Барді
083	<b>АВТОМОБІЛЬНА ПРОМИСЛОВІТЬ</b>	159	Патрісія Уркіола
	Дороті Пулінджер	166	Алфавітний покажчик
	«Дами дизайну»	173	Авторські права на зображення
		175	Подяки



Студентки в Баугаузі,  
Дессау, Німеччина, 1927.

## Вступ

Жінки завжди були й залишаються важливими професіоналками у сфері дизайну — як практикуючі фахівчині, дослідниці та викладачки. Однак, якщо спробувати згадати найвідатніших світових дизайнерів, більшість назве переважно чоловічі імена. Ми й досі шануємо перших ремісників і багатих промисловців XIX століття, батьків-засновників міжнародних інституцій дизайну та музеїв, колишніх державних діячів у галузі архітектури та майстрів повоєнних часів — і це справедливо, адже всі вони, беззаперечно, зробили значний внесок. Але цей західно- чи європоцентричний наратив білих чоловіків є далеко неповним. Жінок та представників меншин занадто довго викремлювали в їхніх дисциплінах. Книга «Жінки у дизайні» відновлює втрачений баланс, надаючи жінкам провідні, а не вторинні позиції в процесах.

Варто поставити питання: а чи є дискусія про жінок у дизайні вагомою в часи, коли фокус змістився на гендерну нейтральність? Безперечно! Розуміння гендеру як радше культурного конструкту, ніж біологічного чи природного факту, стає відправною точкою для осмислення того, як гендерні культури вплинули на індустрію

дизайну, і чому майбутнє без гендеру — тобто таке, де важать здобутки, а не стать творця — є неймовірно бажаною, але непростю метою для дизайну.

Поняття дизайну сформувалося у XX столітті, тож упередження й умовності тієї епохи також позначилися на ньому. Неможливо обговорювати історію дизайну, не оперуючи бінарними поняттями чоловіче/жіноче; так само не видається можливим ігнорувати той факт, що індустрія дизайну історично була і, значною мірою, досі лишається безумовно патріархальною. Саме тому жіночий внесок у дизайн маргіналізувався, применшувався, був зневаженим і замовчуваним. Якщо одразу стати на позиції гендерної нейтральності, ми ризикуюмо проігнорувати упередженість щодо гендеру, яка зберігається в межах індустрії. Ті, хто справедливо вважає, що стать не повинна мати значення й що право на успіх має визначатися талантом і докладеними зусиллями, мають також розуміти, що ці приховані упередження в професії вже знищили й витіснили величезну кількість талановитих представниць сфери. Якщо перебудови балансу не відбудеться, це призведе лише до зубожіння дизайну.



У доповіді Британської ради дизайну від 2015 року повідомляється, що загальна кількість усіх дизайнерів Великобританії складається на 78% з чоловіків і на 22% з жінок (що статистику у вигляді інфографіки на форзацах цієї книги відобразила дизайнерка Сара Олберрі). У секторі виробничого та промислового дизайну працюють тільки 5% жінок, а в архітектурі та урбанізації міст 83% — чоловіки. Дослідження індустрії також виявили величезну різницю в заробітній платі між чоловіками та жінками, проблеми, пов'язані з тривалим робочим днем та доглядом за дітьми, а також широко розповсюджене негативне ставлення й стереотипи на робочому місці: все це результат непропорційної кількості жінок на керівних посадах.

Схожа статистика зустрічається і в публічній сфері, наприклад, під час лекційних програм або в медіа.

Дослідження 2012 року під назвою «Жінки в архітектурі», проведене в США групою Лорі Браун та Ніни Фрідман, показало, що у 62% серед 75 розглянутих публічних лекцій з архітектури виступала лише одна жінка або не було жодної. Таке ж дослідження пів року потому виявило, що третина навчальних закладів не запросили жінок взагалі. В Європі Габріель Енн Мейхер провела дослідження про гендерну рівність у сучасних медіа про дизайн, де проаналізувала випуски нідерландського журналу *Fgate*, які вони випускали впродовж року. Результати приголомшливі: на понад 80% фотографій на редакційних сторінках та рекламах зображені чоловіки.

