



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

GUILHERME GASQUES RODRIGUES

**ZAHA HADID: PENSAMENTO CRIATIVO E MONTAGEM DE IMAGENS EM
DIÁLOGO COM A VANGUARDA RUSSA**

BAURU
2018

GUILHERME GASQUES RODRIGUES

**ZAHA HADID: PENSAMENTO CRIATIVO E MONTAGEM DE IMAGENS EM
DIÁLOGO COM A VANGUARDA RUSSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus de Bauru, como requisito final para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Silveira Amaral
Coorientadora: Profa. Dra. Luana Maribele Wedekin

BAURU
2018

Rodrigues, Guilherme Gasques.

Zaha Hadid: pensamento criativo e montagem de
imagens em diálogo com a Vanguarda Russa / Guilherme
Gasques Rodrigues, 2018
150 f.

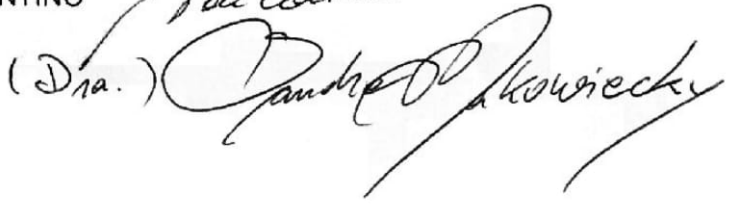
Orientador: Cláudio Silveira Amaral
Coorientadora: Luana Maribele Wedekin

Dissertação (Mestrado)- Universidade Estadual
Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e
Comunicação, Bauru, 2018

1. Zaha Hadid. 2. Atlas Mnemosyne. 3. Vanguarda
Russa. 4. Montagem em Arquitetura. I. Universidade
Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e
Comunicação. II. Título.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE GUILHERME GASQUES RODRIGUES, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 11 dias do mês de maio do ano de 2018, às 09:00 horas, no(a) Auditório da Seção Técnica de Pós-graduação da FAAC, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Prof. Dr. CLAUDIO SILVEIRA AMARAL - Orientador(a) do(a) Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru - UNESP, Profa. Dra. NORMA REGINA TRUPPEL CONSTANTINO do(a) Departamento de Arq Urb e Paisagismo / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicacao de Bauru, Professora Associada SANDRA MAKOWIECKY do(a) Centro de Artes - Departamento de Artes Visuais / Universidade do Estado de Santa Catarina- UDESC, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de GUILHERME GASQUES RODRIGUES, intitulada **ZAHA HADID: PENSAMENTO CRIATIVO E MONTAGEM DE IMAGENS EM DIÁLOGO COM A VANGUARDA RUSSA** . Após a exposição, o discente foi arguido oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: APROVADO . Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

Prof. Dr. CLAUDIO SILVEIRA AMARAL Profa. Dra. NORMA REGINA TRUPPEL CONSTANTINO Professora Associada SANDRA MAKOWIECKY (Dra.) 

AGRADECIMENTOS

Aos membros da banca por aceitarem participar deste trabalho.

Ao meu orientador, Cláudio Amaral, pelo incentivo, por longos atendimentos, pelos livros emprestados, por me nortear e pelo conhecimento que adquiri que vai além desta pesquisa.

À minha coorientadora, Luana Wedekin, que, ao embarcar nesta pesquisa, a abraçou e somou sublimemente. Obrigado por sua dedicação, atenção, conversas, pelo empréstimo de livros fundamentais e pela revisão da dissertação.

Ao corpo docente e funcionários do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAAC. Em especial, aos professores que ministraram as disciplinas que cursei: o João Roberto de Faria, a Norma Regina Constantino, a Rosio Salcedo, a Marta Enokibara e o Eduardo Romero. Agradeço, também, à Camile por seu profissionalismo e atenção em momentos de dúvida sobre os tramites necessários para o Programa.

Ao Prof. Alexandre Suárez de Oliveira por me orientar no estágio de docência do curso de Arquitetura e Urbanismo da FAAC.

À Profa. Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro por participar da banca de qualificação e contribuir para a pesquisa.

Aos colegas do corpo discente do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAAC. Em especial, ao Régis (Saddam), ao Pedro, à Fernanda (Fani), à Isabela, à Karla, à Débora, à Marcela e à Gardênia, pelas experiências, angustias e cafés compartilhados e pelo convívio durante as disciplinas.

Agradeço aos meus pais, Donizete e Maria Antônia, que sempre investiram em minha educação incondicionalmente, estando presentes nesta árdua caminhada.

Aos meus irmãos, Danilo e Elaine, e ao meu cunhado Leonardo, pelas conversas, desabafos, incentivos e experiências acadêmicas compartilhadas.

À minha amada namorada e companheira Nathália, por me aconselhar, escutar e escutar muito sobre todos os detalhes desta pesquisa. Seu apoio foi fundamental para mim, me amparando e confortando em todos os momentos.

Aos amigos Júlia e André (Tchem) pelo apoio e incentivo desde a graduação, somando em minha formação.

*“Acredito que não deva haver fim para a
experimentação”.*

Zaha Hadid

RESUMO

Esta pesquisa aborda a relação entre a arquiteta iraquiana-britânica Zaha Hadid e alguns artistas da Vanguarda Russa. Hadid é mundialmente reconhecida por seus trabalhos na área da arquitetura, urbanismo e design, pelos quais recebeu diversos prêmios durante sua carreira. A arquiteta estudou na *Architectural Association* e conheceu obras de Kazimir Malevich por meio de seus professores Rem Koolhaas e Elia Zenghelis. Hadid iniciou uma conexão criativa com o projeto *Malevich's Tektonik* (1976-77), um trabalho que transportou uma obra de Malevich para o contexto arquitetônico de Londres. A partir deste projeto, a inspiração pelo artista começou a ser potencializada e demonstrada em seu pensamento criativo. Também foram inspirações para a arquiteta os artistas: Moholy-Nagy, El Lissitzky e Naum Gabo. Hadid utilizava desenhos e pinturas de características abstratas semelhantes às obras destes artistas em sua produção arquitetônica. Sendo assim, o objetivo desta dissertação é realizar uma interlocução entre os pensamentos criativos da arquiteta e dos quatro artistas que fizeram parte da Vanguarda Russa. Visto que o fazer arquitetônico de Hadid se realizava em paralelo a um fazer artístico (pinturas), utilizaremos para atingir o objetivo desta pesquisa uma montagem de imagens inspirada em Aby Warburg – historiador de arte alemão. Warburg desenvolveu o *Atlas Mnemosyne* nos anos de 1920 em Hamburgo, Alemanha. Ele realizou este trabalho para entender como o período da Antiguidade “sobreviveu” no Renascimento. *Mnemosyne* foi uma montagem com imagens de períodos temporais diferentes que permite visualizar as intricações e relações entre elas. Realizamos uma montagem nominada “Hadid-Vanguarda” com imagens de obras dos quatro artistas e do processo criativo de quatro projetos da arquiteta. Os projetos são: o clube de lazer *The Peak*, o corpo de bombeiros *Vitra Fire Station*, o terminal de trem e ônibus *Hoenheim-Nord Terminus and Car Park* e o Museu de Arte Contemporânea *MAXXI*. Após as análises das pranchas da montagem, identificou-se três categorias teórico-visuais nominadas por “A Diagonal”, “A Vista Aérea” e “As Camadas”. Cada categoria compete a elementos que aparecem em ambos os pensamentos criativos de Hadid e da Vanguarda Russa. Sendo assim, considera-se que o contato com os artistas russos fez a arquiteta transcender os limites da criação convencional de projetos.

Palavras-chave: Zaha Hadid. *Atlas Mnemosyne*. Vanguarda Russa. Montagem em Arquitetura

ABSTRACT

This thesis studies the relationship between the Iraqi-British architect Zaha Hadid and some artists of the Russian Avant-Garde. Hadid is widely recognized for her work in architecture, town planning and design, for which she received various awards throughout her career. During her time as a student at the Architectural Association School in London, she became familiarized with Kazimir Malevich's works through professors Rem Koolhaas and Elia Zenghelis. Hadid then initiated a creative connection with arts, and in Malevich's *Tektonik* (1976-77), she transported Malevich's work of art to the London's architectural context. After this project, Malevich's influence on her work became more evident, with some aspects surfacing in her creative process. Artists such as Moholy-Nagy, El Lissitzky and Naum Gabo also corroborated to her unique creative process. As she used drawings and paintings with abstract features similar to the works of these artists in her architectonic production. Therefore, the goal of this dissertation is to perform an interlocution between the architect's creative process and the four artists who were part of the Russian Avant-Garde. Since Hadid's architectural rendering happened in parallel to her artistic work (i.e., paintings), we will use the *Atlas Mnemosyne*, a montage of images by Aby Warburg, to achieve the objective of this project. Warburg an art historian developed the *Atlas Mnemosyne* in the 1920s in Hamburg, Germany. He performed this work to understand how the period of Antiquity "survived" in the Renaissance. *Mnemosyne* was a montage with images of different time periods that allows visualizing relations between them. We realized a montage named "*Hadid-Vanguardia*" with images of works by the four artists and the creative process of four architect's projects. The Peak, a leisure club; Vitra Fire Station; Hoenheim-Nord Terminus and Car Park and MAXXI, a museum of contemporary arts are the selected projects. After the montage's analysis, we identified three theoretical-visual categories nominated "The Diagonal", "The Aerial View" and "The Layers". Each category competes in elements that appear in both creative thoughts - Hadid and the Russian Vanguard. Therefore, we regarded that contact with Russians artists did Hadid transcend the boundaries in the conventional creation of projects.

Keywords: Zaha Hadid. *Atlas Mnemosyne*. Russian Avant-Garde. Architecture Mounting.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. DESENHO METODOLÓGICO	17
1.1. O <i>Atlas Mnemosyne</i>	17
1.1.1. O intervalo.....	23
1.1.2. Percurso metodológico.....	24
2. ZAHA HADID E A VANGUARDA RUSSA	29
2.1. O contexto pós-moderno de Hadid: o ensino e a forma arquitetônica	29
2.1.1. A formação acadêmica e o contato com a obra de Kazimir Malevich ..	35
2.1.2. A Exibição <i>Deconstructivist Architecture</i>	43
2.2. A Vanguarda Russa	50
2.2.1. A “quinta dimensão” e o “mundo não-objetivo” de Malevich	52
2.2.2. As Exibições <i>The Great Utopia</i> e <i>Zaha Hadid and Suprematism</i>	57
2.3. O pensamento de projeto e outras influências	60
2.3.1. O desenho, a pintura e o computador	63
2.3.2. A natureza e o <i>parametricism</i>	66
2.3.3. A inspiração brasileira	69
3. A MONTAGEM: "HADID-VANGUARDA"	71
3.1. As categorias: valor teórico	72
3.1.1. A Diagonal.....	72
3.1.2. A Vista Aérea	73
3.1.3. As Camadas.....	75
3.2. As categorias: valor visual.....	76
3.3. O projeto <i>The Peak</i>	77
3.3.1. Prancha número 5.....	80
3.4. O projeto <i>Vitra Fire Station</i>	83
3.4.1. Prancha número 6.....	85
3.5. O projeto <i>Hoenheim-Nord Terminus and Car Park</i>	88
3.5.1. Prancha número 1	90
3.6. O projeto <i>MAXXI</i>	93
3.6.1. Prancha número 8.....	95
3.7. Análises por blocos	98
3.7.1. <i>The Peak</i> – prancha número 5.....	100

3.7.2.	<i>Vitra Fire Station</i> – prancha número 6.....	103
3.7.3.	<i>Hoenheim-Nord Terminus and Car Park</i> – prancha número 1	106
3.7.3.	<i>MAXXI</i> – prancha número 8	109
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115
	APÊNDICE – PRANCHAS DAS MONTAGEM “HADID-VANGUARDA”	120
	APÊNDICE – QUADRO DE OBRAS.....	128

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Estrutura visual da dissertação	17
Figura 2: Porta de entrada da <i>Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg</i> (KWB), com a inscrição <i>Mnemosyne</i> em grego e pranchas com as fotografias em seu salão oval. Hamburgo.....	19
Figura 3: Aby Warburg. <i>Atlas Mnemosyne</i> , pranchas 45 e 46	20
Figura 4: Aby Warburg. <i>Atlas Mnemosyne</i> , prancha 79	25
Figura 5: Identificação das imagens da prancha 79 do <i>Atlas Mnemosyne</i>	26
Figura 6: Martin Warnke e Claudia Brink. Proposta de interpretação da prancha 79.	27
Figura 7: Detalhe da prancha 79 do <i>Atlas Mnemosyne</i>	27
Figura 8: Resumo temático	28
Figura 9: Charles Moore. <i>Piazza d'Italia</i> , 1978, Nova Orleans, EUA.....	31
Figura 10: <i>Pruitt-Igoe Housing</i> sendo demolido, 1972	32
Figura 11: Robert Venturi. <i>Eclectic House series</i> , 1977.....	33
Figura 12: Kazimir Malevich. “Alpha Architecton”, 1920. Gesso, 33x37x84.5cm	37
Figura 13: Zaha Hadid. Malevich’s tektonik, acrylic on cartridge, 89x128cm, 1976-7	37
Figura 14: Zaha Hadid. Irish Prime Minister’s Residence, acrylic, watercolor and ink on paper, 181x101cm Dublin, Irlanda, 1980.....	40
Figura 15: Kazimir Malevich. Dynamic Suprematism: Supremus No. 57, 1915-16. Óleo sobre tela, 80.5x80cm. Tate Modern, Londres.....	41
Figura 16: Kazimir Malevich, “Mystic Suprematism (Red Cross on Black Circle)”, 1920-22. Óleo sobre tela, 72,5X51 cm, Stedelijk, Amsterdã	41
Figura 17: Le Corbusier. The Lesson of Rome (1922-23)	45
Figura 18: Coop Himmelblau. Rooftop Remodeling (1985-1988), Viena, Áustria.....	46
Figura 19: SITE. Best Products Showroom, 1979, Miami, EUA	47
Figura 20: Zaha Hadid. Maquete do <i>The Peak</i> , 1982-3	48
Figura 21: Frank Gehry. Gehry House, 1991, Distrito de Veneza, EUA.....	48
Figura 22: Michel Larionov, “Nocture”, 1913-14. Óleo sobre tela, 50.2x60cm. Tate Museum, Londres.....	50
Figura 23: Kazimir Malevich. Quadrado Preto, 1915. Óleo sobre tela, 79.5x79.5cm. The State Tretyakov Gallery, Moscou.	51

Figura 24: Vladímir Tátlin. Contrarelevo de canto, 1914. Ferro, cobre, madeira. The State Tretyakov Gallery, Moscou.	51
Figura 25: As três fases do Suprematismo	55
Figura 26: Architecton Beta e Gota 2-a, 1923-1927	56
Figura 27: Zaha Hadid. Ambientes da exibição <i>The Great Utopia</i> e seus respectivos desenhos.....	57
Figura 28: Zaha Hadid com maquetes e desenhos para a Exibição <i>The Great Utopia</i>	58
Figura 29: Zaha Hadid Architects. Galeria <i>Gmurzynsaka - Zaha Hadid and Suprematism</i> , 2010 Zurique, Suíça	59
Figura 30: Christo. <i>Wrapped Reichstag</i> , 1971-1995, Berlim, Alemanha	61
Figura 31: Zaha Hadid. Croqui do projeto <i>Hoenheim Nord Terminus and Car Park</i> , 1998.	65
Figura 32: Zaha Hadid Architects. <i>Landscape Formation One</i> , 1999, Weil Am Rhein, Alemanha.	67
Figura 33: Zaha Hadid Architects. <i>Heydar Aliyev Cultural Center</i> , 2013, Baku, Azerbaijão	68
Figura 34: Kazimir Malevich. <i>Diagrama 16</i> , 1924-1927. Papel impresso recortado e colado, impressões de gelatina de prata, nanquim e lápis sobre papel, 72.4x98.4cm, MoMA, Nova Iorque	74
Figura 35: Zaha Hadid. <i>Day view from courtyard</i> , 1983, acrylic on cartridge, 55x42,5cm	77
Figura 36: Zaha Hadid. Maquete e planta de implantação do <i>The Peak</i> , 1982-3	78
Figura 37: Zaha Hadid. <i>Confetti: Suprematism snowstorm</i> , 1983, acrylic on cartridge, 91x275cm.....	79
Figura 38: Prancha número 5 - <i>The Peak</i>	80
Figura 39: Percursos visuais da prancha número 5 - <i>The Peak</i>	81
Figura 40: Zaha Hadid Architects. Fachada principal do <i>Vitra Fire Station</i> , 1993, Weil Am Rhein, Alemanha.	83
Figura 41: Zaha Hadid Architects. Perspectiva interna e externa do <i>Vitra Fire Station</i> , 1993, Weil Am Rhein, Alemanha.....	84
Figura 42: Prancha número 6 - <i>Vitra Fire Station</i>	85
Figura 43: Percursos visuais da prancha número 6 – <i>Vitra Fire Station</i>	86

Figura 44: Zaha Hadid Architects. Vista superior do <i>Hoenheim-Nord Terminus and car Park</i> , 2001, Estrasburgo, França.....	88
Figura 45: Zaha Hadid Architects. <i>Hoenheim-Nord Terminus and car Park</i> , 2001, Estrasburgo, França.....	89
Figura 46: Prancha número 1 – <i>Hoenheim-Nord Terminus and Car Park</i>	90
Figura 47: Prancha número 1 e os percursos visuais – <i>Hoenheim-Nord Terminus and car Park</i>	91
Figura 48: Zaha Hadid Architects. Vista aérea do <i>MAXXI</i> , 2009, Roma, Itália.....	93
Figura 49: Zaha Hadid. Pintura, acrylic on black cartridge, 1998	94
Figura 50: Prancha número 8 – <i>MAXXI</i>	95
Figura 51: Prancha número 8 e os percursos visuais – <i>MAXXI</i>	96
Figura 52: Prancha 47 do <i>Atlas Mnemosyne</i> analisada por blocos de imagens	98
Figura 53: <i>The Peak</i> - A Diagonal	100
Figura 54: <i>The Peak</i> - A Vista Aérea.....	101
Figura 55: <i>The Peak</i> - As Camadas	102
Figura 56: <i>Vitra Fire Station</i> - A Diagonal.....	103
Figura 57: <i>Vitra Fire Station</i> - A Vista Aérea.....	104
Figura 58: <i>Vitra Fire Station</i> - As Camadas.....	105
Figura 59: <i>Hoenheim-Nord Terminus and Car Park</i> - A Diagonal	106
Figura 60: <i>Hoenheim-Nord Terminus and Car Park</i> - A Vista Aérea	107
Figura 61: <i>Hoenheim-Nord Terminus and Car Park</i> - As Camadas	108
Figura 62: <i>MAXXI</i> - A Diagonal	109
Figura 63: <i>MAXXI</i> - A Vista Aérea	110
Figura 64: <i>MAXXI</i> - As Camadas	111

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Dados dos projetos da exibição Deconstructivist Architecture (1988)	43
Quadro 2: Forma da Arquitetura Desconstrutivista	49
Quadro 3: Identificação do valor visual das categorias	76
Quadro 4: Percursos da prancha número 5	82
Quadro 5: Percursos da prancha número 6	87
Quadro 6: Percursos da prancha número 1	92
Quadro 7: Percursos da prancha número 8	97

INTRODUÇÃO

Zaha Mohammad Hadid nasceu em Bagdá (Iraque), no dia 31 de outubro de 1950. Pertenceu a uma família muito bem estruturada, recebendo uma boa educação e liberdade para realizar alguns feitos desde criança, como customizar suas próprias roupas e organizar móveis da sala de estar, de sua casa. Desde muito nova conheceu diversas partes do mundo, principalmente a Europa, pois viajava muito com sua família (LEVENE; CECILIA, 1995). Seu pai, Mohammad Hadid, foi líder do partido democrata do Iraque. O país, nos anos de 1950 e 1960, caminhava politicamente por uma vertente de progresso, no âmbito da arquitetura moderna. Não apenas esse fator, mas, também, o fato de Hadid ver, pela primeira vez, uma planta arquitetônica quando criança a motivou a ser arquiteta (BBC, 2013).

Porém, sua primeira graduação foi em matemática pela Universidade Americana de Beirute, no Líbano. Posteriormente, em 1972, ingressou no curso de Arquitetura da *Architectural Association (AA)*, situada em Londres, Inglaterra. A futura arquiteta já era vista de forma diferente, por ser muçulmana, mulher e se vestir de maneira diferenciada - o que potencializou seu destaque, pois agia e pensava como bem queria, em relação à arquitetura e a tudo (BBC, 2013). No quarto ano de seu curso ganhou destaque como uma aluna excepcional, e foi na unidade de estudos de Rem Koolhaas e Elia Zenghelis que ela mergulhou na inventividade da Vanguarda Russa, sendo influenciada principalmente por Kazimir Malevich. Posteriormente, esses dois professores a chamaram para trabalhar no escritório em que lideravam, o *OMA – Office Metropolitan Architecture*, no qual ficou por seis meses (LEVENE; CECILIA, 1995). Hadid também começou a lecionar na *AA* após concluir o curso. Foram dez anos de ensino, de 1977 a 1987. Posteriormente ao ensino em Londres, foi docente nos Estados Unidos, nas Universidades de *Harvard*, *Yale* e *Columbia*, além de também lecionar na *Applied Arts Vienna*, Áustria (ZAHA HADID ARCHITECTS, 2016).

Em 1979, abriu seu próprio escritório e, com quatro ou cinco funcionários, geralmente alunos, começou a desenvolver seu ideal de arquitetura. No ano de 1983, ganhou notoriedade mundial após vencer o seu primeiro concurso. O projeto seria um clube na cidade de Hong Kong que, infelizmente, não foi construído. Mas foram muito anos de projetos não executados, até realizar sua primeira grande obra, em escala arquitetônica, o *Vitra Fire Station*, na Alemanha, em 1993. Anos antes, em 1988,

conheceu Patrik Schumacher, que viria a ser um dos principais arquitetos em seu escritório¹. No mesmo ano, foi convidada para participar da *Deconstructivist Architecture*, Exposição realizada no *MoMA*, em Nova Iorque.

Da década de 1990 para frente, poucos projetos foram realizados, alguns concursos vencidos e um, especificamente, cancelado, o *Cardiff Opera House*, o que a desmotivou momentaneamente. Mesmo com desapontamentos, Hadid sempre buscou impulsionar o seu escritório, idealizando seu pensamento arquitetônico via pesquisa e experimentos (BBC, 2013). A partir dos anos 2000, o escritório disparou em concursos vencidos e projetos realizados. Em 2004, a arquiteta recebeu o *Pritzker Prize*, considerado o prêmio máximo da arquitetura, sendo a primeira mulher a ser agraciada. Até 2012, foram 93 prêmios (ABDULLAH et al., 2016). Podemos nomear outras formas de reconhecimento também relevantes: a UNESCO nomeou-a como *Artist for Peace*; a *Forbes List* a incluiu no *World's Most Powerful Women*; a Associação de Arte Japonesa presenteou-a com o *Praemium Imperiale*; a revista *TIME* a incluiu no *100 Most Influential People in the World*; a Rainha Elizabeth II condecorou-a como *Dame Commander of the British Empire*; e, seu último prêmio, foi a *Royal Gold Medal*, em fevereiro de 2016 (ZAHA HADID ARCHITECTS, 2016).

Zaha Hadid faleceu no dia 31 de março de 2016, com 65 anos, aproximadamente dois meses depois de receber este reconhecimento. Deixou um legado para o mundo em questões de arquitetura, design e urbanismo. Ficou mundialmente conhecida por seus desenhos, pinturas, projetos, prêmios, caráter e ideal. Foram essas particularidades e outras que despertaram em alunos de arquitetura, professores, leigos e críticos a vontade de entendê-la, de compreender seu pensamento e sua arquitetura.

Há muitos autores que pesquisaram, entrevistaram e ainda pesquisam sobre a arquiteta; e são diversas as abordagens através das quais Hadid foi estudada. A revista *ElCroqui* possui três exemplares com seu nome. Enumeradas pelos números 52, 73 e 103, foram edições lançadas nos anos de 1991, 1995 e 2001, respectivamente. Em cada edição, os entrevistadores abordaram temas diferentes, tais como: os desenhos; as pinturas; as tecnologias computacionais; o Suprematismo; o ensino na AA; o período como docente; a Arquitetura Desconstrutivista; a paisagem; a topografia; os projetos e seu pensamento arquitetônico.

¹ Após o falecimento de Hadid, o arquiteto assumiu o comando do *Zaha Hadid Architects*.

Patrik Schumacher fez grandes contribuições para o legado de Hadid, publicando livros e artigos decorrentes de seu trabalho com Hadid; um destes estudos foi juntamente com Greg Lynn, Gordana Fontana Giusti e Andreas Ruby, que tratou de temas como: a tectônica dos projetos; os mecanismos de inovação; Kazimir Malevich; o desenho abstrato; e as pinturas na série de livros *Zaha Hadid Texts and References* (2004).

Philip Jodidio também discorreu sobre Hadid nos temas da Arquitetura Desconstrutivista, o Suprematismo, a topografia, os desenhos, as pinturas, o uso do computador, em seu livro *Zaha Hadid complete Works* (2013). Amatal Raof Abdullah (2016) categorizou os padrões da forma e a estratégia de elaboração projetual em sua tese e em alguns artigos.

Krystyna Gmurzynska e Mathias Rastorfer (2012) contam como foi a exibição *Zaha Hadid and Suprematism*, realizada em 2010, em Zurique; e apresentam textos sobre a relação da arquiteta com os artistas suprematistas e construtivistas. Diversos autores pontuam especificidades dos trabalhos que foram dispostos em um mesmo ambiente. Melodie Leung (2012) explica que há um diálogo entre os trabalhos da arquiteta e destes artistas, categorizando esta relação em conceitos como abstração, distorção, fragmentação e flutuação. Schumacher (2012) explica o que foi a Revolução Russa enquanto movimento de criação artística, dizendo que os artistas anteciparam ideais arquitetônicos possuindo uma produção espantosa e diversos experimentos, relacionando tais fatos com Hadid.

São muitas outras publicações que também lidam com as temáticas aqui citadas, além de documentários e entrevistas que a própria arquiteta cedeu. Um dos mais renomados entrevistadores é Hans Ulrich Obrist que dispôs diversas entrevistas em um catálogo da exposição *Zaha Hadid Early Paintings and Drawings* (2017).

Em suma, foi visto que no processo criativo da arquiteta, a pintura era utilizada como ferramenta de projeto, antecipando os desenhos técnicos para representar projetos arquitetônicos. Não só a pintura, mas também os desenhos (croquis) de Hadid são difíceis de serem compreendidos. Ambas as representações carregam um nível alto de abstração, que foi absorvido pela arquiteta quando se defrontou com as obras de Malevich e outros artistas da Vanguarda Russa. Como entender esta relação? É importante buscar o entendimento desta experimentação com a arte que a arquiteta realizava. Compreender seu pensamento de projeto, sua metodologia e sua linguagem de expressão gráfica proporcionará novos caminhos para a criação.

Então, em que momento Hadid se interessou pela Vanguarda Russa? Quais outras influências foram agregadas ao seu pensamento criativo? Estas perguntas são respondidas pela ampla coleta de dados de diversas bibliografias que esta dissertação apresenta. Como Hadid não publicava, ou escrevia livros ou artigos, as publicações encontradas em seu nome são de entrevistas transcritas ou que se inserem como publicações de seu escritório (*Zaha Hadid Architects*). A arquiteta cedia muitas entrevistas e ficou conhecida por gostar de falar, e esta foi a maneira como se expressava e se explicava, além de que seus próprios desenhos, pinturas e projetos falavam por si, como também acontece com muitos outros arquitetos.

Sendo assim, quais aspectos da Vanguarda Russa inspiraram Hadid, e como a inspiraram? A arquiteta possuía uma característica que a diferenciava: sua criação na arquitetura acontecia em paralelo com sua produção de desenhos abstratos e pinturas, aproximando o fazer arquitetônico do fazer artístico. Mesmo a arquiteta não se considerando artista por realizar pinturas, os diversos autores citados comentam esta vertente “artista” de Hadid, como o próprio ex-professor e ex-parceiro de escritório Zenghelis (BBC, 2013; HARVARD, 2016).

Aprofundaremos o estudo do pensamento criativo de Hadid pela arte, visto que a inspiração por Malevich foi o gatilho para a gênese de um ideal arquitetônico peculiar; buscaremos uma aproximação de pensamentos criativos entre ambos. Para realizar este diálogo podemos introduzir Abraham Moritz Warburg (1866-1929).

Conhecido como Aby Warburg, a aproximação a ser realizada nesta dissertação tem caráter metodológico, e nos interessa particularmente sua obra *Atlas Mnemosyne* (1929). Esta produção define-se como um tipo de montagem, na qual permite diálogos entre imagens de períodos temporais diferentes, evidenciando questões teórico-visuais.

Justifica-se, aqui, o uso desta teoria para analisar Hadid e alguns artistas da Vanguarda Russa, que atuaram em décadas diferentes, 1910 e 1970, respectivamente.

Sendo assim, o objetivo desta dissertação busca realizar uma interlocução entre os pensamentos criativos da arquiteta e de quatro artistas que fizeram parte da desta vanguarda. Verificaremos a seguinte questão, seguindo este meio de comparação: quais conceitos teórico-visuais podem ser aproximados entre a arquiteta e a Vanguarda Russa? Quais aspectos entre os pensamentos criativos podem ser evidenciados? Focaremos no criador e líder do movimento Suprematista (Malevich),

mas introduziremos nestas análises outros três artistas que são citados pela arquiteta em uma entrevista cedida à Revista Florense (2014): Moholy-Nagy, El Lissitzky e Naum Gabo.

Os projetos selecionados para análise foram os mais relevantes em uma faixa temporal do início da carreira da arquiteta, até certo período em que as pinturas deixaram de ser elaboradas. Os projetos são: o clube de lazer *The Peak* (1982-3), Hong Kong, China; o corpo de bombeiros *Vitra Fire Station* (1993), Weil am Rhein, Alemanha; o terminal de trem e ônibus *Hoenheim-Nord Terminus and Car Park* (2001), Estrasburgo, França; e o Museu de Arte Contemporânea *MAXXI* (2009), Roma, Itália.

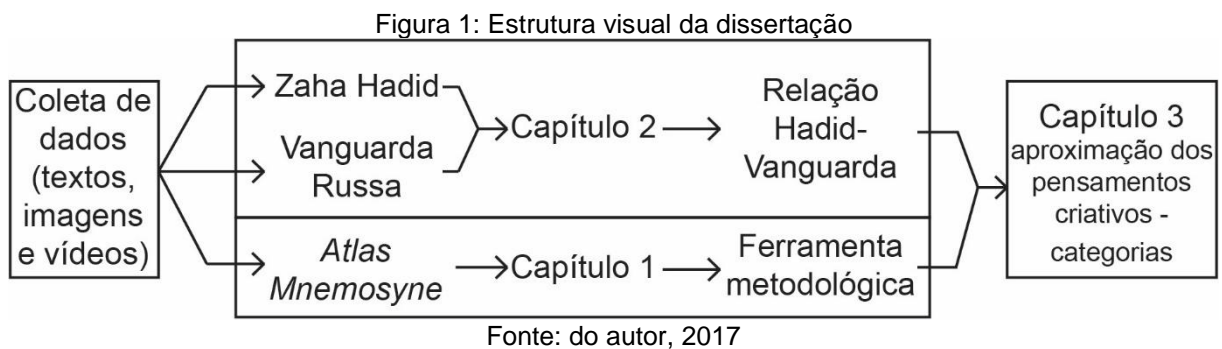
A estrutura da dissertação é composta por três capítulos. O primeiro esclarece a metodologia da pesquisa, demonstrando quais métodos e materiais foram utilizados para atingir o objetivo. Foi necessário realizar um capítulo para explicitar o caminho percorrido para as análises dos projetos de Hadid com as obras dos artistas da Vanguarda Russa, explicando o que foi a montagem no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warbur e sua teoria.

O capítulo dois engloba o contexto da pesquisa, dissertando sobre o período da vanguarda, e o período arquitetônico em que Hadid estava inserida quando se graduou. Nesta seção da pesquisa, as perguntas iniciais da introdução são respondidas, demonstrando quando foi o contato da arquiteta com os artistas, qual foi sua concepção das obras e quais outros diálogos criativos que realizou.

O terceiro capítulo refere-se às análises dos projetos arquitetônicos de Hadid, com as obras dos quatro artistas (Kazimir Malevich, El Lissitzky, Moholy-Nagy e Naum Gabo). Gera-se, aqui, categorias de aproximação dos pensamentos criativos.

1. DESENHO METODOLÓGICO

Para atingir o objetivo da pesquisa, o estudo seguiu uma metodologia qualitativa, sendo bibliográfica – de caráter textual, iconográfico e audiovisual - utilizando artigos, livros, dissertações, teses, imagens de obras artísticas e projetos arquitetônicos, documentários, e entrevistas cedidas por Hadid e parceiros. A montagem, semelhante ao *Atlas Mnemosyne* entra como pilar central da base metodológica da dissertação, utilizando seus preceitos para a análise dos projetos *The Peak*, *Vitra Fire Station*, *Hoenheim-Nord Terminus and Car Park* e *MAXXI*. A inspiração metodológica no *Atlas Mnemosyne* será efetivada em uma montagem própria da dissertação, que englobará os conceitos da arquiteta e dos artistas, gerando categorias teóricas-visuais. Uma estrutura visual da presente pesquisa está representada conforme a figura 1.



1.1. O *Atlas Mnemosyne*²

Georges Didi-Huberman (1953-), filósofo, historiador, professor, grande estudioso de Aby Warburg (1866-1929) esclarece o que foi o *Atlas Mnemosyne* em seu livro “A imagem sobrevivente” (2013).

Aby Warburg³ nos anos de 1924 até 1929 trabalhou intensivamente em sua biblioteca na cidade de Hamburgo, Alemanha, criando um formato de pensar a história da arte diferente do dominante. Primeiramente Fritz Saxl, seu pupilo, teve a ideia de colocar em conjunto algumas fotografias para obter um resumo por imagens, para seu mestre lembrar de seus estudos, pois estava se recuperando de um longo período

² *Mnemosyne* é o nome da musa e deusa grega da memória.

³ Filho de um rico banqueiro judeu alemão, idealizou e fundou a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KBW), ou Biblioteca de Estudos Culturais Warburg, hoje sediada em Londres (MATTOS, 2006).

de sofrimento psíquico⁴. Posteriormente realizada tal disposição, revelou-se em um *insight*, não um “resumo por imagens”, mas sim um “pensamento por imagens”. “Não apenas um ‘lembrete’, mas uma *memória no trabalho*. Em outras palavras, a memória como tal, a memória ‘viva” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.383, grifos do autor).

Warburg ficou intrigado com o retorno de temas pagãos na arte do Renascimento desde quando estudou Botticelli em sua tese de doutorado, pois observou que o artista se preocupava em representar os movimentos das roupas e cabelos de figuras femininas, que remetiam à imagem de figuras de obras antigas, como as de Ninfas de sarcófagos greco-romanos (MATTOS, 2006).

Em suma, *Mnemosyne* foi o nome dado a uma disposição fotográfica que procurava saber como o Renascimento tinha reinterpretado a Antiguidade, ou como a Antiguidade sobreviveu no Renascimento (SAMAIN, 2011). Para isto, a montagem foi realizada por meio de fotografias dos arquivos do historiador de arte – cuja coleção dispunha de mais de 25.000 fotografias de obras de arte, dispostas em papelão de cor preta, agrupadas por temas, ora por afinidades formais, ora por conteúdo, cobrindo toda sala elíptica de sua biblioteca conforme a figura 2.

A maneira definitiva de exposição das imagens foi realizada utilizando tecido preto sobre uma estrutura metálica, formando grandes telas com uma dimensão média de 150x200cm; assim as imagens eram penduradas com pequenos prendedores, permitindo manejar as fotografias de maneira fácil e rápida.

O *Atlas Mnemosyne* se torna algo experimental, uma maneira de expor as intersecções e polaridades da “sobrevivência da antiguidade”. São imagens que criam fluxos tensionados, que ficam emaranhados, “mas também que as diferenças desenham configurações e que as dessemelhanças criam, juntas, ordens não percebidas de coerência” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.399). O termo “sobrevivência da antiguidade” fica mais claro quando Gloria Georgina Seddon (2008) diz que as imagens funcionam como um palimpsesto, por camadas e desta maneira vão se sobrepondo umas às outras.

⁴ Warburg ficou internado durante cinco anos (1919-1924) em uma clínica na cidade de *Kreuzlingen*, Suíça; foi tratado por Ludwig Binswanger. Em 1923 decidiu ministrar uma palestra para demonstrar que havia se recuperado dos problemas psiquiátricos, e assim receber alta. Desta maneira, com uma temática sobre o “ritual da serpente” que índios americanos realizaram quando visitou a América do Norte, no Novo México em 1895, fez sua palestra, e um ano depois saiu da clínica (AGAMBEN, 2012).

Figura 2: Porta de entrada da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KWB), com a inscrição *Mnemosyne* em grego e pranchas com as fotografias em seu salão oval. Hamburgo



Fonte: http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1139

A disposição de apresentação das pranchas recorria a diversos expedientes: podia-se fazer montagens com fotografias de fotografias, ou de livros, imagens em escalas diferentes, e diversas orientações espaciais. Um modo livre de ordenar as imagens conforme alguma hipótese, “a fim de produzir uma *série comparativa* desses objetos tão distantes no espaço e tempo reais” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.386, grifos do autor). Mattos (2006) complementa dizendo que Warburg criou uma teoria de temporalidade não linear, que por meio de imagens que carregam uma memória coletiva, elas rompem com o *continuum* da história, conectando passado e presente.

O meio de expor as imagens em *Mnemosyne* permite um desdobramento de pensamento. Esse tipo de montagem alcança uma pluralidade de conexões entre as imagens, permitindo comparações diversas, sem redução e sem linearidade, como descreve Didi-Huberman:

O atlas *Mnemosyne* se apresentaria mais como uma ferramenta destinada a manter as intricações e, portanto, a *fazer perceber as sobredeterminações* em ação na história das imagens: permitia comparar com uma só olhadela, numa mesma prancha, não duas, porém dez, vinte ou trinta imagens [...]. Não se tratava apenas de recapitular uma obra, como maneira de concluí-la, mas de desdobrá-la em todos os sentidos, a fim de descobrir suas possibilidades ainda não percebidas (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.387, grifos do autor).

As imagens em *Mnemosyne* não ficavam fixas, Warburg percebeu que elas deveriam possuir mobilidade, para criar outras relações, outros conceitos. Após uma montagem, o historiador fotografava as pranchas e as desmontava. Assim, recomeçava outra montagem – a cada registro fotográfico das pranchas, arquivava-se um “pensamento por imagem”. Com os prendedores que seguravam as imagens,

ficava fácil o manuseio para mudá-las de posição, e assim uma montagem poderia nunca ser finalizada.

Mnemosyne, com a sua base de material visual que o atlas anexado apresenta reproduzida, deseja sobretudo ser um inventário das pré-cunhagens⁵ de inspiração antiga que concorreram, no período renascentista, para a formação do estilo de representação da vida em movimento (WARBURG, 2009, p.126, grifos do autor).

A montagem é um projeto aberto, que se refuta à própria ideia exposta, e à síntese que foi realizada. Warburg “havia tentado um trabalho de *desdobramento*: um trabalho para ‘abrir a função’ memorativa própria das imagens da cultura ocidental” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.389, grifos do autor).

Visualizando a figura 3, encontram-se duas pranchas elaboradas por Warburg. Não se sabe qual a orientação visual pretendida ou por qual direção devemos começar a olhar. Quanto mais se olha as imagens em alguma prancha, mais intensa fica a percepção de relação entre as imagens.

Figura 3: Aby Warburg. *Atlas Mnemosyne*, pranchas 45 e 46



Fonte: http://revistalaboratorio.udp.cl/num11_2014_art7_desouza/

⁵ Criação, invenção, forjamento.

Didi-Huberman (2013) usa uma metáfora, e explica que esses vários sentidos, que se conectam por meio das variadas imagens, são “pacotes de imagens” muito carregados, que estão próximos a explodir. Continua dizendo que *Mnemosyne* não expõe apenas esse emaranhado de imagens, mas sim uma multiplicidade de interpretações. Configura-se um ritmo, que surpreende, que emana significados e faz outros retornarem; isto acontece visualmente, “o atlas *Mnemosyne* é uma coleção de imagens desprovida de guia, desprovida até de legendas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.392).

Nos manuscritos deixados por Warburg, o termo fugaz ou fugazmente é muito utilizado. O pensamento do historiador sempre está recomeçando, está inacabado, suas ideias se misturam e se dissipam. E, por assim ser, o ritmo dele é rápido, como um foguete, “é o salto de um pensamento para outro” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.396, grifos do autor) – um meio de interpretar o encadeamento de ideias.

O Atlas apresenta consigo uma nova proposta para pensar ou refletir sobre a história da arte, expandindo o pensamento para a memória emergir de uma maneira que nunca foi realizada. Com o modo anacrônico⁶ de pensar as relações de imagens, o pensamento e a memória para Warburg não são decifrados pelo texto e a sucessão cronológica da história, mas, sim, em um rizoma de imagens que se misturam em tempos diversos.

