



Зміст

Архітекторка Ліна Бо Барді
на східцях Casa de Vidro
(Скляного будинку)
в Сан-Паулу, Бразилія,
1951.

007 Вступ

019 Кадзуйо Седзіма

025 Гелла Йонгеріус

031 Алтея Макніш

037 Рей Імз

045 **БАУГАУЗ**

Анні Альберс

Маріанна Брандт

Лілі Райх

055 Деніз Скотт Браун

063 Мюріел Купер

069 Айно Марсіо-Аалто

077 Майя Ісола

083 **АВТОМОБІЛЬНА
ПРОМИСЛОВІСТЬ**

Дороті Пулінджер

«Дами дизайну»

089 Нері Оксман

095 Норма Меррік Скларек

101 Лелла Віньєллі

109 Ейлін Грей

115 **СЦЕНА**

Саллі Джейкобс

Олександра Екстер

Ес Девлін

125 Лора Ламм

133 Заха Хадід

139 Наталі дю Паск'є

145 Ева Цайзель

151 Ліна Бо Барді

159 Патрисія Уркіола

166 Алфавітний покажчик

173 Авторські права
на зображення

175 Подяки



Вступ

Жінки завжди були й залишаються важливими професіоналками у сфері дизайну — як практикуючі фахівчині, дослідниці та викладачки. Однак, якщо спробувати згадати найвидатніших світових дизайнерів, більшість назве переважно чоловічі імена. Ми й досі вшановуємо 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 виокремлювали 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 не простою 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 ризикуємо 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 (цю 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 73 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 *Frame*, 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. Роусторн: «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 дещо розчаровувати, 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 Марґарет Калверт — жінок, що змінили правила гри у своїх професіях. Щоб вшанувати досягнення Калверт, для заголовків у цій книжці використано шрифт Transport: вона створила його спільно з Джоком 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 Боне 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 наративу про жінок у дизайні: Еліс Роусторн, Паолі Антонеллі, Зої Рюан, Лі Еделькорт, Марії Крістіні Дідеро, Яні Шольце, Джейн Вітерс, Лілі Голляйн, Емілі Кінґ, Тульзі Бейерле, Беатріс Галілі, Кетрін Інс, Матильді Кшиковські, 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 текстилю

Наталі дю Паск'є для Мемфісу.



Гелла Йонгеріус

ДИЗАЙНЕРКА, 1963–

Століттями колір слугував знаком ґендеру, 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 посудини, що містить безліч абстрактних ідей. Від Ісаака Ньютона, Йоганна Вольфганга фон Ґете, Евальда Герінґа до Йоганнеса Іттена та Брента Берліна і Пола Кея — 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 впливає з функції», вони обрали інший критичний шлях, досліджуючи наративний потенціал дизайну як культурного провідника й інструменту змін. Від своїх нідерландських сучасників — Юргена Бей, 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 непоєднуване, працюючи з авторитетними і близькими за духом майстрами, — вносити непересічні особливості, недосконалості чи помітні ознаки ручної роботи в промислові

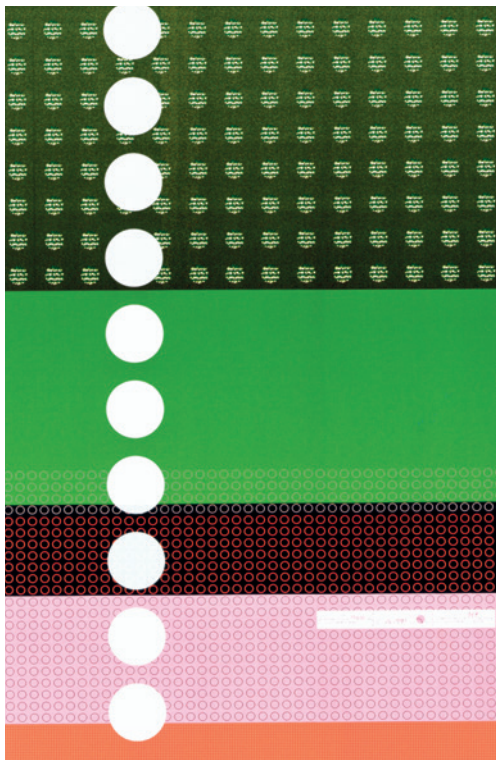


вона повернулася до промислової аерозольної фарби. Створення «Червоно-білої вази» (1997) надихнуло її на декілька серій експериментів із кольором. Йонґеріус працювала з колірною гамою центральноєвропейського стандарту RAL (Кольорові вази, серія 1, 2003), потім — із системою природних кольорів Скандинавського інституту кольору (Кольорові вази, серія 2, 2007). У 2010 році під час чергової співпраці з Royal Tichelaar Makkum Йонґеріус 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