Однак і в кінці цього тунелю є світло. Як зазначає Е. Роустон: «Історично жінки виростили на новій території, яку не контролювали чоловіки, тож вони могли створювати власні підходи до роботи. На її погляд, поширення

дизайну на нові області у відповідь на досягнення науки, технологічні, соціальні та економічні зміни не тільки позитивно вплине на жінок, а й відбуватиметься під їхнім проводом. Мюріел Купер у 1970-х заклала основи своєю новаторською роботою в дизайні цифрового інтерфейсу, а Нері Оксман, продовжуючи видатну традицію Купер, розпочинає інноваційні дослідження в області майбутніх виробничих технологій та матеріалів зі своєю командою *Mediated Matter*. Пізніше з'явилися архітекторки та дизайнерки, що буквально виводять свою роботу на нові просторові рубежі: це Мішель Аддінгтон, Констанс Адамс та Джессі Кавата, що працювали у NASA та допомагали здійснювати дослідження космічного простору протягом останніх десятиліть.

Наше століття відійшло від дизайнерських монокультур, які виникли в минулому, тож можливості для змін, росту та розширення надзвичайно обнадійливі. Дизайнерки Патрісія Уркіола, Гелла Йонгеріус і Нері Оксман шукають альтернативи системам виробництва та дистрибуції, що існують з часів індустріальної доби. Тож хоча статистика може децю розчарувати, прихильники змін у межах індустрії існують, і в основі їхнього прагнення — готовність до співпраці, діалогу, мультидисциплінарного дослідження та відкритих джерел інформації.

У 2017 році на Лондонському фестивалі дизайну відзначили двома найвищими нагородами сценографку Ес Девлін і графічну дизайнерку Маргарет Калверт — жінок, що змінили правила гри у своїх професіях. Щоб вшанувати досягнення Калверт, для заголовків у цій книжці використано шрифт *Traproot*: вона створила його спільно з Діоном Кіннейром у 1963 році як частину повної ревізії британської системи дорожніх знаків. На продовження, текст книжки надрукований гарнітурою *Aktiv Grotesk* — сучасною інтерпретацією беззасічкового гротеску, розробленого командою, до якої входили Амелі Бане та Франческа Болоньїні.

Дизайнерок, якими я захоплююся, легко перелічувати, і мені хочеться висловити вдячність усім жінкам в авангарді критики дизайну та кураторства, які стоять на сторожі майбутнього нарративу про жінок у дизайні: Еліс Роустон, Паолі Антонеллі, Зої Рюан, Лі Еделькорт, Марії Крістіні Дідеро, Яні Шолме, Джейн Вітерс, Лілі Голлвін, Емілі Кінг, Тульзі Бейрле, Беатріс Галліні, Кетрін Інс, Матильді Кшижковскі, Кетрін Россі, Анніні Койву, Саїа Дуглас та багатьом іншим. Мабуть, варто завершити відвертим зізнанням, що багатьох із цих людей я вважаю своїми колежанками, і мені приємно знати, що найкращі інтереси дизайну у надійних руках.

Навпроти  
Дизайнерка Нері Оксман, 2008.

На звороті  
Замбія (бл. 1982) — дизайн текстало  
Наталі дю Паск'є для Мемфісу.



Гелла Йонгеріус у своїй студії  
в Берліні, Німеччина, 2017.

## Гелла Йонгеріус

ДИЗАЙНЕРКА, 1963–

Століттями колір слугував знаком гендеру, певної місцевості, політичних рухів, протесту та миру. Він носив у собі багатозначну таємничість і постійно змінювався. Колір — цікавий предмет для вивчення, адже він подібний до посудина, що містить безліч абстрактних ідей. Від Ісаака Ньютона, Йоганна Вольфганга фон Гете, Евальда Герінга до Йоганнеса Іттена та Брента Берліна і Пола Кей — найважливіші дослідження кольору поставали з особистих експериментів. Але ще ніхто не вивчав його так красиво та ґрунтовно, як Гелла Йонгеріус — берлінська дизайнерка родом із Нідерландів.