Didi-Huberman utiliza este conceito (rizoma) conforme Gilles Deleuze e Félix Guattari o definem⁷: o rizoma é o meio, não tem começo e nem fim, é o estar “entre” as coisas, não é um caminho reto entre um ponto e outro, mas sim um movimento que carrega ambos. “Para Warburg, o Atlas *Mnemosyne* era exatamente assim: um modo de ter ‘à mão’ toda uma multiplicidade de imagens, um instrumento prático para ‘saltar’ facilmente de uma para a outra” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.396). É um objeto de

⁶ Perspectiva não cronológica, num modelo de pensar diferente da história da arte dominante da época.

⁷ Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tabula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...). [...]. É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.36)

vanguarda, que rompe com o passado no sentido do modo de pensá-lo; pois a montagem usa o passado como conteúdo para promover novos pensamentos.

Em entrevista, Didi-Huberman (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2013) diz que as pessoas que desenvolvem o conhecimento, inserem esse conhecimento em alguma forma, ou criam formas para o conhecimento. Warburg “cria uma configuração epistêmica inteiramente nova – um *conhecimento pela montagem [...] as imagens portadoras de sobrevivências são montagens* de significações e temporalidades heterogêneas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.406-407, grifos do autor). Entende-se que, o ato de realizar a montagem gera conhecimento, em um movimento que mescla o pensamento intencional de relacionar algumas imagens, com o inconsciente agindo sobre as significações que tais imagens expõem.

Graças às pesquisas [para meu atlas], hoje posso compreender e demonstrar que o pensamento concreto e o pensamento abstrato não se opõem com nitidez, mas, ao contrário, determinam um círculo orgânico da capacidade intelectual do homem (WARBURG apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 410).

Warburg rompeu barreiras de como interpretar as imagens. Seu pensamento foi abrangente quanto às intricações, cada imagem disposta pode se relacionar de diversas maneiras com outras imagens. Diferentemente do historiador de arte Erwin Panofsky (1892-1968) que buscou definir o significado das imagens, Warburg queria captar a vida e a sobrevida delas. Enquanto Panofsky distinguia a relação da forma e conteúdo entre uma imagem e outra, Warburg promovia uma trama entre as imagens, decompondo esta relação. Surgia assim, mais ideias e mais possíveis relações entre as imagens.

Para construir seu saber, Panofsky – como todos os que, depois dele, apoiaram-se na autoridade da disciplina iconológica – não se cansou de separar forma e conteúdo, enquanto Warburg não havia parado de enredá-los. Basta ver o lugar cada vez mais necessário que Panofsky atribuiu ao *discernimento iconográfico*: nada pode começar, dizia, enquanto não se souber com certeza se uma dada figura representa Judite *ou* Salomé, ao passo que Warburg, de *Ninfa* a *Mnemosyne*, não parou de decompor esse discernimento, justamente para trabalhar a partir das intricações – Judite *com* Salomé e com muitas outras encarnações possíveis – dos *indiscerníveis iconográficos* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.415, grifos do autor).

No *Atlas Mnemosyne* o objetivo não é resolver um rébus como na iconologia-padrão. A intenção de Warburg foi a produção de um rébus⁸, foi demonstrar a

⁸ Rébus: logotipo acompanhado de vinheta ilustrativa (Dicionário Aurélio); Jogo que consiste em representar palavras ou frases por meio de desenhos ou sinais cujo nome apresenta analogia com o que se quer dar a entender (Dicionário Dicio).

complexidade das relações das imagens, para que esse jogo proliferasse em desdobramentos de interpretações. A iconologia foge do padrão, as imagens se relacionam dentre suas similaridades e contradições; desta maneira *Mnemosyne* “trabalha por desmontagem do *continuum* figurativo, com ‘foguetes’ de detalhes abruptos, e por remontagem desse material em ritmos visuais inéditos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.415-416, grifos do autor).

1.1.1. O intervalo

Warburg em suas palestras costumava gritar “escuro” para que as luzes fossem apagadas e uma melhor visualização das imagens disparadas pelo projetor fosse captada, e gritava “luz” para finalizar a apresentação. Desta maneira, com esse caráter repentino, explica-se o motivo das telas pretas em sua biblioteca - que se misturam com as imagens pretas e brancas. O fundo, então, se comporta como um meio de aparição, pois “o ‘meio’ de que se trata não é apenas o campo óptico do qual se destacam as figuras: constitui, ao mesmo tempo, seu espaço material, seu ambiente dinâmico, sua ‘morada’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.416).

Sendo assim, o meio é uma passagem visual, capaz de se fundir com as próprias imagens expostas. O meio é o intervalo entre as imagens, que se manifesta primeiramente nas bordas separando as imagens, formando por vezes áreas vazias de tecido preto. Em suma, o fundo preto permite uma conexão entre as imagens, sendo um meio ou uma passagem, não é apenas um fundo simples para segurar as imagens (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Ao colocar imagens lado a lado diferentes e com um traço em comum, Warburg nos fala de uma historicidade por intervalos, por camadas de tempo e espaço. Entre as imagens transmitem-se ondas afetivas, psicológicas, sociais, antropológicas, linguísticas, simbólicas, míticas que “ligam” uma imagem à outra, ligação essa que depende dos significados atribuídos por cada espectador a elas, que assim, constrói sua própria visão da história da arte (SEDDON, 2008, p.1063-1064).

O “detalhe” das imagens, segundo Didi-Huberman (2013), é separado por tais intervalos pretos das pranchas, desenhando a concepção geral da montagem; pela sua singularidade, articula a passagem das imagens heterogêneas, montando o conjunto. Funciona como uma brecha ou fenda que o imigrante ilegal atravessa a fronteira, seguindo o ritmo de uma transgressão artificial realizada dentro de um território disciplinado, com certas leis, etc. “Iconologia do intervalo” foi o nome

atribuído para explicar a conexão de determinadas épocas da arte expostas em *Mnemosyne*, sendo o intervalo um “*instrumento epistemológico de desterritorialização disciplinar*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.418, grifos do autor). O historiador reflete que a biblioteca é a materialização da memória.

Ora, a memória é *montadora* por excelência: organiza elementos heterogêneos (“detalhes”), escava fendas na continuidade da história (“intervalos”), para criar circulações entre tudo isso: zomba do *intervalo entre os campos* – e trabalha com ele. Por isso a biblioteca, assim como o atlas, tinha que criar laços entre todos esses domínios diversos, mas muito intrincados, da história humana (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.419).

É com muita atenção que nesses intervalos pode-se observar a relação de mistura, de repulsa, de conflito, de troca de elementos das imagens. A interpretação delas na exposição de Warburg está claramente nos intervalos, que geram uma conexão fluída.

1.1.2. Percurso metodológico

O *Atlas Mnemosyne* foi uma montagem fotográfica realizada em quatro etapas. Primeiramente, foi necessário pensar quais imagens seriam selecionadas para a segunda etapa, que é a da montagem das pranchas. A terceira etapa é realizado o registro das pranchas por meio de fotos, e a quarta e última etapa é a remontagem, retira-se as imagens e inicia-se outra montagem.

A montagem do *Atlas Mnemosyne* contém imagens dispostas em um tecido preto, as quais podem ser manuseadas facilmente, pode-se utilizar qualquer tipo de imagem, em qualquer escala. As imagens não devem ficar fixas, pois precisam ter a utilidade de serem deslocadas para outro lugar da prancha proporcionando outras relações e interpretações. As imagens devem ser locadas com o espaçamento que o autor da montagem deve determinar. O modo de exibi-las segue por um caminho que seja rizomático, ou seja, ramificado. A ordem cronológica não se insere neste tipo de montagem. No caso de Hadid com os artistas da vanguarda, é possível conectar os dois períodos temporais, assim como Warburg realizou com momentos da Antiguidade e do Renascimento. Podemos, então, comparar as pinturas, desenhos, fotos dos projetos da arquiteta, com as obras dos artistas suprematistas.

A teoria de Warburg, também chamada de “Iconologia dos intervalos” por Didi-Huberman (2013), resulta em um projeto aberto e experimental. O intervalo ou os

espaçamentos de cor preta (tecido) entre as imagens geram uma conexão, que permite uma pluralidade de interpretações. É possível aproximar a abertura e o inacabamento da constituição do Atlas por Warburg e Hadid e suas obras. No começo de sua carreira, quando utilizava as pinturas para a elaboração de seus projetos, a arquiteta produzia obsessivamente sem fechar em um projeto executivo. Schumacher conta que ele precisava situá-la dos prazos de entrega, finalizar os desenhos executivos, e encaminhá-los para os concursos/clientes (HARVARD, 2016).

Figura 4: Aby Warburg. *Atlas Mnemosyne*, prancha 79



Fonte: <https://warburg.sas.ac.uk/sites/default/files/images/Panel%2079.jpg>

Tal modo de disposição reflete em intricações teórico-visuais das imagens expostas. Com este conceito busca-se aspectos de uma relação de imagens dos projetos de Hadid, que iniciou sua carreira nos anos finais da década de 1970 com os artistas da Vanguarda Russa, que atuaram nas primeiras décadas do século XX.

É necessário demonstrar como as pranchas realizadas para esta pesquisa foram analisadas. Tomamos como base um exemplo de Etienne Samain (2011), que aborda a última prancha do *Atlas Mnemosyne*, a de número 79 (figura 4) da edição alemã (de Martin Warnke e Claudia Brink).

Samain (2011) reinterpreta uma prancha já montada, mas explica como foi o procedimento dos editores alemães, na análise que realizaram. Consiste em três passos: sob todas as heurísticas de Warburg, o primeiro a se fazer é identificar as imagens, com as informações básicas quando existentes: nome, autor, local e ano; o segundo passo a se realizar é uma proposta de interpretação que no caso deste exemplo é de Warburg, e no caso da dissertação é do pesquisador; e o terceiro passo é um resumo temático contendo um título e palavras-chave.

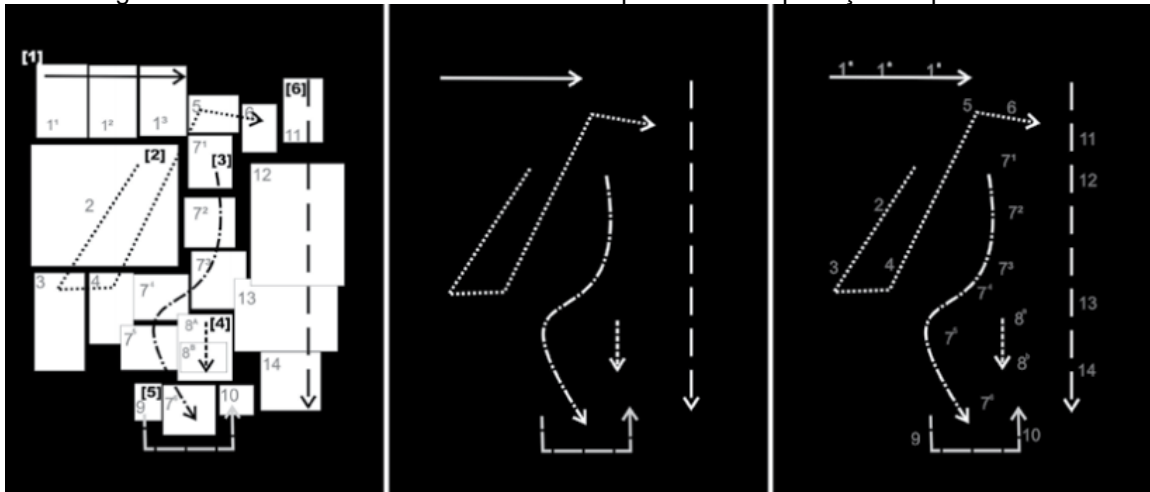
Figura 5: Identificação das imagens da prancha 79 do *Atlas Mnemosyne*

- 1**^{1,2} Cátedra de Pedro. Século 9. Roma, São Pedro.
- 1**³ Cátedra de Pedro (Revestimento de bronze). Gianlorenzo Bernini (1598-1680), Roma, São Pedro.
- 2** *A missa de Bolsena*, de Rafael, afresco, 1512. Roma, Vaticano, Stanza de Eliodoro.
- 3** *Spes* (Esperança) de Giotto. Fresco (*Grisaille*), em torno de 1305, Padova, Capela de Arena.
- 4** *Última Comunhão de São Jerônimo*, de Sandro Botticelli. Pintura, 1495-1500. Nova York, Metropolitan Museum of Art.
- 5** Haraquiri (figura proveniente do livro) de Antoine Rous de la Mazelière. *Essais sur l'histoire du Japon*. Paris, 1899.
- 6** "Punições e Execuções" (figura proveniente do livro de) Philipp Franz von Siebold, *Nippon. Arquivos sobre a descrição do Japão*, 2ª ed., vol. 1, Würzburg/Leipzig, 1897.
- 7** Procissão Eucarística, Roma, Praça de São Pedro, 25/7/1929. Fotografias (sem outra indicação): Agentur L.U.C.E., Roma; Londres: The Warburg Institute.
- 7**¹ Procissão.
- 7**² Papa Pio XI (no centro).
- 7**³ A Guarda Suíça.
- 7**⁴ Agrupamento de pessoas sobre a Praça de São Pedro. Foto: Agentur Fotografia Pontificia G. Felici, Roma.

Fonte: SAMAIN, 2011, p.42

No primeiro passo, foram identificadas 22 imagens de diferentes dimensões. Procuramos dispor na figura 5 apenas algumas numerações, pois o intuito aqui, é apenas exemplificar.

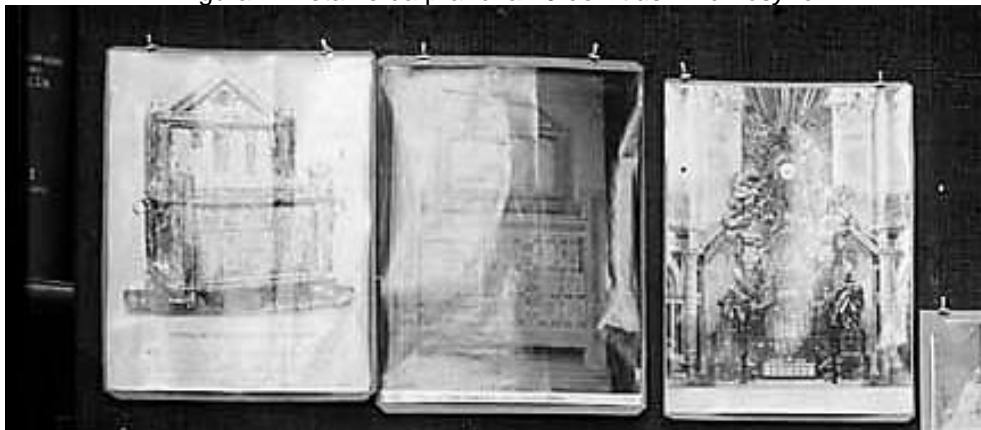
Figura 6: Martin Warnke e Claudia Brink. Proposta de interpretação da prancha 79



Fonte: SAMAIN, 2011, p.44

No segundo passo (figura 6), os editores da versão Alemã do Atlas criaram um esquema de diagramas para interpretar o que Warburg quis relatar com tais imagens. São dois sistemas, o primeiro condiz com uma numeração que obedece aos seguintes parâmetros: ora a partir de imagens com o mesmo motivo/objeto; ora pela temática; e ora por imagens em associação. O segundo condiz com um sistema de numeração e ordenação gráfica, onde o sentido das setas indica o caminho de leitura.

Figura 7: Detalhe da prancha 79 do *Atlas Mnemosyne*



Fonte: <https://warburg.sas.ac.uk/sites/default/files/images/Panel%2079.jpg>

Tomando como base tais preceitos dos editores, Samain faz sua reinterpretção da prancha 79. Sua análise referente às três primeiras imagens - 1¹, 1² e 1³ (figura 7) – expõe uma discussão que gerou o terceiro e último passo.

As três primeiras figuras (1¹-3) remetem à Cátedra de São Pedro e de seus sucessores, símbolo da primazia do Papa, pastor da Igreja Universal. Focalizando a “Instituição” eclesiástica em dois momentos de sua história, Warburg mostra como a humilde cadeira pontifícia presente nos começos da Igreja (1¹: cátedra do século 9, vista de frente e 1²: a mesma, em plano aproximado com suas incrustações de motivos pagãos) transfigurou-se, após

longos séculos numa pomposa cátedra, obra de João Lorenzo Bernini (1598-1680), ao ser reconfigurada num trono (1³) majestoso de uns 10 metros de altura. Questionamento de Warburg sobre a Igreja enquanto “potência” e “poder” (SAMAIN, 2011, p.45).

Por meio deste caminho para analisar a prancha 79, concedidos pelos editores do Atlas, podemos considerar que o terceiro passo (figura 8) é uma categoria geral, pois é um resumo temático da prancha.

Figura 8: Resumo temático

Missa¹¹. Consumo [manducação] de Deus. Bolsena, Botticelli. Paganismo na Igreja. Milagre da hóstia sangrenta. Transubstanciação. Criminoso italiano recebendo a extrema-unção.

Fonte: SAMAIN, 2011, p.45

Samain (2011) tomando como base os três passos, realiza sua interpretação, chamando-a de “remontagem da prancha”, determinando além da temática sobre a Igreja enquanto “potência” e “poder”, ainda comenta sobre a eucaristia e racismo. Vemos, então, uma possível, dentre diversas interpretações que a prancha pode nos oferecer, pois devemos lembrar que a montagem *Mnemosyne* é um projeto aberto. Visualiza-se nesta exemplificação uma análise que gerou uma categoria geral da prancha 79, seguida de subcategorias elaboradas por Samain.

Tendo em vistas os conceitos apresentados e o exemplo desta análise, a dissertação utiliza a inspiração ou o procedimento de realização do *Atlas Mnemosyne* como ferramenta metodológica para análise do pensamento criativo de Hadid e da Vanguarda Russa.

Desta maneira, para esta dissertação foram realizadas e fotografadas oito disposições, que serão analisadas no capítulo três. Apenas uma prancha foi utilizada - composta por tecido preto “tnt”, com dimensões de 100x140cm, fixada em uma parede por fita dupla face. Desta única prancha, foram realizadas as oito disposições utilizando imagens dos projetos *The Peak*, *Vitra Fire Station*, *Terminus* e *MAXXI*, com os artistas Kazimir Malevich, El Lissitzky, Moholy-Nagy e Naum Gabo. Especificamente, a cada duas disposições foram utilizadas imagens de um projeto com imagens de obras dos quatro artistas; e assim por diante.

2. ZAHA HADID E A VANGUARDA RUSSA

Este capítulo procura explicar o contexto histórico no qual Hadid estava inserida quando iniciou seus estudos e procura abordar os acontecimentos mais relevantes como: sua formação acadêmica na *Architectural Association*; o contato com a Vanguarda Russa; a Exibição da Arquitetura Descontrutivista; e os diálogos e inspirações que construiu ao longo de sua carreira.

2.1. O contexto pós-moderno de Hadid: o ensino e a forma arquitetônica

Para iniciar, é preciso definir o contexto histórico no qual a arquiteta estava inserida. Segundo Santos (1986) o pensamento pós-moderno se sucedeu logo após o lançamento da bomba atômica sobre a cidade japonesa Hiroshima, finalizando o capítulo da Segunda Guerra Mundial dentro do período da modernidade quanto à civilização industrial. Porém, posteriormente é que a terminologia ganhou potencial para ser chamada de movimento.

Historicamente o pós-modernismo foi gerado por volta de 1955, para vir à luz lá pelos anos 1960. Nesse período, realizações decisivas irromperam na arte, na ciência e na sociedade. Perplexos, sociólogos americanos batizaram a época de pós-moderna, usando termo empregado pelo historiador Toynbee em 1947 (SANTOS, 1986, p.20).

Stanley J. Grenz (2008) diz que o movimento pós-moderno atingiu a televisão, o cinema, o teatro, a arquitetura - sempre com o conceito de pluralidade, capacitando esses meios de comunicação com uma plenitude de informações e diferenças, quebrando paradigmas do movimento moderno. O pós-modernismo para o autor é a globalização, que questiona a visão iluminista de apenas uma verdade universal (a razão). Neste sentido, os pós-modernos olham além dela - a abordagem sobre verdade e conhecimento são quebradas pelas diversas crenças existentes no mundo. A sociedade pós-moderna é a sociedade da informação e da tecnologia. Muitas pessoas passaram a atuar no setor das máquinas e computadores nas décadas de 1960 e 1970.

A partir da década de 60, a fé no poder libertador da tecnologia foi superada, e esta desilusão manifestou-se também na crítica aos paradigmas da arquitetura moderna. Além disto, os fatores econômicos associados ao minimalismo estético mostraram-se inoperantes, já que o usuário da arquitetura tem alto poder aquisitivo. O cliente que pode pagar por um arranha-céu, poderá assumir os custos da adição de elementos decorativos,

e assim, não há necessidade de que os grandes edifícios tenham fachadas lisas e mínimas (DORFMAN, 2009, p.92).

Grenz (2008) afirma que a arquitetura pós-moderna incluiu uma variedade de formas e texturas opostas à austera exigência moderna. Após a década de 1970 os arquitetos já não abordavam a repetição e as técnicas modernas de construção - algo mais relacionado à experimentação surgiu. O foco foi direcionado aos ornamentos, às formas históricas, e às diversas concepções de materiais esquecidos pelo movimento moderno – mistura de materiais. O pós-modernismo constituiu-se em uma corrente de estilos, tendências e pensamentos que confrontavam o ideal utópico moderno.

O modernismo investira o arquiteto de um poder irreal, uma expectativa de que o desenho poderia ser um instrumento de mudança não apenas estética, mas também ética e política. Tal esperança demonstrou ser uma utopia, um sonho, uma ilusão, que foi derrubada pela dura realidade social, política e econômica, que necessita de mudanças muito mais profundas e que estão além das possibilidades do desenho de arquitetura, por mais renovadora que esta possa ser (DORFMAN, 2009, p.91).

Iniciou-se uma busca por novas linguagens híbridas – incorporações dos ideais diversificados e pluralismo – que aderiam aos conceitos tradicionais e novos, sem nenhuma preocupação referente ao que é certo ou errado (GREZ, 2008). Nota-se o surgimento de um ímpeto de liberdade quanto ao pensamento arquitetônico.

Os pós-modernos adotaram uma visão pluralista do conhecimento. Tendo rejeitado a noção de um mundo único e objetivo como tal e, efetivamente, qualquer outra base única por meio da qual julgar a validade do pensamento e do conhecimento, os pós-modernos têm demonstrado um desejo de permitir que existam, lado a lado, construções concorrentes e aparentemente conflitantes (GRENZ, 2008, p.69).

Os arquitetos pós-modernos demonstravam em seus projetos uma nova linguagem, um novo simbolismo: a multivalência. Eles queriam resgatar alguns elementos fictícios e criar lugares inventivos: “Eles desejam afastar-se daquilo que consideram uma uniformidade desumanizadora de uma arquitetura que fala a língua da produção em massa padronizada” (GRENZ, 2008, p.43). Uma obra arquitetônica que se encaixa na pluralidade no multiverso de formas diversificadas é a *Piazza d'Italia* (figura 9) de Charles Moore. Localizado em Nova Orleans, o projeto foi finalizado em 1978.

Os arquitetos da modernidade procuraram projetar uma sociedade humana perfeita em que a paz, a justiça e o amor reinariam – a utopia. Os pós-modernos já não sonham mais com a utopia. Em seu lugar, podem oferecer apenas a diversidade incomensurável da heterotopia pós-moderna, o

“multiverso”, que substituiu o *universo* da procura moderna (GRENZ, 2008, p. 37, grifo do autor).

Figura 9: Charles Moore. *Piazza d'Italia*, 1978, Nova Orleans, EUA



Fonte: <https://www.redbubble.com/people/ajbelongia/works/8103643-piazza-ditalia>

No caso Hadid, a arquiteta vivenciou seu país de origem (Iraque) ser influenciado pela arquitetura moderna de Alvar Aalto e Frank Lloyd Wright nos anos 1950 (BBC, 2013). Porém, quando iniciou o curso de arquitetura no ano de 1972, a discussão arquitetônica já era outra. Neste mesmo ano, precisamente no dia 15 de julho às 15h32min o conjunto habitacional *Pruitt-Igoe Housing* (Figura 10) foi demolido, marcando assim, segundo Charles Jencks (1981) o fim da arquitetura moderna. A terminologia “pós-moderno” já aparecia bem antes desta data, como nos artigos *The Post-Modern House* (1949) de Joseph Hudnut e *Architecture-inner Town Government* (1975) de Jencks; além de Nikolaus Pevsner que utilizou a frase “estilo pós-moderno” na década de 1960, dando indícios ao novo movimento arquitetônico que surgia (JENCKS, 1981).

A maioria dos arquitetos pós-modernos “treinaram” no modernismo, acabando por não chegar a definir um objetivo e nem a desistir inteiramente dos dogmas modernos (JENCKS, 1981). O arquiteto americano Robert Venturi juntamente com o arquiteto italiano Aldo Rossi são considerados importantes autores que definiram alguns preceitos da arquitetura pós-moderna (SPADONI, 2003). Evidencia-se que os arquitetos criaram frentes de pensamentos da teoria pós-moderna historicista:

A reação pós-moderna começa com os arquitetos italianos, depois com americanos e ingleses. Contra o estilo universal modernista, eles se voltam para o passado, pesquisam novos e velhos materiais, estudam o ambiente, a fim de criar uma arquitetura que fale a linguagem cultural das pessoas que vão utilizá-la. (SANTOS, 1986, p.44).

Rossi vai contra a proposta de tipologia e desenho urbano das cidades modernas, propondo uma nova cidade baseada como um artefato, cujo nascimento e desenvolvimento provêm do trabalho humano e cultural (NESBITT, 2006).

Figura 10: *Pruitt-Igoe Housing* sendo demolido, 1972



Fonte: https://www.huduser.gov/portal/pdredge/pdr_edge_featd_article_110314.html

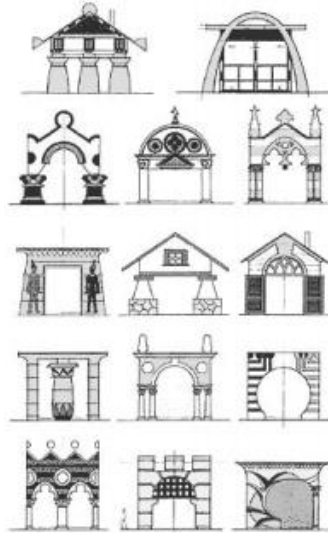
Venturi introduziu e desenvolveu parâmetros de dualidade no pensamento crítico da arquitetura, pois defendia a multiplicidade, complexidade e contradição; e também se contrapôs a muitos preceitos do arquiteto moderno Le Corbusier, criando também uma comparação nomeada o “pato⁹” funcionalista moderno e o “galpão” pós-moderno, na qual sustentava a ideia de projetar fachadas comunicativas, contendo adornos, ornamentos e elementos decorativos, conforme a figura 11 (DORFMAN, 2009; NESBITT, 2006).

Para exemplificar este período de diversidades de conceitos, podemos citar o *Archigram*, grupo de arquitetos ingleses, que na mesma década de Venturi promovia outras propostas arquitetônicas. Formado por Peter Cook, Ron Herron, Warren Chalk, Dennis Crompton, David Greene e Mike Webb, os arquitetos desenvolveram inicialmente uma revista chamada *Archigram* (*architecture+telegrama*), com o intuito de ser publicada mais rápida e ser mais simples que as revistas comuns. O grupo tinha propostas para cidades futurísticas, especialmente no âmbito dos sistemas de

⁹ [...] o pato é a edificação especial que é um símbolo; o galpão decorado é o abrigo convencional a que se aplicam símbolos (VENTURI; SCOTT BROWN; IZENOUR, 2003, p.118).

transporte, de comunicação e de informação, em suma, nas novas tecnologias eletrônicas (SILVA, 2004).

Figura 11: Robert Venturi. *Eclectic House series*, 1977



Fonte: DORFMAN, 2009, p.89

“Os Cinco de Nova York” foi outro grupo deste período, porém de arquitetos americanos. Composto por Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathme, John Hejduk e Richard Meir, os arquitetos ficaram conhecidos por este nome, pela publicação do livro *Five Architects* (1972), que exibia as próprias obras e inspirações em uma vertente abstracionista (NESBITT, 2006).

Na introdução da antologia “Uma nova agenda para a arquitetura” organizada por Kate Nesbitt, as ramificações do pós-modernismo são sintetizadas em três vertentes: por paradigmas teóricos, por período histórico e por temas arquitetônicos.

Segundo Nesbitt (2006) os “paradigmas teóricos” são diversos, como: a fenomenologia; a estética do sublime; o feminismo; o marxismo; e a teoria linguística, contendo subdivisões de conceitos como a semiótica, o estruturalismo, o pós-estruturalismo e a filosofia da desconstrução.

Na chave “período histórico”, a década de 1960 demonstrou que a arquitetura se instaurou em uma crise do ideal moderno, e alguns acontecimentos ocorreram contra o mesmo, como a busca de uma nova base teórica, pois a arquitetura moderna desde os anos 1950 já vinha sendo apropriada apenas pela estética e não mais pelo ideal – utópico e social.

Também surgiram institutos especializados em teoria da arquitetura como: o *Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS, 1967) de Nova Iorque – onde se promoviam cursos, palestras, simpósios, exposições e mesas-redondas; o *Istituto*

Universitario di Architettura di Venezia (1968); e anteriormente ao IAUS, e com as mesmas atividades foi fundada em 1847 a AA (*London Architectural Association*).

Diversas publicações de revistas comerciais independentes começaram a aparecer, e outras ligadas com a academia, como: os boletins *Skyline* e as revistas *Oppositions* e *October* pelo IAUS; as revistas *Lotus*, *Casabella* e *Domus* pelo IAUV.

Surgiram também exposições como a *Transformations* (1979) e a *Deconstructivist Architecture* (1988) pelo MoMA de Nova Iorque. Os “temas arquitetônicos” abarcam a história e o historicismo, competem em atitudes de diversas formas de expressão e perspectivas teóricas. O chamado *Zeitgeist* (espírito de época), levava o artista ou arquiteto a uma constante mudança - as formas históricas voltaram a aparecer:

Os arquitetos historicistas pós-modernos utilizam-se de elementos do estilo clássico e de outros estilos do passado por meio de práticas artísticas como a colagem, o pastiche ou verdadeiras reconstruções, sinal de que consideram essas formas superiores às contemporâneas em função das associações e significados que comportam (NESBITT, 2006, p.48).

Dentre as três chaves de leitura do pós-modernismo demonstradas por Nesbitt, podemos identificar Hadid na chave “período histórico”, especificamente na questão dos Institutos de ensino de Arquitetura - a arquiteta estudou e lecionou na *Architectural Association*; e podemos identificá-la na chave “temas arquitetônicos”, na questão da arquitetura pós-moderna historicista, pois em sua graduação estudou primeiramente na unidade de Leon Krier (1946-), arquiteto adepto ao conceito de voltar a utilizar formas do passado, como da antiguidade.

Poderíamos abordar a arquiteta em outros aspectos do período pós-moderno, mas cabe recortar para estes dois momentos essenciais que respondem melhor as questões desta dissertação; são eles: o período que deixou a unidade de estudos de Krier e passou a estudar com Rem Koolhaas (1944-) e Elia Zenghelis (1937-) – é neste momento que Hadid comunicou-se com a Vanguarda Russa; e sua participação na Exposição *Deconstructivist Architecture* - uma exposição que evidenciou a influência dos artistas da vanguarda sobre alguns arquitetos, dentre eles Hadid, com o projeto *The Peak*.

Em entrevista para a Revista Florense (2014), a arquiteta deixou claro que a arte abstrata da vanguarda foi crucial para sua formação e que buscou outros caminhos para a arquitetura. Pode-se dizer que deixou a via dos arquitetos pós-modernos e renovou o uso dos ideais dos artistas modernos. Ela relatou:

Desde o início, sempre explorei o conceito de fragmentação, baseado na ideia de abstração e explosão, para desconstruir o que já vinha sendo exaustivamente repetido na produção em massa da arquitetura do século 20. Comecei pela via da abstração, mas meu objetivo sempre foi criar uma arquitetura de espaços fluidos. Para mim, a questão não era apenas derrubar dogmas, mas fugir dos paradigmas herdados de movimentos anteriores. Meus primeiros trabalhos foram inspirados na vanguarda russa de Moholy-Nagy, os “Prouns” de El Lissitzky, as esculturas de Naum Gabo e em particular, na obra do suprematista Kasimir Malevich – uma grande influência para mim no que diz respeito à sua representatividade na vanguarda artística e na intersecção entre arte e design (GARCIA, 2014, p.17).

Observa-se nessa entrevista que a arquiteta declarou a influência dos artistas russos.

2.1.1. A formação acadêmica e o contato com a obra de Kazimir Malevich

Zaha Hadid antes de estudar arquitetura em Londres nos anos 1972 a 1977, se formou em Matemática em 1971 pela Universidade Americana de Beirute, Líbano (GUCCIONE, 2011). Quando criança já havia pensando em seguir a carreira de arquiteta, porém na sua juventude, com diversas ideias circulando por sua cabeça decidiu cursar matemática primeiro. Em entrevista para a revista *ElCroqui*, disse que esta graduação foi uma grande realização, contribuindo para sua formação de arquiteta (LEVEN; CECILIA, 1995). Hadid relatou que sua primeira lembrança relacionada à arquitetura foi aos seis anos de idade:

[...] minha tia estava construindo em Mosul, no norte do Iraque. O arquiteto, amigo de meu pai, vinha à nossa casa discutir a planta. A primeira vez que vi um projeto, fiquei em êxtase. Mas só me decidi pela arquitetura durante a faculdade de matemática (GARCIA, 2014, p.17).

Na década que a arquiteta iniciou seus estudos em arquitetura, o clima no mercado de trabalho era antiarquitetônico. Em Londres, na década de 1970, a arquitetura estava em crise e os prédios que pareciam ser a solução do pós-guerra apresentavam problemas (BBC, 2013). Outros fatores como a crise energética, o embargo do petróleo no ano de 1973, e a recessão da indústria de construção civil durante os anos 1980 e 1990 contribuíram abrindo espaço para novas ideias arquitetônicas e conteúdos teóricos (NESBITT, 2006). Uma escola que perseguia novos caminhos, e possuía visão para a inovação e progresso em tal momento, foi a *Architectural Association (AA)*.

O curso de arquitetura da AA não oferecia um ensino comum, não ensinavam aos alunos como pesquisar e como desenhar. Porém, diversas palestras eram

realizadas sobre inúmeros assuntos, e quando se queria buscar algo, os professores estavam dispostos a qualquer momento para atendimento - o sistema de ensino liberal proporcionava ao aluno encontrar seu próprio caminho na arquitetura (LEVEN; CECILIA, 1995). O objetivo da AA, cujo preceito de ser um ensino liberal, proveio muito antes da década de 1970.

Sobre a missão da AA, veja o folheto da associação que afirma: 'A Associação de Arquitetos foi fundada em 1847 para se opor a um sistema de educação controlado pela Coroa. Foi criada com o objetivo de democratizar o exercício da arquitetura e cultivar a imaginação das pessoas mediante uma educação independente' (NESBITT, 2006, p.80).

Alvin Boyarsky (1928-1990) diretor da AA na época (1971-1990)¹⁰, foi o responsável por criar um ambiente com uma energia para o entendimento de todos os tipos de diferenças, para novos tipos de experimentos, e para uma vida alternativa – como viajar ao País de Gales e cultivar uma horta, ou reformar um ônibus por exemplo. Hadid dizia que a AA possuía um clima *hippie* e liberal, e de alguma maneira os alunos teriam que encontrar o próprio caminho na arquitetura, e assim ela o fez (BBC, 2013).

Para a arquiteta o objetivo principal de Boyarsky foi criar uma atmosfera na qual as pessoas poderiam desenvolver novas ideias, e mesmo sem saber qual seria o resultado, o diretor apostou em alunos como ela, incentivando-os e cedendo espaços para exposições na AA e para desenvolver projetos (LEVEN; CECILIA, 1995). Ainda sobre o diretor, Hadid completou dizendo em uma entrevista:

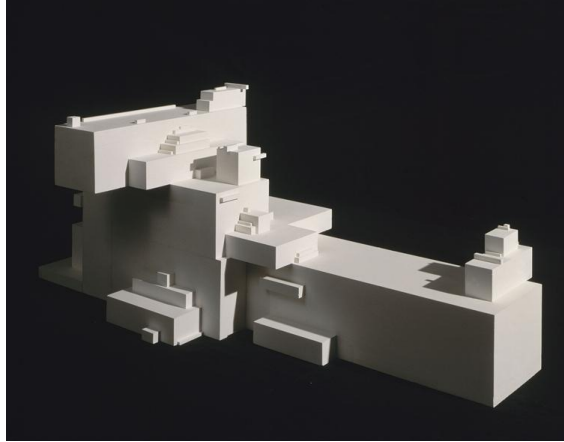
[...] um grande educador, meu professor vários semestres, me incentivou muito. Também foram cruciais na minha formação acadêmica Rem Koolhaas e Elia Zenghelis, ambos meus professores. O entusiasmo e a compreensão desses três em relação às minhas ideias fomentaram minha vontade de inovar na arquitetura (GARCIA, 2014, p.17).

Hadid em seu primeiro ano de graduação fez contato com Zenghelis, que apresentou a ela apenas alguns conceitos básicos da Vanguarda Russa, pois ele não era nenhum especialista (OBRIST, 2012). A questão da Vanguarda ficou estagnada até a troca de professores acontecer – Krier foi o tutor de Hadid até divergências de pensamentos começarem a aparecer entre ambos, por volta do terceiro ano do curso. A arquiteta passou a estudar na unidade de Zenghelis e Koolhaas, dois professores

¹⁰ Disponível em: <<https://www.architectural-review.com/rethink/reputations-pen-portraits-/alvin-boyarsky-1928-1990/8636161.article>>. Acesso em ago. 2017.

que eram mais liberais e facilitavam sua expressividade para projetar (SCHUMACHER et al., 2004).

Figura 12: Kazimir Malevich. Alpha Architecton, 1920. Gesso, 33x37x84.5cm



Fonte: https://monoskop.org/Malevich#mediaviewer/File:Malevich_Kazimir_1923_1978_Alpha.jpg

Nos últimos anos de sua graduação (1976-77), Hadid recebeu de seus tutores a tarefa de inserir uma obra (figura 12) de Kazimir Malevich (1878-1935) no contexto urbano de Londres (OBRIST, 2012).

Figura 13: Zaha Hadid. Malevich's tektonik, acrylic on cartridge, 89x128cm, 1976-7



Fonte: <http://www.zaha-hadid.com/architecture/malevichs-tektonik>

Com nome de *Malevich's Tektonik* (figura 13), Hadid inseriu uma projeção da escultura sobre a ponte *Hungerford* (localizada no Rio Tâmesa). O projeto foi

representado com uma pintura demonstrando a conexão dos dois lados do rio (GUCCIONE, 2011). Com a função de ser um hotel, o projeto possuía quatorze níveis que aderiam à tectônica da obra do artista russo. Assim surgiu a ideia de voltar aos conceitos da Vanguarda, e investigar mais sobre o que as questões daquela época, e o que elas poderiam oferecer de novidade (HADID, 2011). Zenghelis relatou que logo após este trabalho, Hadid decidiu que continuaria a desenvolver o que o artista tinha deixado para trás (HARVARD, 2016).

Malevich's Tektonik foi uma reinterpretação da obra de Malevich. Pode-se dizer que é um tributo ao artista, não é uma cópia de uma imagem que foi transferida para o meio arquitetônico. Compreende-se que uma ideia foi desenvolvida de maneira diferente – uma escultura transformou-se em arquitetura. Diferentemente dos pós-modernos, Hadid queria voltar ao passado não para copiar detalhes e reproduzir ornamentos, mas sim voltar ao manifesto moderno, que para ela estava incompleto, e merecia ter uma continuidade (LEVENE; CECILIA, 1995). A arquiteta estava buscando outro caminho dentro de uma vanguarda que surgiu concomitantemente ao movimento moderno arquitetônico, ela não estava interessada nos cinco pontos de Le Corbusier por exemplo, e muito menos nas ideias e formas pós-modernas historicistas.

Este projeto foi um marco, foi o primeiro projeto que demonstrou um diálogo entre o artista e a arquiteta. E a partir deste surgiram outros projetos com tal inspiração, não mais sendo uma transposição de uma obra ou outra para um determinado espaço, mas sim, a essência supematista sendo projetada/edificada por meio de pinturas. Hadid relatou a busca por novas ferramentas de projeto:

[...] Não sou pintora, devo dizer com muita clareza. Sei pintar, mas não sou uma pintora. Durante o meu quarto ano [na AA] me pareceu evidente que não era possível explicar ou explorar o que queria fazer através de um método de representação restrito. Fazer uma planta, um corte e uma perspectiva não era o suficiente. Precisava ir além, até a execução da maquete – mas eram as pinturas, muita elaboradas, sobretudo nas informações de perspectiva ou de torção, que realmente davam forma ao trabalho (HADID apud GUCCIONE, 2011, p.74).