Йонґеріус, така стандартизація обмежує колір до пасивної, «змертвілої» 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 Йонґеріус. «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, Йонґеріус «відстоює більш чутливий і вдумливий підхід до кольору, доводячи, яким потужним він може бути розкриваючись у промислових масштабах». З 2005 року Йонґеріус керувала повною переробкою кольорових каталогів взуттєвої компанії Camper і меблевої фірми Vitra. Замість того, щоб розробляти нові дизайни, Йонґеріус хотіла створити варіанти, якими компанії користуватимуться для оновлення своїх товарів. Переглядаючи стару колекцію Vitra, дизайнерка помітила, що тонкі переходи кольору на стільці зі скловолокна від Рей і Чарльза Імзів (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 Йонґеріус обрала нові кольори для класичних колекцій Vitra, сподіваючись наблизити їх до оригінального бачення дизайнерів.

У процесі досліджень бачення кольору Йонґеріус, за словами Роусторн, «стало надзвичайно витонченим. Досліджуючи його чуттєві можливості, вона вивчає зв'язок кольору з текстурою, світлом, тінню 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, Йонґеріус 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 Йонґеріус з її фокусом на кольорі полягає в тому, щоб покласти край «безглуздій продукції, комерційному ажіотажу та порожній риториці» 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 МТІ, 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 природи — 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 (проєктування 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 панцирі 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 деацетилюваний 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 виштовхуванням 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, неабияк 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 незвіданого 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 «людяності 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

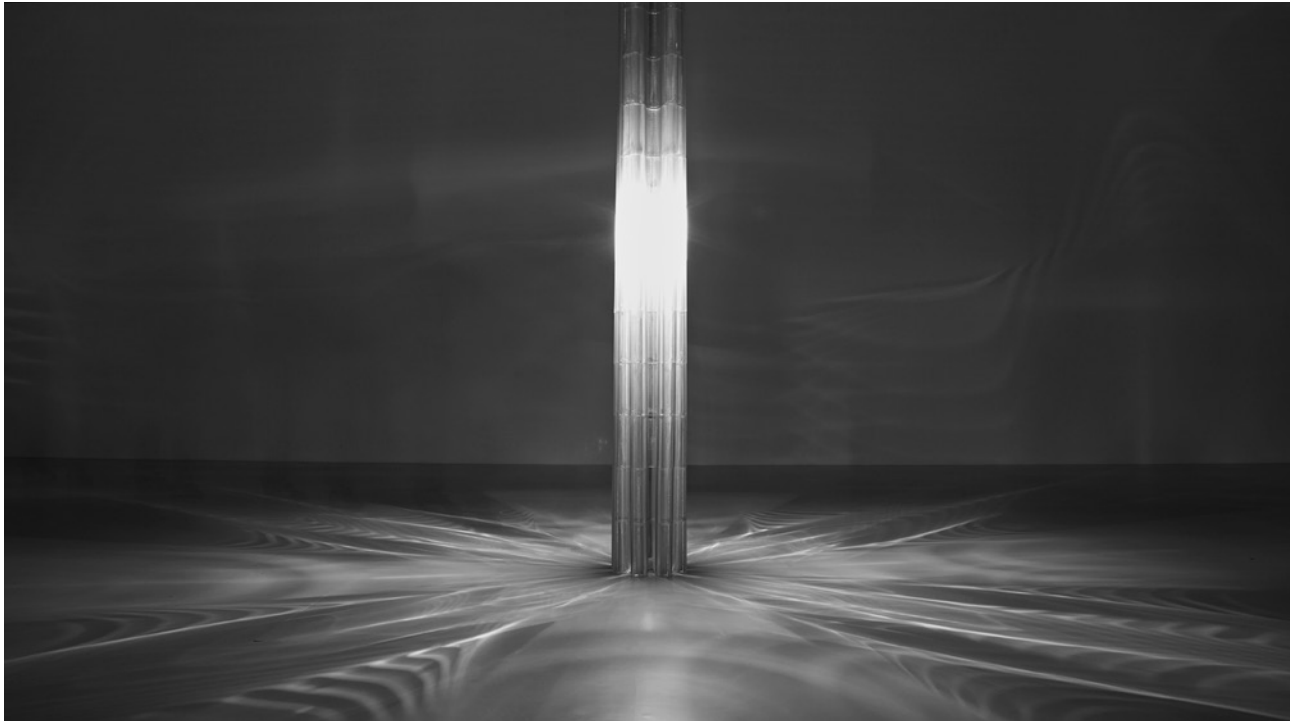
Вертикальна проєкція чотиридюльної колоні, виготовленої за допомогою технології G3DP2 (2017).