Після навчання в престижній Академії дизайну в Ейндговені на початку 1990-х, Йонгеріус увійшла в індустрію дизайну: це був час, коли багато дизайнерів сумнівалися в майбутньому своєї сфери. Відчувши зазіхання постмодернізму на модерністську ідею про те, що «форма випливає з функції», вони обрали інший критичний шлях, досліджуючи наративний потенціал дизайну як культурного провідника й інструменту змін. Від своїх нідерландських сучасників — Юргена Бея, Марселя Вандерса й Тежу Ремі — Йонгеріус відрізнялася особливою зацікавленістю в злитті дизайну та мистецтва, ставлячи

під питання зв'язок між ними. Деякі з її перших робіт — «М'яка урна» (1993), «М'яка ваза» (1994) і «Гумова раковина» (1996) — це виклик шаблонному використанню матеріалів. Там, де наша колективна пам'ять звикла до твердості й невіддатливості цих предметів, дизайнерка за допомогою поліуретанової гуми (тобто силікону) створює м'які, гнучкі форми, що змінюватимуться з часом. За словами Йонгеріус, «більшість штучних матеріалів довго зберігають свій вигляд, нейтральність і чистоту, а «М'яка урна» більше схожа на ручну роботу». Вона заслужено назвала свою студію «Йонгеріуслаб» і розвинула власну дослідницьку практику, яка більше орієнтована на крайнощі, ніж на конформізм. Та замість того, аби просто висловлювати риторичні твердження про індустрію дизайну, вона постійно в пошуку співпраці, яка допомогла би їй зробити дизайн менш поверховим і стандартизованим, натомість більш людським та особистісним.

Їй вдалося досягти успіху й поєднати несподіване, працюючи з авторитетними і близькими за духом майстрами, — вносити непересічні особливості, недосконалості чи понітні ознаки ручної роботи в промислові



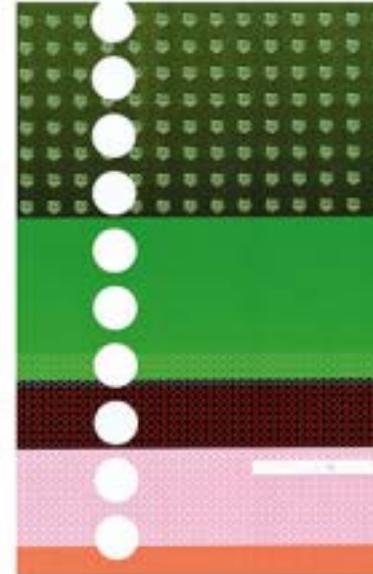
вона повернулася до промислової аерозольної фарби. Створення «Червоно-білої вази» (1997) надихнуло її на декілька серій експериментів із кольором. Йонгеріус працювала з колірною гаммою центральноєвропейського стандарту RAL (Кольорові вази, серія 1, 2003), потім — із системою природних кольорів Скандинавського інституту кольору (Кольорові вази, серія 2, 2007). У 2010 році під час чергової співпраці з Royal Tischeaag Makkit Йонгеріус поєднала шари окисної глазурі з промисловими та штучними барвниками в кольоровому спектрі (Кольорові вази, серія 3).

Її переконання знайшли підтвердження. У третій та останній серії нашарування барвника дало надзвичайно глибокі текстури й створило альтернативну тривимірну діаграму колірної схеми, у якій кожен відтінок, поєднуючись з іншими, набував справжнього, неповторного звучання.

Кожна особистість сприймає по-своєму один і той самий колір залежно від змінних обставин (світло, поверхня, час доби). Оскільки наше природне сприйняття кольору таке непослідовне, вчені намагалися узгодити системи шкал (наприклад, RAL і NCS). Проте, на думку

Йонгеріус, така стандартизація обмежує колір до пасивної, «змертвої» речі: «Ставити ефективність вище за естетику — відверта вбогість». Це штовхнуло її взятися за експерименти не на теорії, а в масовому виробництві. «Нам потрібна альтернатива, тому що виробнича палітра кольорів дуже убога», — каже Йонгеріус. «Сучасні кольори стійкі... Вони не змінюються залежно від світла, тому вони як неживі. Якщо у виробництві потрібен темніший колір, там просто додають чорний, від чого, на жаль, усі кольори стають сірими».