Após se formar na AA, Hadid continuou como professora assumindo a unidade de estudos de seus antigos tutores, onde lecionou durante dez anos, de 1977 a 1987 (HARVARD, 2016). Também foi docente das universidades norte americanas *Columbia, Harvard, Yale, Knowlton School of Architecture (Ohio), e University of*

Illinois; na Alemanha atuou na *Hochschule fur Bildende Kunste* (Hamburgo); e na Áustria lecionou na *Applied Arts Vienna* (ZAHA HADID ARCHITECTS, 2017).

Desta experiência como professora, a arquiteta relatou que existe uma diferença entre o ensino dos EUA e da AA. Nas escolas americanas, o ensino é dividido por semestres, o que acaba por pressionar os alunos quanto a cumprir trabalhos e os professores mudam semestralmente; já na AA, o ensino é anual, por unidades de estudos. Podendo ficar mais de um ano, o aluno escolhe o professor para segui-lo durante seu percurso como docente, assim aproveita e experimenta mais as ideias que estavam sendo desenvolvidas na unidade de estudos (LEVENE; CECILIA, 1995).

Outra diferença de ensino relatada pela arquiteta foi que nas universidades americanas ela encontrou um ambiente mais voltado para o mercado de trabalho, porém sem criações conceituais; já na AA acontecia o contrário, muito mais teorias eram discutidas, mas estas não eram voltadas para o real. Disse ainda que nos EUA encontrou muita habilidade na questão virtual, nos programas de computadores em si, o que para ela implicava numa perda de repertório teórico (MOSTAFAVI, 2001).

Hadid promoveu o trabalho conceitual nas universidades de *Harvard* e *Columbia*. Para a arquiteta a experimentação como metodologia de ensino faz pensar e criar novas formas e usos projetuais (CASTRO, 1995).

Em 1979, Hadid abriu seu próprio escritório lecionando durante o dia e produzindo suas pinturas durante a noite (BBC, 2013). Dois anos antes, pertenceu ao grupo de trabalho do *OMA – Office of Metropolitan Architecture*. Escritório liderado por seus antigos professores, Zenghelis e Koolhaas que a chamaram logo quando recebeu seu diploma. A arquiteta frisou que nunca trabalhou para eles, e sim que foi estudante deles durante dois anos e parceira durante seis meses, deixando claro que os antigos tutores sempre a apoiaram e foram essenciais para sua formação (LEVENE; CECILIA, 1995).

Foi um período curto de colaboração, no qual Hadid pode desenvolver sua proposta de arquitetura seguindo os preceitos da arte suprematista, um exemplo é o projeto *Irish Prime Minister's Residence* (figura 14). Zenghelis mencionou que a arquiteta quis realizá-lo sozinha, sem influência dele ou de Koolhaas e justificou sua saída do escritório para manter a amizade do trio, visto que sua visão e busca arquitetônica era outra (HARVARD, 2016).

Figura 14: Zaha Hadid. Irish Prime Minister's Residence, acrylic, watercolor and ink on paper, 181x101cm Dublin, Irlanda, 1980



Fonte: <http://www.zaha-hadid.com/architecture/irish-prime-ministers-residence/>

A *Irish Prime Minister's Residence* foi um concurso realizado para a nova residência do Primeiro Ministro da Irlanda. Hadid elaborou o projeto por meio de desenhos e pinturas. Podemos identificar a semelhança da composição de traços e cores com obras de Malevich, como na figura 15 – formas retangulares, levemente distorcidas, triângulos e formas curvas. A arquiteta soube ler a abstração do artista e aplicá-la em seu processo criativo. A arquiteta ainda disse em entrevista para Hans Ulrich Obrist et. al (2017) que a ideia deste projeto foi aprender a reorganizar o espaço de uma maneira diferente, por meio de desenhos fragmentados, que foram “explodidos”; criando assim um espaço poético, indo contra as tipologias de residências usuais.

Schumacher et al. (2004) descreveram duas realizações audaciosas de Hadid: a primeira foi o conceito de suas pinturas que buscava distorcer a perspectiva isométrica, resultando na ruptura da axonometria, fragmentando-a; a segunda, foi traduzir o dinamismo, movimento e fluidez de seu traço para um sistema tectônico, ou seja, para a construção em si. Como resultado deste processo, a abstração anulou a maneira do ler-fazer tipologias, recriando os limites de planos e volumes.

Figura 15: Kazimir Malevich. Dynamic Suprematism: Supremus No. 57, 1915-16. Óleo sobre tela, 80.5x80cm. Tate Modern, Londres



Fonte: <https://monoskop.org/Malevich#Malevich1927>

A arquiteta explicou que enxergava movimento e flutuação nas obras de Malevich, e especificamente na pintura “Mystic Suprematism” (figura 16) disse que a enxergava como uma esfera tridimensional, como uma aeronave, como peças voando à deriva, que poderiam ser paredes ou até mesmo objetos, como uma cadeira ou mesa.¹¹

Figura 16: Kazimir Malevich, “Mystic Suprematism (Red Cross on Black Circle)”, 1920-22. Óleo sobre tela, 72,5X51 cm, Stedelijk, Amsterdã



Fonte: <https://monoskop.org/Malevich#Malevich1927>

¹¹ “Mas isto pode ser visto em diversas escalas diferentes, eu quero dizer que poderia ser visto em escala de um globo, em escala de uma aeronave se movendo, ou em escala de um objeto se movendo pelo espaço, ou pode ser visto como linhas ou paredes, ou uma mesa, ou uma cadeira” (BBC, 2014, tradução nossa).

Deslumbrada pela arte abstrata de Malevich, a arquiteta foi impulsionada em âmbito criativo, conseguindo desenvolver uma leitura das pinturas abstratas e esculturas do artista: “Eu era fascinada por seu uso da abstração como princípio que impulsiona a criatividade a outros níveis da invenção” (GARCIA, 2014, p. 17).

Segundo Patrik Schumacher et al. (2004) a Vanguarda Russa proporcionou uma relevante reflexão teórica e criativa de meios de representação, das quais Hadid realizou na década de 1980, ocasionando rejeição em alguns espectadores que não compreendiam sua produção arquitetônica.

Uma característica que Hadid desenvolveu por meio da liberdade de criação captada pela inspiração das obras de Malevich, foi como reorganizar a planta. O meio de representar a liberou de ordens já existentes. A arquiteta contou que buscou representar seus projetos de uma maneira diferente da usual e frisou como esta inspiração lhe permitiu enxergar como é possível reestruturar o caminhar, o habitar de um projeto (LEVENE; CECILIA, 1995). Quando Hadid falava em fluidez, ela não queria dizer apenas da forma do projeto, mas também de sua funcionalidade, como a circulação pelos pavimentos do projeto. As terminologias “explosão” e “fragmentação” são conceitos presentes em seus desenhos e pinturas, dos quais posteriormente eram trabalhados para se tornarem desenhos técnicos. A arquiteta relatou o processo:

Então, duas coisas começaram a ocorrer. Dentro da ideia de projeção e da organização espacial também existia uma ideia de ruptura, ou explosão. A combinação entre fragmentação e explosão com a natureza antigravitacional das *tektoniks* de Malevich levou a uma certa liberdade em relação ao solo, ou a uma liberdade da planta, o que também levou a idéias de fluidez organizacional. A organização da planta e a ideia de projeção e suas distorções começaram a ser enquadradas num momento em que se tornou como que um *storyboard*, no qual muitas seqüências sobre um período de tempo são comprimidas em uma única imagem. Fluidez e compressão eram possíveis em um mesmo espaço (HADID, 2011, s/p).

Diversos projetos além da *Irish Prime Minister's Residence* foram realizados com o uso de desenhos e pinturas, como *Berlim 2000* (1988), *Office Building on Kurfurstendamm 70* (1986), *Azabu-Jyuban Building* (1987), *A New Barcelona* (1989), *Tokyo International Forum* (1989), *Landscape Formation One* (1999), entre outros (SCHUMACHER et al, 2004).

Mas foi no ano de 1982-3 que a arquiteta conseguiu se destacar, vencendo um concurso internacional em Hong Kong. O projeto chamado *The Peak*, deveria ser um clube de lazer, localizado em uma região montanhosa da cidade, que não foi construído, pois o cliente perdeu o terreno (BBC, 2013).

Este projeto evidenciou os conceitos aqui citados: o processo criativo via pinturas inspiradas pelo suprematismo, a manipulação do solo como composição projetual, e a reorganização da planta. Posteriormente o projeto foi exposto na Exposição *Deconstructivist Architecture*, uma exposição que agrupou alguns arquitetos com similaridades de formas arquitetônicas, e criou uma hipótese sobre as inspirações destes arquitetos, nas quais poderiam ser provindas da Vanguarda Russa.

2.1.2. A Exposição *Deconstructivist Architecture*

A exposição foi realizada na cidade de Nova Iorque, no MoMA (*Museum of Modern Art*), nos dias 23 de junho a 30 de agosto de 1988. A curadoria do evento ficou a cargo de Philip Johnson¹² e Mark Wigley. Foram expostos dez projetos no total, e participaram sete arquitetos/escritórios que atualmente possuem renome mundial, são eles: Frank Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha Hadid, a firma Coop Himmelblau e Bernard Tschumi. Conforme o quadro 1 podemos visualizar as informações que condizem com a ideia de seleção dos curadores - de exibir projetos de diferentes arquitetos, de lugares distintos do mundo.

Quadro 1: Dados dos projetos da exposição *Deconstructivist Architecture* (1988)

Nome do projeto	Programa	Local	Arquiteto(a)/Local do escritório	Ano de elaboração	Ano de conclusão ¹³
Gehry House	residencial	Sta. Mônica, Califórnia, EUA	Frank Gehry, Distrito Venice, Califórnia, EUA	1978 a 1988	1991
Familian House	residencial	Sta. Mônica, Califórnia, EUA	Frank Gehry, Distrito Venice, Califórnia, EUA	1978	-
City Edge	comercial	Distrito de Tiergarten, Berlim, Alemanha	Daniel Libeskind, Milão, Itália	1987	-
Apartment Building and Observation Tower	Misto - Escola infantil, creche, hotel, clube, centro de	Roterdã, Holanda	Rem Koolhaas, Roterdã, Holanda	1982	-

¹² Johnson também foi curador da exposição *Modern Architecture: International Exhibition* (1932), uma das mais relevantes daquela década, foi responsável pela fundação do Departamento de Arquitetura e Design do MoMA (1932), sendo encarregado pela curadoria das exposições *Machine Art* (1934) e *Mies Van der Rohe* (1947).

¹³ As informações foram retiradas dos sites oficiais dos arquitetos.

	saúde e contemplação				
Biocenter for the University of Frankfurt	Institucional - pesquisa biológica	Frankfurt, Alemanha	<i>Peter Eisenman</i> , Nova Iorque, EUA	1987	-
The Peak	Clube de Lazer – piscinas, apartamentos, bar, etc.	Hong Kong, China	Zaha Hadid , Londres, Inglaterra	1982 a 1983	-
Rooftop Remodeling	comercial	Viena, Áustria	<i>Coop Himmelblau</i> , Viena, Áustria	1985	1988
Apartament Building	residencial	Viena, Áustria	<i>Coop Himmelblau</i> , Viena, Áustria	1986	-
Skyline	-	Hamburgo, Alemanha	<i>Coop Himmelblau</i> , Viena, Áustria	1985	-
Parc de La Villette	Parque Público	Paris, França	<i>Bernard Tschumi</i> , Nova Iorque, EUA	1982-1985	1998

Fonte: do autor, 2017

Johnson (1988) definiu no prefácio do catálogo da exibição que a arquitetura desconstrutivista não foi um movimento, não possuía regras e não consistiu em apenas sete arquitetos; mas sim na confluência da forma arquitetônica de alguns projetos que surgiram nos meados dos anos de 1980. O curador questionou-se sobre a forma arquitetônica, e sabendo-se que as formas dos projetos da Exibição eram inusitadas até a década presente, criou-se a hipótese que tais formas possivelmente retornaram a um pensamento do construtivismo russo, de alguns artistas de vanguarda dos anos 1920 e 1930, como Kazimir Malevich, El Lissitzky e Rodchenko¹⁴. Johnson ainda enfatizou o elemento que aparecia nas obras desses artistas: a sobreposição em diagonal; torções de planos retangulares e trapezoides – em uma configuração estrutural.

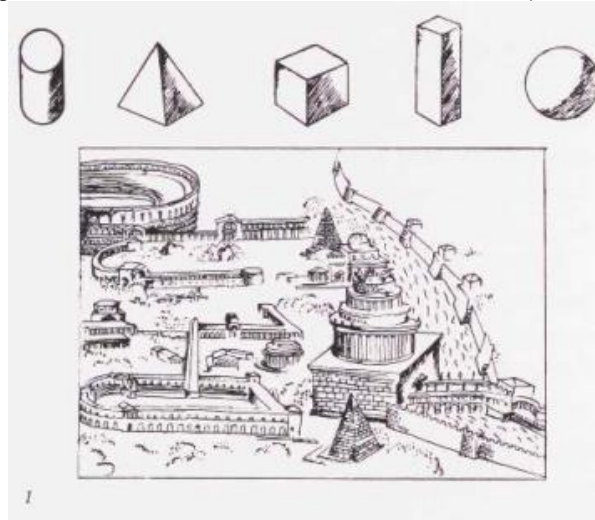
Wigley (1988) realizou uma abordagem teórica acerca da arquitetura, evidenciando que os arquitetos no geral buscavam uma forma estável, pura, sem instabilidade e desordem. Na figura 17, o curador da exibição demonstrou que a busca desde a antiguidade sempre foi por um viés de regras compositivas que evitavam os conflitos de junção das formas; o retângulo com o círculo por exemplo - sem permitir a distorção das formas, mantendo a pureza como garantia de estabilidade e sem um desvio de ordem estrutural.

¹⁴ Johnson (1988) cita Malevich como se o artista fosse construtivista – a diferença dos suprematistas para os construtivistas será explicada no próximo tópico.

De acordo com Wigley, historicamente, a arquitetura tem incorporado os valores de estabilidade e de ordem, a partir da pureza geométrica de sua composição formal. Os arquitetos sempre sonharam com formas puras, que excluíssem a possibilidade de desordem, como cubos, cilindros, esferas, cones e pirâmides e suas combinações possíveis. Sem distorções, a pureza das formas constrói a unidade do todo e garante a sua estabilidade estrutural. (DORFMAN, 2009, p.95).

Ademais, segundo Sílvio Colin (2009) o uso dos sólidos geométricos puros como o cubo, o cilindro, o prisma, o paralelepípedo e a esfera foram figuras estruturantes dos projetos arquitetônicos modernos, as quais dificilmente os arquitetos pensaram em desobedecer.

Figura 17: Le Corbusier. The Lesson of Rome (1922-23)



Fonte: JOHNSON; WIGLEY, 1988

Desta maneira, entende-se a arquitetura como uma disciplina conservadora em formas puras. O rompimento da forma tanto moderna quanto pós-moderna aconteceu com os projetos da exposição. Neles, o estilo não seguia por uma linha rígida e de regras igualmente ao modernismo, tampouco dispunha do pastiche – da cópia de formas da antiguidade, ou ornamentos que revestiam a fachada como no pós-modernismo historicista. A exposição expôs um novo pensamento arquitetônico sendo afirmado pelos arquitetos participantes, devido à construção de alguns projetos anos depois, e da elaboração de outros que não apareceram na exposição.

A Exposição revelou uma nova concepção de forma arquitetônica, uma nova sensibilidade até então não divulgada: a forma pura, que já era utilizada na arquitetura moderna foi então deformada. Wigley (1988) explicou este conceito de deformação com metáforas, dizendo que a forma tradicional havia sido contaminada, tornando o sonho em pesadelo ou que uma forma alienígena pousara em um prédio – no caso

do projeto *Rooftop Remodeling*¹⁵ (figura 18).

Figura 18: Coop Himmelblau. Rooftop Remodeling (1985-1988), Viena, Áustria



Fonte: <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/rooftop-remodeling-falkestrasse/>

Wigley (1988) ainda enfatizou o motivo que fez os projetos serem chamados de desconstrutivos: foi a habilidade que os arquitetos demonstraram em perturbar o pensamento sobre a forma. A palavra em si “desconstrutivismo”, não se relacionou ou quis dizer algo sobre a filosofia da desconstrução de Jacques Derrida. O curador explicou que o prefixo “des” se referia como uma abordagem sobre as formas do construtivismo (desconstrutivismo = des [giro, olhar sobre] + construtivismo).

Embora alguns arquitetos da Exibição como Eisenman e Tschumi trabalhassem com os conceitos da desconstrução de Derrida, segundo Dorfman (2009):

A chamada *arquitetura desconstrutivista* abordou a forma, mas a desconstrução não está na forma, está justamente onde não há forma nem pode haver. Além das questões formais, o pensamento da desconstrução está na hospitalidade, no encontro, no espaço de interação, *arquitetura onde o desejo pode morar* está no pensamento, está além da forma ou dentro da forma, na dobra, no entre, no espaço intersticial entre a palavra e o conceito (p.102-103, grifos do autor).

As formas dos projetos expostos na exibição desafiaram valores de harmonia, unidade e estabilidade, as “falhas” eram intrínsecas às estruturas, “ou seja, as dobras e distorções são estruturais, logo, não podem ser removidas sem que toda a estrutura seja abalada” (DORFMAN, 2009, p.95). Os curadores também se preocuparam em

¹⁵ “[...]is clearly a form that has been distorted by some alien organism, a writing, disruptive animal breaking through the corner” (JOHNSON; WIGLEY, 1988, p.17).

explicar o que não pode ser definido como forma desconstrutivista. Um exemplo apresentado foi o projeto do escritório SITE para a rede de lojas *BEST* (figura 19).

Figura 19: SITE. Best Products Showroom, 1979, Miami, EUA



Fonte: <http://www.siteenvirodesign.com/content/best-products>

Neste projeto, apesar de visualizarmos uma “falha”, ela não é estrutural, não entra em colapso, é um simulacro de deformação. Wigley (1988) afirmou que a desconstrução não é demolição ou dissimulação. Desta maneira tais projetos que simulam estruturas quebradas não estão inseridos na Arquitetura Desconstrutivista. “O arquiteto desconstrutivista não destrói os edifícios, mas sim levanta os dilemas dos edifícios, ao realçar impurezas reprimidas sob as formas puras da arquitetura tradicional” (DORFMAN, 2009, p.95).

Os projetos da Exibição *Deconstructivist Architecture* exploraram de maneira oposta a forma, quanto sua hierarquia, estabilidade e tradição; os arquitetos fizeram uma investigação estrutural, questionaram os trabalhos que estavam sendo realizados naquele período, para assim propor uma nova estética - produziram em um território antigo, um novo ideal, extraindo dos artistas russos uma sensação inquietante (JOHNSON; WIGLEY, 1988).

A forma que tanto seguia a função sofreu um pensamento contrário. Hadid produziu para o projeto *The Peak* (figura 20) quatro grandes blocos desalinados, que aderiam ao solo montanhoso de *Hong Kong*. A sobreposição dos blocos e os pilares inclinados provocaram uma ilusão de instabilidade estrutural do projeto.

Os arquitetos desconstrutivistas trabalham com linhas e planos inclinados, sobretudo em posição aparentemente instável, explorando as estruturas sólidas dos edifícios até o seu limite e representam a ideia de desafio da natureza, uma ideia iluminista em sua essência, mas deslocada para representar a instabilidade, a incompletude, a imperfeição e o desequilíbrio das próprias leis maquinistas e de seu mundo (COLIN, 2009, s/p).

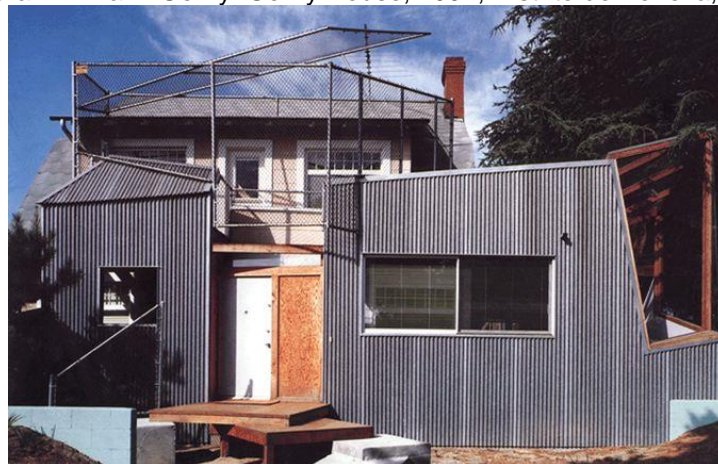
Figura 20: Zaha Hadid. Maquete do *The Peak*, 1982-3



Fonte: <http://toothpicnations.co.uk/my-blog/?p=28941>

Também podemos notar características plásticas similares no projeto exposto de Gehry (figura 21). Comparado ao *The Peak*, há semelhanças quanto aos elementos formais distorcidos e inclinados, porém cada projeto possui suas particularidades, materiais, funcionalidade e escala.

Figura 21: Frank Gehry. Gehry House, 1991, Distrito de Veneza, EUA



Fonte: http://www.archdaily.com.br/br/01-75579/classicos-da-arquitetura-casa-gehry-frank-gehry/75579_75597

Para Hadid a exibição promoveu uma teoria da arquitetura que não precisa ser relacionada a uma filosofia, como a de Derrida, não há necessidade de rotular alguém

e sim entender o valor do que está acontecendo (CASTRO, 1995). Hadid relatou que a Exibição foi interessante, pois demonstrou a ruptura da tipologia arquitetônica, das regras usuais, e as pessoas foram até a exibição pela primeira vez e visualizaram que isto era possível. O fator mais crítico para a arquiteta foi a ruptura da organização dentro da planta, demonstrando que não só o trabalho dela, mas dos outros arquitetos eram bem precisos e possíveis de serem construídos (JODIDIO, 2013).

Eisenman relatou anos depois, que a exibição *Deconstructivist Architecture* foi “uma sentença de morte para o pós-modernismo”, e juntamente com Tschumi recordou que em concursos daquele período, ele e Tschumi estavam competindo contra as formas pós-modernas de Krier e não entre si (HILL, 2013).

Podemos considerar que a Exibição tratou da forma da arquitetônica, a qual, historicamente mais uma vez foi alterada. A Arquitetura Desconstrutivista pode ser considerada um subtópico do período pós-moderno e uma variação do período moderno, pois, ocorreu concomitantemente às ideias pós-modernas e refletiu uma inspiração da arte moderna. A exibição demonstrou um resgate de ideias da Vanguarda Russa, e não do modernismo de Le Corbusier ou de Mis Van Der Rohe. A vanguarda provocou com suas injeções uma ameaça das regras clássicas de composição, contrapondo as hierarquias, harmonias e simetrias existentes. Os artistas russos utilizavam as formas puras para produzir formas impuras - composições geométricas distorcidas.

Considera-se que arquitetos participantes da exibição desenvolveram características do período moderno de outra maneira. O quadro 2 exemplifica qual são os preceitos que determinam a forma da Arquitetura Desconstrutivista.

Quadro 2: Forma da Arquitetura Desconstrutivista

Características que somadas a define	Características que não a define
Presença de sólidos puros parcialmente retorcidos ou apenas elementos retorcidos	Apenas sólidos puros
Elemento diagonal como conflito, deflexão, desvio e distorção	Sobreposição justaposta de blocos ou pavimentos hierarquizados, alinhados
Ilusão de instabilidade estrutural	Simulação de uma forma “quebrada”, rompida

Fonte: O autor, 2017.

2.2. A Vanguarda Russa

Nos primeiros trinta anos do século XX, uma corrente de vanguarda se desenvolveu na Rússia, podendo ser dividida em três vertentes: o Raísmo, o Suprematismo e o Construtivismo – os três movimentos tinham propósitos revolucionários contra o regime dos czares (ARGAN, 2013).

O Raísmo ou Raionismo foi o primeiro a se desenvolver, sendo liderado por Michel Larionov (1881-1964) e Natalia Goncharova (1881-1962). No ano de 1913 “o movimento é apresentado como uma ‘síntese entre o cubismo, futurismo e orfismo’. Larionov visa à construção de um espaço sem objetos, absoluto, constituído apenas por movimento e luz” (ARGAN, 2013, p.324).

Figura 22: Michel Larionov, “Nocture”, 1913-14. Óleo sobre tela, 50.2x60cm. Tate Museum, Londres

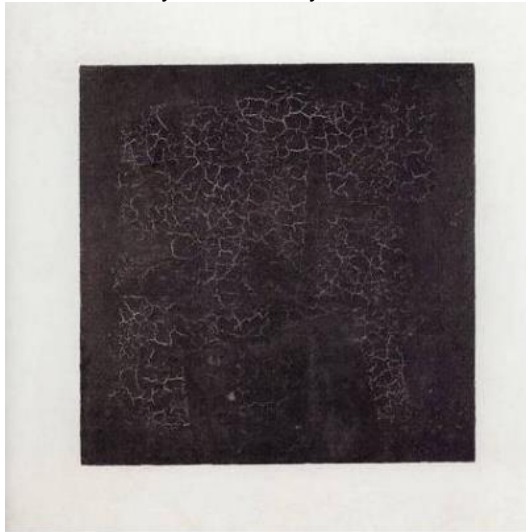


Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/larionov-nocturne-n06192>

Larionov definiu o estilo como a representação da intersecção de raios provindos (refletidos) de objetos, e não os objetos em si (figura 22). Sendo obras de caráter independente da forma real, Larionov denominou tal estilo como a “quarta dimensão” (DEMPSEY, 2010). Veremos mais para frente que Malevich, em sua publicação “Dos novos Sistemas na Arte” (1919) enunciou a criação da quinta dimensão.

Malevich liderou o movimento chamado Suprematismo. O artista que anteriormente havia trabalhado com os estilos neoprimitivo e cubofuturista, fez parte do ciclo de amizade de Larionov e Goncharova, desenvolvendo um novo estilo por volta dos anos de 1913 e 1915. Malevich chegara à concepção de uma nova arte, sendo inicialmente apresentada pelo quadro: “O quadrado preto” (figura 23), exposto pela primeira vez em 1915 na exposição “0.10: a última exposição Futurista” (DEMPSEY, 2010).

Figura 23: Kazimir Malevich. Quadrado Preto, 1915. Óleo sobre tela, 79.5x79.5cm. The State Tretyakov Gallery, Moscou



Fonte: Tsaveda, 2013

Segundo Argan (2013) o Suprematismo foi marcado pela abstração geométrica, por percepções e sensações. Para Malevich seu quadro não é um objeto, mas é algo que produz pensamento, “um instrumento mental, uma estrutura, um signo, que define a existência como equação absoluta entre o mundo interior e o exterior” (ARGAN, 2013, p.325).

Figura 24: Vladímir Tátlin. Contrarelevo de canto, 1914. Ferro, cobre, madeira. The State Tretyakov Gallery, Moscou



Fonte: http://historiadaartenamodernidade.blogspot.com.br/2010/04/analise-de-obras-das-vanguardas-lista_9995.html

O construtivismo foi liderado por Vladimir Tátlin, que iniciou o movimento por volta do ano de 1914, denominando-se primeiramente como produtivistas (DEMPSEY, 2010). O artista também participou da exposição “0.10”, exibindo pinturas-relevo e seus contrarelevos de canto (figura 24). Embora os dois movimentos fossem

categorizados como arte abstrata, Malevich e Tátlin possuíam divergências quanto ao seu papel. O líder do Suprematismo acreditava que a arte deveria ser livre, sem compromissos políticos ou sociais, porém Tátlin pensava o oposto, a arte deveria causar algum impacto no meio social e exercer funções políticas (DEMPSEY, 2010).

2.1.1. A “quinta dimensão” e o “mundo não-objetivo” de Malevich

Após esta breve descrição da Vanguarda Russa, focaremos no artista principal e no movimento que inspirou Hadid, o Suprematismo. Duas importantes obras teóricas de Malevich serão o foco: “Dos novos sistemas na Arte” (1919) e “O mundo não-objetivo” (1927). Respectivamente utilizaremos a edição traduzida do russo, e edições em inglês e português traduzidas do alemão¹⁶.

Em “Dos novos sistemas na arte”, o artista teorizou a concepção de alguns estilos de pintura como: o Impressionismo, o Cezannismo (Paul Cézanne [1839-1906]), o Cubismo, e o Futurismo para explicar o surgimento do Suprematismo. Malevich descreveu cada estilo perante seus respectivos sistemas. Ou seja, cada estilo de arte, possuía um sistema para ser produzido (MALEVICH, 2007).

O Renascimento para Malevich foi o auge da representação imitativa, e conforme o tempo foi passando, os artistas foram modificando o sistema da arte imitativa da natureza, para produzir outros estilos. O artista criou a chamada “quinta dimensão”, que para ele é o conceito de economia. Esta teoria da economia foi responsável por reger as formas, as cores, a dinâmica, e as faturas¹⁷ das obras de arte. Malevich teorizou que os estilos (o Impressionismo, o Cezannismo, o Cubismo, e o Futurismo) sofreram mudanças por causa deste conceito, até chegar a concepção do Suprematismo – sendo o último grau, o superior (MALEVICH, 2007).

Ou seja, o artista considerava que a arte era movimento, que impulsionava novas criações em relação às criações antigas. Em seu tratado, Malevich demarcou que o conceito de economia foi uma determinante da criação moderna, onde os

¹⁶ “O mundo não-objetivo” foi publicado em alemão com o nome de *Die Gegenstandslose Welt* em 1927 pela Bauhaus, a versão do manuscrito em russo é inacessível. A edição em inglês se encontra como **“The non-objective world”** (1959), e a português como **Introdução à teoria do elemento adicional na pintura e Suprematismo**, disponíveis em parte no livro “Teorias da Arte Moderna” (1996).

¹⁷ Textura da tinta, e outros componentes utilizados sobre a tela, como o gesso e pedaços de papeis, madeira, etc, que podem ser colados na tela. No capítulo a seguir, veremos que além deste significado, na teoria Suprematista, a fatura corresponde às formas do fazer artístico e ao pensamento de *tabula rasa*.

preceitos: intuição, decomposição do antigo e descontentamento com o presente estavam atuando para que as mudanças ocorressem (MALEVICH, 2007).

Segundo Malevich (1959, originalmente publicado em 1927), em seu livro “O mundo não-objetivo”, na arte há dois modos de criar, o primeiro consiste por meio da vida prática, que ele definiu como fenômenos concretos, nos quais, existe uma intervenção da consciência; o segundo modo de criar é diferente de qualquer finalidade prática, mas ocorreria pelos fenômenos abstratos, nos quais existe uma intervenção do sub ou supraconsciente.

Entende-se que este segundo caminho é o Suprematismo, definido pelo artista como uma arte-não objetiva, com um propósito de promover sensações e não ter uma finalidade prática. O artista explica: “Para o Suprematista, portanto, o meio de representação apropriado é sempre aquele que possibilita a representação tão completa quanto possível do sentimento como tal, e que ignora o aspecto familiar dos objetos” (MALEVICH, 1996, p.345). Malevich (1959) definiu o estilo que criara como a supremacia do sentimento puro na arte. É uma arte não-objetiva, onde a pintura em si não representa um realismo pictórico, mas sim sensações.

A principal obra que demarcou o Suprematismo foi o “Quadrado Preto” (1915) (figura 23). Foi o primeiro quadro Suprematista: “O quadrado se modifica e dá origem a novas formas, cujos elementos são ordenados desta ou daquela maneira, de acordo com o sentimento que lhes deu origem” (MALEVICH, 1996, p.348).

Malevich (1996) explicou que nesta obra ele quis implicar a liberdade da arte diante a prática objetiva, um simples quadrado preto cobrindo quase toda tela não tinha uma proposta clara para o público que o observava, mas o pintor explicou que “foi a primeira forma de expressão do sentimento não-objetivo: o quadrado sendo o sentimento e o fundo branco o ‘Nada’ exterior a esse sentimento” (p.347).

Malevich (1959) disse que na época foi criticado pela sociedade, acostumada com a arte impressionista, ou qualquer outro estilo que permitisse a interpretação objetiva do quadro. E, mesmo com tais críticas, o artista continuou com sua proposta do Suprematismo, produzindo mais quadros não-objetivos, com formas geométricas e cores que pudessem sensibilizar as pessoas que se deparassem com elas.

O artista refutou as críticas dizendo que a arte não-objetiva tem uma durabilidade maior que a arte prática (que demonstra de primeira instância seu objetivo). Para ele, as obras não-objetivas sempre estarão a provocar pensamentos diferentes. E relatou também que nunca será possível reconhecer e construir algo com

uma utilidade autêntica, mesmo com muito querer, isso não é possível, pois a sensação é sempre não-objetiva e este é o caminho para a criação artística. A criação da arte para Malevich não se relaciona com ideais políticos-sociais ou racionais, ela tem origem de um sentimento plástico ou pictórico (MALEVICH, 1959).

Nota-se aqui que os outros tipos de arte promoviam algum pensamento, mesmo quando foram executadas no ideal prático que Malevich dizia ser contra. Por exemplo: uma paisagem de campo representa o campo, mas cada pessoa com sua particularidade vai interpretar o que é aquele campo. No Suprematismo, o artista quer alcançar o ápice desta interpretação, ou seja, a sensação sobre o quadro, sem “revestimentos”, “máscaras”, a verdadeira arte, ele justificou o abandono da representação objetiva para atingir uma arte sem interferência na sensação pura (MALEVICH, 1959).

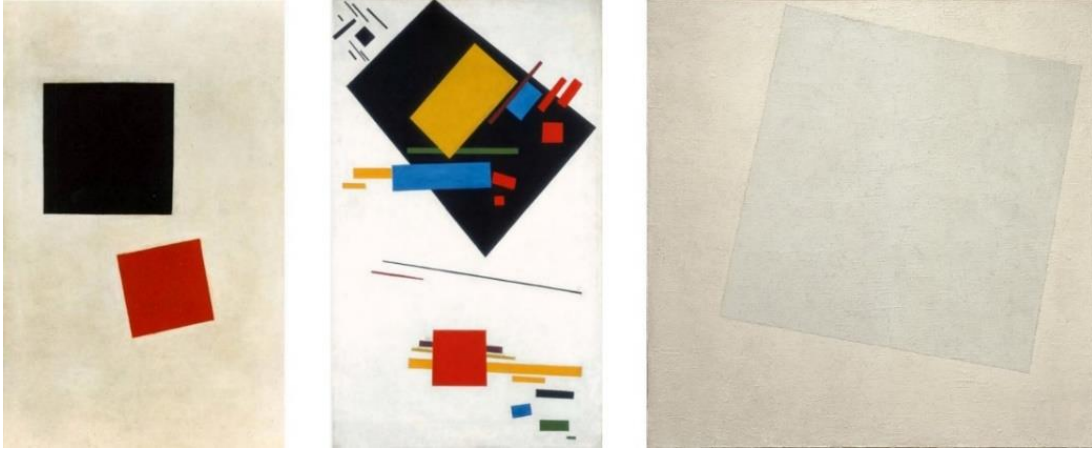
Malevich (1996, p.347) acreditava que eram as sensações que permitiam a criação das formas: “Os sentimentos que ganham vida no homem são mais fortes do que o próprio homem...eles precisam achar uma saída a qualquer custo – precisam assumir uma forma; precisam ser comunicados ou empregados”. Exemplificando: os sentimentos que estão na forma plástica de um templo, não estão relacionados com a religião ali exercida, mas sim, na sensação artística do autor, que pintou ou projetou o templo. O artista relatou que a vida era um teatro em que a sensação não-objetiva era representada pelo fenômeno objetivo. Um exemplo que o pintor forneceu foi a de um bispo. O sujeito religioso tem todo o visual, a vestimenta, etc, mas a sensação religiosa que ele transmite não se vê (MALEVICH, 1959).

Por relato do artista¹⁸, ele concebeu o Suprematismo em 1913. Mas foi em 1915 que seu trabalho foi divulgado (na exposição “0.10”). Malevich desenvolveu o Suprematismo em três fases até o ano de 1918, são elas: o Suprematismo Preto, o colorido e o branco (figura 25). O artista relatou que as pinturas suprematistas foram trabalhos que envolveram experimentos com os planos de duas dimensões, e posteriormente com a expansão do Suprematismo, o movimento de arte alcançaria a concepção tridimensional, para um novo sistema de arquitetura.

¹⁸ “Quando no ano de 1913, tentando desesperadamente libertar a arte do peso morto da objetividade, eu me refugiei na forma do quadrado, e criei um quadro que nada mais era senão um quadrado preto sobre um fundo branco, a crítica, e com ela toda a sociedade, assim se lamentou: ‘Tudo o que amávamos desapareceu. Estamos em um deserto... temos diante de nós um quadrado preto sobre um fundo branco!’ (MALEVICH, 1996, p.346).

Todos os períodos transcorreram sob os signos convencionais das superfícies planas, que exprimem, digamos, os planos dos futuros volumes; efetivamente, no atual momento, o suprematismo cresce no tempo – volume da nova construção arquitetônica (MALEVICH, 2014, p.97).

Figura 25: As três fases do Suprematismo¹⁹



Fonte: <https://monoskop.org/Malevich#Malevich1927>

A partir dos anos 1920 o artista libertou-se da superfície plana da tela e da pintura. Passou assim, a estudar e produzir modelos tridimensionais (SIMMEN; KOHLHOFF, 2001). Estes modelos, chamados de *architectons* (figura 26) foram produzidos para entender como o Suprematismo poderia ser concebido em arquitetura (GOUGH, 2014). Malevich escreveu que devido “ao Suprematismo, abrem-se às artes plásticas novas possibilidades, na medida em que, abandonando as assim chamadas considerações práticas, um sentimento plástico, reproduzido sobre a tela, pode ser transposto para o espaço” (MALEVICH, 1996, p.350-351).

Segundo Gough (2014), a concepção dos *architectons* funcionava da seguinte maneira: cubos e paralelepípedos de gesso eram produzidos por meio de moldes, posteriormente com adição de cola ou gesso, os volumes eram fixados uns nos outros. Gerava-se assim sobreposições ou cruzamentos de volumes (presos nas laterais). Estes modelos eram experimentos, não tinham a função de serem construídos. Malevich escreve que “podemos chegar a um novo tipo de arquitetura, um tipo puro, sem qualquer objetivo prático, pois a arquitetura começa quando não há objetivos práticos. Arquitetura como tal” (Gough, 2014, p. 161, tradução nossa).

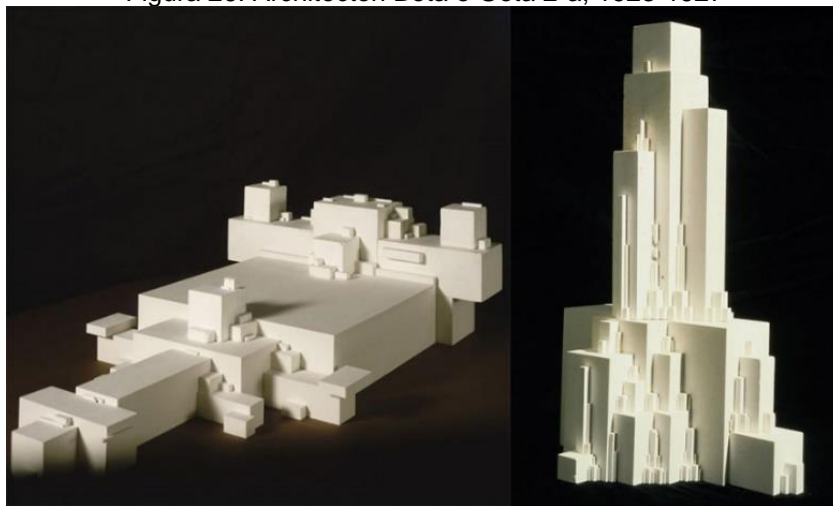
¹⁹ Ficha técnica das três obras, da esquerda para a direita: Kazimir Malevich, “Painterly Realism of a Boy with a Knapsack Color Masses in the Fourth Dimension”, 1915. Óleo sobre tela, 71.1x44.5 cm. MoMA, Nova Iorque; “Suprematist Painting (with Black Trapezium and Red Square)”, 1915. Óleo sobre tela, 101.5x62cm. Stedelijk. Amsterdam; “Suprematist Composition: White on White”, 1918. Óleo sobre tela, 79.4x79.4cm. MoMA, Nova Iorque.

O artista estava propondo uma nova concepção de arquitetura, deixando claro que os *architectons* não eram construtivos, mas desta maneira, proporcionou um avanço do Suprematismo, deixando-o também para ser desenvolvido no futuro.

Tendo estabelecido os planos determinados do sistema suprematista, eu confio a evolução ulterior do suprematismo, doravante arquitetônico, aos jovens arquitetos, no sentido mais amplo do termo, pois somente nele eu vislumbro o advento de um novo sistema de arquitetura (MALEVICH, 2014, p.100).

Como já visualizado nas figuras 11 e 12, a inspiração de Hadid pelos *architectons* resultou em um pensamento criativo ímpar, quanto a representação gráfica arquitetônica (desenhos e pinturas abstratas) e a funcionalidade do projeto, levando à arquiteta a um novo modo de projetar a planta e as articulações internas de seus projetos – um novo sistema de arquitetura.