Внизу зліва

Кастомізована шина для хворого 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

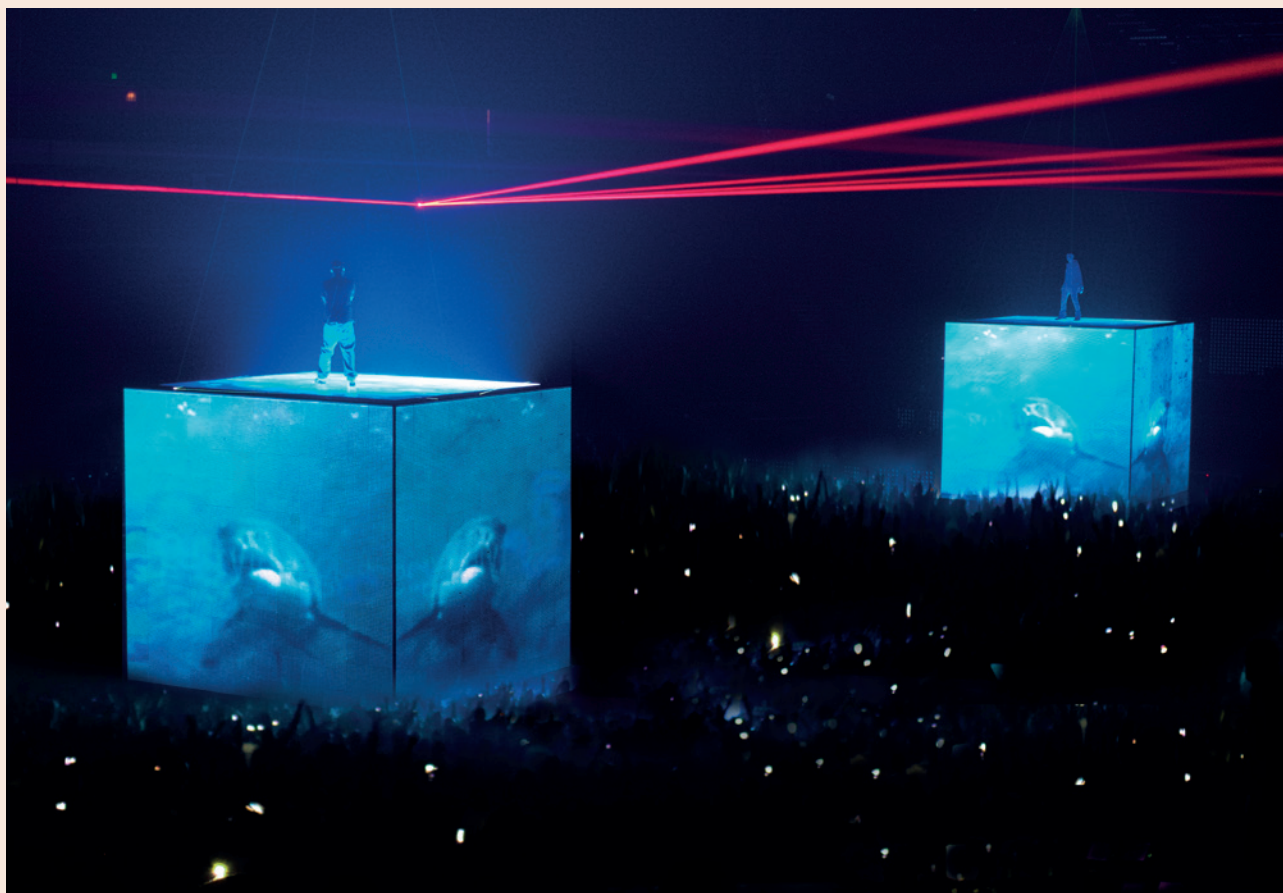
Олександра Екстер на
футуристичній виставці
«Магазин», Москва, Росія, 1916.

Внизу

Ес Девлін, 2016.

Після постановки п'єси Шекспіра «Сон літньої ночі» у 1914 році впливовий драматург і режисер Гарлі Гренвілл Баркер вирішив, що, незважаючи на користь освітлювальних, звукових та інших сучасних технічних приладів, сценічному дизайну насправді потрібна «велика біла коробка». Твердження виявилось напрочуд 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 театального 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 Бруком.