Як стверджує Роусторн, Йонгеріус «віdstoже більш чутливий і вдумливий підхід до кольору, доводячи, який потужний він може бути розкриваючись у промислових масштабах». З 2005 року Йонгеріус керувала повною переробкою кольорових каталогів взуттєвої компанії Camper і меблевої фірми Vitra. Замість того, щоб розробляти нові дизайни, Йонгеріус хотіла створити варіанти, якими компанія користуватиметься для оновлення своїх товарів. Переглядаючи стару колекцію Vitra, дизайнерка помітила, що тонкі переходи кольору на стільці зі скловолокна від Рей і Чарльза Імзіс (1950) при перенесенні на



Навпроти  
Кольорові вази, серія 3 (2010).

Зліва  
Дизайн текстилю з повторюваним візерунком (2002).

Справа  
«Ловці кольору» з виставки «Колір, що дихає» в Музеї дизайну, Лондон, Великобританія (2017).

пластик були втрачені. Тож Йонгеріус обрала нові кольори для класичних колекцій Vitra, сподіваючись наблизити їх до оригінального бачення дизайнерів.

У процесі досліджень бачення кольору Йонгеріус, за словами Роусторн, «стало надзвичайно витонченим. Досліджуючи його чуттєві можливості, вона вивчає зв'язок кольору з текстурою, світлом, тією та формою». Серія експериментально гранованих форм «Ловці кольору» (2017) створює оптичну ілюзію розмаїття відтінків одного кольору під різним освітленням. Ефект демонструє роль кольору як самостійної величини. Так само, як архітектори здавна використовували світло для створення форм і структур для заломлення і відображення простору, Йонгеріус працює з кольором.

Ідея не нова. Данський дизайнер Вернер Пантон у своїй науковій статті 1991 року «Нотатки про колір» писав: «Кольори — це суб'єктивне, фізичне сприйняття. Насправді його взагалі не існує. Жовтий є жовтим тільки в нашій голові... Вибір кольору не повинен бути випадковим. Це має бути зважене рішення. У кольорів є значення й функція». У цій дискусії новаторство палкого маніфесту Йонгеріус з її фокусом на кольорі полягає в тому, щоб покласти край «безглуздій продукції, комерційному ажютажу та поронній риторичці» у дизайні.



## Нері Оксман

ДИЗАЙНЕРКА Й АРХІТЕКТОРКА, 1976-

Природа-мати – неймовірна винахідниця та вигадниця. У неї можна безкінечно вчитися й застосовувати отримані знання в архітектурі. Однак, на відміну від архітектури, для природи дизайн – це не система готових елементів строгого призначення, які на конвеєрі або на будівельному майданчику поєднують в одне ціле. Природа створює дизайн. Згадайте павутину або кору дерева. Окремі організми створюють їх за хвилини, тижні чи століття з різною метою – для захисту, полювання, можливості вижити або ж просто краси. Нері Оксман ставить питання: «Якщо природа мудра та красива, [то чому ми не можемо] створювати щось таке ж мудре та красиве?». Це шляхетне прагнення спонукає Оксман і дослідницьку групу, яку вона очолює у знаменитій Медіа-лабораторії MIT, шукати міждисциплінарних підходів і вивчати опосередковану матерію.

Як дизайнерка, архітекторка, дослідниця медицини і наукова співробітниця Оксман зосереджується на найпростішому розумінні того, як вирощувати продукти, а не збирати їх. У своїх працях вона аналізує, як природа росте, відновлюється й пристосовується. За допомогою цих знань Оксман зсуває дизайнерське мислення та

виробництво з пост-індустріальної, цифрової ери, у біологічну.