Figura 26: Architecton Beta e Gota 2-a, 1923-1927



Fonte: <https://monoskop.org/Malevich#Malevich1927>

No documentário “*Zaha Hadid on Malevich*” (2014), produzido pela BBC, a arquiteta relatou que nunca foi uma especialista na teoria Suprematista e sim que o impacto desta arte lhe possibilitou compreender como sua mente trabalhava, e como ela poderia se organizar em relação ao seu pensamento criativo.

No documentário também foi exposto o interesse de Malevich pela aviação e pelo espaço, assim como outros pensadores sobre o assunto. O âmbito da construção de foguetes e que eles poderiam levar o homem à Lua e proporcionar uma vivência fora da Terra era mística, mas estava entre os assuntos da sociedade no período que o Suprematismo ocorria.

Hadid quanto a este âmbito, identificou que as obras de Malevich proporcionaram a ela conceitos de movimento, equilíbrio, e flutuação, dizendo que os elementos nas pinturas do artista se pareciam com galáxias (BBC, 2014). O caráter experimental dos *architectons*, servindo como modelos estéticos e não como maquetes de projetos podem ser associados ao processo criativo e pensamento de uma nova arquitetura em Hadid. Se Malevich usou arquitetura para fazer arte, Hadid criou pinturas para conceber arquitetura.

2.2.2. As Exibições *The Great Utopia* e *Zaha Hadid and Suprematism*

Com referência ao documentário citado, outros dois momentos relevantes na relação Hadid-Vanguarda são as exposições que intitulam este tópico.

The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Gard, 1915-1932, foi realizada em Nova Iorque, no ano de 1992, no Museu Guggenheim. Hadid foi convidada para projetar os ambientes onde foram expostas as obras de diversos artistas da Vanguarda Russa. A Exposição foi dividida em alguns ambientes temáticos com os nomes de: *Bent Tektonik*, *Black Room*, *Globe Room*, *Maze Room*, *Porcelain Beams*, *Skyline of Tektoniks*, *Suprematist Walls*, *Tatlin Tower*, and *Zig Zag Wall*. Todos os ambientes proporcionavam uma expressão dinâmica (MENDELSON, 2016). Na figura 27, na parte inferior da imagem podemos observar os desenhos de Hadid e na superior, os seus respectivos ambientes projetados - à esquerda a *Globe Room* e à direita a sala *Suprematist Walls*

Figura 27: Zaha Hadid. Ambientes da exposição *The Great Utopia* e seus respectivos desenhos



Fonte: <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/painting-for-the-guggenheim-zaha-hadids-exhibition-design-process>

Segundo Hadid, a exibição possuiu um objetivo geral de demonstrar a Vanguarda Russa do período de 1910 a 1930. Entretanto, Malevich e Tátlin foram os artistas mais destacados, sendo os líderes dos movimentos Suprematista e Construtivista respectivamente.

A arquiteta relatou que a ideia foi criar uma conexão entre as duas correntes ao percorrer o museu, colocando logo ao adentrá-lo uma obra de cada artista. Os conceitos de liberação da gravidade e flutuação como referenciado no documentário “*Zaha Hadid on Malevich*” (2014), também foram citados por Hadid (CASTRO, 1995).

Na figura 28, podemos observar a arquiteta com uma maquete de uma escultura gigantesca no meio do átrio do museu Guggenheim. Esta escultura seria uma reinterpretação da obra do Monumento à Terceira Internacional (1919) de Tátlin – projeto de uma Torre, para reunir grupos de partidos socialistas e emitir sinais e notícias (ARGAN, 2013).

Figura 28: Zaha Hadid com maquetes e desenhos para a Exibição *The Great Utopia*



Fonte: <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/painting-for-the-guggenheim-zaha-hadids-exhibition-design-process>

A exibição *Zaha Hadid and Suprematism* foi realizada em Zurique, no ano de 2010, na Galeria *Gmurzynska*. Quase duas décadas depois, duas temáticas são recapturadas para discussão. No livro concebido após esta exibição, Krystyna

Gmurzynska e Mathias Rastorfer (2012) realizaram uma introdução relembrando a exibição *The Great Utopia*, e apresentaram respectivamente Hadid e o Suprematismo como uma arquiteta influente de mente brilhante e um artista (Malevich) que mudou a arte para sempre.

Figura 29: Zaha Hadid Architects. Galeria *Gmurzynska - Zaha Hadid and Suprematism*, 2010
Zurique, Suíça



Fonte: <http://www.gmurzynska.com/exhibitions/zaha-hadid-and-suprematism#1>

Hadid foi a curadora e realizou o design do ambiente de toda a galeria, criando assim um diálogo entre as obras apresentadas, tematizadas como: abstração, distorção, fragmentação e flutuação. A exibição foi seminal quanto a sobreposição dos trabalhos da Vanguarda Russa com os trabalhos de Hadid e seu escritório; compreendendo três temporalidades: os seus primeiros trabalhos, os trabalhos atuais e as obras dos artistas russos²⁰. Conforme a figura 29, podemos observar que a arquiteta realizou uma espécie de expografia no local, onde duas dimensões se confundem com uma terceira, o design que foi composto por pinturas nas paredes da galeria que avançavam pelo teto e pelo piso (LAVRENTIEV, 2012).

²⁰ Os artistas russos que tiveram suas obras expostas são: Ilya Chashnik, Boris Ender, Anna Leporskaya, El Lissitzky, Kazimir Malevich, Paul Mansouroff, Alexander Rodchenko, Andrei Shaposhnikov, Antonina Sofronova, Vladimir and Georgy Stenberg e Nikolai Suetin.

Para Leung (2012) foi a produtividade enérgica da Vanguarda Russa que inspirou Hadid, em diálogo com o qual a arquiteta estabeleceu por meio de seus projetos uma exploração das formas e perpetuou uma visão que buscava delinear novas e expansivas possibilidades.

Schumacher (2012) também participou com um ensaio no livro da exposição. O arquiteto escreveu que foi a Revolução Russa de 1917 que iniciou uma grande energia criativa no mundo. Foi uma produção espantosa quanto à arte, ciência, design e diversos experimentos. Sobre os *architectons*, Schumacher relatou que Hadid não absorveu a ortogonalidade das formas, mas sim, aderiu aos princípios de torções das obras de Malevich, Moholy-Nagy, El Lissitzky e Gabo. O arquiteto ainda disse que “Malevich descobriu na abstração um princípio heurístico que pode proporcionar trabalho criativo até agora inédito nas questões de níveis de invenção” (SCHUMACHER, 2012, p.24, tradução nossa).

Diferentemente da exposição *The Great Utopia* aqui demonstrada, *Zaha Hadid and Suprematism* atingiu outros valores de conexão entre a arquiteta e os artistas da vanguarda. Enquanto a primeira foi apenas um trabalho do design dos ambientes, seguindo as vertentes suprematista e construtivista, a segunda possuiu um design mais particular de Hadid, representando o movimento, a flutuação tão citada em seus projetos. Houve uma mescla entre as obras dos artistas, as obras da arquiteta e o ambiente em si. Para Alexander Lavrentiev (2012) a essência dos projetos de Hadid está no movimento, no espaço dinâmico, nos níveis de complexidade, e nas transformações topológicas - diversos conceitos que a arquiteta desenvolveu a partir da vanguarda.

2.3. O pensamento de projeto e outras influências

Um *insight* criativo incorporado por Hadid foi captar que as pessoas se interessam por algo deslumbrante, impactante e estranho. Quando a arquiteta avistou uma intervenção do artista plástico Christo Javachef²¹, em Berlim, ela presenciou o

²¹ “Christo começou a se ocupar com o projeto do empacotamento em 1961. A localização do prédio, na confluência entre o Leste e o Ocidente, no centro da Europa, deu a ele um significado especial, depois do fim da Guerra Fria. Abandonado durante 40 anos, no território da ex-Alemanha comunista, pareceu despertar de um sono profundo em 1989, depois da queda do Muro de Berlim. Transformação e movimento foram os elementos centrais da obra de Christo. De 23 de junho a 6 de julho de 1995, milhares de pessoas viram e fotografaram o prédio, enrolado em cem mil metros quadrados de um tecido especial de alumínio. Depois, o tecido foi substituído pelos andaimes para a reforma completa

prédio do parlamento alemão embrulhado por tecido (figura 30), deixando muitas pessoas curiosas, estagnadas e amontoadas para visualizar tal feito.

Hadid compreendeu que seus projetos deveriam promover experiências questionadoras, nas quais ela conseguisse demonstrar uma inovação a partir do que já existia. A arquiteta afirmou:

Foi quando ficou claro para mim que as pessoas estão interessadas em projetos fantásticos, que fazem a fantasia se tornar realidade. As pessoas não estavam fascinadas somente com o invólucro, mas em como o prédio estava enrolado e em como se pode fazer algo novo a partir do familiar. Queremos que cada projeto nosso ofereça uma experiência que inspire as pessoas, que as provoquem, que as deixem curiosas para buscar ideias e conceitos inovadores. Encontro isso em pessoas de todos os lugares do mundo: todas têm a paixão e o entusiasmo da descoberta (FIGUEROLA, 2012, p.69).

Pode-se dizer que, com a análise de Hadid sobre a intervenção de Christo, esta experiência foi um pequeno ponto, mas que fundamentou mais ainda sua busca por empurrar os limites da arquitetura.

Figura 30: Christo. Wrapped Reichstag, 1971-1995, Berlim, Alemanha



Fonte: <http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag>

do prédio, a cargo do arquiteto britânico Norman Foster. Após a transferência do governo alemão de Bonn para Berlim, o prédio foi reinaugurado em 19 de abril de 1999 como sede do Bundestag”. Disponível em: <<http://www.dw.com/pt-br/1994-christo-pode-empacotar-o-reichstag/a-447484>>. Acesso em set. 2017

Retomemos agora, o fator gerador de pensamento criativo da arquiteta. Foi a inspiração provinda da Vanguarda Russa que permitiu o desenvolvimento de desenhos e pinturas que romperam com a maneira tradicional de compor projetos. O uso de tais ferramentas para projetar permitiu Hadid expandir a forma e função projetual, como se pode observar em sua fala:

Estou convencida de que a pesquisa do suprematismo pode oferecer *insights* criativos e interessantes se aplicada à arquitetura. Em particular, a obra de Malevitch teve uma importância significativa para a evolução das plantas de meus edifícios. Saber gerir a planta, entrar nela virtualmente e se mover dentro dela é fundamental para um arquiteto. Sem dúvida, as plantas dos projetos que criei nestes anos, desde o início da minha atividade, foram influenciadas pela fragmentação, pelo caos calculado e pelas novas figuras do espaço imaginadas pelos suprematistas. Com eles aprendi também como me libertar das leis da gravidade, não no sentido estrito dos termos, mas como a possibilidade de experimentar noções de arquitetura fora dos paradigmas definidos, das regras existentes (HADID apud GUCCIONE, 2011, p.74-75).

Um elemento presente que se destacou nas composições da Vanguarda Russa é a diagonal. Como já apresentado, é uma característica fundamental para a definição da Arquitetura Desconstrutivista. Para a arquiteta o uso da diagonal foi uma importante descoberta, que criou a ideia de reformular o espaço.

O uso da diagonal partiu primeiramente para os ângulos dos projetos e depois se tornou uma metáfora de questionamento para fundamentar pressupostos de formas óbvias, gerando um pensamento sobre ângulos não retos, e também em linhas naturais e sinuosas (JODIDIO, 2013).

Quando questionada sobre sua aversão aos ângulos de 90 graus, Hadid respondeu que não compreendia como que na atualidade em que vivemos, cheia de complexidades, ainda possamos estar presos a conceitos de grelhas ortogonais e a cubos, e completou dizendo:

Um dos grandes desafios do arquiteto contemporâneo é buscar uma linguagem além dos limites da compartimentalização da arquitetura do século 20 e constituir uma nova arquitetura especializada, flexível, que dialogue com os processos complexos das nossas vidas e profissões (GARCIA, 2014, p.18).

Sobre as complexidades em que vivemos, a questão da forma e função deve ser comentada. Em várias entrevistas Hadid relatou que ao iniciar o processo criativo de algum projeto, busca-se entender qual será seu programa, evidenciando a preocupação com o funcionamento projetual, realizando-se em seguida desenhos da forma, e concomitantemente a organização espacial interna e externa do projeto

(GARCIA, 2014; LEVENE; CECILIA, 1995). Schumacher relatou que a busca da arquiteta por uma forma diferente nunca deixou a funcionalidade ser afetada e disse que sua teoria consiste que a forma pode fornecer as funções do projeto. (OBRIST, et al., 2017; ZAHA HADID ARCHITECTS, 2017).

A partir destes vários depoimentos é possível inferir que no pensamento de Hadid a forma antecedia e dava origem à função dos projetos, contrariando a máxima moderna. Além disso, a arquiteta experimentava com desenhos e pinturas, fatores que possivelmente contribuíram para sua arquitetura inovadora.

2.3.1. O desenho, a pintura e o computador

A influência da Vanguarda Russa, e principalmente de Malevich foi essencial para a formação do pensamento de projeto de Hadid. Visto tal inspiração e o repertório já apresentado, abordaremos as ferramentas de projeto da arquiteta e quais outras influências são encontradas no seu pensamento arquitetônico. Antes de realizar as pinturas, os desenhos provieram como uma concepção abstrata. A arquiteta desenhava de uma maneira fora do comum; os desenhos eram apenas ideias lançadas no papel, que se transformavam e geravam outras ideias para outros desenhos (LEVENE; CECILIA, 1995).

O primeiro questionamento que Hadid realizava quando iria projetar era sobre a funcionalidade/organização, pesquisava-se novos e melhores meios para que os usuários utilizassem aquele prédio e assim gerava-se um diagrama que correspondesse ao pedido do cliente e do terreno, sendo trabalhado ao máximo para se tornar legível. A arquiteta descreve o processo:

Começamos buscando a razão que leva à construção de um prédio. Olhamos além do briefing, pesquisando novas maneiras e melhores soluções para as pessoas poderem utilizar o prédio. A parte crítica no processo é a pesquisa da organização, que nos permite criar um diagrama que indique as diversas formas em que o prédio será vivenciado. Esse é o ponto de partida de tudo. O diagrama indica não só as necessidades e programa exigido pelo cliente como também analisa o terreno onde o prédio será erigido e seu entorno. É nesta fase que começa a se delinear a forma. Nesse momento, toda nossa dinâmica se concentra nessa interpretação conceitual (GARCIA, 2014, p.16).

Entende-se que este diagrama parte da execução de seus desenhos, pinturas e posteriormente projeções realizadas pelo computador. Inicialmente foi pelos desenhos, de maneira intensa, sendo produzidos em grandes quantidades, passando assim para as pinturas em grandes dimensões que Hadid compôs seu pensamento

criativo. Schumacher também explicou o uso de diagramas na metodologia de projetos, explicitando-o como um processo aberto de pensamento:

O uso de diagramas ajuda a especular sobre aspectos isolados muito rapidamente, não é preciso desenhar e se perder em considerações. (...) E este nível de abstração ajuda a manipular, sem maiores preconceitos, por exemplo, o tema adjacência, tornando possível sua transformação em qualquer outra coisa no futuro. É um processo mais aberto, mas ainda assim o diagrama estabelece claramente o que significa e o que não significa; a sua função, no caso da investigação das adjacências, por exemplo, é claríssima (LIMA; SCHRAMM, 2003, s/p).

Um dos croquis da série para o projeto do Terminal *Multimodal Hoenheim Nord* pode ser visto na figura 31. Este processo intenso de produção é chamado por Schumacher de processo diagramático, no qual um desenho é provocador de pensamentos para outros desenhos, e assim gera-se um movimento de produção. Schumacher relatou que:

Falo de um processo diagramático, em vez de apenas do diagrama, porque é essencial pensar num processo, ou até mesmo numa prática; e não em um objeto. E isto diz respeito ao tipo de diagrama que nós chamamos “Deleuziano”. A maneira como Deleuze usa a palavra “diagrama” é apenas vagamente relacionada com o “diagrama comum”, e não deve ser confundida com ele. O diagrama “Deleuziano” é algo que pode parecer com um diagrama comum ou mesmo com um desenho ou maquete, mas não é usado da mesma forma. A diferença entre o diagrama “Deleuziano” e o “comum” só pode ser identificada se observamos o padrão geral das práticas de projetar que determinam o significado pragmático específico de qualquer elemento do projeto. Qualquer diagrama ou desenho é (...) um tipo de aparato formal que requer uma interpretação ativa para que seja útil (LIMA; SCHRAMM, 2003, s/p).

Juntamente com o questionamento funcional de projeto, a arquiteta interrogava as formas arquitetônicas, “me interessei em saber por que as coisas são como são. Por que só há um tipo de quarto? Sempre questionei as tipologias. Isso afeta o que se pode fazer nos edifícios e, enfim, sua forma” (ZABALBESASCOA, 2008, p.10).

Em entrevista para revista *EICroqui*, Hadid diz que começou este processo de desenho abstrato porque não queria representar a arquitetura do modo convencional – com as formas já existentes. Ela desenhava e posteriormente pintava de um modo ímpar para si mesma. Desta maneira os desenhos e pinturas “ilegíveis” se tornaram uma ferramenta metodológica, onde uma série ou sequência deles tornava-se uma bola de neve, produzindo diversas interpretações e variadas formas (LEVENE; CECILIA, 1995). Para Guccione (2011), eram especificamente as pinturas com perspectivas distorcidas que proporcionavam as formas dos projetos.

Figura 31: Zaha Hadid. Croqui do projeto *Hoenheim Nord Terminus and Car Park*, 1998



Fonte: <http://www.zaha-hadid.com/architecture/hoenheim-nord-terminus-and-car-park>

Hadid defendia o trabalho em desenho e a pintura em relação ao computador, dizendo que a expressão gráfica proveniente da mão é mais relevante em requisitos artísticos e de liberdade do movimento da mão. E foi com experimentos nos desenhos e pinturas que ela e seu escritório conseguiram atingir outras interpretações projetuais, resultando na forma e função de algum projeto.

Hoje, muitos projetos são inteiramente criados no computador. Mas pintar, desenhar e esboçar foram ferramentas de suma importância na busca da minha expressão numa época em que softwares de desenho em 3D não existiam. Graças a esse aprendizado, meu traço se desenvolveu em busca da distorção e fragmentação das formas convencionais. No início do escritório, o método que empregávamos para desenhar, pintar ou criar uma maquete nos levou a descobertas incríveis. Às vezes, não tínhamos ideia de onde a pesquisa estava nos levando, mas sabíamos que chegaria a algum lugar e que toda aquela energia iria nos aperfeiçoar profissionalmente [...] Mas aquele gesto sem fim de colocar um papel manteiga sobre o outro e ir traçando gerava inúmeras ideias [...] Ainda nos guiamos por esses princípios, mas os avanços na tecnologia nos permitem explorar em milhares de maneiras as camadas de desenhos e criar diferentes conceitos de maquetes ou esboços 3D (GARCIA, 2014, p. 18-19).

A partir dos anos 2000 é notável que os computadores e os programas de desenhos 2D e 3D evoluíram. Contudo, fica evidente que os desenhos e pinturas foram para Hadid meios de investigação projetual. Quando os computadores, programas de modelagem entraram como ferramentas de projetos em seu escritório, foram apenas para acelerar o processo criativo. Schumacher em entrevista respondeu que o escritório utiliza tais tecnologias para a elaboração de projetos, mas que os conceitos principais sobre a expressão gráfica da arquitetura de Hadid ainda condiz ao período de suas pinturas (LIMA; SCHRAMM, 2003).

As pinturas de Zaha permitiram ações mais liberais como, por exemplo, a distorção [...], é possível distorcer uma determinada figura, ou colidir duas figuras e depois alongá-las; algo que era desconhecido antigamente. Esta foi uma das audácias produtivas de Zaha [...] é claro que usamos animações para visualizações internas e externas (*walk-through, fly-through*), porque tornam o fluxo espacial geral muito mais claro e pode-se então ter mais certeza do resultado e conhecer a fenomenologia resultante. Embora isso também pudesse ser feito antes por meio de desenhos à mão, havia sempre um pouco de incerteza sobre o fato de se estar inventando demais ou se o resultado seria realmente como o desenho. Os projetos nos quais eu trabalhei e que foram construídos, confirmaram de maneira surpreendente que é possível antecipar os espaços por meio de desenhos 3D feitos à mão. Só que hoje em dia, os computadores fazem a mesma coisa mais rápido e com mais precisão (LIMA; SCHRAMM, 2003, s/p).

Entende-se que o conceito de arquitetura que Hadid criou por meio de desenhos e pinturas foi transposto para o uso dos computadores, e conseqüentemente, para todos que trabalham em seu escritório. Os computadores, e os programas cada vez mais avançados tecnologicamente, proporcionavam uma execução de desenhos mais rápida e precisa. E também permitiam um desenho experimental mais veloz, concedendo formas arquitetônicas difíceis e inimagináveis se feitas à mão. Porém, os desenhos e pinturas de Hadid já realizavam tal feito, a tecnologia apenas acelerou e aperfeiçoou este processo. A arquiteta relatou que:

Eu acredito que o método de desenho pode ser considerado o precursor do computador. O programa de computador chamado *FormZ*, por exemplo, é muito similar à técnica de desenho. Os desenhos permanecem mais complexos que os desenhos de computador, acredito eu [...] O sistema de realiza-los pode ter mudado, mas as ideias são as mesmas. (JODIDIO, 2013, p.16, tradução nossa).

2.3.2. A natureza e o *parametricism*

A natureza foi outra inspiração que influenciou nas composições de Hadid. As particularidades do ambiente natural são notáveis em seus projetos. A partir dos anos 2000, é evidente que os programas de computadores permitiram a execução mais apurada de formas sinuosas, suaves e fluídas. Mas a natureza desde os primórdios de sua carreira a influenciava. A paisagem natural e a topografia influenciaram seu processo de criação (HADID, 2001). A arquiteta dizia sempre observar a coerência e beleza dos traços naturais, investigando e pesquisando sobre a paisagem, o solo e a circulação do local pretendido para o projeto. Hadid identificou que:

Todas as minhas ideias vêm da observação: do lugar, da natureza, das pessoas se movendo pela cidade. É sempre sobre como as pessoas se movem por um espaço, e como o público vai usar o espaço. Ciência e natureza sempre foram inspirações frutuosas. Olhamos normalmente para os

sistemas da natureza quando estamos trabalhando, observamos sua coerência e beleza [...] investigamos e pesquisamos a paisagem, a topografia e a circulação do local. Desenhemos linhas de conexões visuais e linhas de movimento que se tornam evidentes nessa etapa de investigação. Trazemos essas linhas ao terreno - usando-as como informação para nosso projeto. Assim, cada projeto tem a relação mais forte possível com seu local de implantação (FIGUEROLA, 2012, p.67-68).

Segundo Schumacher a arquiteta criou o conceito de paisagem artificial, sendo uma forte analogia que introduz elementos novos para à arquitetura - é uma abstração, não uma imitação visual da natureza. O arquiteto relatou:

Também estamos falando de definições espaciais mais indeterminadas e abertas como, por exemplo, cumes, vales, uma floresta com graus de densidade; elementos que marcam e organizam, o espaço com, digamos, gradientes, com divisas indefinidas e formas latentes (LIMA; SCHRAMM, 2003, s/p).

Um exemplo (figura 32) para demonstrar o conceito de paisagem artificial e as ferramentas de projetos (desenhos e pinturas) é o *Landscape Formation One* (1996-1999). Localizado na cidade *Weil Am Rhein*, Alemanha, o projeto foi realizado para o Festival de Jardinagem do ano de 1999 (GUCCIONE, 2011). O projeto compõe-se de um restaurante, salas para escritório e um ambiente de exibição (JODIDIO, 2013). Hadid disse que o projeto "vem de uma sequência de tentativas para extrair novas espacialidades fluídas, que derivam dos estudos sobre a formação da paisagem natural como os rios, montanhas, florestas, desertos, canyons, geleiras e oceanos" (JODIDIO, 2013, p.133, tradução nossa).

Figura 32: Zaha Hadid Architects. *Landscape Formation One*, 1999, Weil Am Rhein, Alemanha



Fonte: <http://www.zaha-hadid.com/architecture/landesgardenschau-landscape-formation-one>

O entorno do projeto foi uma premissa para a criação do projeto, no qual Hadid desenhou linhas de fluxos para determinar sua forma e sua espacialidade. Com diversas entradas é o visitante que determina seu trajeto pelo interior ou exterior do prédio, visto que existe um acesso pela parte superior do projeto (GUCCIONE, 2011).

Desta maneira, o conceito de paisagem artificial foi cada vez mais explorado por Hadid e seu escritório. Do meio da década de 1990 para o começo dos anos 2000, a paisagem foi explorada com inúmeras possibilidades para gerar diversas formas. No ano de 2004 Schumacher publicou o livro *Digital Hadid: Landscapes in Motion* contando os percursos dos desenhos e pinturas para o deslocamento no âmbito digital.

Schumacher confirmou que os primeiros projetos de Hadid já eram “digitais” mesmo sendo realizados por desenhos e pinturas, e não há problema em admitir que o computador substituiu essas ferramentas, visto que não se pode inovar drasticamente a cada dois anos (LIMA; SCHRAMM, 2003). Com o uso intenso de programas para a execução de projetos o autor denominou que um novo estilo arquitetônico havia surgido.

Figura 33: Zaha Hadid Architects. Heydar Aliyev Cultural Center, 2013, Baku, Azerbaijão



Fonte: <http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre>

Foi na Bienal de Veneza, no ano de 2008, que Schumacher publicou um manifesto definindo um novo estilo, o *parametricism*, que segundo o autor superou os ideais dos períodos pós-moderno, desconstrutivista e minimalista. No *parametricism*, Schumacher (2009) identificou este período da arquitetura atual se concentra em programas de computadores, no qual o uso de *software* paramétrico como *Mel-script*

e *Rhino-script*²² são responsáveis na criação de projetos. Tal estilo deve evitar as formas geométricas comuns, como: quadrados, cubos, círculos, esferas, cilindros, cones, e repetições hierarquicamente alinhadas; devem utilizar formas parametricamente maleáveis, com diferenças graduais (repetições), com uma relação de conexão com o solo. Um projeto que exemplifica o estilo *parametricism* é o *Heydar Aliyev Cultural Center* (figura 33), um museu, biblioteca e auditório localizado na capital do Azerbaijão, Baku.

2.3.3. A inspiração brasileira

Um arquiteto que influenciou Hadid na questão das curvas e dos materiais modernos foi o arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer (1907-2012).

A arquiteta viajou para o Brasil diversas vezes. Em 1987, veio como docente acompanhar um grupo de estudantes, visitando as cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador e Brasília. Em período posterior encontrou-se com Oscar Niemeyer na Casa das Canoas (GARCIA, 2014). Hadid relatou que nos anos 1950 os projetos de Niemeyer estavam demonstrando o progresso da arquitetura brasileira. A arquiteta considerou Niemeyer como pioneiro de uma arquitetura orgânica, representado por seus projetos que unificavam a funcionalidade e o design (estética), de maneira ímpar (MARIANO, 2014).

Para Hadid toda a ideia de fluidez da forma arquitetônica, da manipulação do solo, das rampas contínuas, começou com Niemeyer, e a arquiteta lamentava que essa força e estilo tivessem se perdido (MOSTAFAVI, 2001; GUCCIONE, 2011). Pode-se notar a influência desse movimento fluido do concreto e de tais rampas no projeto *Landscape Formation One* (1999). Hadid ainda enfatizou que o arquiteto brasileiro possuía uma sensibilidade, originalidade e virtuosismo sem iguais:

Sua obra me inspirou e encorajou na busca da minha arquitetura. Segui seus ensinamentos de total fluidez em todas as escalas. O papel de Niemeyer não deve ser subestimado. Sua contribuição, tanto na composição formal quanto na expansão do repertório arquitetônico, foi central à evolução do Modernismo. Ele mudou radicalmente a maneira de criar a organização espacial de um projeto. As cascas de seus prédios, diferentes umas das outras, são transições sensuais que possibilitam formas cada vez mais

²² *Mel-script*, *Rhino-script* são programas para modelagem em 3D, utiliza-se códigos para desenhar, e não o cursor do mouse como referência para comandos como nos programas mais usuais. Geralmente o *Rhino* é acompanhado do *Grasshopper*, plugin para executar a programação – enquanto isto é feito em uma janela, o desenho é realizado em outra.

complexas. Ninguém de sua época atingiu seu feito: transformar o concreto armado em formas fluidas (GARCIA, 2014, p.17-18).

Para Peter Cook (Schumacher et al., 2004), Hadid possuía uma forte qualidade, a de observar o trabalho de seus amigos arquitetos e deles captar detalhes, sejam estes pequenos ou grandes, e assim fez com Niemeyer.

Nas suas vindas ao Brasil, a arquiteta também visitou a Igreja da Pampulha, o Ministério da Educação e da Saúde (Palácio Gustavo Capanema), o MASP e o Sesc Pompéia. Projetos dos quais ela elogiava e declarava reconhecimento por Lúcio Costa e Lina Bo Bardi, e também pelos arquitetos modernistas Affonso Eduardo Reidy e João Batista Vilanova Artigas, dizendo que todos eles possuíam características estonteantes (MARIANO, 2014; MOSTAFAVI, 2001).

Um fato que demonstra sua busca por desenvolver o modernismo de outra maneira é o uso de materiais que os arquitetos modernistas trabalhavam: o concreto, aço e vidro, proporcionando uma plástica em tons monocromáticos para seus projetos (GARCIA, 2014).

Em suma, a arquitetura para a arquiteta deveria proporcionar prazer e conforto seja ao adentrar algum ambiente ou vivenciá-lo no contexto urbano. Vimos até aqui que as inspirações e influências de Hadid surgiram de uma vertente moderna, atingindo conceitos discutidos por diversos arquitetos como a natureza. A arquiteta iniciou-se explorando a agenda moderna, pela Vanguarda Russa, desenvolvendo seu próprio estilo arquitetônico, seja pelas formas como pelas funções projetuais. Utilizou os mesmos materiais que a arquitetura moderna adotou como premissas e foi inspirada por um arquiteto modernista brasileiro.

3. A MONTAGEM: “HADID-VANGUARDA”

Seguindo os preceitos do *Atlas Mnemosyne* já dissertados no primeiro capítulo, abordaremos neste capítulo a aproximação de pensamentos criativos entre a arquiteta Zaha Hadid e quatro artistas da Vanguarda Russa.

A montagem “Hadid-Vanguarda” foi realizada contendo imagens de desenhos, pinturas e fotografias de quatro projetos da arquiteta e imagens de obras de quatro artistas da Vanguarda Russa. Os projetos são: o clube de lazer *The Peak* (1982-3), o corpo de bombeiros *Vitra Fire Station* (1993), o terminal de trem e ônibus *Hoenheim-Nord Terminus and Car Park* (2001) e o Museu de Arte Contemporânea - *MAXXI* (2009). E os artistas da vanguarda são: Malevich, Moholy-Nagy, El Lissitzky e Gabo. Cada prancha realizada concentrou imagens de um projeto com imagens de obras dos quatro artistas. Foram realizadas oito disposições, sendo duas para cada projeto. E uma correspondente a cada projeto foi analisada, as demais se encontram no apêndice.

A montagem “Hadid-Vanguarda”, inspirada no *Atlas Mnemosyne* de Warburg, foi utilizada como ferramenta metodológica para criar as categorias que aproximam o pensamento criativo da arquiteta e dos artistas em uma perspectiva teórico-visual. Esclarece-se que em relação a perspectiva teórica, apenas Malevich está inserido, pois, sendo o líder do movimento Suprematista e principal inspiração de Hadid, apenas seus tratados teóricos e livros foram citados nesta dissertação; os demais artistas ficam relacionados apenas à perspectiva visual.

Após a montagem ser realizada, empreendeu-se um processo de análise teórico (bibliográfico) e visual (imagens já nas pranchas), criando-se as categorias: A Diagonal, A Vista Aérea, e As Camadas. As três categorias foram denominadas como palavras-chaves que englobam também outras palavras usadas por outros autores, com o objetivo de esclarecer os elementos inseridos nos pensamentos criativos da arquiteta e dos artistas, ou seja, demonstrar o diálogo existente.

Retomando que *Mnemosyne* é um projeto aberto, no qual Warburg quis demonstrar as intrincações e interrelações entre (intervalo) as imagens, não é possível considerar que uma imagem (qualquer que seja) esteja inserida em apenas uma das categorias, visto também que o valor teórico de cada categoria está interseccionado com as outras categorias. Ou seja, cada descrição a seguir das categorias complementa as outras, e também veremos nas pranchas que uma imagem foi

categorizada (via percurso visual) como “A Diagonal” enquanto em outra prancha, ela está inserida na categoria “A Vista Aérea” por exemplo.

Nas pranchas, cada percurso visual composto por setas e numerações é uma interpretação demonstrada, sendo possível diversas outras. Seguindo os preceitos de Warburg e o *Atlas Mnemosyne*, as intricações não se extinguem, a montagem é um projeto aberto, que está sempre apto para mudanças de posicionamento de imagens, assim como de suas interpretações.

3.1. As categorias: valor teórico

3.1.1. A Diagonal

Nesta categoria, pode-se englobar outras palavras como: distorção, torção, inclinação, deflexão, fluidez e fluxo. Hadid disse ser contra os ângulos de 90 graus, e que a diagonal foi uma grande descoberta, possibilitando repensar o espaço projetual - em suas palavras “a diagonal foi o começo de tudo isso” (JODIDIO, 2013, p.14, tradução nossa). Segundo Jodidio (2013), de projetos com a tectônica que evitavam ângulos de 90 graus para projetos com formas mais sinuosas, a diagonal se torna uma metáfora de questionamento das características da forma arquitetônica.

Hadid relatou que a fluidez de seus projetos além de estar nas formas, está na função, na articulação e fluxo entre os pavimentos (MOSTAFAVI, 2001). A arquiteta citou que seu ideal propõe “novos sistemas na arquitetura e no urbanismo que permitem ordenar e articular de forma a auxiliar o visitante a compreender a planta de um prédio e orientá-lo dentro dele” (GARCIA, 2014, p.18).

A ideia da diagonal passa a ser um elemento que vai contra as formas usuais que estavam sendo utilizadas nos anos de 1970 - período que Hadid estudou e iniciou sua carreira. A discussão também se sucedeu na exibição da *Arquitetura Descontrutivista* (1988), onde este elemento passou a determinar a característica principal dos projetos expostos.

Para Malevich (1996, p.341), a diagonal é o elemento notável de sua arte, “‘a linha reta suprematista’ (de caráter dinâmico)” pode ser identificada nas pinturas Suprematistas. O artista denominou a linha reta dinâmica de “elemento adicional” do Suprematismo. A teoria do elemento adicional foi criada por Malevich para explicar aqueles elementos formais que introduziam inovações nos estilos artísticos. A

diagonal era o elemento adicional do Suprematismo. Outro exemplo é a forma gráfica de foice, que foi identificada por ele como o elemento adicional do Cubismo.

Malevich dizia que cada movimento de arte possuía uma marca intrínseca ao artista e ao local de produção da arte, ele cita os movimentos Cubista, Futurista e Suprematista como adeptos à cidade, à vida urbana (MALEVICH, 1959). O artista escreveu um exemplo:

Podemos falar, portanto, referindo-nos ao elemento adicional de diferentes culturas pictóricas, de meios propícios e não-propícios. Se colocássemos no campo, isolado da cidade, um futurista, um cubista ou um suprematista, ele perderia paulatinamente o elemento adicional a que se liga intimamente e, sob a influência do novo meio, regressaria a um estágio inicial (à imitação da natureza) (MALEVICH, 1996, p.342).

3.1.2. A Vista Aérea

Nesta categoria encontra-se os termos tão citados por Hadid e outros autores como: flutuação, explosão, fragmentação e paisagem. A arquiteta comparou as pinturas de Malevich com galáxias ou peças voando à deriva. São diversos elementos pequenos que na metáfora “explosão” se fragmentam, se espalham e preenchem o espaço ou a paisagem (BBC, 2014).

A vista aérea, ou a perspectiva em alguns desenhos e pinturas de Hadid são vistos como se o olho do observador estivesse elevado do solo, em uma altura elevada, como em uma viagem de avião. Pode-se dizer que ao se influenciar por Malevich a arquiteta inconscientemente produziu pinturas nesta perspectiva. Ela relatou ao jornalista americano John Seabrook um acontecimento de um voo em pleno inverno para Nova Iorque, no momento que o avião pousava:

O sol estava se pondo, e a água estava vermelha, os prédios eram pretos, e as ruas eram brancas, isto, porque havia nevado, e percebi, que ao olhar para baixo, a paisagem era exatamente como uma de minhas pinturas. Isto prova para mim, que as condições abstratas que eu experimento em minhas pinturas existem na vida real – e eu as realizei antes de as ver. Esta foi uma das mais extraordinárias experiências de minha vida (SEABROOK, 2009, p.113).

Malevich relatou que o Suprematismo (como dito na categoria anterior), pode ser identificado pela linha dinâmica (elemento adicional), e relaciona que “o meio correspondente a esta nova cultura tem sido criado pelas últimas conquistas da

tecnologia, especialmente da aviação, de sorte que também se pode qualificar o Suprematismo de ‘aeronáutico’” (MALEVICH, 1996, p.341).

Segundo Maria Kokkori e Alexander Bouras, o artista “descrevia a percepção da arte como um fenômeno complexo e com multi-camadas começando com o olho, o ‘centro da divisão’, e estimulado pelo ambiente” (KOKKORI; BOURAS, 2014, p.169, tradução nossa).

Nota-se que o “meio” ou “ambiente” para Malevich exerce influência na criação da arte. O artista nos anos de 1924 a 1927 elaborou diagramas pedagógicos no Instituto de Cultura Artística de Petrogrado (GINKHUK). Também chamados de diagramas analíticos, Malevich utilizava-os para o ensino do Suprematismo e de outros movimentos como o cubismo e futurismo. No diagrama analítico (figura 34) de número 16, podemos observar imagens aéreas na terceira coluna - que correspondem ao Suprematismo. Na primeira e na segunda coluna deste diagrama, encontra-se imagens correspondentes aos movimentos cubista e futurista.

Ademais, nas imagens aéreas podemos observar as linhas suprematistas. Na parte superior da terceira coluna encontra-se dois desenhos de Malevich (figura 34), e abaixo, visualiza-se diversas imagens aéreas ou de caráter aéreo, que evidenciam a linha em diagonal e por vezes curva – como no caso da terceira imagem da coluna (contando da parte superior, da esquerda para direita).

Figura 34: Kazimir Malevich. Diagrama 16, 1924-1927. Papel impresso recortado e colado, impressões de gelatina de prata, nanquim e lápis sobre papel, 72.4x98.4cm, MoMA, Nova Iorque



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/38132>

3.1.3. As Camadas

A terceira e última categoria, foi denominada de “As Camadas”. Seja em algum desenho, pintura ou foto dos projetos da arquiteta, ou nas obras dos artistas, visualiza-se camadas, sobreposições de elementos. Como visto na categoria anterior, Malevich percebia a arte como “multi-camadas”, este pensamento está relacionado ao termo *faktura*, ou “fatura”.

Na descrição comum, fatura é textura, é o material utilizado nas pinturas, seja a tinta a óleo, aquarela ou acrílico. Para Malevich, em sua teoria Suprematista, a fatura realiza uma união - a do material com o imaterial, tem função de tabula rasa, um lugar de descobertas, de desenvolvimento das formas (KOKKORI; BOURAS, 2014). A seguir o artista explica o uso comum da fatura, e ao final de sua fala demonstra seu pensamento de fusão do “material” utilizado nas obras com o “imaterial”, o pensamento Suprematista, das sensações, o não-objetivo.

Os objetos eram escolhidos de acordo com a combinação da forma, da fatura e da cor, inconscientes disso, os artistas consideravam necessário apenas transmitir a diversificação por vários amontoados de objetos, perdendo-se assim o verdadeiro significado; contudo, o verdadeiro se baseia na combinação das diversas linhas, volumes, planos, cores – a fatura em um corpo como tal (MALEVICH, 2007, p.38-39).

Hadid demonstrava o conceito de “fatura Suprematista” ao desenhar e depois realizar suas pinturas, nas quais em questões de textura ou materiais pouco se notam, além do grafite e acrílico respectivamente. Mas, no pensamento de criação e no desenvolvimento de formas nota-se tal correspondência. A arquiteta descreve seu processo: “Desenhar era um processo lento, que exigia tremenda concentração e precisão. Mas era aquele gesto sem fim de colocar um papel manteiga sobre o outro e ir traçando gerava inúmeras ideias” (GARCIA, 2014, p.19).



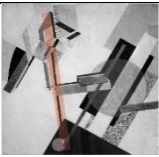
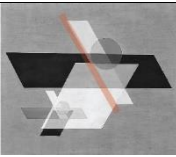

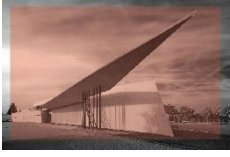






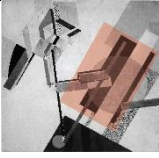

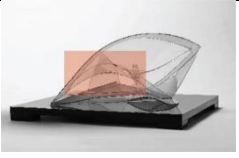
Nas pinturas de Hadid, podemos notar as sobreposições, além também de notar que as outras categorias – A Diagonal e A Vista Aérea - que estão inseridas nesta. Compreende-se que em “As Camadas” os elementos em diagonais são presentes e a vista aérea permite a visualização das sobreposições. Ou seja, as três categorias estão relacionadas, seja nos fatores teóricos ou visuais.