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 театального 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 — колони”... 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'являтися на ходулях і на циркових трапедіях. Традицію казкової магії замінили на циркові 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 провалюються 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 Марґарет Гарріс (відома як Персі), Софі Гарріс й Елізабет Монтгомері Вілмот. Motley здобули неабияку славу, створюючи дизайн для Джона Гілґуда 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 «чистотою жесту». 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 Ан дер Він. Для Miracle Marathon у галереї Серпентайн у 2016 році Девлін наживо побудувала на сцені білий куб, що обертається. Так вона висловила своє захоплення



Навпроти

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

Вгорі

Світове турне Адель «25»
(2015).

взаємодією між рухомим зображенням і рухомим 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».⁶

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».

⁶ Стан свідомості, при якому людина настільки залучена у твір, що перестає сприймати його як дещо штучне, несправжнє (прим. редактора)



Заха Хадід

АРХІТЕКТОРКА, 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 м'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 (АА) 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 Олсеп, Рем Колгас, Даніель Лібескінд і Бернар Чумі. Інший її сучасник Найджел Коутс припустив, що Школа Архітектурної Асоціації на початку 1970-х була такою особливою не лише через непересічних особистостей, які там

Кажуть, що Хадід завжди виправляла інтерв'юерів, які повторювали брехню чи послугоувалися кліше. Особливо це стосувалося британських ЗМІ, які грішили і на клішованість, і на брехню. У 2015 році Хадід перервала радіоінтерв'ю в прямому ефірі, абсолютно розлючена запитаннями, що були поза межами пристойності. Замість похвали за чималі досягнення або принаймні розмови про її професійні здобутки, Хадід почула негативне акцентування її гендеру, національності, а також того факту, що вона незаміжня. Небагато знайдеться архітекторів такого рівня, які б зазнали такого рівня неприязні.

Хадід і справді виділялася. Деспіна Стратігакос, авторка книги «Де жінки-архітектори?» (*Where Are The Women Architects?*, 2016), писала: «Незважаючи на всі труднощі та неабиякі упередження, вона пробивала одну скляну стелю за іншою, а це серйозний подвиг, враховуючи, що скло було твердим і товстим, як бетон». Хадід проклала собі шлях на вершину професії, завершивши понад 30 проєктів у 44 країнах й отримавши безліч престижних нагород і звань. Несподівана смерть Хадід у 2016 році зупинила весь архітектурний світ і змусила все переоцінити. У нескінченних некрологах про неї писали як про жінку, що стала першою. Якщо Норма Меррік Скларек (див. ст. 95) була першою афроамериканською архітекторкою, яка удостоєна стипендії Американського інституту архітекторів у 1980 році, то Хадід перевершила навіть цю знаменну перемогу, ставши першою жінкою-архітектором, яка у 2016 році отримала золоту медаль Королівського інституту архітектури й стала першою жінкою, що отримала Прітцкерівську премію. Враховуючи кількість архітекторок, які працювали до неї, і тих, хто продовжує пробивати бар'єри індустрії, де домінують чоловіки, Хадід вдалося досягти унікального визнання. І хоча їй ніколи не подобалося, коли її називали «жінкою-архітектором», Хадід визнавала позитивне значення такого звертання: «Я бачу неймовірну потребу інших жінок бути впевненими, що це можливо, тож я не заперечую».

Внизу

МАХХІ, Національний музей мистецтв 21 століття в Римі, Італія (2010).

Навпроти вгорі

Пожежна частина, Музей дизайну Vitra у Вайлі-на-Рейні, Німеччина (1994).

Навпроти внизу

Центр водних видів спорту в Лондоні, Великобританія (2012).







Патрисія Уркіола

АРХІТЕКТОРКА ТА ДИЗАЙНЕРКА, 1961–

У маленьких селах штату Уттар Прадеш на півночі Індії жінки століттями збиралися та створювали вишукані вишиті тканини. Однак, працюючи із невеликими відрізками тканини, які можна вишивати, тримаючи на колінах, вони вже не могли скласти конкуренцію дедалі популярнішому й дешевшому імпорту та промислового виробництва. У 2013 році місцеві мешканці врахували цю проблему й перетворили її на справжнє рятувальне коло: у виробництво запровадили вишиті стрічки й окремі модульні деталі, які можна вишити в потрібному масштабі й інтегрувати в дизайн килимів і меблевих тканин, які потім виходили на міжнародний ринок. Проєкт The Bandas повернув перспективу в роботу цих вправних майстринь і відродив їхні майже минулі традиції. Цей соціально значущий проєкт був дітищем архітекторки й дизайнерки Патрисії Уркіоли та валенсійської фірми Gap. Уроджена іспанка й мешканка Мілану Уркіола тоді сказала: «Я створюю інструменти для життя». Проєкт The Bandas, а також допомога італійській компанії з виробництва мармуру Budri після землетрусу «Емілія» у 2012 році, коли дизайнерці вдалося перетворити розбиті плити на витончену мармурову інкрустацію, — приклади того, що

своїми творіннями вона прагнула допомогти місцевим мешканцям вижити.