Навчатися в природі – ідея не нова. Айно й Алвар Аалто (див. ст. 69), Рей і Чарльз Імзи (див ст. 37) та Френк Ллойд Райт у своїх роботах зверталися до органічних форм. Структурна цілісність бджолиних стільників лягла в основу різноманітних дизайнів: від картонних меблів Френка Гері Easy Edges 1971 року до житлового комплексу BIG на Багамах 2017 року з фасадом у вигляді стільників. Зрозумівши алгоритм росту кісток і дерев, Йоріс Лаарман створив у 2006 році серію стільців, що мали опору, яка тримає навантаження в необхідних точках, і пустоти – там, де наявність матеріалу не є необхідною. Новаторські експерименти Джулії Ломанн з морськими водоростями доповнюють список альтернативних і раціональних матеріалів для дизайну.

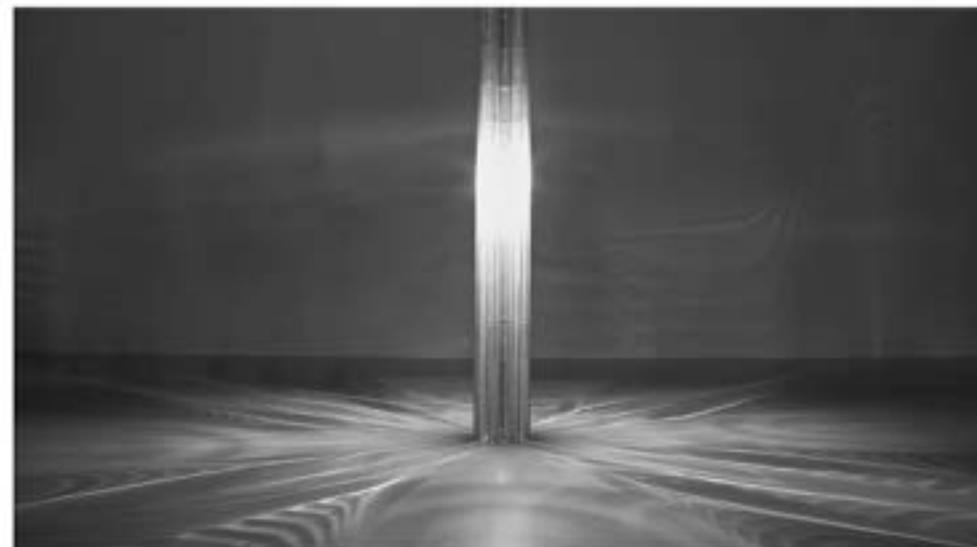
У межах цієї еволюції Оксман привносить у свої дослідження злиття чотирьох різних наукових спрямувань: комп'ютерне моделювання (проектування складних форм за допомогою комп'ютерного коду), адитивне виробництво (3D-друк або виготовлення деталей із додаванням матеріалу, а не відсіканням зайвого), технології

Хоча 3D-друк є передовою інновацією дизайну, процес друку передбачає роботу з розплавленими матеріалами, багато з яких є токсичними або не екологічно чистими. Схиляючись до більш раціональних технологій, Оксман досліджувала матеріали для друку, що є біорозкладними або біосумісними, зокрема хітин – біополімер, що міститься в паншірі ракоподібних; він займає друге місце за поширеністю (і є одним із найдавніших) полімерів на планеті. Мабуть, найдивніше замовлення, яке колись отримували працівники одного з ресторанів у Бостоні, – це доставка непотрібних їм ракушок, що залишилися з-під морепродуктів. Дослідники з Mediated Matter переробили їх на водорозчинну альтернативу – хітозан або деацетилований хітин. Після подрібнення ракушок до консистенції пасти, якою можна друкувати (і після розробки принтера для обробки матеріалу), команда розпочала проектування. Вони виготовляли продуктивні сумки, елементи одягу й прототипи структурних елементів архітектурних масштабів – усі вони розкладалися при контакті з водою. Цей прорив, завдяки роботі команди над розвитком практичного застосування, матиме значний вплив на економіку матеріалів, не кажучи вже про навколишнє середовище. «Тісний зв'язок між дизайном і біологією передбачає перехід від використання природи як геологічного ресурсу до її трансформації в біологічний. І рух від добування до вирощування зараз прискорюється», – каже Оксман.