Inserir-se nesta categoria termos encontrados em análises de outros autores como justaposição, sobreposição, transparência e leveza - Hadid buscava demonstrar e desenvolver em suas pinturas estes conceitos.

3.2. As categorias: valor visual

Após apresentado o valor teórico das categorias, podemos entender o valor visual. No quadro 3, as hachuras em vermelho possibilitam o entendimento do olhar sobre as imagens (utilizamos algumas como exemplo, porém poderíamos ter utilizado outra semelhante). Vemos o porquê de cada uma delas possuir valor visual para se inserir em qualquer uma das três categorias. Iniciando com “A Diagonal”, as hachuras demonstram um elemento diagonal para exemplificar, pois existem diversos outros. Já a hachura da categoria “A Vista Aérea” permeia quase toda a imagem, pois o olhar é sempre a perspectiva do todo, nem sempre de um ponto de vista elevado ao solo, mas sim que englobe elementos que demonstrem a paisagem, fragmentos e as outras categorias. Na categoria “As Camadas” a hachura foca em uma relação de planos das imagens, demonstrando as sobreposições e entrelaçamentos dos elementos, existindo diversas outras. Ademais, outras palavras-chave possibilitam a definição das categorias.

Quadro 3: Identificação do valor visual das categorias

	Zaha Hadid	Kazimir Malevich	El Lissitzky	Moholy-Nagy	Naum Gabo
A Diagonal					
Distorção Torção Inclinação Fluidez Deflexão Fluxo					
A Vista Aérea					
Flutuação Explosão Fragmentação Paisagem					
As Camadas					
Justaposição Sobreposição Transparência Leveza					

Fonte: do autor, 2017

3.3. O projeto *The Peak*

O projeto *The Peak* foi elaborado nos anos de 1982-3, sendo considerado um marco histórico para Hadid. Foi com este projeto que a arquiteta venceu seu primeiro concurso internacional, sendo muito prestigiada. A disputa ocorreu para a construção de um clube de lazer na cidade de Hong Kong, que infelizmente não foi realizado devido à perda do terreno pelo cliente (BBC, 2013). No processo de criação deste projeto, Hadid utilizou croquis abstratos e pinturas como ferramenta projetual, apesar de alguns desenhos finais serem elaborados por computadores (LEVENE; CECILIA, 1995).

O *The Peak* foi definido por Guccione como: um “‘arranha-céu horizontal’ que, situado no ponto mais alto da colônia, é uma estrutura multidirecional leve, formada por camadas orientadas de modos diferentes e em equilíbrio precário” (2011, p.11).

Figura 35: Zaha Hadid. Day view from courtyard, 1983, acrylic on cartridge, 55x42,5cm

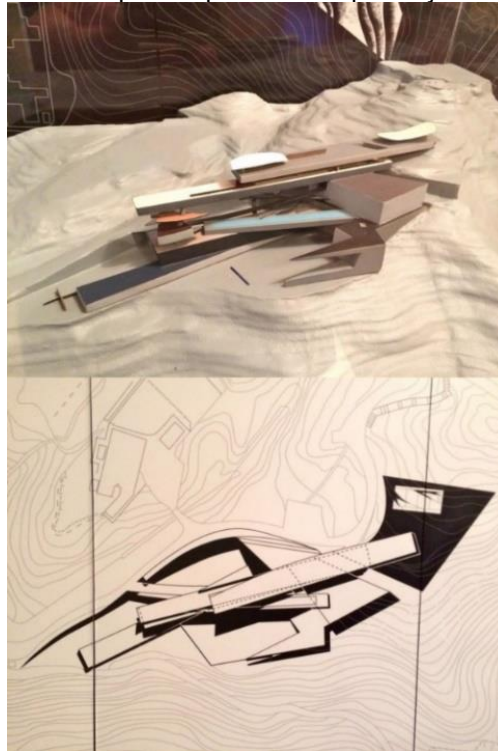


Fonte: <http://www.zaha-hadid.com/architecture/the-peak-leisure-club>

Podemos observar na figura 35 a sobreposição desalinhada dos quatro volumes que compõem o programa do projeto. O clube seria composto por apartamentos, um bar, uma biblioteca, área de lazer com piscina e deck (JOHNSON; WIGLEY, 1988). É possível notar também os pilares inclinados (em diagonal) e uma rampa de acesso. Como já citado, o projeto foi exposto na exibição *Deconstructivist Architecture*, que identificou as características que diversos arquitetos estavam utilizando para conceber projetos que proporcionavam certa estranheza nas formas.

Para Ilka e Andreas Ruby (2006) o projeto em vez de ter sido realizado do solo para cima, foi feito ao contrário. Hadid o projetou de cima para baixo, “pousando” no solo existente. Ocorreu uma ideia de modificar a topografia local, realizando um planejamento de uma resolução geométrica distorcida, de planos, lajes, pilares e vigas. A arquiteta esclareceu que as rochas dos locais seriam escavadas, retiradas e polidas, criando assim uma paisagem artificial, sem o terreno no seu estado natural, os blocos em balanço e a rampa de acesso ganhariam destaque, transmitindo leveza para o projeto (MOSTAFAVI, 2001).

Figura 36: Zaha Hadid. Maquete e planta de implantação do *The Peak*, 1982-3



Fonte: <http://toothpicnations.co.uk/my-blog/?p=28941>

O processo criativo do projeto consistiu em diversos croquis e pinturas, além de maquetes. Na figura 36 podemos observar o projeto inserido no terreno, e como ele se adapta as curvas de nível; é notável também a sobreposição desalinhada dos blocos. O design do projeto é chamado por Hadid de “geologia suprematista”, no qual por meio do terreno local, o projeto desafia a natureza e os princípios de organização tradicionais (JODIDIO, 2013).

Entendemos melhor o termo “geologia suprematista” ao observarmos a figura 37, que consiste em uma pintura de elementos do projeto, como se o projeto tivesse sido aberto ou explodido, fragmentado, criando partículas similares as pinturas suprematistas.

Figura 37: Zaha Hadid. Confetti: Suprematism snowstorm, 1983, acrylic on cartridge, 91x275cm



Fonte: <http://www.zaha-hadid.com/architecture/the-peak-leisure-club>

Nota-se que os princípios de organização tradicional como a sobreposição alinhada ou justaposta não ocorre com o *The Peak*, pois para realizar a articulação interna do projeto a arquiteta utilizou outra ferramenta de projeto. Com uma técnica denominada de *X-ray drawing*, permitiu-se enxergar todas as plantas sobrepostas, e saber assim como elaborar a articulação interna do projeto (MOSTAFAVI, 2001).

Sendo assim, a arquiteta garantiu a funcionalidade do projeto, mantendo sua tectônica, dizendo que foi a contribuição de vários fatores que convergiram para delinear o projeto: “Essas idéias geológicas para a paisagem, as diferenças entre rocha e sólido, transparência e fluído, idéias de paisagismo e escavação, começaram a sugerir um grau de transitoriedade e fluidez junto à própria organização da planta” (HADID, 2011, s/p).

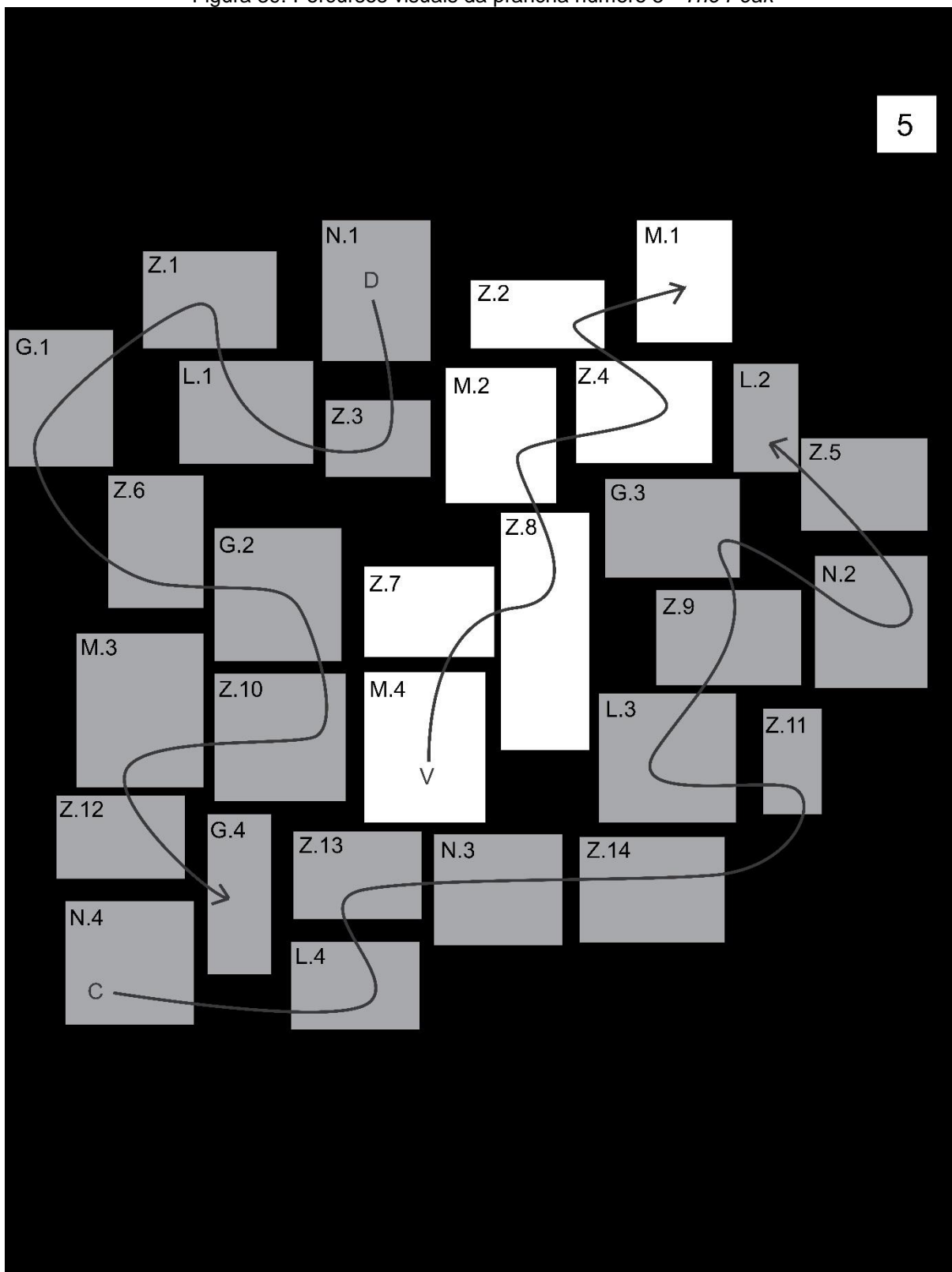
Neste projeto é possível notar como a arquiteta explorava as formas puras, retorcendo-as e implantando-as em uma sobreposição semelhante aos quadros suprematistas.

3.3.1. Prancha número 5

Figura 38: Prancha número 5 - *The Peak*



Fonte: do autor, 2017

Figura 39: Percursos visuais da prancha número 5 - *The Peak*

Fonte: do autor, 2017

Quadro 4: Percursos da prancha número 5

Percurso “A Diagonal” (D)	
Quantidade de imagens: 11	Descrição
Zaha Hadid (Z): 5	Z.1: Pintura Z.3: Desenho Z.6: Pintura Z.10: Pintura Z.12: Pintura
Kazimir Malevich (M): 1	M.3: Suprematism, 1915. Óleo sobre tela, 87,5x72cm. Foundation Beyeler
El Lissitzky (L): 1	L.1: Proun Study 1A (Proun S.K.) the Bridge, 1919. Lápis e guache sobre papel, 15x19,5cm. Museu Coleção Berardo, Portugal
Moholy-Nagy (N): 1	N.1: A XXI, 1925. Óleo sobre tela, 96x77cm Moholy-Nagy Foundation
Naum Gabo (G): 3	G.1: Sketch for Relief Construction, 1917. Grafite sobre papel, 181x143cm. Tate Modern, Londres, Inglaterra. G.2: Construction in a niche, 1930. Plástico, cortiça, metal e madeira, 61x27,9x58,4cm. Tate Modern, Londres, Inglaterra. G.4: Kinetic Construction (Standing Wave), 1919-20. Metal, madeira e motor elétrico, 61,1x24,1x19cm. Tate Modern, Londres, Inglaterra
Percurso “A Vista Aérea” (V)	
Quantidade de imagens: 7	Descrição
Zaha Hadid (Z): 4	Z.2: Pintura Z.4: Desenho Z.7: Pintura Z.8: Pintura
Kazimir Malevich (M): 3	M.1: Suprematism, 1915. Óleo sobre tela, 44,5x35cm. Stedelijk, Amsterdam, Holanda M.2: Suprematism (Supremus #58). Yellow and Black), Óleo sobre tela, 79,5x70,5cm. The State Russian Museum, São Petersburgo, Rússia. M.4: Suprematist Painting, 1916. Óleo sobre tela, 88x70 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam, Holanda
El Lissitzky (L): 0	-
Moholy-Nagy (N): 0	-
Naum Gabo (G): 0	-
Percurso “As Camadas” (C)	
Quantidade de imagens: 12	Descrição
Zaha Hadid (Z): 5	Z.5: Pintura Z.9: Pintura Z.11: Pintura Z.13: Desenho Z.14: Pintura
Kazimir Malevich (M): 0	-
El Lissitzky (L): 3	L.2: Untitled, 1920. Óleo sobre tela, 79,6x49,6cm. Peggy Guggenheim, Veneza, Itália. L.3: Proun 19D, 1920-21. Gesso, óleo, verniz, giz de cera, papel colorido, sandpapers (lixa), cartolina, pintura metálica, e folha de metal em madeira compensada, 97,5x97,2cm. MoMA, Nova Iorque, EUA L.4: Proun (Study for Proun S.K.), 1922-23. Aquarela, gouache, tinta, grafite, gis de cera e

	verniz sobre papel, 21,4x29,7cm. Guggenheim, Nova Iorque, EUA
Moholy-Nagy (N): 3	N.2: Composition AXX, 1924. Óleo e grafite sobre tela, 135,5x115cm. Moholy-Nagy Foundation N.3: ZVIII, 1924. Grafite destemperado sobre papel, 114x132cm. Moholy-Nagy Foundation N.4: CH Space 6, 1941. Óleo sobre tela, 119x119cm. Coleção privada.
Naum Gabo (G): 1	G.3: Model for Esso project, 1949. Plástico e malha de arame dourado, 8,9x12,7x5,1cm. Tate modern, Londres, Inglaterra
Quantidade total de imagens: 30	

Fonte: do autor, 2018

3.4. O projeto *Vitra Fire Station*

O *Vitra Fire Station* foi o primeiro projeto construído de Hadid. Localizado na cidade *Weil Am Rhein*, Alemanha, o projeto foi finalizado no ano de 1993, a estação de bombeiros da indústria Vitra foi o marco inicial de projetos arquitetônicos realizados pela arquiteta e seu escritório. Até então, somente alguns projetos de móveis e design de interiores haviam sido executados (ver mais em apêndice). Iniciado no ano de 1990, o processo criativo do projeto contou com diversos desenhos, pinturas e maquetes em alto relevo e o uso do computador.

Figura 40: Zaha Hadid Architects. Fachada principal do *Vitra Fire Station*, 1993, Weil Am Rhein, Alemanha



Fonte: <http://www.archdaily.com/785760/ad-classics-vitra-fire-station-zaha-hadid-weil-am-rhein-germany>

Na figura 40, podemos observar a fachada principal e a entrada do projeto. Hadid relatou que as linhas projetuais do prédio também estão inscritas no asfalto em frente ao mesmo, dizendo que a composição toda do projeto demonstra-se em um “movimento congelado” (FUTAGAWA, 1993).

Hadid observou o entorno da indústria *Vitra* e se influenciou pelas linhas da paisagem natural, em um espaço estreito e prolongado o projeto foi “previsto como uma zona de paisagem linear, quase como se fosse uma extensão artificial, referente aos padrões lineares dos campos de agricultura e vinicultura adjacentes” (FUTAGAWA, 1993, p.21, tradução nossa).

Em entrevista para Luis Rojo de Castro, a arquiteta relatou que uma das características mais importantes neste projeto é o contraste entre o interno e externo do projeto, e os conceitos de iluminação e movimento que o mesmo pode proporcionar (CASTRO, 1995).

Na figura 41, à esquerda, encontra-se as paredes que separam os vestiários masculino e feminino da área de ginástica. Nota-se paredes inseridas entre estes ambientes, fora de um eixo ortogonal, sendo locadas em diagonal – e também ocupando a função de armários.

Segundo Hadid o espaço que foi delineado para o projeto e suas funcionalidades foram desenvolvidos a partir de camadas, de sobreposições de planos (CASTRO, 1995). Cria-se então diversos volumes, que podemos notar à direita da figura 41, sendo: o volume menor centralizado, consiste nos banheiros e vestiários; o volume maior a esquerda do projeto dispõe-se a área de ginástica; e o outro volume a direita da imagem, localiza-se a entrada principal do projeto, a garagem dos veículos e uma copa e sala de equipamentos.

Figura 41: Zaha Hadid Architects. Perspectiva interna e externa do *Vitra Fire Station*, 1993, Weil Am Rhein, Alemanha



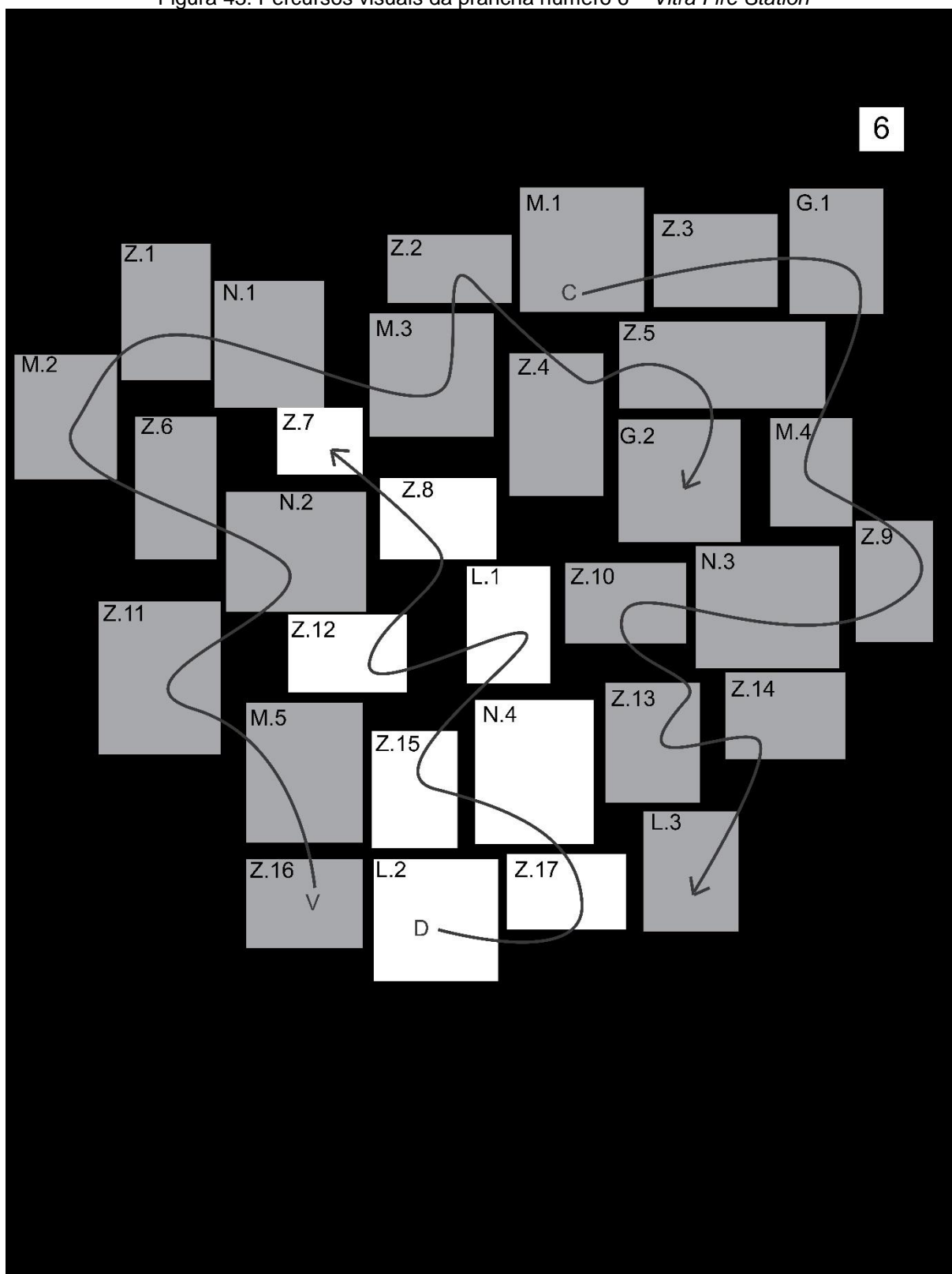
Fonte: <http://www.archdaily.com/785760/ad-classics-vitra-fire-station-zaha-hadid-weil-am-rhein-germany>

3.4.1. Prancha número 6

Figura 42: Prancha número 6 - *Vitra Fire Station*



Fonte: do autor, 2017

Figura 43: Percursos visuais da prancha número 6 – *Vitra Fire Station*

Fonte: do autor, 2017

Quadro 5: Percursos da prancha número 6

Percurso “A Diagonal” (D)	
Quantidade de imagens: 8	Descrição
Zaha Hadid (Z): 5	Z.7: Fotografia Z.8: Fotografia Z.12: Fotografia Z.15: Fotografia Z.17: Pintura
Kazimir Malevich (M): 0	-
El Lissitzky (L): 2	L.1: Untitled from <i>Proun</i> , 1923. Litografia, 60,4x44,3cm. MoMA, Nova Iorque, EUA L.2: Proun 19D, 1920-21. Gesso, óleo, verniz, giz de cera, papel colorido, sandpapers (lixa), cartolina, pintura metálica, e folha de metal em madeira compensada, 97,5x97,2cm. MoMA, Nova Iorque, EUA
Moholy-Nagy (N): 1	N.4: <i>ZVII</i> , 1926. Óleo e grafite sobre tela, 95,3x76,2cm. National Gallery of Art, Washington, EUA
Naum Gabo (G): 0	-
Percurso “A Vista Aérea” (V)	
Quantidade de imagens: 13	Descrição
Zaha Hadid (Z): 7	Z.1: Desenho Z.2: Desenho Z.4: Pintura Z.5: Pintura Z.6: Pintura Z.11: Desenho Z.16: Desenho
Kazimir Malevich (M): 3	M.2: Suprematism (Supremus #58). Yellow and Black), Óleo sobre tela, 79,5x70,5cm. The State Russian Museum, São Petersburgo, Rússia. M.3: Dynamic Suprematism: Supremus No. 57, 1915-16. Óleo sobre tela, 80,5x80cm. Tate Modern, Londres, Inglaterra. M.5: Suprematism, 1915. Óleo sobre tela, 87,5x72cm. Foundation Beyeler
El Lissitzky (L): 0	-
Moholy-Nagy (N): 2	N.1: Composition A-XX, 1924. Óleo e grafite sobre tela, 135,5x115cm. Moholy-Nagy Foundation N.2: Composition A-XIX, 1927. Óleo e grafite sobre tela, 80x95,5cm. Moholy-Nagy Foundation.
Naum Gabo (G): 1	G.2: Model for ‘Spheric Theme’, 1937. Plástico, 8,3x10,2x8,3cm. Tate Modern, Londres, Inglaterra.
Percurso “As Camadas” (C)	
Quantidade de imagens: 10	Descrição
Zaha Hadid (Z): 5	Z.3: Fotografia Z.9: Maquete Z.10: Fotografia Z.13: Fotografia Z.14: Fotografia
Kazimir Malevich (M): 2	M.1: Suprematism: Nonobjective Composition, 1915. Óleo sobre tela, 80x80cm. Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Rússia M.4: Suprematism, 1915. Óleo sobre tela, 44,5x35cm. Stedelijk, Amsterdam, Holanda

El Lissitzky (L): 1	L.3: Proun Composition, 1922. Gouache e tinta sobre papel, 50,2x40cm. MoMA, Nova Iorque, EUA
Moholy-Nagy (N): 1	N.3: <i>All</i> , 1924. Óleo e grafite sobre tela, 115,8x136,5cm. Guggenheim, Nova Iorque, EUA
Naum Gabo (G): 1	G.1: Sketch for Relief Construction, 1917. Grafite sobre papel, 181x143cm. Tate Modern, Londres, Inglaterra.
Quantidade total de imagens: 31	

Fonte: do autor, 2018

3.5. O projeto *Hoenheim-Nord Terminus and Car Park*

Este projeto foi elaborado para Estrasburgo, na França, no período dos anos de 1998 a 2001. Com o objetivo de incentivar a população a deixar os automóveis e utilizar o transporte coletivo o projeto contém um estacionamento para até 800 carros. Além de espaços para o armazenamento de bicicletas, assentos de espera e sanitários (MOSTAFAVI, 2001).

Na figura 44 é notável que o projeto foi implantado no terreno correspondendo a uma pintura realizada sobre uma tela. Os traços suprematistas são evidentes por esta perspectiva.

Andreas e Ilka Ruby descrevem que Hadid pensou no elemento de cobertura como uma extensão de um piso, visto que a laje que estrutura toda cobertura tem início no solo, dobra-se e se eleva permeando a área que compete ao terminal. Já no estacionamento um elemento gráfico surge como continuação do projeto, que demarca parte do estacionamento com uma cor mais clara (RUBY; RUBY, 2006).

Figura 44: Zaha Hadid Architects. Vista superior do *Hoenheim-Nord Terminus and car Park*, 2001, Estrasburgo, França



Fonte: <http://www.zaha-hadid.com/architecture/hoenheim-nord-terminus-and-car-park/>

As palavras da arquiteta condizem com a fala dos parceiros Ruby dizendo que o projeto é muito simples, mas que possui um grande impacto devido a sua escala e a laje que se eleva do solo determinando a forma do projeto (figura 45). A arquiteta diz ainda que a “sombra” do projeto foi realizada com concreto, o qual, ao se unir com o asfalto de cor mais escura provoca um contraste impactante, além dos planos distorcidos tornarem o projeto interessante (MOSTAFAVI, 2001).

Segundo Jodido (2013) o terminal e o estacionamento seguem a ideia de uma paisagem artificial proposta por Hadid, misturando os limites dos elementos já existentes ao redor com o projeto proposto.

Figura 45: Zaha Hadid Architects. *Hoenheim-Nord Terminus and car Park*, 2001, Estrasburgo, França



Fonte: <https://thebeautyoftransport.com/2014/10/22/patterns-of-force-hoenheim-nord-terminus-and-car-park-strasbourg-light-rail-system-france/>

O processo criativo do *Hoenheim-Nord Terminus and car Park* realizou-se através da produção de desenhos, pinturas, maquetes em alto-relevo e o uso do computador – para elaboração dos desenhos técnicos e imagens 3D. Quanto à iluminação do projeto, no estacionamento os postes de luz acompanham a curva suave das demarcações no piso.

A obra é o êxito maduro da experimentação da arquiteta com o espaço público em escala urbana: fluxos dinâmicos de linhas em relação de tensão recíproca transformam a área do projeto em um *continuu* (GUCCIONE, 2011, p.31).

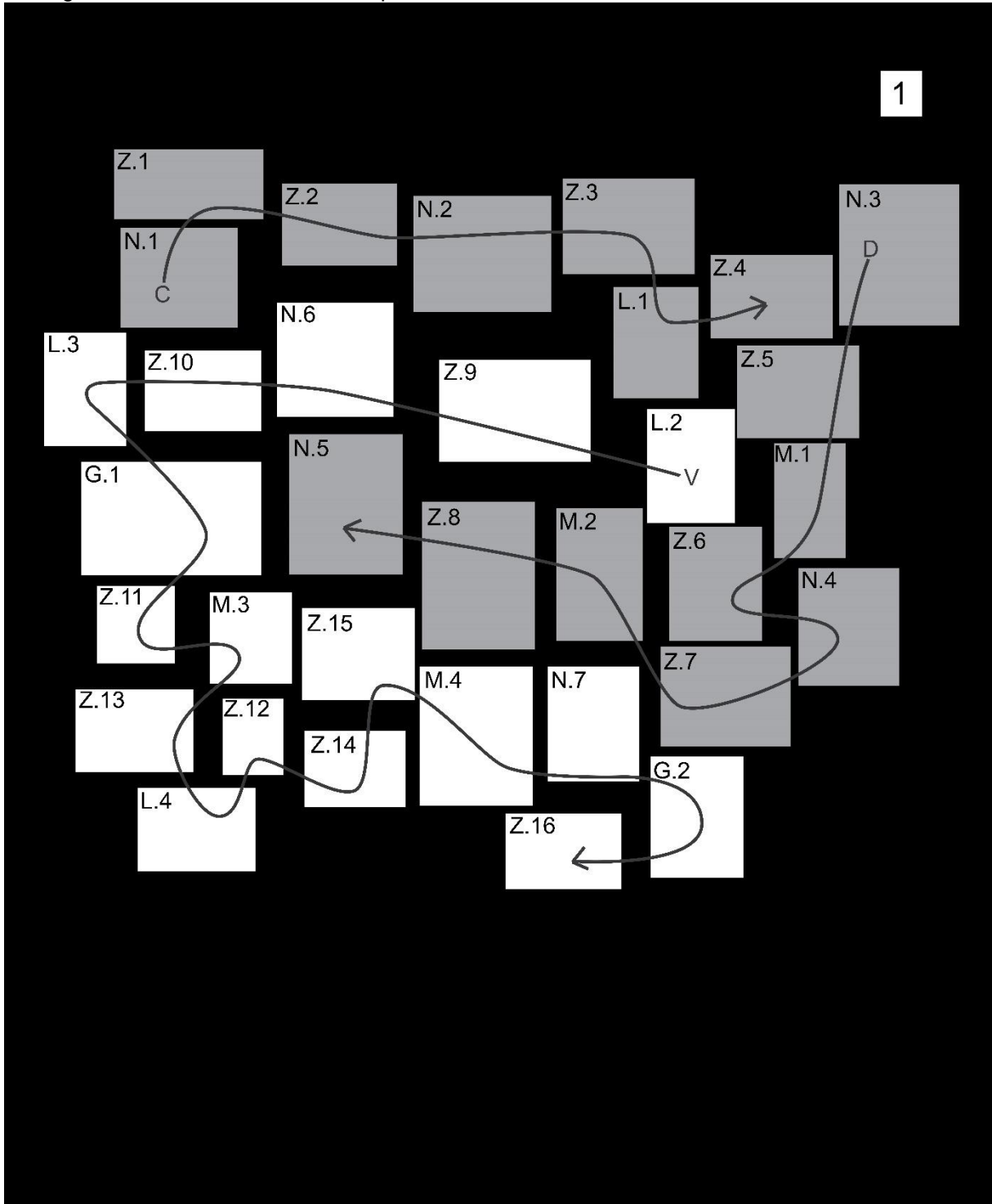
3.5.1. Prancha número 1

Figura 46: Prancha número 1 – *Hohenheim-Nord Terminus and Car Park*



Fonte: do autor, 2017

Figura 47: Prancha número 1 e os percursos visuais – *Hoenheim-Nord Terminus and car Park*



Fonte: do autor, 2018

Quadro 6: Percursos da prancha número 1

Percurso “A Diagonal” (D)	
Quantidade de imagens: 9	Descrição
Zaha Hadid (Z): 4	Z.5: Fotografia Z.6: Fotografia Z.7: Fotografia Z.8: Fotografia
Kazimir Malevich (M): 2	M.1: Suprematist Painting (with Black Trapezium and Red Square), 1915. Óleo sobre tela, 101.5x62cm. Stedelijk, Amsterdam, Holanda
	M.2: Suprematist Painting (Yellow Plane in Dissolution), 1917-19. Óleo sobre tela, 106,5x70,5cm. Stedelijk, Amsterdam, Holanda
El Lissitzky (L): 0	-
Moholy-Nagy (N): 3	N.3: 19, 1921. Óleo sobre tela, 111,8x92,7cm. Moholy-Nagy Foundation
	N.4: Composition AXX, 1924. Óleo e grafite sobre tela, 135,5x115cm Moholy-Nagy Foundation
	N.5: ZVII, 1926. Óleo e grafite sobre tela, 95,3x76,2cm. National Gallery of Art, Washington, EUA
Naum Gabo (G): 0	-
Percurso “A Vista Aérea” (V)	
Quantidade de imagens: 17	Descrição
Zaha Hadid (Z): 8	Z.9: Fotografia Z.10: Fotografia Z.11: Desenho Z.12: Desenho Z.13: Fotografia Z.14: Fotografia Z.15: Desenho Z.16: Fotografia
Kazimir Malevich (M): 2	M.3: Supremus nº56, 1916. Óleo sobre tela, 80,5x71cm. The State Russian Museum, São Petersburgo, Rússia M.4: Suprematism, 1915. Óleo sobre tela, 87,5x72cm. Foundation Beyeler
El Lissitzky (L): 3	L.2: Proun Composition, 1922. Gouache e tinta sobre papel, 50,2x40cm. MoMA, Nova Iorque, EUA L.3: Proun Vraschenia, 1919 L.4: Proun (Study for Proun S.K.), 1922-23. Aquarela, gouache, tinta, grafite, gis de cera e verniz sobre papel, 21,4x29,7cm. Guggenheim, Nova Iorque, EUA
Moholy-Nagy (N): 2	N.6: CH Space 6, 1941. Óleo sobre tela, 119x119cm. Coleção privada. N.7: A XXI, 1925. Óleo sobre tela, 96x77cm Moholy-Nagy Foundation
Naum Gabo (G): 2	G.1: Spiral Theme, 1941. Acetato de celulose e plexiglas, 140x244x244mm. Tate modern, Londres, Inglaterra G.2: Sketch for Relief Construction, 1917. Grafite sobre papel, 181x143cm. Tate modern, Londres, Inglaterra
Percurso “As Camadas” (C)	
Quantidade de imagens: 7	Descrição

Zaha Hadid (Z): 4	Z.1: Fotografia Z.2: Fotografia Z.3: Fotografia Z.4: Fotografia
Kazimir Malevich (M): 0	-
El Lissitzky (L): 1	L.1: Untitled from <i>Proun</i> , 1923. Litografia, 60,4x44,3cm. MoMA, Nova Iorque, EUA
Moholy-Nagy (N): 2	N.1: <i>ZVIII</i> , 1924. Grafite destemperado sobre papel, 114x132cm. Moholy-Nagy Foundation N.2: <i>All</i> , 1924. Óleo e grafite sobre tela, 115,8x136,5cm. Guggenheim, Nova Iorque, EUA
Naum Gabo (G): 0	-
Quantidade total de imagens: 33	

3.6. O projeto *MAXXI*

O Museu Nacional de Arte Contemporânea do século XXI foi um concurso vencido por Hadid e seu escritório no ano de 1998. O projeto foi finalizado no ano de 2009. Segundo a arquiteta o museu é uma camada de “pele” do contexto urbano de Roma (MOSTAFAVI, 2001). Este grande centro cultural com uma dimensão de 30.000m² abriga espaços como biblioteca, auditório, café e restaurante, lojas, escritórios, áreas de serviços e espaços públicos (GUCCIONE, 2011).

Figura 48: Zaha Hadid Architects. Vista aérea do *MAXXI*, 2009, Roma, Itália

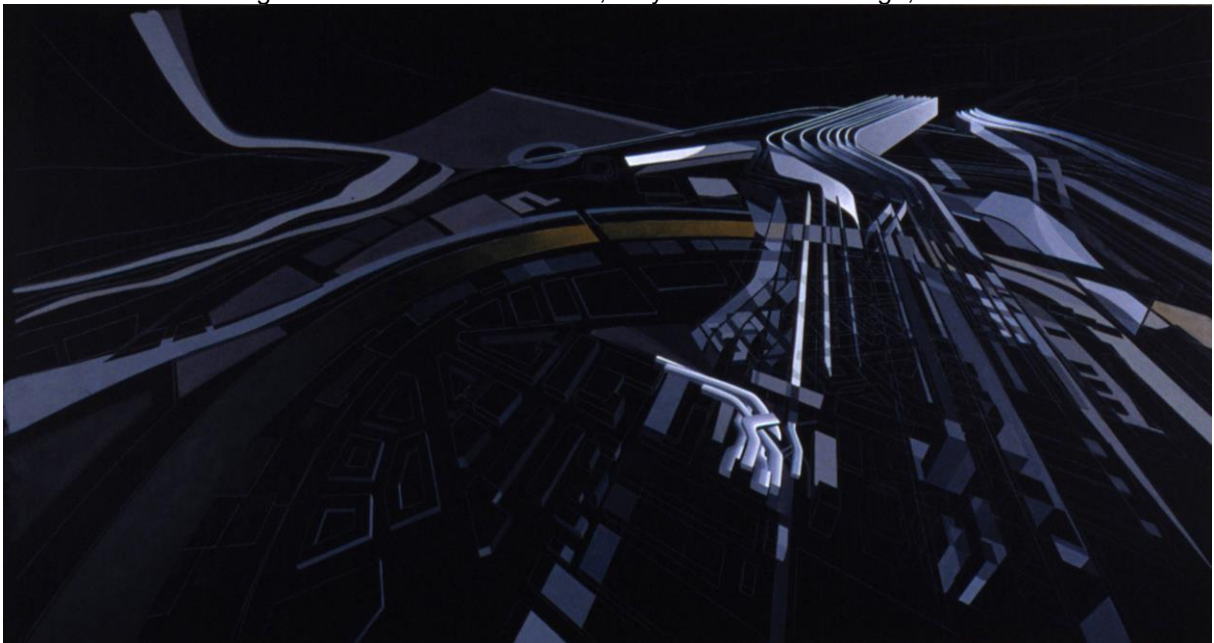


Fonte: http://www.zaha-hadid.com/wp-content/files_mf/965_maxxi_phot_03.jpg

O *MAXXI* faz parte da cidade, expande o espaço público para a circulação, não é um local que comprime ou se fecha, promove liberdade e movimento urbano. Podemos observar na figura 48 que o projeto conecta duas vias, as faixas (blocos) do projeto são como linhas de fluxos que indicam o caminho de passagem. Segundo Guccione, “a área do projeto é atravessada por paredes que cruzam o espaço delineando campos de força e trajetórias fluidas. É a própria intercessão das paredes divisórias que define os vários ambientes, tanto interiores quanto exteriores” (GUCCIONE, 2011, p.61).

O processo de criação foi composto por desenhos, pinturas e o uso dos computadores – para elaboração dos desenhos técnicos e imagens 3D. É notável que na figura 49, a pintura demonstra o projeto se delineando no contexto urbano da cidade, como se as grandes faixas (parte superior direita) se reduzissem e proporcionassem a forma do projeto (ao centro, um pouco a direita-inferior). Fica claro que as pinturas foram experimentais, e proporcionaram uma forma mutável, ao olhar todo processo de criação.