Ці проєкти демонструють не стільки Уркіолу як дизайнерку-доброчинницю, скільки її специфічний підхід до чудовиська, що зветься індустрією дизайну. Заснувавши власну студію у 2001 році, Уркіола завоювала репутацію співчутливої, неупередженої, гуманістичної й відкритої до співпраці дизайнерки. Ці проєкти — портал між минулим і майбутнім, що пов'язує культуру й досвід з цифровими технологіями та їхніми можливостями відкритого ресурсного виробництва. У галузі, яка відома своєю комерційною одержимістю новим і стандартизованим, а також системою спеціалізованого виробництва, здатність Уркіоли здійснити такі зміни в дизайнерському мисленні та виробництві заслуговує на повагу. У такому підході чути відголосок критики індустрії дизайну з боку дизайнерки Гелли Йонґеріус (див. ст. 25), яка стверджувала, що ця галузь втратила зв'язок зі своїми початковими цінностями — «поєднувати культурну свідомість і соціальну відповідальність із практичною економікою». Йонґеріус закликає до більш цілісного підходу до дизайну, тоді як Уркіола кидає виклик умовам



Зліва Крісло «Квітка» на замовлення De Padova (1996).

Справа Крісло «Кринолін» на замовлення B&B Italia (2008).

Навпроти вгорі Житлова лабораторія на Другому Міланському меблевому салоні, Італія (2010).

Навпроти внизу Серія крісел Tropicalia для Moroso (2008).

На звороті Зразок тканини з проєкту Bandas (2013).

BMW 5 Series Gran Turismo для поїздок на велику відстань. Механічні нутроші концепт-кара, який нарекли «житловою лабораторією», відобразили в конічних формах, що вибухають ізсередини, а салон наповнили елементами комфорту, практичності й усього, що потрібно для сімейних поїздок. Ця робота була такою собі теоретичною вправою з переосмислення умовностей, але результат демонстрував прагнення Уркіоли створювати проєкти, позначені власним досвідом, спогадами та відчуттями.

Ще одна незмінна тема дизайнерки — мінливість природи та вплив часу як на суспільство, так і на розвиток дизайну. Часто кажуть, мовляв, Уркіола одним оком дивиться в минуле, а другим — у майбутнє. Коли вона стала креативною директоркою Cassina, то свою першу колекцію склала з нових робіт від гігантів індустрії та її колишніх колег — П'єро Ліссоні, Константина Грчича і Захи Хадід. Їхнє поважне переосмислення класичного доробку компанії під назвою «Витоки майбутнього» відображало минуле бренду й ідею Уркіоли щодо його еволюції. Патріція Морозо колись описала свої робочі стосунки з Уркіолою так: «Коли працюєш з іншою

жінкою, у вас виникає більше взаєморозуміння, ви маєте щось спільне. Ви занурюється глибше. Вона дала мені проєкти, створені з душею». Їхню співпрацю — стосунки, майстерно вибудовані роками, — можна розглядати як модель підходу Уркіоли до проєктів: пильна увага до найдрібніших деталей, аби кінцевий результат знаходив відгук у душі.

Ільзе Кроуфорд, поважна лондонська дизайнерка, нещодавно визначила дизайн як «інструмент розвитку нашої людяності», і додала, що лише вивчаючи життя та співпереживаючи можна навчитися вкладати у свою роботу загальнолюдські цінності, щоб зробити світ кращим. З такої позиції у своїй роботі виходить не лише сама Кроуфорд, але й Уркіола, а також і чимало інших жінок, яким вдалося побудувати успішну кар'єру в традиційно чоловічій сфері індустрії дизайну. Жінки, яким вдалося здобути вплив і стати прикладом для наступних поколінь дизайнерів (будь-якої статі), ламають панівні монокультури в дизайні, що виникли у XX столітті. Замість створювати дизайни для індустрії, вони створюють дизайни для людей.