Одним із найбільш рентабельних проєктів, що виник у результаті новаторських досліджень Оксман, стала унікальна технологія 3D-друку рідким склом (G3DP). На відміну від пресованої або видutoї скляної деталі, яка, в принципі, має гладку внутрішню поверхню, деталь, що створюється вистовхуванням розплавленого скла та його нашаруванням, може мати текстуровані внутрішні й зовнішні поверхні, здатні заломлювати та відбивати світло. Друге покоління друку – G3DP2 – це нові масштабні та структурні можливості, особливо актуальні в будівництві, адже вони здатні, наче гігантська оптична лінза, збирати й розподіляти енергію Сонця.

«Як архітектори та дизайнери ми хочемо поставити під сумнів вплив таких нових технологій на антропогенне середовище. Однак, що важливіше, ми маємо також отримувати задоволення від невіданого та неоднозначного», – каже Оксман. – Я вірю в баланс між мрією та архітектурою». Цей баланс дозволяє Оксман стояти в авангарді нового дизайну. Замість вирішення проблем, її група винаходить нові технології, завдяки яким ми маємо різноманітні способи взаємодії з навколишнім світом. Як каже дизайнерка, «якщо нам пощастить, ми знайдемо розв'язання проблем, про існування яких, можливо, й не підозрювали».

Відзначаючи теоретичне та функціональне, гіпотетичне та прикладне, заплановане та реальне, Оксман винайшла нове розуміння й новий напрямок розвитку індустрії: це те, що письменниця Гайді Легг називає привнесенням «людності та рефлексії в наш швидкозмінний, роботизований, глобальний і цифровий світ безмежних можливостей». Хоча, мабуть, останнє слово варто надати Оксман: «Настала нова ера дизайну та творчості, яка веде нас від дизайну, натхненого природою, до природи, натхненої дизайном. Нині ми вперше маємо самі стати матір'ю-природою».



**Вгорі**  
Вертикальна проєкція чотиридюймової колони, виготовленої за допомогою технології G3DP2 (2017).



**Внизу зліва**  
Кастомізована шина для зворота на тунельний синдром зап'ястя (2009–2010).



**Внизу справа**  
Сукня, виготовлена на 3D-принтері, для модного будинку Iris van Herpen (2013).



Саллі Джейкобс, 1932–2020

Олександра Екстер, 1882–1949

Ес Девлін, 1971–

## СЦЕНА

Вгорі зліва

Саллі Джейкобс, 2015.

Вгорі справа

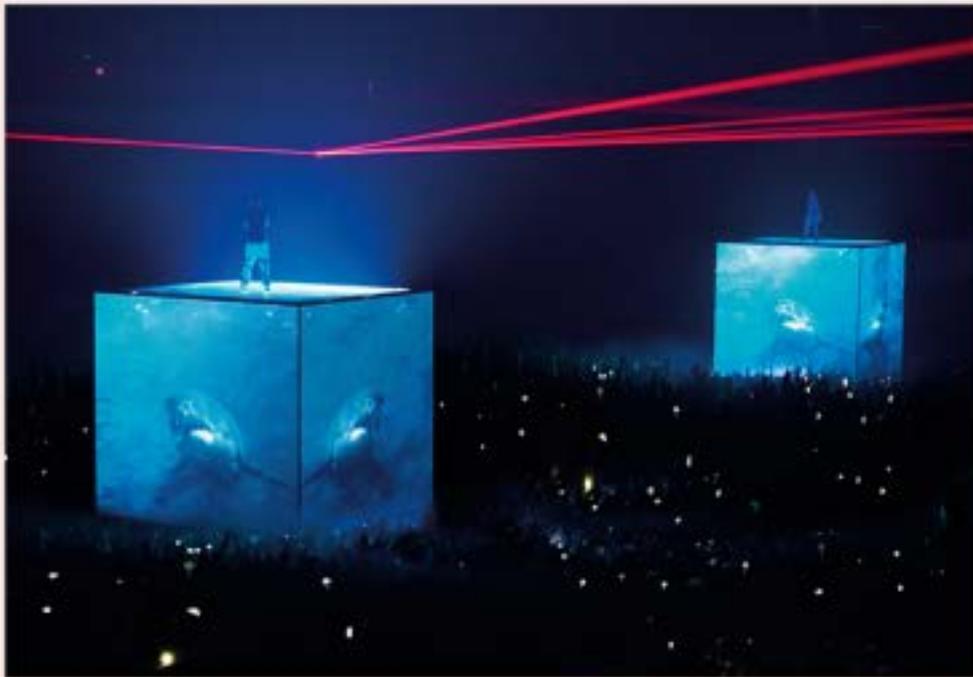
Олександра Екстер на  
футуристичній виставці  
«Магазин», Москва, Росія, 1916.