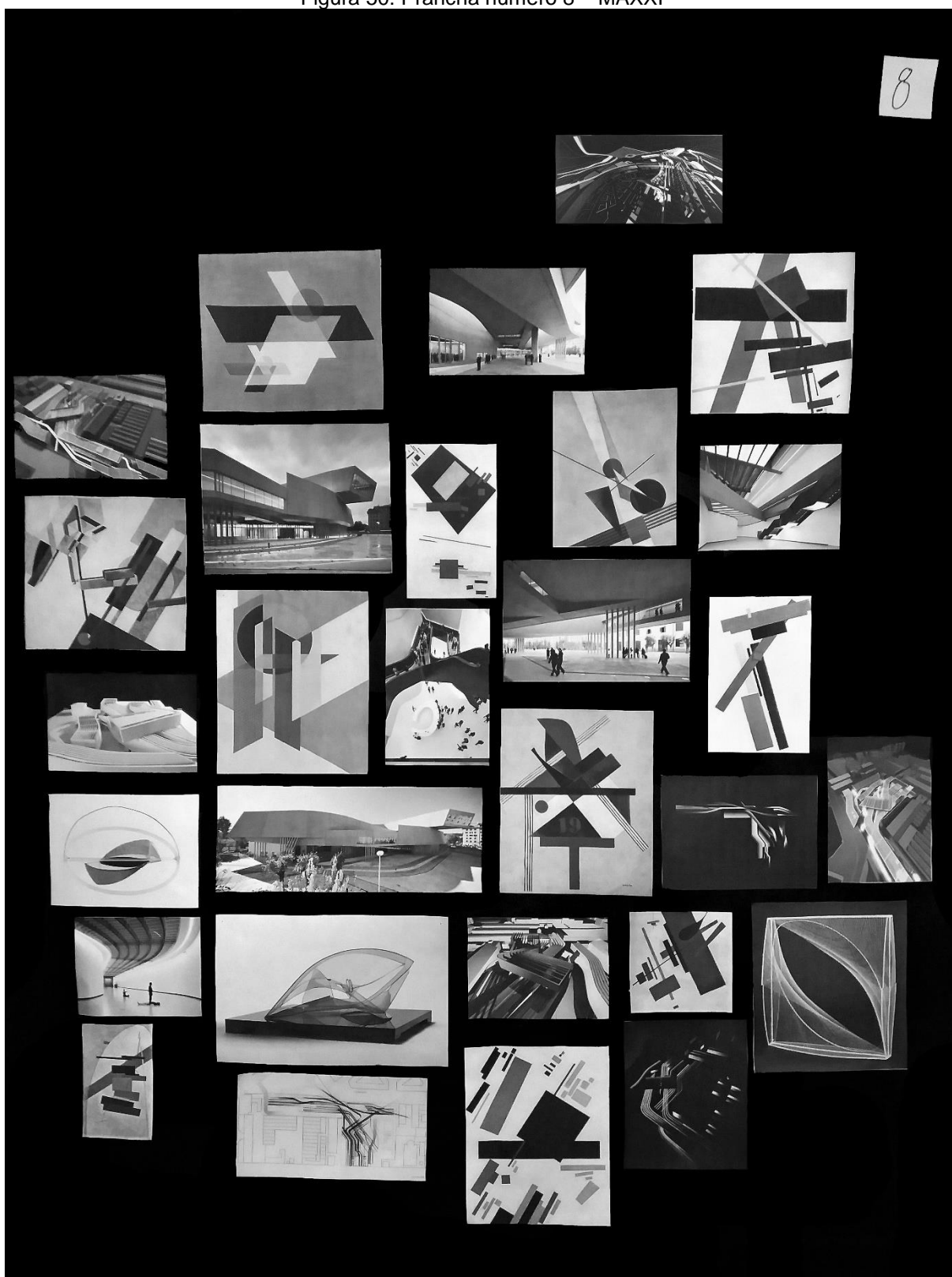
Figura 49: Zaha Hadid. Pintura, acrylic on black cartridge, 1998



Fonte: http://www.zaha-hadid.com/wp-content/files_mf/965_maxxi_sket_01.jpg

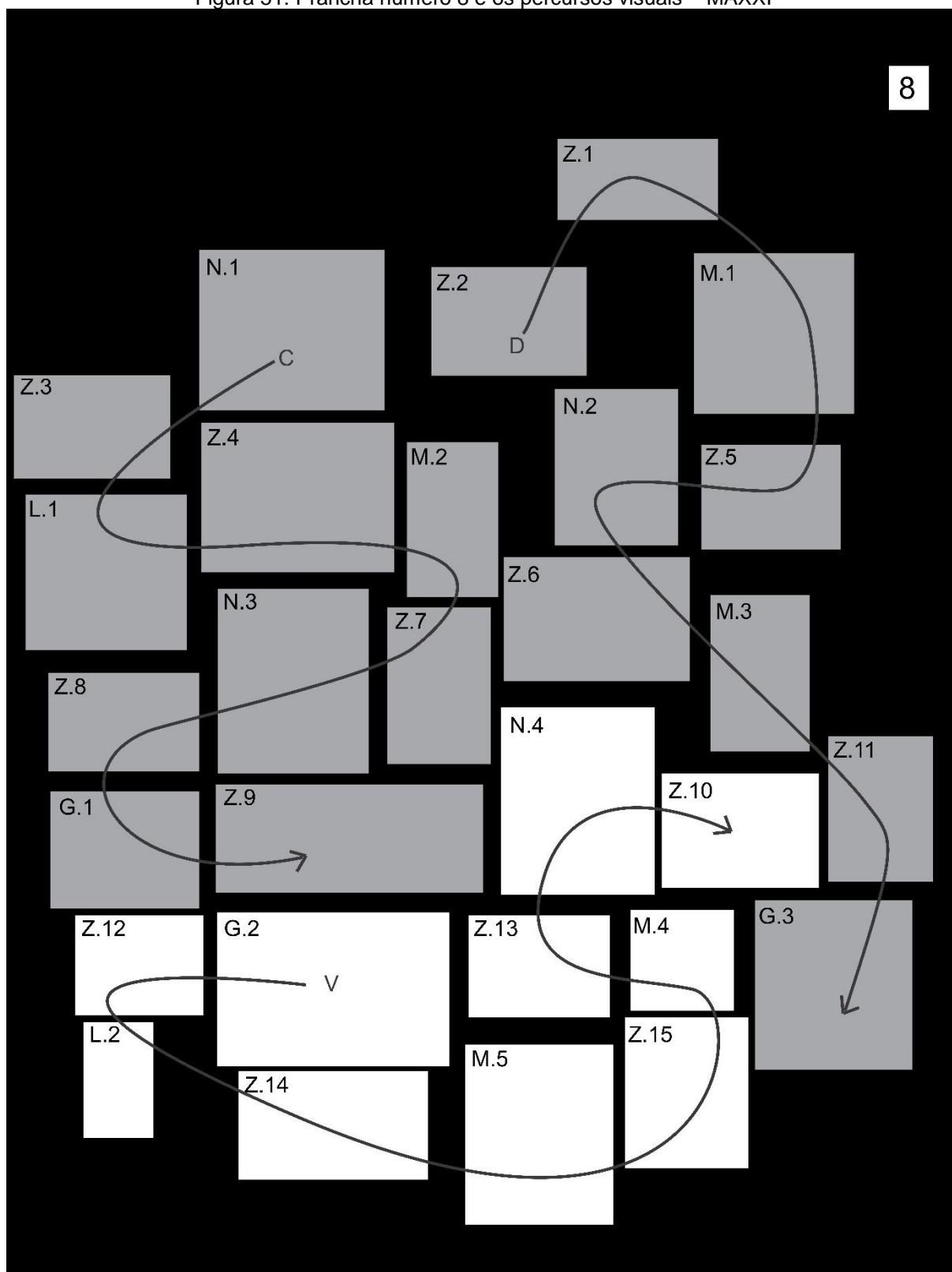
3.6.1. Prancha número 8

Figura 50: Prancha número 8 – MAXXI



Fonte: do autor, 2017

Figura 51: Prancha número 8 e os percursos visuais – MAXXI



Fonte: do autor, 2018

Quadro 7: Percursos da prancha número 8

Percurso “A Diagonal” (D)	
Quantidade de imagens: 9	Descrição
Zaha Hadid (Z): 5	Z.1: Pintura Z.2: Fotografia Z.5: Fotografia Z.6: Fotografia Z.11: Render
Kazimir Malevich (M): 2	M.1: Suprematism, 1915-16. Óleo sobre tela. The State Russian Museum, São Petersburgo, Rússia. M.3: Suprematism, 1915. Óleo sobre tela, 87,5x72cm. The State Russian Museum, São Petersburgo, Rússia.
El Lissitzky (L): 0	-
Moholy-Nagy (N): 1	N.2: A XXI, 1925. Óleo sobre tela, 96x77cm Moholy-Nagy Foundation
Naum Gabo (G): 1	G.3: Linear Construction nº1, 1942-43. Perpex e nylon, 34,9x34,9x8,9cm. Tate modern, Londres, Inglaterra.
Percurso “A Vista Aérea” (V)	
Quantidade de imagens: 10	Descrição
Zaha Hadid (Z): 5	Z.10: Pintura Z.12: Fotografia Z.13: Render Z.14: Desenho Z.15: Pintura
Kazimir Malevich (M): 2	M.4: Suprematism, 1916-17. Óleo sobre tela, 80x80cm. Fine Arts Museum, Krasnodar, Rússia M.5: Suprematist Painting, 1916. Óleo sobre tela, 88x70cm. Stedelijk Museum, Amsterdam, Holanda
El Lissitzky (L): 1	L.2: Untitled, 1920. Óleo sobre tela, 79,6x49,6cm. Peggy Guggenheim, Veneza, Itália.
Moholy-Nagy (N): 1	N.4: 19, 1921. Óleo sobre tela, 111,8x92,7cm. Moholy-Nagy Foundation
Naum Gabo (G): 1	G.2: Spiral Theme, 1941. Acetato de celulose e plexiglas, 140x244x244mm. Tate modern, Londres, Inglaterra.
Percurso “As Camadas” (C)	
Quantidade de imagens: 10	Descrição
Zaha Hadid (Z): 5	Z.3: Render Z.4: Fotografia Z.7: Fotografia Z.8: Maquete Z.9: Fotografia
Kazimir Malevich (M): 1	M.2: Suprematist Painting (with Black Trapezium and Red Square), 1915. Óleo sobre tela, 101.5x62cm. Stedelijk. Amsterdam, Holanda.
El Lissitzky (L): 1	L.1: Proun 19D, 1920-21. Gesso, óleo, verniz, giz de cera, papel colorido, sandpapers (lixa), cartolina, pintura metálica, e folha de metal em madeira compensada, 97,5x97,2cm. MoMA, Nova Iorque, EUA.
Moholy-Nagy (N): 2	N.1: All, 1924. Óleo e grafite sobre tela, 115,8x136,5cm. Guggenheim, Nova Iorque, EUA

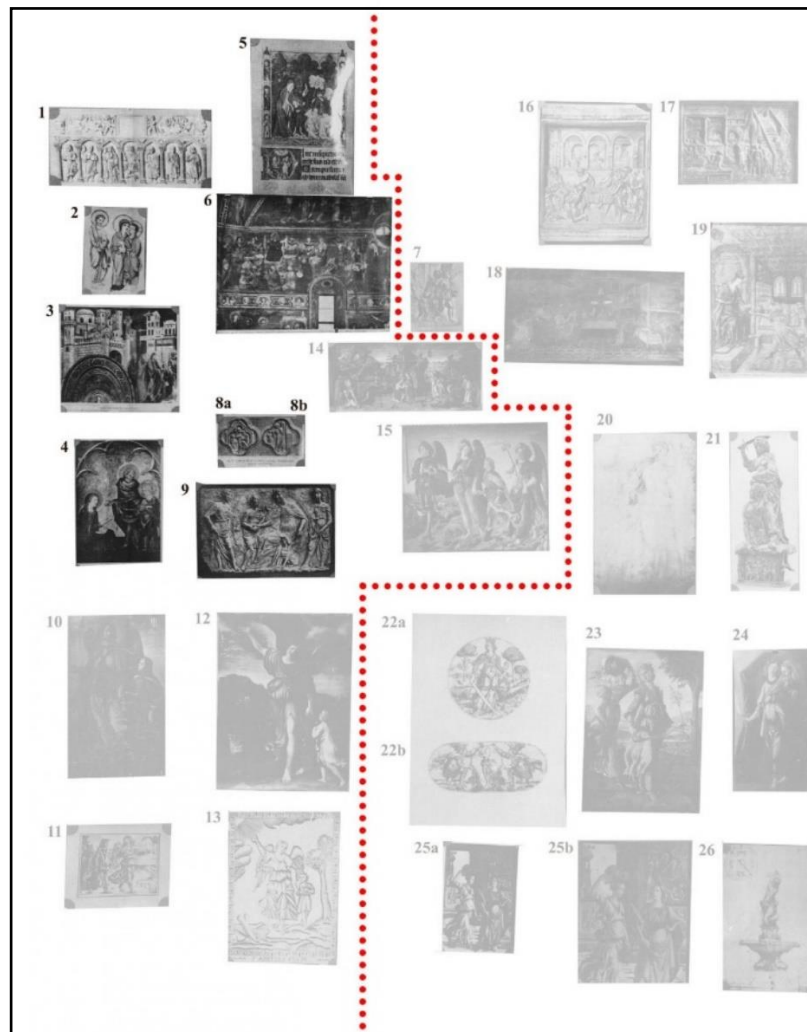
	N.3: <i>ZVII</i> , 1926. Óleo e grafite sobre tela, 95,3x76,2cm. National Gallery of Art, Washington, EUA
Naum Gabo (G): 1	G.1: Model for Esso project, 1949. Plástico e malha de arame dourado, 8,9x12,7x5,1cm. Tate modern, Londres, Inglaterra
Quantidade total de imagens: 29	

Fonte: do autor, 2018

3.7. Análises por blocos

Seguindo a lógica “warburguiana”, de inúmeras possibilidades de interpretações das imagens nas pranchas, buscamos outra maneira de analisá-las. O grupo Seminario Mnemosyne (coordenado por Maria Bergamo e outros autores) publicou um artigo na revista *Engramma* explicitando uma análise da prancha 47 do *Atlas Mnemosyne*.

Figura 52: Prancha 47 do *Atlas Mnemosyne* analisada por blocos de imagens



Fonte: BERGAMO et al.,2014, s/p

Na figura 54 podemos observar a prancha selecionada e as divisões criadas para a interpretação das imagens. Exemplificamos apenas com uma figura, porém o artigo conta com diversas abordagens em blocos de imagens. Os conceitos de cada uma são agrupados por os blocos em destaque, demonstrando a conexão, diálogo e diferenças entre as imagens (BERGAMO et al., 2014).

Desta maneira, reavaliamos as pranchas da montagem “Hadid-Vanguarda”. Para cada prancha já analisada via percursos visuais, buscamos analisá-las por meio dos blocos de imagens. Identificamos as três categorias teórico-visuais e suas intersecções. Considera-se que este meio de avaliação permite uma abertura maior para visualização das intricações das imagens – ver como uma pertence à outras categorias, visto que as análises por percursos ditam um caminho a ser olhado e não se repete imagens nas categorias. Os elementos permeiam e se cruzam uns com os outros e demonstram o valor teórico e visual que cada um possui. Determinamos os blocos de imagens seguindo a potência desses elementos.

Descobrimos que por meio destas análises podemos identificar as potencialidades das categorias exemplificadas no tópico de valor visual. Ao visualizar cada prancha com os blocos separados para melhor compreensão, isola-se uma categoria e desta maneira podemos retomar o valor visual descrito e identificar a potência que existe nesta seleção. Para a categoria “A Diagonal” fica mais evidente que os elementos estão presentes nas torções, inclinações e aspectos curvelíneos dos planos, linhas e volumes. A categoria “A Vista Aérea” engloba as demais, afastando a potência das outras duas categorias, mas não excluindo. Desta maneira, seu domínio além de ser o olhar aéreo sobre a obra ou projeto, aborda perspectivas de um ponto que envolve a fachada do projeto por exemplo, ou a obra toda. “As Camadas” além das sobreposições e entrelaçamento de linhas, planos e volumes é o patamar intermediário entre as outras duas categorias. A potência da categoria permite avançar aos elementos diagonais ou recuar para visualizar a totalidade da imagem.

3.7.1. *The Peak* – prancha número 5

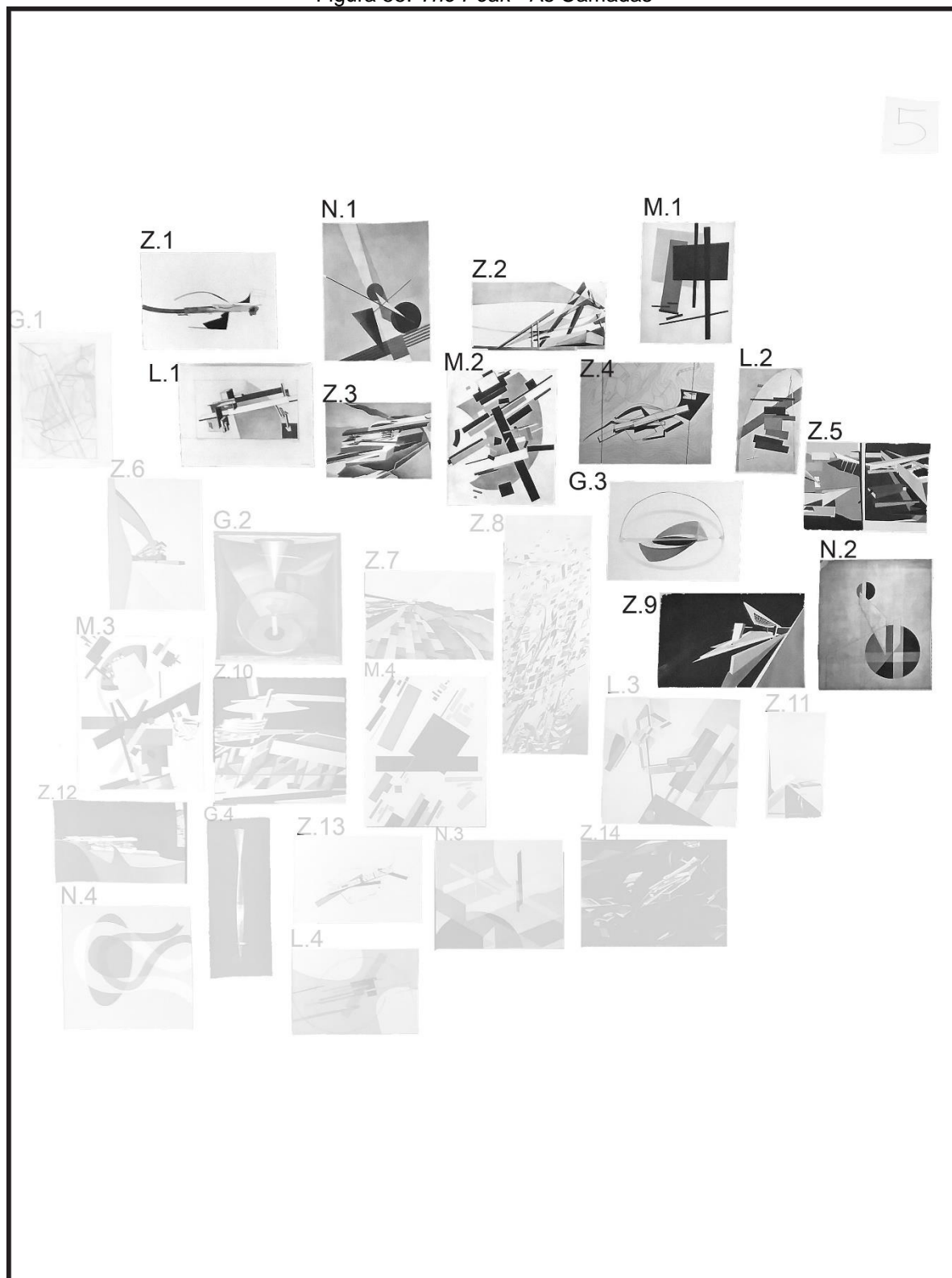
Figura 53: *The Peak* - A Diagonal



Fonte: do autor, 2018

Figura 54: *The Peak* - A Vista Aérea

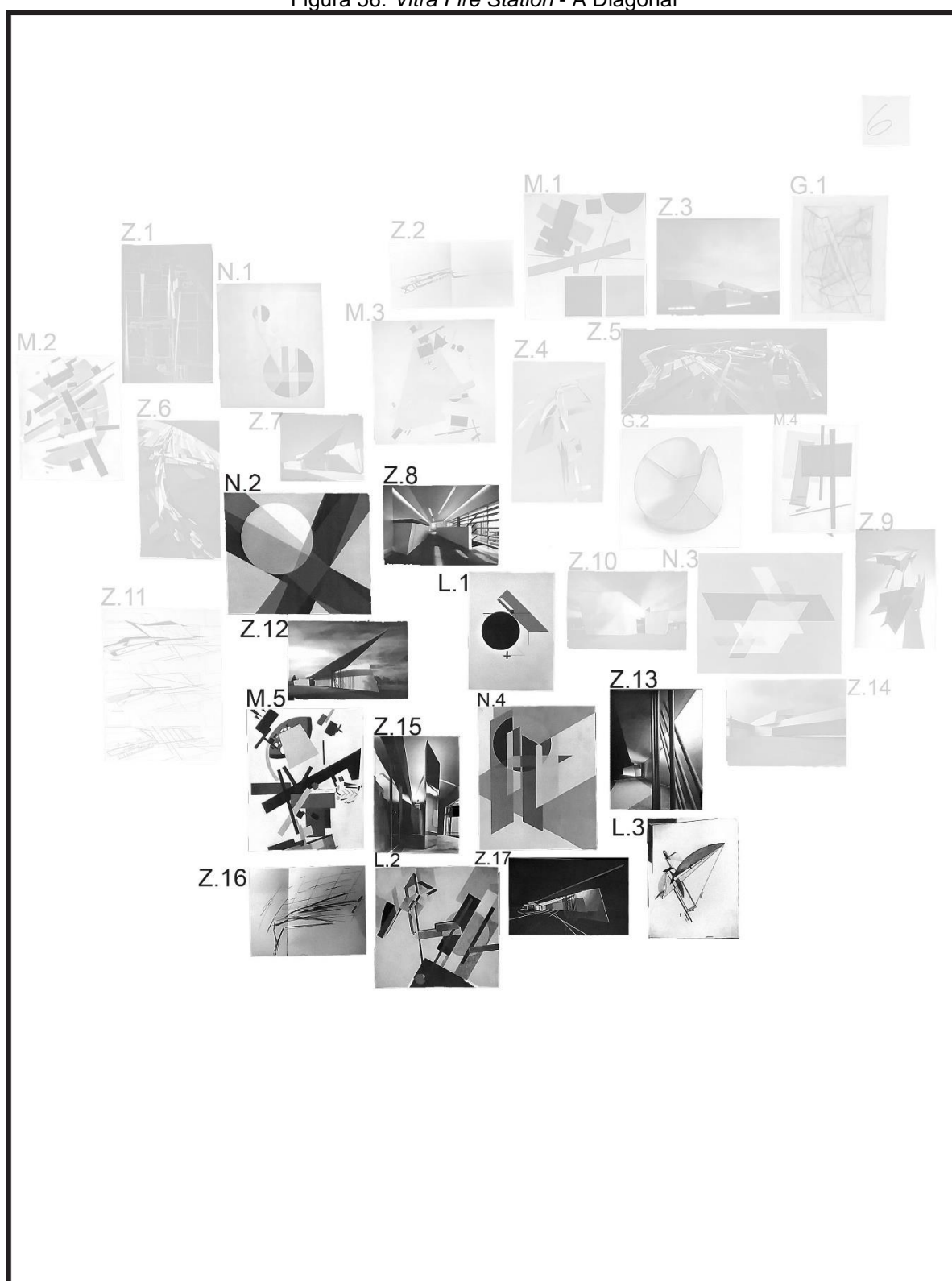
Fonte: do autor, 2018

Figura 55: *The Peak - As Camadas*

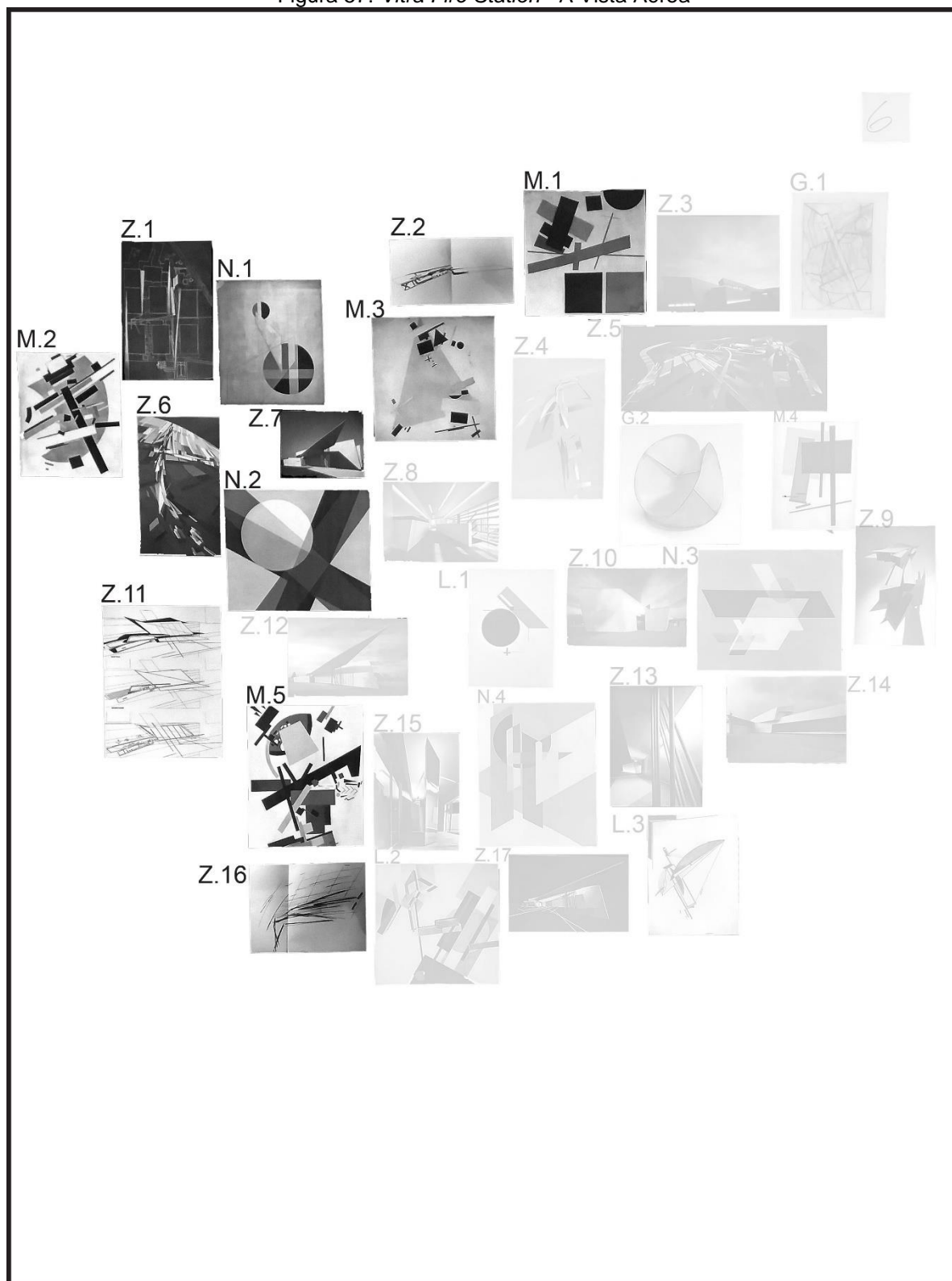
Fonte: do autor, 2018

3.7.2. Vitra Fire Station – prancha número 6

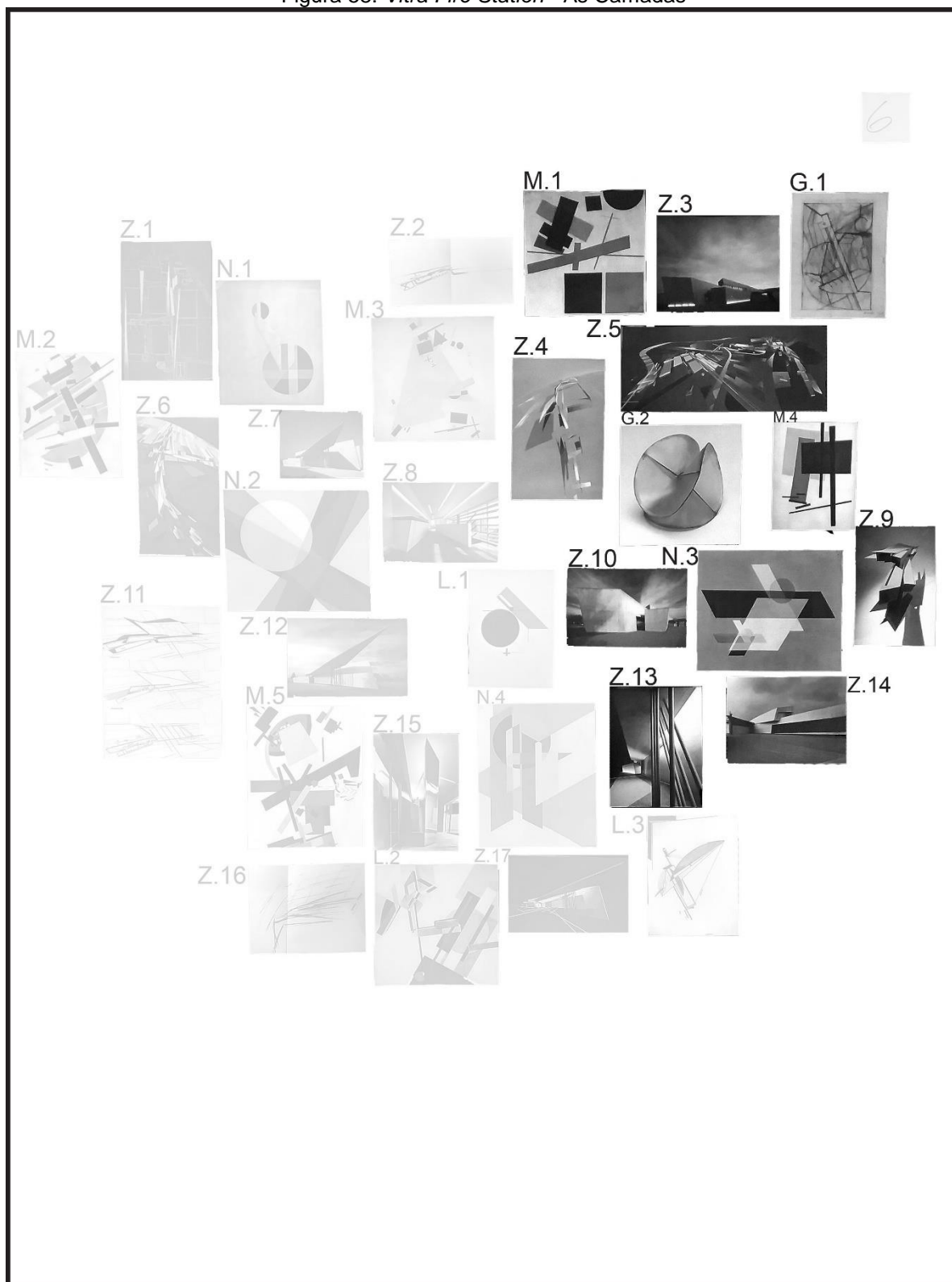
Figura 56: Vitra Fire Station - A Diagonal



Fonte: do autor, 2018

Figura 57: *Vitra Fire Station - A Vista Aérea*

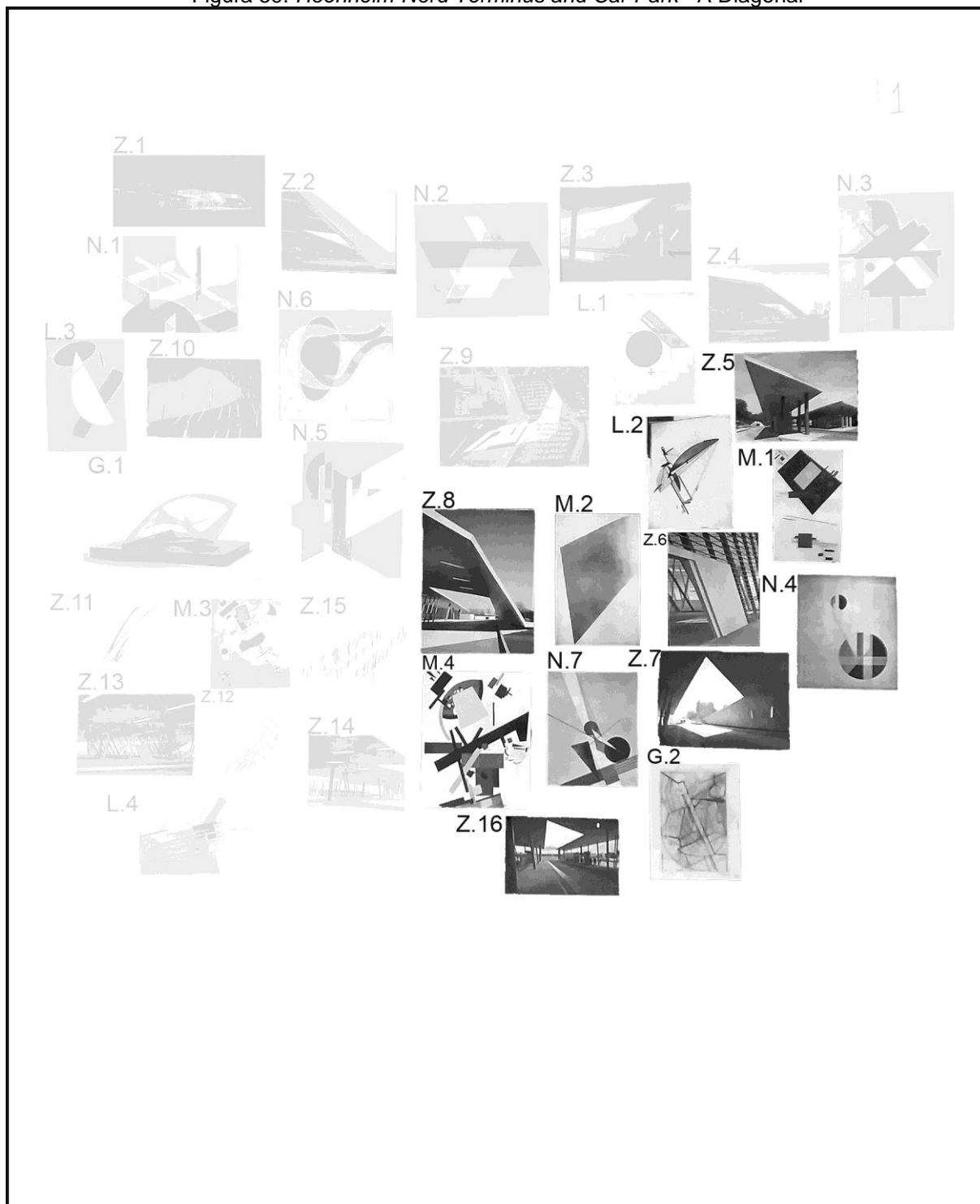
Fonte: do autor, 2018

Figura 58: *Vitra Fire Station - As Camadas*

Fonte: do autor, 2018

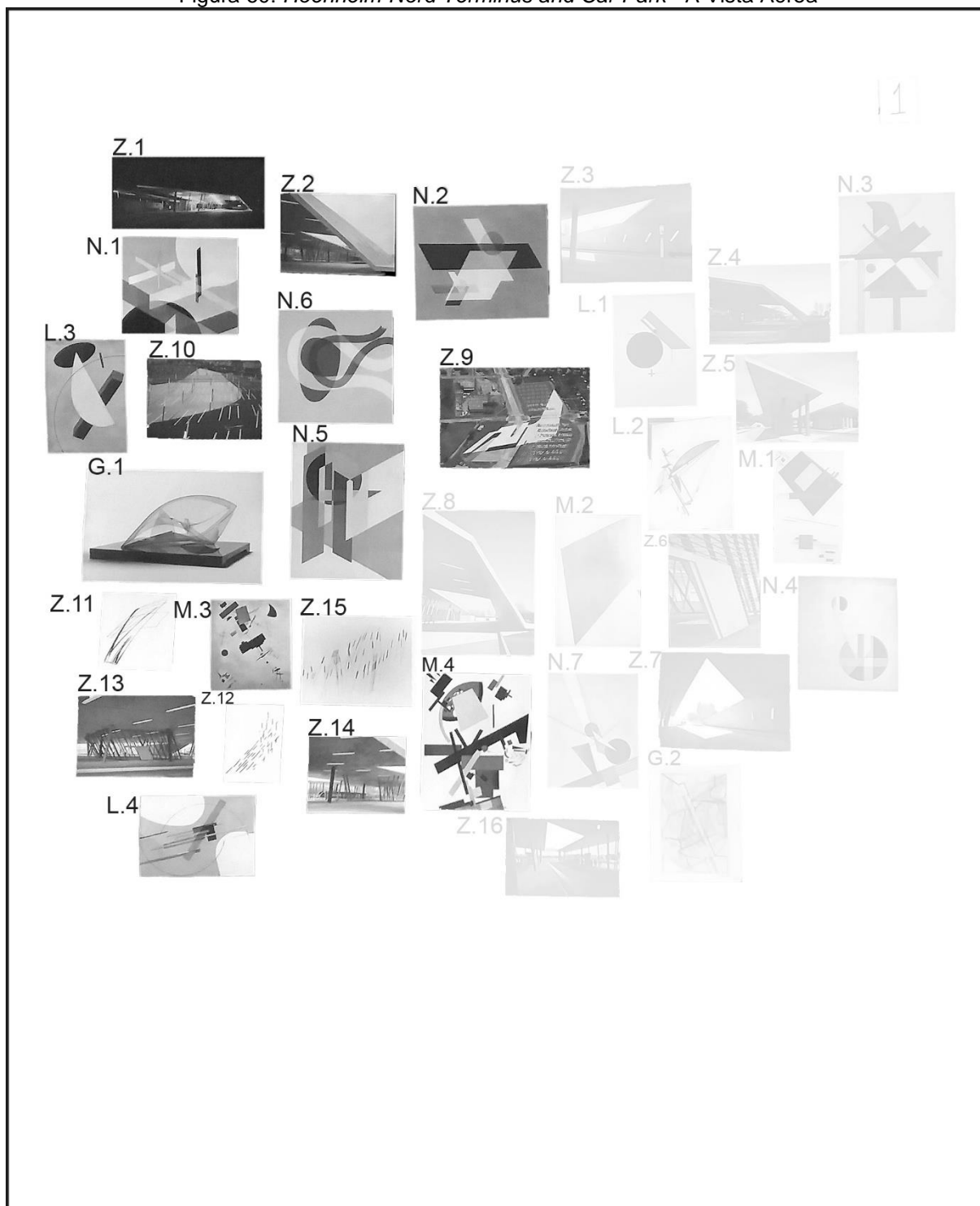
3.7.3. Hoenheim-Nord Terminus and Car Park – prancha número 1