Внизу

Ес Девлін, 2016.

Після постановки п'єси Шекспіра «Сон літньої ночі» у 1914 році впливовий драматург і режисер Гаррі Гренвілл Баркер вирішив, що, незважаючи на користь освітлювальних, звукових та інших сучасних технічних приладів, сценічному дизайну насправді потрібна «велика біла коробка». Твердження виявилось напроцуд пророчим. П'ятдесят шість років потому Королівська шекспірівська трупа у Стратфорді здійснила постановку «Сну літньої ночі», що за допомогою великого білого павільйону мав переозначити майбутнє театру. Театральний критик The New York Times писав про цю адаптацію 1970 року так: «Дуже рідко з'являється постановка, яку обговорюватимуть протягом усього подальшого існування театрального мистецтва, постановка, яка... матиме величезний вплив на сучасну сцену». Цей великий білий павільйон виник в уяві британської сценографки Саллі Джейкобс у співпраці з режисером-новатором Пітером Бруксом.

Прагнучи позбутися кліше, які постійно супроводжують шекспірівську історію про закоханих і загублених у чарівному лісі під світлом Місяця, Джейкобс поставила лише одну декорацію — мінімалістичний білий павільйон. Жодних дерев, жодних кроликів — нічого. Ідея полягала у відмові від будь-якого образного зображення та перенесенні театрального дизайну в глибшу сферу дії метафори. Пишучи про виклики своєї роботи в авторизованому виданні робочої брошури до вистави, Джейкобс запитувала: «Як умістити цей світ? Де немає жодної архітектури. Де не можна пояснити: "Ось афінські стіни, а це — колонні" ... Немає жодної архітектурної форми. Нічого ні про що не нагадує. Є тільки цей невеликий павільйон». На її ескізах актори зображені в яскравих атласних костюмах з візерунками, виконаними за допомогою вузликового фарбування тканини. Вони, немов китайські акробати, мали з'явитися на ходулях і на церковних трапезях. Традицію казкової магії замінили на церковні трюки, але й вони пропонували практичні рішення для виходів на сцену та зі сцени, а також відступів убік.



дизайн куба так: «Нейтронна зірка... Зміна сцен епічна: ліжка й холодильники виступають із куба та проваляються в нього, таким чином при кожному оберті з'являється абсолютно нова кімната... Це наче фізичне втілення поліфонії Баха».

Девлін отримала ступінь з англійської літератури, потім пройшла базовий курс образотворчого мистецтва, а також вивчала сценографію в Лондонській школі театрального дизайну Motley у середині 1990-х. Цей курс, перший у своєму роді у Великобританії, був організований групою театрального дизайну Motley, яку на початку 1900-х років заснували сестри Маргарет Гарріс (відома як Персі), Софі Гарріс й Елізабет Монтгомері Вілмот. Motley здобули неабияку славу, створюючи дизайн для Джона Гілгуда в 1930-х. Після цього сестри продовжили розвиватися в багатьох напрямках і країнах. Девлін прагнула піти їхніми слідами й успішно творити дизайн

для різних жанрів — від маленьких периферійних театрів до всесвітньо відомих оперних труп. Її робота над церемонією закриття Олімпійських ігор 2012 року в Лондоні та концепція для церемонії відкриття Олімпійських ігор в Ріо-де-Жанейро у 2016 році сподобалися мільйонам людей з усіх континентів.