Figura 59: Hoenheim-Nord Terminus and Car Park - A Diagonal



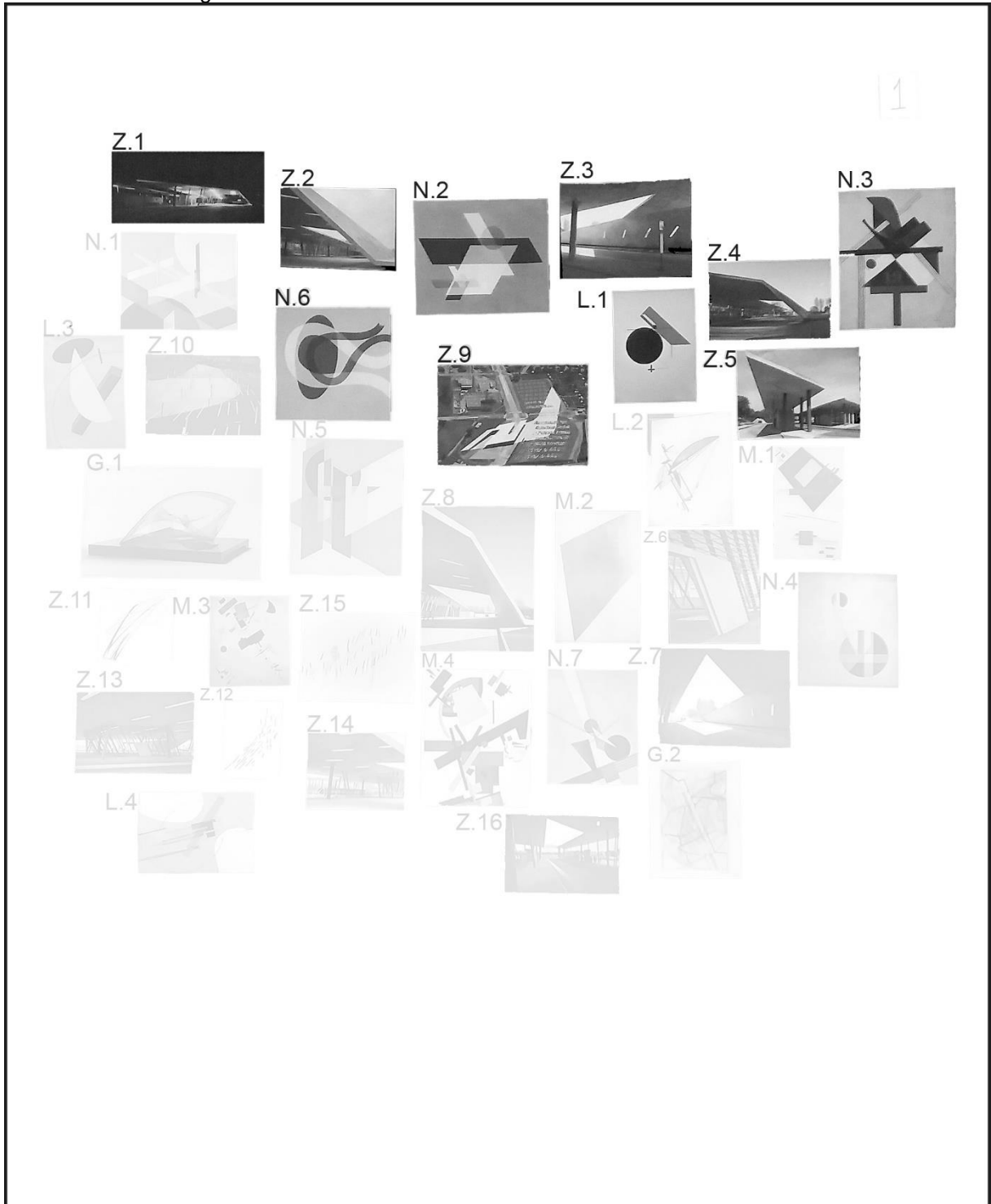
Fonte: do autor, 2018

Figura 60: *Hohenheim-Nord Terminus and Car Park - A Vista Aérea*



Fonte: do autor, 2018

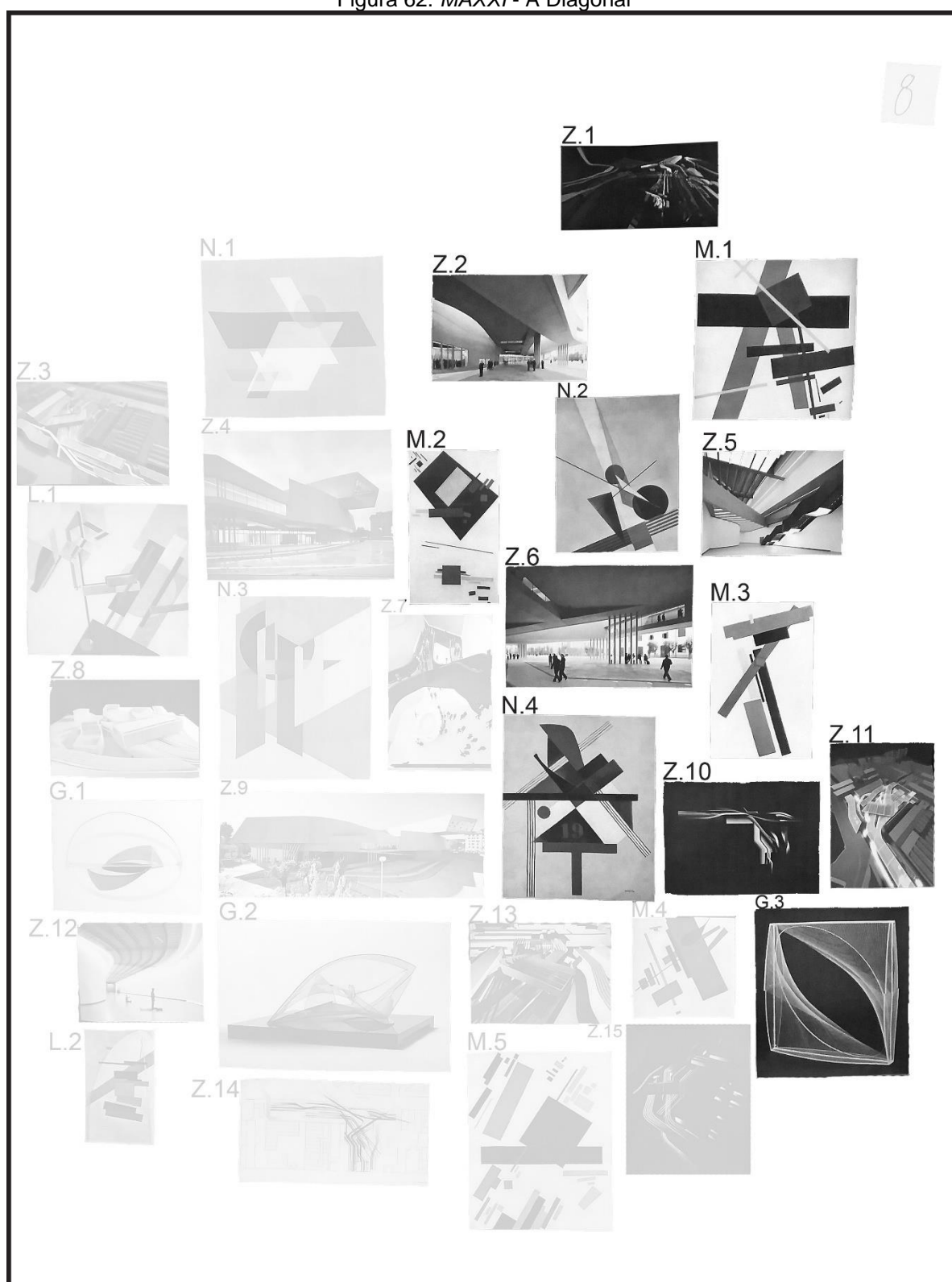
Figura 61: *Hoenheim-Nord Terminus and Car Park - As Camadas*



Fonte: do autor, 2018

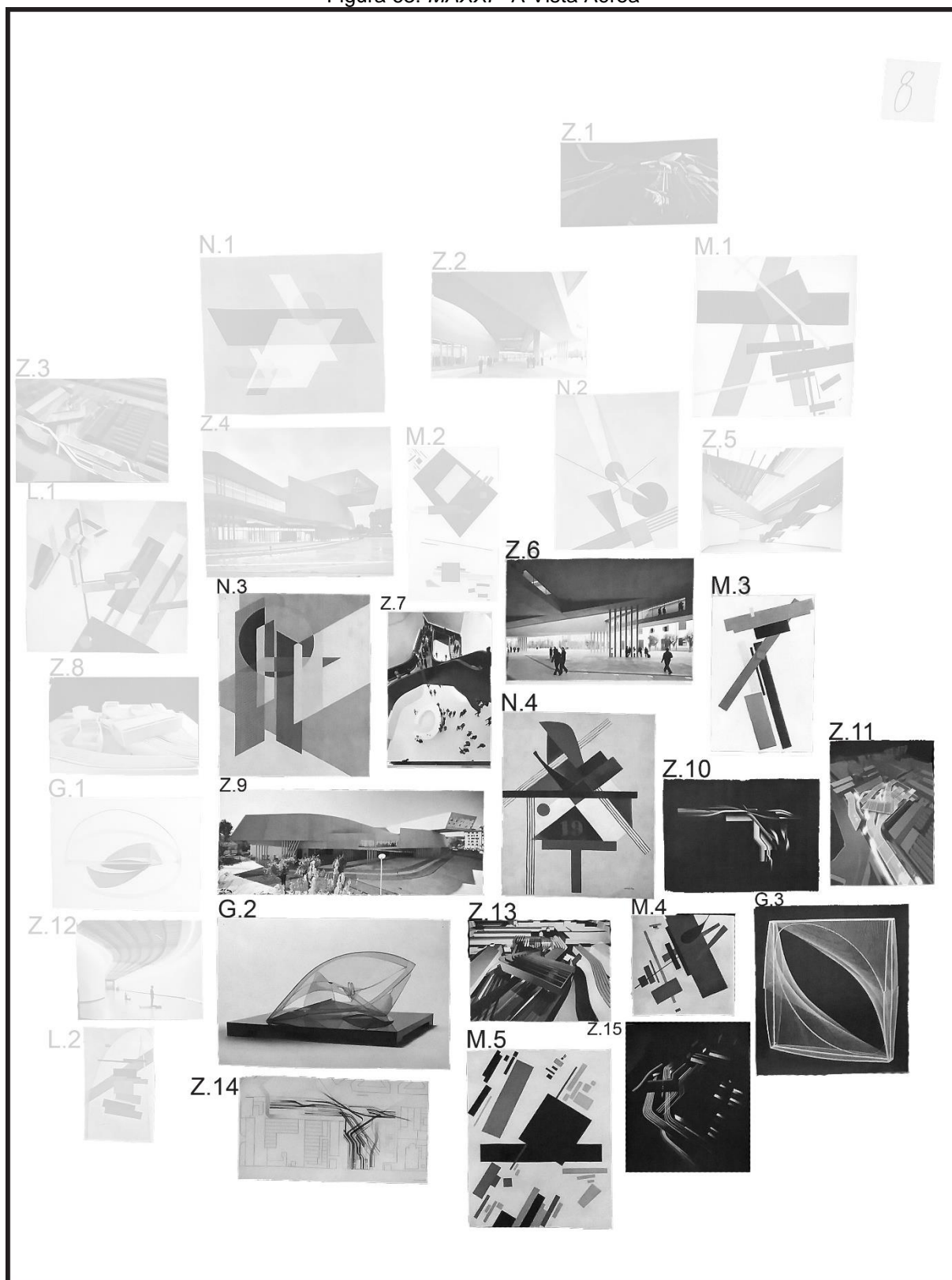
3.7.3. MAXXI – prancha número 8

Figura 62: MAXXI - A Diagonal



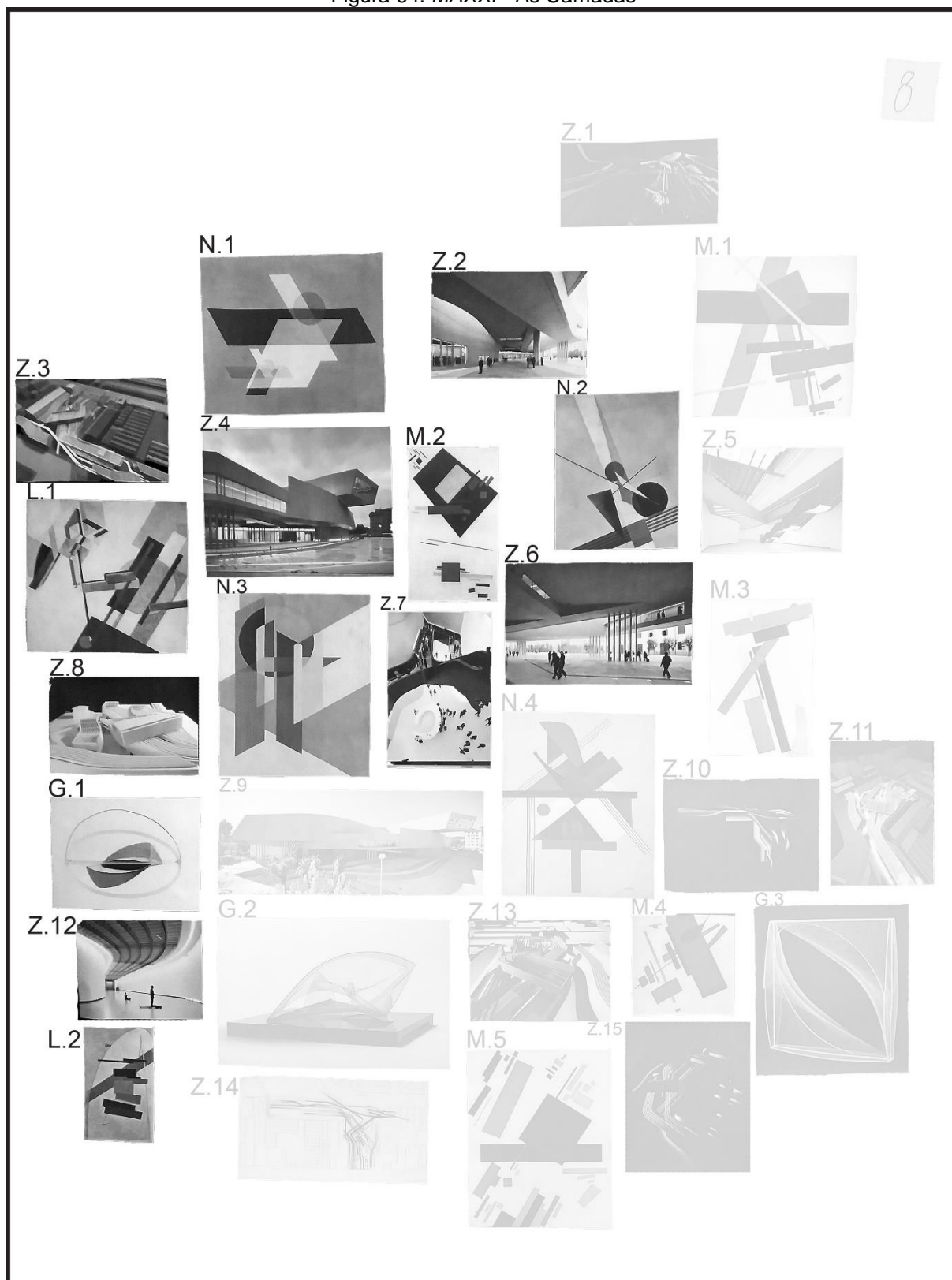
Fonte: do autor, 2018

Figura 63: MAXXI - A Vista Aérea



Fonte: do autor, 2018

Figura 64: MAXXI - As Camadas



Fonte: do autor, 2018

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos considerar que a Arquitetura Desconstrutivista foi um marco no período pós-moderno. Os arquitetos enquadrados neste perfil estavam propondo um pensamento de projeto diferente dos arquitetos pós-modernos historicistas. Não estavam voltando ao passado para copiar formas, mas sim conceitos que pudessem ser explorados de outra maneira. Cada um com sua especificidade, eles criaram uma forma arquitetônica semelhante, onde o elemento em diagonal é evidente. Os arquitetos que tiveram os trabalhos expostos na “Exibição *Deconstructivist Architecture*” seguiram por caminhos diferentes no contemporâneo. A hipótese de Wigley, de que os arquitetos participantes da Exibição foram influenciados pela Vanguarda Russa é comprovada em Hadid.

O contato com as obras dos artistas da vanguarda fez Hadid transcender os limites da arquitetura. A arquiteta foi tão visionária quanto eles que ousaram e foram além daquilo que era produzido conforme a longa tradição pictórica ocidental inaugurada no Renascimento. Hadid se inspirou em obras de Kazimir Malevich, Moholy-Nagy, El Lissitzky e Naum Gabo, permitindo-lhe se libertar de regras e padrões existentes para projetar e pensar sobre arquitetura. A relação com Malevich foi de valor seminal para seu processo de criação. Foi a partir dele que a arquiteta iniciou um pensamento ímpar e experimental para sua produção arquitetônica, incorporando a abstração como expressão gráfica para realizar seus projetos.

Uma similaridade de procedimentos é que a arquiteta utilizou a arte, especialmente a pintura, para produzir arquitetura, enquanto Malevich utilizou modelos tridimensionais (*architectons*) para criar arte. Considera-se que os desenhos e as pinturas abstratas de Hadid são ferramentas que criam um movimento de impulso para seu pensamento criativo, bem como o contato/a inspiração através das obras dos artistas da Vanguarda Russa.

As pinturas de Hadid constataram um fazer artístico que ultrapassou o elemento técnico e iniciou uma criação livre na arquitetura. As ferramentas usuais para a representação arquitetônica estavam obsoletas para a arquiteta. Utilizar apenas desenhos técnicos como plantas, cortes e fachadas não estava resolvendo sua proposta arquitetônica. Hadid problematiza tanto a forma quanto a função por meio de seu pensamento de projeto. Estes desenhos e pinturas pareciam inicialmente confusos de se entender, pois especulava diversos significados. Posteriormente, esta

experimentação avançava para desenhos técnicos e executivos do projeto. Com o uso de computadores, este procedimento ficou mais rápido e preciso para realizar formas inusitadas. Patrik Schumacher, parceiro de longa data, relatou que seu pensamento de projeto funcionava desta maneira, um diagrama abstrato na forma de desenho ou pintura, que provocava diversas mudanças até ser sintetizado em um projeto legível e executável.

O diagrama abstrato é um aspecto de aproximação dos pensamentos criativos da arquiteta e dos artistas. Por meio de uma arte ou produção arquitetônica abstrata (desenhos, pinturas e desenhos por computadores), chega-se a uma inovação. Uma revolução de expressão gráfica, produção e construção arquitetônica foi pretendida por Hadid no início de sua carreira, mas esta só foi atingida paulatinamente.

Assim como descobriu-se que o método de criação de Hadid foi fundamental para sua arquitetura inovadora, o percurso metodológico desta dissertação teve papel central na resposta aos seus objetivos. A elaboração das pranchas executadas para a montagem “Hadid-Vanguarda” foi inspirada no *Atlas Mnemosyne* de Warburg. Tal ferramenta serviu para aproximar e demonstrar o diálogo entre os pensamentos criativos de Hadid e dos quatro artistas citados, com ênfase maior na obra teórica de Kazimir Malevich. A montagem evidenciou esta relação entre Hadid e a vanguarda, sendo categorizada em três conceitos teórico-visuais que explicitam esta interlocução: “A Diagonal”, “A Vista Aérea” e “As Camadas”. Cada categoria está interseccionada com as outras, afirmando que as análises dos percursos visuais são uma interpretação dentre diversas possíveis. Estes caminhos esclarecem a conexão de maneira mais sintetizada e determinada, porém é possível notar as semelhanças dos elementos que se encontram no mesmo percurso e as diferenças que os separam dos demais percursos.

No processo criativo e na resolução final das imagens nas pranchas dos projetos aqui analisados, identifica-se o caminho Suprematista que Hadid adotou. Algumas imagens, como os desenhos e pinturas, são difíceis de compreender pelo conteúdo abstrato. A arquiteta não inicia sua produção simplesmente com uma planta baixa ou desenhos de perspectivas, mas o faz através de um processo complexo de representação gráfica, com mudanças constantes até ser resolvido em desenhos para execução. As imagens dos projetos nas pranchas se fundem com as imagens das obras dos artistas.

As análises em blocos de imagens constituem outra maneira de afirmar esta interlocução de aproximação das categorias teórico-visuais (figuras 53 a 64). Segue a lógica warburgiana, por ser mais aberta em relação aos percursos visuais que sugerem um determinado caminho. Desta maneira, demonstra-se a conexão entre as categorias, construindo o entrelaçamento dos pensamentos de Hadid e dos artistas. As imagens falam por si e expõem este diálogo. No contemplar das pranchas, as imagens provocam o espectador a se aproximar delas, envolvendo-o em uma imersão visual. Os diferentes posicionamentos das imagens promovem uma subversão gravitacional assim como foi a impressão que Hadid obteve das obras de Malevich. As imagens “flutuam” no fundo preto da prancha, vemos o projeto exposto simultaneamente através de diversos pontos de vista e, ao mesmo tempo, a partir de uma perspectiva não-objetiva. Esta relação com as obras dos artistas nos permite contemplar o projeto em uma abordagem formal, sem nos preocuparmos com a função do projeto. Conceitua-se aqui a arquitetura como arte.

Considera-se que a arquiteta desenvolveu uma nova arquitetura, olhou para os conceitos existentes destes artistas da Vanguarda Russa e neles se inspirou de uma maneira singular. Hadid agregou esta vertente da arte moderna em seu pensamento criativo, voltando-se para o passado não para copiá-lo, mas para desconstruir o que já estava sendo realizado em termos de ferramentas de projeto e forma/função arquitetônica. Ela propõe novas tipologias ao longo de sua carreira lidando com a função e a plástica dos projetos. Em suma, Hadid extrapola os limites da arquitetura ao utilizar livremente a arte para concebê-la.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDULLAH, AmatalRaof. **Zaha Hadid: Form making strategies for design**. Faculty of Built Environment Universiti Teknologi Malaysia. 2013.

ABDULLAH, AmatalRaof; SAID, Ismail Bin; OSSEN, Dilshan Remaz. **Zaha Hadid's Architectural Form Patterns**. Faculty of Built Environment Universiti Teknologi Malaysia. 2016.

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: BARTHOLOMEU, Cezar. **Dossiê Warburg**. Artes e Ensaios. Rio de Janeiro, n.19, p.118-143, 2009. p.132-143. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_dossie_Cezar-Bartholomeu_Aby-Warburg_Giorgio-Agamben1.pdf>. Acesso em jul. 2017.

BERGAMO, Maria; BORDIGNON, Giulia; CENTANNI, Monica; LAUDE, Silvia; DOJA, Enkelejd; FASIOLO, Bianca Maria; FRESSOLA, Anna; GIACOMIN, Alberto. The Angel and the Head-huntress: A Reading of Plate 47 of the Mnemosyne Atlas. **La Rivista di Engramma**. Itália, n. 114, set de 2014. Disponível em: <http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1616>. Acesso em jan. 2018.

BBC. **Who dares wins: Zaha Hadid**. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9n0EQBa7dQI>> Acesso em jul. 2016.

_____. **Zaha Hadid on Kazimir Malevich**. BBC CH/4. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BtLusC7zkvs&t=346s>>. Acesso em jul. 2016.

CASTRO, Luis Rojo. Conversation with Zaha Hadid. Entrevista. **Revista ElCroqui Zaha Hadid 1992-1995**. Madrid, n. 73, p.8-21. 1995.

COLIN, Sílvio. **Para entender o desconstrutivismo: estruturalismo, pós-estruturalismo e arquitetura**. AU. São Paulo, ano 24, n. 181, p. 84-89, abr. 2009.

DORFMAN, Beatriz Regina. **Arquitetura e representação: as Casas de papel de Peter Eisenman e textos da desconstrução, de Jacques Derrida, anos 60 a 80**. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura, Porto Alegre, RS, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v.1.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos: Guia enciclopédico da arte moderna**. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Cosacnaify, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FIGUEROLA, Valentina. Zaha Hadid fala sobre suas raízes e o processo de criação de suas obras. Entrevista, **Revista AU**, edição 218, São Paulo, maio, 2012. Disponível em: < <http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/218/ela-materializa-o>

fantastico-do-estigma-da-arquitetura-do-258007-1.aspx>. Acesso em: 15 de julho, 2016.

FUTAGAWA, Y. Vitra Fire Station. **Revista GA Documents**, n. 37, p.20-35. Japan, A.D.A Tokyo Co., Ltd., 1993.

GARCIA, Cynthia. A arquitetura orgânica de Zaha Hadid. Entrevista, **Revista Florense**, Flores da Cunha, n. 41, p. 13-20, 2014.

GMURZYNSKA, Krystyna; RASTORFER, Mathias. Introduction. In: FLORUT, Maria; WEISS, Jeannete; ANDERSON, Mitchell (org.). **Zaha Hadid and Suprematism**. Galerie Gmurzynska, Zurich. Published by Hatje Cantz Verlag, 2012. p.18-20

GRENZ, S. J. **Pós-Modernismo, um guia para entender a Filosofia de nosso tempo**. São Paulo: Vida Nova, 2008.

GOUGH, Maria. Architecture as such. In: BORCHARDT-HUME, Achim (org.). **Malevich**. Londres: Tate Enterprises Ltd. 2014. p.158-164.

GUCCIONE, Margherita. **Zaha Hadid**. Tradução: Marcos Maffei. São Paulo: Folha de São Paulo, 2011. v. 13. 80p.

HADID, Zaha. A ambição do novo. **Revista Veneza**, 2011. Tradução por Luis Felipe Abbud. Disponível em: <<https://revistaveneza.wordpress.com/2011/07/18/a-ambicao-do-novo/>>. Acesso em: 02/03/2017.

HARVARD. **Patrik Schumacher, Elia Zenghelis, Xin Zhang, Zaha Hadid: A Celebration**. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ATNhioaVg2M>>. Acesso em março. 2016.

HILL, John. **Deconstructivist Architecture: 25 Years Later**. eMagazine. 2013. Disponível em: <<http://www.world-architects.com/en/pages/deconstructivist-architecture-25>>. Acesso em 29 ago, 2016.

JENCKS, Charles. **The language of Post-Modern Architecture**. London: Academy Editions, 1981.

JOHNSON, Philip; WIGLEY, Mark. **Deconstructivist Architecture**. Museum of Modern Art/Little Brown and Company; 1st edition, 1988.

JODIDIO, Philip. **Zaha Hadid: complete works 1979-today**. Taschen, 2013.

KOKKORI, Maria; BOURAS, Alexander. Charting modernism: Malevich's research tables. In: BORCHARDT-HUME, Achim (org.). **Malevich**. Londres: Tate Enterprises Ltd. 2014. p.164-170.

LAVRENTIEV, Alezander. Zaha Hadid and the Russian Avant Garde. In: FLORUT, Maria; WEISS, Jeannete; ANDERSON, Mitchell (org.). **Zaha Hadid and Suprematism**. Galerie Gmurzynska, Zurich. Published by Hatje Cantz Verlag, 2012. p.159-169.

LEUNG, Melodie. Zaha Hadid and Suprematism. In: FLORUT, Maria; WEISS, Jeannete; ANDERSON, Mitchell (org.). **Zaha Hadid and Suprematism**. Galerie Gmurzynska, Zurich. Published by Hatje Cantz Verlag, 2012. p.21-22.

LEVENE, Richard; CECILIA, Fernando Márquez. Interview. Entrevista com Zaha Hadid. **Revista ElCroqui Zaha Hadid 1983-1991**. Madrid, n.52, 2ed, p.6-17, 1995.

LIMA, Beatriz de Abreu; SCHRAMM, Mônica. **Patrik Schumacher**. Entrevista, São Paulo, ano 04, n. 013.01, Vitruvius, jan. 2003. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/04.013/3339>> Acesso em: 12 de setembro, 2016.

MALEVICH, Kazimir. **Dos novos sistemas na arte**. São Paulo: Hedra, 2007.

_____. **The Non-Objective World**. Chigaco: Paul Theobald and Company, 1959.

_____. **Suprematismo**. In: CHIPP, H. B. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 345-351.

_____. **Introdução à teoria do elemento adicional na pintura**. In: CHIPP, H. B. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996b. p. 341-345.

_____. **O Suprematismo – 34 desenhos**. In: LICHTENSTEIN, J. A. Pintura: Textos essenciais. Vol. 14: Vanguardas e rupturas. São Paulo, Editora 34, 2014. P. 91-101.

MARIANO, Jorge. Experimentação sem fim. Entrevista com Zaha Hadid, **MóBILE Decore**, set. 2014. Disponível em: <<http://www.emobile.com.br/site/design-e-decoracao/zaha-hadid-experimentacao-sem-fim/>>. Acesso em: 05 de outubro, 2016.

MATTOS, Claudia Valladão. Arquivos da memória: Aby Warburg, a História da Arte e a Arte Contemporânea. In: II Encontro de História da Arte, 2006, Campinas. **Anais...** Campinas: IFCH-UNICAMP, 2006, p.221-228.

MENDELSON, Ashley. **Painting for Guggenheim: Zaha Hadid's Exhibition Design Process**. 2016. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/painting-for-the-guggenheim-zaha-hadids-exhibition-design-process>>. Acesso em jul. 2017.

MOSTAFAVI, Mohsen. Landscape as plan. Entrevista com Zaha Hadid **Revista ElCroqui Zaha Hadid 1996-2001**. Madrid, n. 103, p.6-35, 2001.

MUSEU DE ARTE DO RIO. **Atlas, Suite: Making of da montagem da exposição**. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TYeq2OMporo>>. Acesso em março, 2017.

NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica: 1965-1995. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

OBRIST, Hans Ulrich; SCHUMACHER, Patrik; BASAR, Shumon; PIOTROVSKI, Mikhail Borisovich; ADNAN, Etel; MERTINS, Detlef. **Zaha Hadid Early Paintings and Drawings**. Londres: Serpentine Sackler Gallery, 2017. Disponível em: <http://www.serpentinegalleries.org/sites/default/files/press_releases/zaha_hadid_press_pack_final_0.pdf>. Acesso em maio, 2017.

OBRIST, Hans Ulrich. Zaha Hadid in Conversation. In: FLORUT, Maria; WEISS, Jeannete; ANDERSON, Mitchell (org.). **Zaha Hadid and Suprematism**. Galerie Gmurzynska, Zurich. Published by Hatje Cantz Verlag, 2012. p.43-47.

RUBY, Ilka; RUBY Andreas. **Land&ScapeSeries**: Groundscapes, El reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporánea, The rediscovery of ground in contemporary architecture. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2006.

SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. **Revista Poiesis**. Rio de Janeiro, n. 17, p.29-51, Jul. de 2011. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis17/Poiesis_17_EDI_Mnemosyne.pdf>. Acesso em jul. 2017.

SANTOS, Jair Ferreira. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SCHUMACHER, Patrik; GIUSTI, Gordana Fontana; COOK, Peter; LYNN, Greg; RUBY Andreas. **Zaha Hadid**: Texts and References. New York: Rizzoli International Publications, 2004.

SCHUMACHER, Patrik; GIUSTI, Gordana Fontana. **Zaha Hadid Process**: Sketches and Drawings. New York: Rizzoli International Publications, 2004.

_____. **Parametricism**: A New Global Style for Architecture and Urban Design. Architectural Design: *Digital Cities*, Vol. 79, n. 4, Julho/Agosto, 2009.

_____. The Russian Avant Garde-A Glimpse Back into the Future. In: FLORUT, Maria; WEISS, Jeannete; ANDERSON, Mitchell (org.). **Zaha Hadid and Suprematism**. Galerie Gmurzynska, Zurich. Published by Hatje Cantz Verlag, 2012. p.23-25.

SEABROOK, John. **The Abstractionist**. The New Yorker, New York, p.113, 21 de Dezembro de 2009.

SEDDON, Gloria Georgina. Aby Warburg e a poetização da história da arte um ensaio. In: IV Encontro de História da Arte, 2008, Campinas. **Anais...** Campinas: IFCH-UNICAMP, 2008, p.1061-1071.

SIMMEN, Jeannot; KOHLHOFF, Kolja. **Kazimir Malevitch**: Vida e Obra. Editora Konemann, 2001.

SILVA, Marcos Solon Kretli da. **Redescobrimo a arquitetura do Archigram**. Arqutextos, São Paulo, ano 04, n. 048.05, Vitruvius, maio 2004. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.048/585>>. Acesso em ago. 2017

SPADONI, Francisco. **Pós-Modernismo: lá e cá**. Revista Projeto Design, n 275. 2003. Disponível em: <<https://arcoweb.com.br/projetodesign/artigos/artigo-pos-modernismo-la-e-ca-01-01-2003>>. Acesso em ago, 2017.

TSANEVA, Maria. **Kazimir Malevich: 170 Masterpieces**. Maria Tsaneva, 2013.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Sueven. **Aprendendo com Las Vegas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WARBURG, Aby. Mnemosyne. In: BARTHOLOMEU, Cezar. **Dossiê Warburg**. Artes e Ensaios. Rio de Janeiro, n.19, p.118-143, 2009. p.125-131. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_dossie_Cezar-Bartholomeu_Aby-Warburg_Giorgio-Agamben1.pdf>. Acesso em jul. 2017.

ZABALBEASCOA, Anatxu. Senhora Arquitetura. Entrevista com Zaha Hadid. **Folha de São Paulo**, São Paulo, domingo, p.10, 2 de Março de 2008.

ZAHA HADID ARCHITECTS. **Archive: Zaha Hadid**. 2016. Disponível em <<http://www.zaha-hadid.com/people/zaha-hadid/>>. Acesso em jul. 2016

_____. **Zaha Hadid Architects: Redefining Architecture & Design**. Australia: The Imagens Publishing, 2017.

APÊNDICE - PRANCHAS DA MONTAGEM “HADID-VANGUARDA”

Prancha número 1 – Projeto *Hoenheim-Nord Terminus and Car Park* (2001)



Fonte: do autor, 2017

Prancha número 2 – Projeto *The Peak* (1982-83)

Fonte: do autor, 2017

Prancha número 3 – Projeto *Vitra Fire Station* (1993)

Fonte: do autor, 2017

Prancha número 4 – Projeto Museu de Arte Contemporânea MAXXI (2009)



Fonte: do autor, 2017

Prancha número 5 – Projeto *The Peak* (1982-83)

Fonte: do autor, 2017

Prancha número 6 – Projeto *Vitra Fire Station* (1993)

Fonte: do autor, 2017

Prancha número 7 – Projeto *Hoenheim-Nord Terminus and Car Park* (2001)

Fonte: do autor, 2017

Prancha número 8 – Projeto Museu de Arte Contemporânea MAXXI (2009)



Fonte: do autor, 2017

APÊNDICE – QUADRO DE OBRAS

Quadro de todas as obras de Zaha Hadid e seu escritório divulgados até dez/2017

Nome do projeto	Localização/ Data	Área/ Dimensão	Categoria (tipo da construção/ objeto)	Cliente
Malevich's Tektonik	Londres, Reino Unido, 1976/1977	-	Hotel	-
Museum of the Nineteenth Century	Londres, Reino Unido, 1977/1978	-	Museu	-
Dutch Parliament Extension	Haia, Holanda, 1978/1979 – projeto com o OMA	-	Institucional	-
Irish Prime Minister's Residence	Dublin, Irlanda, 1979/1980	-	Residencial	O primeiro ministro Irlandês
59 Eaton Place	Londres, Reino Unido, 1981/1982	-	Residencial (reforma)	privado
Parc de La Villette	Paris, França, 1982/1983	-	Parque/Master Plan	-
The Peak	Hong Kong, China, 1982/1983	-	Clube de lazer	-
The World 89 Degrees	Londres, Reino Unido, 1983-1983	-	Pintura conceitual	-
Tents and Curtains	Milan Triennale, Milão, Itália, 1985	-	Design de interiores	-
Kyoto Installations	Quioto, Japão, 1985	-	Instalação	-
Melbury Court	Londres, Reino Unido, 1985	-	Interior (reforma, parede curva de vidro)	-
Halkin Place	Londres, Reino Unido, 1985	-	Residencial e urbano (reformulação)	-
Grand Buildings, Trafalgar Square	Londres, Reino Unido, 1985	-	Misto	-
24 Cathcart Road	Londres, Reino Unido, 1985-1986	-	Design de interiores e móveis	privado
A New calligraphy of plan for New York	Nova Iorque, EUA, 1986	-	Remodelação urbana (pintura conceitual)	-
Hamburg Docklands	Hamburgo, Alemanha, 1986	-	Remodelação urbana (pintura conceitual)	-
Office building in	Berlin, Alemanha, 1986	820m ² (7 pavimentos)	-	Euwo Holdings AG

Kurfurstendam m 70				
Azabu-Jyuban Building	Tóquio, Japão, 1986	340m ² (6 pisos)	Misto (escritórios)	K-One Corporation
IBA Housing	Berlim, Alemanha, 1986-1993	2.500m ²	Residencial (habitação social)	Degewo AG
Tomigaya Building	Tóquio, Japão, 1986	238m ²	Residencial (habitação unifamiliar)	K-One Corporation
West Hollywood Civic Center	Los Angeles, EUA, 1987	-	Centro Cívico	-
Al Wahda Sports Center	Abu Dhabi, Emirados Árabes Unidos, 1988	-	Centro de Esporte	Sheikh Tahnoon bin Saeed Al Nayiyan
Metropolis	Londres, Reino Unido, 1988- 1988	-	Pintura conceitual	ICA, Institute of Contemporary Arts
Berlin 2000	Berlim, Alemanha, 1988	-	Plano Urbano	--
Victoria City Aerial	Berlim, Alemanha, 1988	75.000m ² (15 pisos)	Misto	Building Authority, City of Berlin
A New Barcelona	Barcelona, Espanha, 1989	-	Plano Urbano	-
Hafenstrasse Development	Hamburgo, Alemanha, 1989	-	Misto (escritórios e residências)	The Free Hansestadt Hamburg
Tokyo International Forum	Tóquio, Japão, 1989	-	Fórum Internacional	-
Moon Soon Restaurant	Sapporo, Japão, 1989-1990	435m ²	Design de interiores e móveis	Jasmac Corporation
Folly 3	Osaka Expo, Japão, 1990	-	Instalação/Escultur a	Fukuoka Jisho Co Ltd
Zollhof 3 Media Park	Dusseldórfia, Alemanha, 1989/1993	-	Centro de Artes	Kunst-und Medienzentrum Rheinhafen
Hommage À Verner Panton	1989	-	Pintura conceitual (?)	Vitra AG
Vorwerk Carpet	1990-1990	-	Design de carpete	Vorwerk Carpets
Leicester Square	Londres, Reino Unido, 1990	-	Praça Pública (reformulação)	Blueprint Magazine
Music Video Pavilion	Groninga, Holanda, 1990- 1990	24,5m ²	Pavilhão de Música-Vídeo	City Planning Dept. Groningen & Museum
Interzum 91	Gluzendorf, Alemanha, 1990	-	Stand de exibição	-
Hotel and Residential Complex	Abu Dhabi, Emirados Árabes Unidos, 1990	47.000m ²	Misto	Sheikh Tahnoon bin Saeed Al Nayiyan
Vitra Fire Station	Weil am Rhein, Alemanha, 1990-1993	852m ²	Corpo de Bombeiros	Vitra International AG
London 2066	Londres, Reino Unido, 1991	-	Pintura conceitual	Vogue Magazine
The Hague Villas	Haia, Holanda, 1991	-	Residencial	The Hague Housing Festival

The Great Utopia	Museu Guggenheim Nova Iorque, EUA, 1992-1992	-	Exibição (design e exposição de obras)	Solomon R. Guggenheim Museum
Billie Strauss Art Hotel	Nabern, Alemanha, 1992	-	Hotel (extensão)	Billie Strauss Art Hotel
Concert Hall	Copenhague, Dinamarca, 1992/1993	-	Auditório	-
Vision for Madrid	Madri, Espanha, 1992	-	Plano urbano	-
Carnuntum Museum	Bad Deutsh-Altenburg, Austria, 1993	-	Museu	-
Rheinauhafen Redevelopment	Cologne, Alemanha, 1993	-	Plano urbano	City of Cologne
Spittelau Viaducts Housing	Viena, Áustria, 1994-2005	4.000m ²	Misto	SEG m.b.H.
Cardiff Bay Opera House	Cardiff, País de Gales, Reino Unido, 1994/1996	25.000m ²	Casa de Ópera (Auditório e salas de ensaio)	Cardiff Bay Opera House Trust
FollyFolly	Londres, Reino Unido, 1995	-	Guarita	-
42 nd Street Hotel	Nova Iorque, EUA, 1995	180.000m ²	Hotel e complexo comercial	Weiler Amow Mngt Co., Milstein Properties
Blueprint Pavilion Interbuild 95	Birmingham, Reino Unido, 1995-1995	120m ²	Pavilhão de exibição	Blueprint Magazine/ Montgomery Exh. Ltd.
Spittelmarkt	Berlim, Alemanha, 1995	-	Escritórios	German Building Society
La Fenice	Veneza, Itália, 1996	-	Casa de Ópera (reconstituição)	-
Isola Restaurant	Londres, Reino Unido, 1996/1998	-	Restaurante	-
Tea and Coffee Set, Silverware	1996-1997	-	Produto (jogo de café e chá – quatro peças)	Sawaya & Moroni
Landscape Formation One	Weil am Rhein, Alemanha, 1996-1999	845m ²	Centro de exposição (salas, restaurante e escritórios)	City of Weil am Rhein
Pancras Lane	Londres, Reino Unido, 1996	-	Comercial (escritórios acima de espaços públicos)	Confidencial
Prado Museum Extension	Madri, Espanha, 1996	-	Museu (extensão)	-
Boiler House Extension	Londres, Reino Unido, 1996	10.000m ²	Museu (extensão)	Victoria & Albert Museum
Wishmachine: World Invention	Kunsthalle, Viena, Austria, 1996-1996	-	Design da exibição	Kunsthalle Wien

Master's Section, Venice Biennale 1996	Palazzo Grassi, Veneza, Itália, 1996-1996	-	Exposição de obras	La Biennale di Venezia
Habitable Bridge over the Thames	Londres, Reino Unido, 1996	40.000m ²	Misto	The Secretary of State and Royal Academy London
Paper Art	Leopold-Hoesch Museum, Duren, Alemanha, 1996-1996	-	Design da exibição	Leopold-Hoesch Museum
Lois & Richard Rosenthal Center of Contemporary Art	Cincinnati, EUA, 1997-2003	8.500m ²	Museu	The Contemporary Arts Center
Philharmonic Hall	Luxemburgo, Luxemburgo, 1997	7.100m ²	Hall Filarmônico	Ministry of Public Building
Sheikh Zayed Bridge	Abu Dhabi, Emirados Árabes, 1997-2010	842m de extensão	Ponte (Highway para a ilha Abu Dhabi)	Sheikh Sultan Bin Zayed Al Nahyan
Museum of Islamic Arts	Doha, Catar, 1997	28.000m ²	Museu	State of Qatar
Hackney Empire	Londre, Reino Unido, 1997	-	Comercial	Hackney Empire
UNL/Holloway Road Bridge	University of North London, Londres, Reino Unido, 1998	-	Ponte/passeio público	-
Hoenheim-Nord Terminus and Car Park	Estrasburgo, França, 1998-2001	28.000m ²	Terminal de ônibus e trem	C.U.S, C.T.S
Mind Zone, Millenium Dome	Londres, Reino Unido, 1998-2000	2.500m ²	Pavilhão de exibição	The New Millenium Experience Co Ltd.
New Campus Center	Chicago, EUA, 1998	10.436m ²	Campus Universitário	Llinois Institute of Technology
Addressing The Century: 100 Years of Art and Fashionhome	Hayward Gallery, Londres, Reino Unido, 1998-1999	-	Design da exibição	Hayward Gallery
MAXXI: National Museum of XXI Century Arts	Roma, Itália, 1998-2009	30.000m ²	Museu (Centro de arte e arquitetura contemporânea)	Italian Ministry of Culture
JVC Hotel	Guadalajara, México, 1999	30.000m ²	Hotel	Grupo Omnilife de México
South Bank Centre, Hungerford and Jubilee Gardens	Londres, Reino Unido, 1999	-	-	-
Pet Shop Boys World Tour	1999-1999	-	Palco para apresentação	-
Rothschild Bank Insurance Hall and Furniture	Londres, Reino Unido, 1999	-	Design de interiors	-