Незважаючи на розмаїту й інтелектуально затратну роботу, Девлін завжди повертається до великого білого куба для творення своїх сюжетних ліній. Для неї він є «чистою жести». Куб знову з'явився в «Отелло» (2015) у Метрополітен-опері в Нью-Йорку, у турне Канье Веста і Jay-Z «Watch the Throne» (2011), у турне Бейонсе «The Formation» (2016), у світовому турне Адель (2015) і в постановці «Дон Жуан» (2006) у віденському Театрі Ам дер Вік. Для Miracle Marathon у галереї Серпентайн у 2016 році Девлін наживо побудувала на сцені білий куб, що обертається. Так вона висловила своє захоплення

Ейлін Грей



Навпроти  
Світове турне Канье Веста  
і Jay-Z «Watch the Throne»  
(2011).

Вгорі  
Світове турне Адель «25»  
(2015).

взаємодією між рухомих зображенням і рухомих об'єктом. Реальний процес циклічний: спочатку виникає ідея у вигляді ескізу, потім вона матеріалізується у формі моделей. Магічна трансформація маленької картонної коробки на столі у величезний куб на стадіоні чи авансцені театру — це частина того, що Девлін називає «механікою призупинення невіри».<sup>4</sup>

Екстер, Джейкобс і Девлін — архітекторки тимчасових просторів, які зберігаються лише у спогадах глядача. А те, що про ці простори не забули й досі, є свідченням їхнього безперечного новаторства. Хоч як складно відобразити ілюзорне чи емпіричне у виставці, статті або книзі, але, як писав один театральний критик у The New York Times 1970 року, якщо твір прекрасний, «про нього говоритимуть стільки, скільки існуватиме сам театр».

<sup>4</sup> Стан свідомості, при якому людина настільки залучена у твір, що перестає сприймати його як даний фактично, незграбно (прим. редактора).

АРХІТЕКТОРКА ТА ДИЗАЙНЕРКА



## Заха Хадід

---

АРХИТЕКТОРКА, 1950–2016

Коли 2004 року Заха Хадід одержала престижну Прітцкерівську премію в галузі архітектури, промова журі починалася зі слів: «Її кар'єру в архітектурі не можна назвати традиційною чи легкою». І це н'яко сказано, адже Хадід ніколи не шукала «традиційного» чи «легкого» шляху. До того ж за традиційну чи легку кар'єру не присуджують таку бажану й історично скандальну премію. Хадід, безумовно, не заслужила такої кількості труднощів, із якими їй довелося зіштовхнутися у своїй професії. Однак її прагнення вийти за рамки традиційного й простого дало поштовх до розвитку могутньої архітектури, яка була так само сильною, вільною та динамічною, як і її авторка.

Ева Іржична, поважна архітекторка чеського походження, що працює в Лондоні, вперше зустрілася із Хадід в Архітектурній Асоціації (AA) в Лондоні на початку 1970-х. Іржичну запросили, щоб вона дала критичну оцінку робіт студентів, і про Хадід вона згадує так: «Вона поводитися як наставниця. Домінувала в студії, постійно казала всім, що робити. Я зрозуміла, що вона студентка, тільки коли Хадід представила свою роботу... Ніколи цього не забуду. Вона виняткова».

Хадід народилася 1950 року в Багдаді. Її вольова рішучість була зумовлена вихованням у заможній родині, що дотримувалася ліберальних поглядів. У сім років Заха стала свідком революції в Іраку й усвідомила її мету: «Люди ходили з плакатами, вимагаючи незалежності, свободи та демократії, — ці поняття я засвоїла дуже рано». У світі, який був зовсім не таким, як тепер, економіка Іраку процвітала, його національна ідентичність формувалася в антропогенному середовищі, і прогресивні політичні заходи (описані її батьком, який був співзасновником національно-демократичної партії) вплинули на толерантність у суспільстві, де жінок заохочували до професійної реалізації. Із вірою в те, що освіта — це перепустка у кращий світ, Хадід вирушила на навчання в Бейрут і здобула ступінь магістра математики, а в 1972 році закінчила аспірантуру в Школі Архітектурної Асоціації в Лондоні. У цій «інтелектуальній оранжереї» навчалися і її майбутні колеги — Вілл Олсон, Рен Колгас, Даніель Лібескінд і Вернар Чуні. Інший її сучасник Найджел Коутс припустив, що Школа Архітектурної Асоціації на початку 1970-х була такою особливою не лише через непересічних особистостей, які там