Metapolis Ballet	Marselha, França, 1999-2007	-	Design do palco e vestuário	Charleroi Danses
Reina Sofia Museum Extension	Madri, Espanha, 1999-TBC	-	Museu (extensão)	Reina Sofia Museum
Museum for the Royal Collection	Madri, Espanha, 1999	-	Museu	Madrid Royal Collection
Lugano Rooyal Palace Hotel and Casino	Lugano, Suíça, 1999	-	Hotel e casino	Accento SA
L.A. Eyeworks Store	Los Angeles, EUA, 1999	-	Design de interiores	-
Bergisel Ski Jump	Insbruck, Áustria, 1999-2002	90m extensão 50m de altura	Pista de Ski Jump	Austrian Ski Federation
Maritime Terminal Salerno	Salerno, Itália, 2000-2016	4.500m ²	Terminal marítimo	Comune di Salerno Palazzo di Citta'
Alles Schmuck, Museum Fur Gestaltung	Zurique, Suíça, 2000-2001	-	Design da exibição de jóias	Museum fur Gestaltung
Wadsworth Atheneum Museum Art	Hartford, EUA, 2000	-	Museu (extensão)	-
Borderline, Palais des Beaux-Arts	Bruxelas, Bélgica, 2000-2000	-	Design da exibição	Palais de Beaux-Arts de Bruxelles
Art Museum in Graz	Graz, Austria, 2000	-	Museu de Arte	City of Graz and Kunsthaus Graz
Phaeno Science Center	Wolfsburg, Alemanha, 1999-2005	27.000m ²	Centro de Ciência	Neuland Wohnbaugesellschaft mbH
Venice Biennale 2000	Veneza, Itália, 2000-2000	-	Exposição de obras	La Biennale di Venezia
Serpentine Gallery Pavilion	Londres, Reino Unido, 2000-2000	600m ²	Pavilhão temporário	Serpentine Gallery
ICA Exhibition	Londres, Reino Unido, 2000-2000	-	Exposição de obras	ICA, Institute of Contemporary Arts
Meshworks. La Ville, Le jardín	Villa Medici, Roma, Itália, 2000-2000	-	Instalação de arte	French Academy
La Grande Mosquée de Strasbourg	Estrasburgo, França, 2000	-	Mesquita	City os Strasbourg
Pescara Urban Plan	Pescara, Itália, 2000	-	Plano Urbano	-
Albertina	Viena, Austria, 2001	-	Estrutura no passeio público	-
BMW Central Building	Leipzig, Alemanha, 2001-2005	27.500m ²	Escritório e espaços técnicos	BMW AG
Z-Scape Furniture	2000-2000	-	Mobílias (assentos)	-
National Library od Quebec	Montreal, Canadá, 2000	35.000m ²	Biblioteca	La Grande Bibliothèque du Quebec

Zaha Hadid Lounge	Kunstmuseum Wolfsburg, Alemanha, 2001-2001	-	Design de interiores	-
One-North Master Plan	Singapura, Singapura, 2001-2021	5.000.000m ²	Plano Urbano	SHDG, JTC
Homes for the future 2	Glasgow, Escócia, Reino Unido, 2001	-	Residencial	Mactaggart & Mickel, Logan Construction
Ordrupgaard Museum Extesion	Copenhague, Dinamarca, 2001-2005	1.150m ²	Museu (extensão)	Danish Ministry of Culture
Placa de Las Arts	Barcelona, Espanha, 2001-	16.000m ²	Cinema Multiplex e praça pública	City of Barcelona
Temporary Guggenheim Museum	Tóquio, Japão, 2001	116m ²	Museu temporário	Solomon R. Guggenheim Foundation
Maggie's Cancer Care Centre Fife	Kirkcaldy, Fife, Escócia, Reino Unido, 2001-2006	250m ²	Centro de tratamento de câncer	Maggie's Cancer Caring Centres
R. Lopez de Heredia Wine Pavilion	Haro, Espanha, 2001-2006	800m ²	Pavilhão de degustação	R. Lopez de Heredia Vina Tondonia S.A.
Museum Brandhorst	Munique, Alemanha	-	Museo	-
Latent utopias	Graz, Áustria, 2002-2003	-	Exibição	Graz 2003
Citroen	Paris, França, 2002	-	Showroom	-
Monographic Exhibition	Roma, Itália, 2002-2002	-	Exposição de obras	-
Z-Play Furniture	2002-2002	-	Mobília (assentos, sofás)	Sawaya & Moroni
Zaha Hadid: 133ssen e Progetti	Roma, Itália, 2002-2002	-	Exposição de obras	Ministry of Culture
Sagaponac	Nova Iorque, EUA, 2002	372m ²	Vila Privada	The brown Companies
Yale Exhibition, Yale University	New Haven, EUA, 2002-2002	-	Design da exibição	Yale University
North Jutland House of Music	Aalborg, Dinamarca, 2002	23.500m ²	Auditório musical e Escola de Arquitetura	Danish Nat. Research & Education Buildings
Price Tower Arts Center	Bartleville, EUA, 2002	50.000m ²	Centro de estudos e artes	The price Tower Arts Center
City of towers Venice Biennale 2002	Corderie, Veneza, Itália, 2002-2002	-	Exposição de obras	La Biennale di Venezia
Pierres Vives	Montpellier, França, 2002-2012	35.000m ²	Biblioteca e escritórios	Département de l'Hérault
Iceberg	2003-2003	-	Mobília (assentos, sofás)	Sawaya & Moroni
High-Speed Train Station	Florença, Itália, 2003	47.000m ²	Estação de trem	TAV s.p.a. – Treno Alta Velocita
Desire Ballet	Graz, Áustria, 2003-2003	-	Palco para ópera	Steirischer Herbst

Guangzhou Opera House	Guangzhou, China, 2003-2010	70.000m ²	Casa de Ópera	Guangzhou Municipal Government
Mucem	Marselle, França, 2003	26.000m ²	Museu Cultural	MuCEM, Ministry of Culture
Guggenheim Museum	Taichung, Taiwan, 2003/2006	28.000m ²	Museu e instalações de educação	Solomon R. Guggenheim Foundation
Hotel Puerta América	Madri, Espanha, 2003-2005	1200m ²	Design de interiores (um piso do hotel)	Grupo Urvasco
Tea and Coffee Se	2003-2003	-	Produto (jogo de café e chá – quatro peças)	Alessi Spa
Aluminum Bench	2003-2003	-	Mobília (assento)	Max Protetch Gallery
Ice Storm	MAK, Viena, Áustria, 2003-2003	-	Instalação e lounging	MAK, Museum of Applied Arts
Doha Tower	Doha, Catar, 2003	35.460m ²	Residencial e Escritórios	Ali Jaidah
BBC music Centre	White City, Londres, Reino Unido, 2003	-	Centro de música	BBC
University of Connecticut	Storrs-Mansfield, EUA, 2003	-	Universidade	University of Connecticut
California Residence	La Jolla, San Diego, EUA, 2003-TBC	1.200m ²	Residencial	Cliente privado
Zaha Hadid, Artist Space	Nova Iorque, EUA, 2003-2003	-	Exposição de obras	Artists Space
BMW Showroom	Leipzig, Alemanha, 2003-2006	4.000m ²	Showroom de carros	BMW AG Munich
Houses of History Visitor Center	La Coruña, Espanha, 2003	7.980m ²	Visitor Center	La Coruña City Council
Florence H27 Housing Building	Florença, Itália, 2003-	-	Residencial e comercial	Immobiliare Novoli S.p.A.
Zorrozaurre Master Plan	Bilbao, Espanha, 2003-TBC	60hec	Plano Urbano (uso misto)	Mgmt. Comm.
NYC 2012 Olympic Village	Nova Iorque, EUA, 2003/2004	495.175m ²	Vila Olímpica	NYC 2012
Ascona Cultural and Tourist Center	Ascona Tourist Center, Suíça, 2004	-	Centro cultural e turístico	City of Ascona
Soho City Master Plan	Pequim, China, 2004	800.000m ²	Residencial e comercial	SoHo China
The Snow Show	Lapland, Finlândia, 2003-2004	-	Instalação de gelo e neve	The Snow Show
Napoli Afragola High Speed Train Station	Nápolis, Itália, 2003-2017	30.000m ²	Estação de trem e serviços regionais	RFI s.p.a.
City Life Milano Residential Complex	Milão, Itália, 2004-2014	38.000m ² (área bruta)	Residencial (conjunto de apartamentos em blocos)	City Life Consortium

City Life Shopping District	Milão, Itália, 2004-2017	-	Misto (serviços)	City Life Consortium
Generali Tower	Milão, Itália, 2004-2018	-	Misto	City Life Consortium
Euskotren Headquarters	Durango, Espanha, 2004-TBC	26.403m ²	Misto	ETS Red Ferroviaria Vasca (Basque Gov.)
Neus Stadt Casino	Basel, Suíça, 2004/2006	13.723m ²	Auditório (Concert Hall)	Casino Gasellschaft
Pau Mediatheque	Pau, França, 2004	7.000m ²	Centro de Mídia	Communaute d'agglomeration de Pau
Dominion Office Building	Peresvet Plaza, Moscou, Rússia, 2004/2012-2015	25.700m ²	Escritórios	Peresvet Group/Dominion-M Ltd
High Line	Nova Iorque, EUA, 2004	-	Espaço público	Friends of the High Line
EPFL Learning Center	Lausanne, Suíça, 2004	13.000m ²	Centro de Mídia	EPFL Lausanne
Zhivopisnaya Tower	Moscou, Rússia, 2004-	95.000m ²	Residencial	Capital Group Holding
Glasgow Riverside Museum	Glasgow, Escócia, 2004-2011	11.000m ²	Museu	Glasgow City Council
Central Business District	Pequim, China, 2004	109.000m ²	-	SoHo China
Nordpark Railway Stations	Insbruke, Áustria, 2004-2007	2.500m ²	Cobertura (quatro entradas)	INKB, Public-Private Partnership
Boulevard Des Stars	Berlim, Alemanha, 2004	-	Passeio (walkway)	Friends and supporters of the Berlin Film Museum
Burggasse 15	Graz, Áustria, 2004	3.500m ²	Misto	WEGRAZ
Center for Science and Exploration	Hartford, EUA, 2004	-	Centro de ciência e exploração	Connecticut University
Salieri Sulle Tracce Di Mozart	Palazzo, Milão, Itália, 2004-2005	430m ²	Design da exibição	Da Ponte Institute
Hotels in Milan	Milão, Itália, 2005	-	Hotel	Fondazione Fiera Milano – Sviluppo Sistema Fiera
Series ZH Door Handles	2005-2005	-	Produto (maçaneta)	Valli & Valli
Vortexx Chandelier	2005-2005	-	Produto (lustre/luminária)	Sawaya & Moroni
Ordrupgaard Bench	2005-2005	-	Mobília (assento)	Danish Ministry of Culture, Ordrupgaard Museum
Al-Mawarid Bank Headquarters	Beirute, Líbano, 2005-	18.600m ²	Banco (sede)	Al-Mawarid Bank
Creavasse Vases	2005-2008	8x6x42cm	Produto – vaso (para flores)	Alessi Spa

London Aquatics Centre	Londres, Reino Unido, 2005-2011	36.875m ²	Centro Aquático	Olympic Delivery Authority
Olebeaga Master Plan	Bilbão, Espanha, 2005-TBC	341.500m ²	Plano urbano	Bilbao City Council
Belu Bench	Londres, Reino Unido, 2005-2005	-	Mobília (assento)	Kenny Schachter ROVE
25 Years of Deutsche Bank Collection	Guggenheim Alemão, Berlim, Alemanha, 2005-2005	-	Design da exibição	Deutsche Bank Art
Z-Island Kitchen	Milão, Itália, 2005-2006	-	Mobília (pia de cozinha)	Ernestomeda S.p.A. and DuPont Corian Solid Surface
Aqua Table	Londres, Reino Unido, 2005-2005	-	Mobília (mesa)	Established & Sons
Department of Islamic Arts	Paris, França, 2005-2005	-	Estrutura/ Escultura (interna ao museu)	Etablissement Public du Musee du Louvre
Marsa Tower	Dubai, Emirados Árabes, 2005	-	Torre Residencial	Jade Real Estate Development Co. KSA
Nanjing Memorial Wall	Nanquim, China, 2005	-	Memorial	Nanjing Hexi New Town Construction & Dev.
Eleftheria Square	Nicósia, Chipre, 2005-TBC	35.300m ² (externa) 7.175m ² (interna)	Praça Pública	The City of Nicosia
Zaha Hadid: Silver Paintings	Londres, Reino Unido, 2005-2005	180m ²	Exposição de obras	Kenny Schachter ROVE
Art gallery of Alberta	Edmonton, Canadá, 2005	1.950m ²	Galeria e escritórios	University of Edmonton
Louvre II	Lens, França, 2005	-	Museu	Etablissement du Musee du Louvre
Zaragoza Bridge Pavilion	Zaragoza, Espanha, 2005-2008	6.415m ²	Ponte e espaço de exibição	Expoagua Zaragoza
Aleppo le Royal Hotel	Aleppo, Síria, 2005	-	Hotel	Royal Hotel
Giant's Causeway Visitor Centre	Irlanda do Norte, Reino Unido, 2005	-	Visitor Center	UK Government in Northern Ireland
Z-CAR I	Londres, Reino Unido, 2005-2008	-	Protótipo de carro	Kenny Schachter ROVE
Z-CAR II	2005-2008	-	Protótipo de carro	Kenny Schachter ROVE
Elastika Miami Art Basel	Miami, EAU, 2005-2005	433m ²	Instalação	Design.05 Miami
Ski Touring Tunnel	Oberhof, Alemanha, 10/2005-02/2006	6513m ²	Túnel de Ski (pista)	Stadt Oberhof
Chennai Technological Park	Chennai, Índia, 2005-2008	140.000m ²	Misto	India Land and Properties Ltd.

I Tower	Business Bay, Dubai, Emirados Árabes	23.360m ²	Residencial	Omniyat Properties
Zaha Hadid, Guggenheim Museum	Nova Iorque, EUA, 2006-2006	-	Exposição de obras	Solomon R. Guggenheim Museum
33-35 Hoxton Square	Londres, Reino Unido, 2006-TBC	3.000m ²	Galeria de Arte, escritórios e apartamentos	ROVE Development LLP
Architecture Foundation	Londres, Reino Unido, 2006	640m ²	Espaço de exposições, café e escritórios	Architecture Foundation
Taipei High-Speed Airport rail link	Taipei, Taiwan, 2006	30 hectares	Residencial (torre)	Department of Rapid Transit Systems
Guggenheim Singapore	Singapura, Singapura, 2006	-	Museu	Guggenheim-Hermitage
Capital Hill Residence	Moscú, Rússia, 2006-TBC	2.650m ²	Residência unifamiliar	Cliente privado
Taichung Metropolitan Opera House	Taichung, Taiwan, 2006-TBC	-	Casa de Ópera	Taichung Municipal Government
Dubai Opera House and Cultural Center	Dubai, Emirados Árabes, 2006-	36.000m ²	Casa de Ópera, Centro Cultural e hotel	Sama Dubai
Evelyn Grace Academy	Londres, Reino Unido, 2006-2010	10.745m ²	Escola secundária	ARK Schools
Edifício Campus – Spiralling Tower	Barcelona, Espanha, 2006-	27.650m ²	Universidade, escritórios, hall para exposições	El Consorci / Consorci El Campus Interuniversitari del Besòs
CMA CGM Tower	Marselha, França, 2005-2010	94.000m ²	Torre comercial	CMA CGM
Issam Fares Institute for Public Policy & International Affairs	Beirute, Líbano, 2006-2014	7.000m ²	Universidade	American University of Beirut
University of Sevilla Library	Sevilha, Espanha, 2006-TBC	10.500m ²	Biblioteca	Universidad de Sevilla
Kartal Master Plan	Istambul, Turquia, 2006-	555 hectares	Plano Urbano – proposta para um novo centro da cidade	Great Istanbul municipality and Kartal Urban Regeneration Association
People's Conference Hall	Trípoli, Líbia, 2006	85.000m ²	Centro de conferência	Eng. Consult. Off. For Utilities Org. for Development of Administrative Centers
Nuragic and Contemporary Art Museum	Cagliari, Itália, 2006-TBC	15.000m ²	Museu	Regione Autonoma della Sardegna
SCJ Project Honor	Racine, EUA, 2006	-	Johnson Campus	SC Johnson Wax

Swarm Chandelier	Londres, Reino Unido, 2006-2006	-	Produto (lustre)	Established & Sons
Louis Vuitton Icone Bag	2006-2006	-	Produto (bolsa)	Louis Vuitton Malletier
One North Building	Singapura, Singapura, 2006	-	-	Rock Productions
Szervita Square Tower	Budapeste, Hungria, 2006-TBC	35.000m ²	Escritórios	Orco Property Group
Heidsieck Headquarters	Reims, França, 2006	1.600m ²	Sede corporativa	Charles & Piper Heidsieck Champagne
Valencia Master Plan	Valência, Espanha, 2006	-	Plano Urbano	City of Valencia
E.ON Energy Research Centre	Aachen, Alemanha, 2006-TBC	6.900m ² (Área bruta)	Centro de pesquisa	Building and real Estate NRW
Seamless Collection	Londres, Reino Unido, 2006-2006	-	Mobílias	Established & Sons
Expocenter Exhibition Halls	Moscou, Rússia, 2006-	-	Torre residencial e comercial	-
Globus Plaza	Baku, Azerbaijão, 2006	109.343m ²	Hotel e empreendimento residencial	Taher Gozel
Signature Towers	Dubai, Emirados Árabes, 2006-TBC	650.000m ²	Empreendimento de uso misto	Dubai Properties
Dubai Business Bay Signature Bridge	Dubai, Emirados Árabes, 2006-	360.000m ²	Empreendimento de uso misto	Dubai Properties
Cultura Center	Dubai, Emirados Árabes, 2006	-	Centro Cultural	Dubai Properties
Thyssenkrupp Headquarters	Essen, Alemanha, 2006	146.100m ²	Sede Corporativa	ThyssenKrupp AG
Middle East Centre ST Antony's College	Oxford, UK, 2006-2014	1.200m ²	Prédio Acadêmico	St Antony's College University of Oxford
Miami Art Basel	Miami, EUA, 2006	-	Instalação	Kenny Schachter ROVE
Garmisch Ski Jump	Bavaria, Alemanha, 2006	-	Pista de Ski Jump	Markt Garmisch-Partenkirchen
Hamburg River Promenade	Hamburgo, Alemanha, 2006-2012	750m (extensão)	Passeio público e instalações	Landesbetrieb Strassen, Brucken u. Gewasser
Republic Square	Almaty, Cazaquistão, 2006-	150.000m ²	Empreendimento de uso misto	TS Engineering
Atelier Notify	Paris, França, 2006-TBC	500m ²	Atelier	Crystal Denim SAS
Forest of Towers, Rove Gallery	Londres, Reino Unido, 2006	50m ²	Exposição de obras	Kenny Schachter ROVE
Flow Vase	2006-2007	-	Produto (vaso)	Serralunga

Socar Tower	Baku, Azerbaijão, 2006	42.242m ²	Escritórios	Socar, State oil company of Azerbaijan Republic
Office Building	Insbruck, Austria, 2006-2008	7.000m ²	Escritórios	Malojer
Museum Folkwang	Essen, Alemanha, 2006/2007	-	Museu	Neubau Museum Folwang Essen GmbH
Valentinskap Copetition	Hamburgo, Alemanha, 2006	-	Escritórios e residências	Union Investment Real Estate AG
Adidas Marketing	Herzogenaurach, Alemanha, 10/2006-04/2007	53.400m ² (1ªfase) 80.600m ² (2ªfase)	Escritórios	Adidas AG
U2 Tower	Dublin, Irlanda, 2006	-	Empreendimento de uso misto	Treasury Holding Ireland
Administration Complex Tripoli	Trípoli, Líbia, 2006	-	Empreendimento de uso misto	Great Socialist People's Libyan Arab Jamahiriya, Organization for Development of Administrative Centers
Frankfurt Weseler Werft Exhibit. Space	Frankfurt, Alemanha, 2006	-	Espaço de exposição temporário	Deutsche Bank
Kusnacht Villa	Zurique, Suíça, 2006-TBC	1000m ² (por vila)	Residencial (duas vilas)	Cliente Privado
National Art Gallery Singapore	Singapura, Singapura, 2006	40.600m ²	Museu	Singapore Ministry of Information, Communications and the Arts [MICA]
Munandhua Island Resort	Maldivas, Maldivas, 2006	-	Resort	Confidencial
Villa Hillinger	Lago Neusiedl, Austria, 2007-2009	800m ²	Residencial	Cliente privado
Vilnius Museum & Cultural Center	Vilnius, Lituânia, 2007-TBC	13.000m ²	Museu e Centro Cultural	City of Vilnius
Silver Bowl	2007-2007	-	Produto (vasilha em prata esterlina)	Sawaya & Moroni
New Century City Art Centre	Chengdu, China, 2007-TBC	140.000m ²	Centro de Arte	ETG
Opus Office Tower	Dubai, Emirados Árabes, 2012-TBC	84.345m ²	Escritórios	Omniyat Properties
Mobile Art Chanel Contemporary Art Container	Hong Kong, Tóquio, Nova Iorque, Paris 2008-2010	700m ²	Pavilhão de exposição (itinerante)	Chanel
Dubai Financial Market	Dubai, Emirados Árabes, 2007-TBC	42.000m ²	Empreendimento de uso misto	Dubai Properties
Ideal House	Cologne Furniture Fair, Cologne,	200m ²	Instalação	German Design Council

	Alemanha, 2007-2007			
Heydar Aliyev Cultural Center	Baku, Azerbaijão, 2007-2012	101.801m ²	Centro cultural de uso misto	The Republic of Azerbaijan
Madrid Civil Courts of Justice	Madri, Espanha, 2007-TBC	74.448m ²	Tribunal	Campus de la Justicia de Madrid
Groninger Forum	Groningen, Holanda, 2007	-	Forum	City of Groningen
Moon system	2007-2007	2700x2000 X850mm	Mobília (Assento)	B&B Italia
NK Performing Arts Center	Kaohsiung, Taiwan, 2007	20.500m ² (prédio) 103.400m ² (área livre)	Centro de artes	Taiwan Council for Cultural Affairs
Globus Plaza	Baku, Azerbaijão, 2007	109.343m ²	Hotel e empreendimento residencial	Taher Gozel
Bahrain international Circuit	Bahrain, Bahrain, 2007	100 hectares	Plano Urbano	BIC & MCC Project Partners
Zaha Hadid, Architecture and Design, Design Museum	Londres, Reino Unido, 2007	1.300m ²	Exposição de obras	Design Museum
Majan Park Tower	Dubai, Emirados árabes, 2007-	27.000m ²	Escritórios e empreendimento de uso misto	Hamshari-Dahleh Property Mgmt Ltd
Salle Philharmonique	Paris, França, 2007	35.500m ²	Auditório, espaço de exposição, centro educacional, restaurante e escritórios	Philharmonie de Paris
University College Dublin Gateway	Dublin, Irlanda, 2007	-	Universidade	University College Dublin
Regium Waterfront	Reggio CALABRIA, Itália, 2007/2015	25.000m ²	Museu e Centro multifuncional	Comune di Reggio Calabria
Nile Tower	Cairo, Egito, 2007-TBC	120.000m ²	Hotel e torre de apartamentos	Living in Interiors
Mesa Table	2007-2007	4050x1650 X700mm	Mobília (mesa)	Vitra AG
Centro Urvasco	Vitoria, Espanha, 2007-	10.000m ²	Escritórios e Centros expositivo	Centro Urvasco
Total Fluids: Urban Voids	Lisbon Triennale, Lisboa, Portugal, 2007-2007	150m ²	Instalação	Lisbon Triennale
Bernia Hotel Miragolf	Alicante, Espanha, 2007	29.000m ²	Hotel 7 estrelas	Miragolf Playa, S.A
Winterfest Pielhaus	Erl, Austria, 2007	6.000m ²	Hall de festividades (extensão)	Passionsspielverein Erl
Salobreña	Salobreña, Espanha, 2007	-	Estação, mirante (plataforma)	Salobreña Town Council
Dune Formations,	Scuola dei Mercanti,	-	Mobília (20 peças)	David Gill Galleries

Venice Biennale 2007	Veneza, Itália, 2007-2007			
Dongdaemun Design Plaza	Seul, Coreia do Sul, 2007-2013	86.574m ²	Misto	Seoul Metropolitan Government
Wonderwall, Selfridges	Londres, Reino Unido, 2007-2007	-	Exposição de obras	Selfridges
People's Assembly	Damascus, Síria, 2007	42.500m ²	Prédio Público (Assembleia)	The People's Assembly in the Syrian Arab Republic
National Holding Headquarters	Abu Dabi, Emirados Árabes, 2007	34.286m ²	Prédio sede	Emirates Int. Investment Company L.L.C.
Crater	Londres, Reino Unido, 2007-2007	-	Mobília (mesa)	David Gill Galleries
WMF Cutlery	2007-2007	-	Produto (jogo de talheres)	WMF-AG
33 Waitanyan	Xangai, China, 2007	40.000m ²	Museu e Hotel	Handel Lee
Global Cities, Tate Modern	Londres, Reino Unido, 2007-2007	-	Exposição de obras	Tate Modern
Lilas Installation	Serpentine Gallery, Londres, Reino Unido, 2007-2007	310m ²	Instalação temporária (de tecido, estrutura tencionada)	Serpentine Gallery
Eli & Edythe Broad Art Museum	East Lansing, EUA, 2007-2012	4.274m ²	Museu e Campus Universitário	Michigan State University
Nassim Villas	Singapura, Singapura, 2007-TBC	3.065m ²	Residencial (Duas Vilas)	Elevation Developments
Surfers Paradise Transit Centre	Sufers Paradise, Qld., Austrália, 2007	119.100m ²	Centro de trânsito	Sunland Group
Urban Nebula Size & Matter	Royal Festival Hall, Londres, Reino Unido, 2007-2007	2,4m x 11,3m x 4,6m	Instalação para o London Design Festival	London Design Festival 2007
Lilium Tower	Warsaw, Polónia, 2007-2012	130.000m ²	Residencial e desenvolvimento de uso misto	Lilium Polska Sp. Z.o.o.
Jockey Club Innovation Tower	Hong kong, China, 2007-2014	15.000m ²	Escola de design	The Hong kong Polytechnic University
Bahrain Museum of Contemporary Art	Al Muharraq, Bahrain, 2007-	10.000m ²	Museu de Arte Contemporânea	H.H. Shaikha Mai Mohammed Al Khalifa Culture & National Sector
D'Leedon Singapore	Singapura, Singapura, 2007-2014	204.386m ² (torres) 78.043m ² (terreno)	Residencial	CapitaLand
Port House	Antuérpia, Bélgica, 2009-2016	20.800m ²	Sede do porto	Antwerp Port Authority

Avilion Triflow Taps	Londres, Reino Unido, 2008	-	Produto (torneira)	Avilion
D-Villa	Dellis Cay, Turks & Caicos Islands, 2008-TBC	585m ²	Residencial (Vila com vista para o oceano)	The O Property Collection
Melissa	Farroupilha, Brazil, 2008-2008	-	Produto (calçado)	Melissa/Grendene S/A
Abu Dhabi Performing Arts Center	Abu Dhabi, Emirados Árabes, 2007-TBC	62.770m ²	Centro de arte	The Tourism Development Investment Company of Abu Dhabi
Home House Club	Londres, Reino Unido, 2008-2008	158m ²	Design de interiores	Home House Ltd.
Neil Barrett Flagship Store	Tóquio, Japão, 2008	400m ²	Design de interiors (flagship store)	Neil Barrett
Lazaar Foudation	Tunis, tunísia, 2008	6.000m ²	Prédio da fundação	Mr. Kamel Lazaar
Perm Museum	Perm, Rússia, 2008	22.550m ²	Museu	Perm Administration and Ministry of Culture
BBVA Bank	Madri, Espanha, 2008	100.000m ²	Sede do banco	BBVA Bank
Torus Bar	2008	-	Produto (bar)	Kenny Schachter ROVE
Citadel Capital Office Buildings	Cairo, Egito, 2008-	26.000m ²	Escritórios	Citadel Capital
Zaha Hadid Chandelier	Swarovski Crystal Palace, Milão, Itália, 2008-2008	-	Produto (lustre)	Swarovski Crystal Palace
Next Gene Architecture Museum	Taipei, Taiwan, 2008-TBC	700m ²	Museu	De-Nian International Company, Inc.
Smart Village Landmark Pavilion	Cairo, Egito, 2008-	4.000m ²	Centro de arte	The Greater Amman Municipality
Celeste Necklace and Cuff	2008	-	Produto (colar-jóia)	Swarovski Gem Couture, Runway Rocks
Vienna Tower	Viena, Austria, 2008-	100.000m ²	Empreendimento de uso misto	Confidencial
Cirrus	2008-2008	-	Mobília (assento)	L & R Rosenthal Center for Cont. Art
King Abdullah II House of Culture & Art	Amman, Jordânia, 2008-TBC	32.371m ²	Centro de artes (performance)	The Greater Amman Municipality
Dorobanti Tower	Bucharest, Romênia, 2008-TBC	10.000m ²	Hotel e apartamentos	Smartown Investments
Designer of the Year	Paris, França, 2008	100m ²	Instalação/Exposição de obras	Maison & Objet
Wirl	Hong Kong, China, 2008	objeto inscrito em um cubo de 3m x 3m	Produto (assento/ Escultura)	Sun Hung Kai Properties Ltd

Z-Stream, Sudeley Castle	Gloucestershir, Reino Unido, 2008	-	Produto (escorregador)	Kenny Schachter, Elliot McDonald, Mollie Dent- Brocklehurst
Lotus, Venice Biennale 2008	Corderie, Veneza, Itália, 2008	85m ²	Instalação e móvel	ROVE
Experimentation within a long wave of innovation	Veneza, Itália, 2008	-	Exposição de obras	La Biennale di Venezia
Lacoste Shoes	Londres, Reino Unido, 2008- 2009	-	Produto (calçado)	Lacoste
Scoop Sofa	Milão, Itália, 2008-2008	3,90x1,41 x0,83m	Móvel (143sent)	Sawaya & Moroni and Kenny Schachter ROVE LLP
Aura L and Aura S Villa La Malcontenta	Mira, Veneza, Itália, 2008	-	Móvel/escultura	Venice Biennale, Fondazione La Malcontenta
Kloris, Chatsworth	Derbyshire, Reino Unido, 2008	6.500 x 5100 x 80mm	Móvel (uso externo)	Julian treger and Kenny Schachter ROVE
New Passenger Terminal and Masterplan	Zagreb Airport, Zagreb, Croácia, 2008-	75.000m ² (Aeroporto) 500.000m ² (plano urbano)	Aeroporto e plano urbano	Zraāna Luka Zagreb, Zagreb Airport
Hauser & Wirth Table	Henry Moore Exhibit, Londres, reino Unido, 2008	-	Móveis (mesa e prateleira)	Hauser and Wirth
Seoul Table and Yung hee desk	2008	-	Móvel (mesa)	NY Projects
Galaxy Soho	Pequim, China, 2009-2012	332.857m ²	Empreendimento de uso misto	SOHO China Ltd.
Symbiotic Villa	Taipei, Taiwan, 2008-TBC	700m ²	Vila (habitação)	De-Nian International Company, Inc.
Library and Learning Centre, University of Economics Vienna	Viena, Austria, 2008-2013	28.000m ²	Biblioteca e Centro de aprendizado	University of Economics Vienna
Zaha Hadid, Sonnabend/ ROVE Galleries	Nova Iorque, EUA, 2008	-	Exposição de obras	Julian Treger And Kenny Schachter
Stone Towers	Cairo, Egito, 2008-TBC	179.970m ²	Hotel, 143arquet e varejo	Rooya Group
Designer's Christmas Tree	2008	-	Árvore de Natal para leilão de doação	Les Sapins de Noël des Créateurs
Beethoven Concert Hall	Bonn, Alemanha, 2008/2009	12.800m ²	Auditório (Concert Hall)	Deutsche Post AG, Dt. Telekom, Dt. Postbank
Cairo Expo City	Cairo, Egito, 2009-TBC	-	Misto	GOIEF

Icon Hill wine bottle	Lake Neusiedl, Austria, 2009-2009	-	Produto (garrafa de vinho)	Hillinger
Burnham Pavilion	Chicago, EUA, 2009-2009	120m ²	Pavilhão Temporário	Burnham Plan Centennial
Munch Stenersen Museum	Oslo, Noruega, 2009-TBC	50.000m ²	Museu	HAV Eidendom AS
Sunrise Tower	Kuala Lumpur, Malásia, 2009-TBC	150.000m ²	Misto	Sunrise Berhad
JS Bach Chamber Music Hall	Manchester, Reino Unido, 2009-2009	425m ²	Auditório	Manchester International Festival
Grand Théâtre de Rabat	Rabat, Marrocos, 2010-TBC	47.000m ² (aprox.)	Auditório	Agence pour l'Aménagement de la Vallée du Bouregreg
ROCA London Gallery	Londres, Reino Unido, 2009-2011	1.100m ²	Centro de exibição e conferências	Roca
The Circle at Zurich Airport	Kloten, Suíça, 2009-TBC	200.000m ²	Misto	Unique
Fraunhofer ISC Technikum III	Wurzburg, Alemanha, 2008-2013	5.800m ²	Laboratórios e escritórios	Fraunhofer Gesellschaft
Jesolo Magica	Jesolo, Itália, 2010/2014	53.000m ²	Empreendimento de uso misto	Home Group
King Abdullah Petroleum Studies and Research Center	Riyadh, Árabia Saudita, 2009-2017	70.000m ²	Centro de pesquisa	KAPSARC
Soho Peaks ou Wangjing Soho	Pequim, China, 2009-2014	521.265m ² (área bruta)	Escritórios e complexo de varejo	SOHO China Ltd.
The Serpentine Sackler Gallery	Londres, Reino Unido, 2009-2013	1.566m ²	Espaço de exibição (extensão)	The Serpentine Trust
Sky Park	Bratislava, Eslováquia, 2010-2019	-	Residencial e Parque Público	Penta Investments
Sky Soho	Xanguai, China, 2010-2014	342.500m ²	Misto	SOHO China Ltd.
New Dance and Music Centre	Haia, Holanda, 2010-TBC	48.000m ²	Centro de Música e Dança	City of the Hague
Form in Motion	Filadélfia, EUA, 2011-2012	395m ²	Design de interiores e exposição de obras	Philadelphia Museum of Art
Z-Chair	Milão, Itália, 2011-2011	920m x 880 x 610 mm	Mobília (assento, cadeira)	Sawaya & Moroni
Nanjing International Youth Cultural Centre	Nanquim, China, 2011-2018	465.000m ²	Misto	Hexi New Planning Bureau
Central Bank of Iraq	Bagdá, Iraque, 2011-TBC	8.361m ²	Sede do Banco	-
Beijing New Airport Terminal Building	Pequim, China, 2011-2019	780.000m ²	Aeroporto	Beijing New Airport Headquarters (BNAH)

Venice Architecture Biennale – Common Ground	Veneza, Itália, 2012-2012	-	Exposição de obras	-
Liquid Glacial Table	Londres, Reino Unido, 2012-2012	-	Mobília (mesa)	David Gill Galleries
Arum, Venice Biennale 2012	Corderie dell’Arsenale, Itália, 2012-2012	-	Instalação e exibição	La Biennale di Venezia
Citco	Milão Itália, 2012-2012	-	Expositor	Citco
King Abdullah Financial District Metro Station	Riyadh, Árabia Saudita, 2012-	45.000m ²	Estação de metrô	ArRiyadh Development Authority
New National Stadium of Japan	Tóquio, Japão, 2012/2016	290.000m ²	Estádio	Japan Sports Council
Fudge Pop-Up Hair Salon	Londres, Reino Unido, 2012-2012	-	Salão de beleza e showroom	Fudge Hair
Aqua at Dover Street Market	Londres, Reino Unido, 2012-2012	-	Instalação (na janela/vitrine)	Dover Street Market
Parametric Tower Research	Cologne, Alemanha, 2012-2012	300m ²	Exposição de obras	AIT-ArchitekturSalons
1000 Museum	Miami, EUA, 2012-TBC	84.637m ²	Torre Residencial (duplex)	1000 Biscayne Tower, LLC
Twirl	State University of Milan, Itália, 2012	800m ²	Instalação	Lea Ceramiche and Interni
Esfera City Center	Monterey, México, 2012-	137.000m ²	Residencial	Citelis, Organización Ramírez
Floating Staircase	Londres, Reino Unido, 2012-TBC	-	Produto (escada)	-
Zaha Hadid Beyond the Boundaries, Art and Design	Madri, Espanha, 2012-2012		Exposição de obras	Ivorypress and ROVE
Stuart Weitzman Flagship Store	Milão, Itália; Hong Kong, China; Roma, Itália, 2013-2014	280m ²	Design de interiores, comercial (Flagship store)	Stuart Weitzman Holdings, LLC
Astana EXPO – 2017 Future Energy	Astana, Cazaquistão, 2013/2017	172.000m ²	Prédios do evento	Joint Stock Company: National Astana – EXPO 2017
Investcorp Building	Oxford, Reino Unido, 2013-2015	1.200m ²	Biblioteca (extensão)	Oxford University
Unique Circle Yachts	2013-TBC	128m (extensão_	late	Blohm+Voss
Skein Collection Jewellery with Caspita	2013	-	Produto (jóia)	Caspita

Sesrac Bench	Salone del Mobile, Milão, Itália, 2013-2013	-	Produto (Assento)	LAB 23
Kuki Chair	Salone del Mobile, Milão, Itália, 2013-2013	-	Produto (assento, cadeira)	Sawaya & Moroni
ARIA & AVIA Lamps ou ARIA Transparente Chandelier	Salone del Mobile, Milão, Itália, 2013-2013	-	Produto (lustre, luminaria)	SLAMP
Array	Salone del Mobile, Milão, Itália, 2013-2013	-	Produto (assento de auditório)	Poltrona Frau Contract
NOVA Shoe	Paris Fashion Week, França, 2013-2013	-	Produto (calçado)	United Nude
Zaha Hadid: World Architecture Series	Copenhague, Dinamarca, 2013-2013	467m ²	Design de interiors e Exposição de obras	Danish Architecture Centre
Prima Instalation	Weil am Rhein, Alemanha, 2013-2013	-	Instalação	Swarovski & Vitra
Messner Mountain Museum Coronas	Bolzano, Itália, 2013-2015	1.000m ²	Museu	Skirama Kronplatz/Plan de Coronas
520 West 28 th Street	Nova Iorque, EUA, 2013-2017	5.500m ²	Residencial	Related Companies
Ronald MacDonald House	Altona Children's Hospital, Hamburgo Alemanha, 2013/2014	25m ²	-	Ronald McDonald Foundation Care
Zephyr Sofa	Milão, Itália, 2013-2013	265x284x x73cm	Produto (sofá)	Cassina Contract
Morpheus	Cotai, Macau, China, 2013-2018	150.000m ²	Hotel	Melco Crown Entertainment Limited
Mathematics: The Winton Gallery	Londres, Reino Unido, 2014-2016	913m ²	Museu	Science Museum
Zaha Hadid "10 Years on" Design Miami	Miami, EUA, 2014-2014	-	Exposição de obras	-
Loa and Vesuvius Vases	Viena, Austria, 2014-2014	-	Produto (vasos)	Wiener Silber Manufactur
Bee'ah Headquarters	Sharjah, Emirados Árabes, 2014-TBC	7.000m ²	Sede da Bee'ah	Bee'ah
Bulgari B.zero	2015	-	Produto (anel)	-
Bora Residential Tower	Cidade do México, México, 2015-2021	-	Residencial	Nemesis Capital
Grace on Coronation	Brisbane, Austrália, 2014-	45.000m ²	Residencial (torres)	Sunland Group

Tokyo, Japan Exhibition	Tóquio, Japão, 2014-2014	-	Exposição de obras	Tokyo Opera City Art Gallery
Zaha Hadid 360 Exhibition	Seul, Coréia do Sul, 2017-2014	-	Design de interiores e Exposição de obras	Seoul Design Foundation
Mandarin Oriental, Melbourne	582-606 Collins Street, Melbourne, Austrália, 2020	70.075m ²	Misto	Landcream, Australia
Sleuk Rith Institute	Phnom Peth, Cambodia, 2014-TBC	70.000m ²	Misto (Museu, Centro de pesquisa, Faculdades, Biblioteca e arquivos)	Sleuk Rith Institute, Document Center of Cambodia
Liquid Glacial Collection	Londres, Reino Unido, 2015-2015	-	Mobílias (mesas, cadeiras)	David Gill Galleries
Volu, Revolution Project Design Miami 2015	Miami, EUA, 2015-2015	-	-	Robbie Antonio/Revolution
Danjing Bridge	Taipei, Taiwan, 2015-TBC	920m de extensão	Ponte	Directorate General of Highways, M.O.T.C
Zaha Hadid at Buchmann State Hermitage	São Petersburgo, Rússia, 2015-2015	-	Exposição de obras	-
Leeza SOHO	Pequim, China, 2015-2018	172.000m ²	Torre de uso misto	SOHO China Ltd.
Zaha Hadid at Palazzo Franchetti	Veneza, Itália, 2016-2016	-	Exposição de obras	
Sberbank Moscow	Moscou, Rússia, 2016-2019	131.000m ²	Banco	Sberbank
Urban Heritage Administration Centre	Diriyah, árabia Saudita, 2016-TBC	8.780m ²	Misto	-
BRIT Awards Statue	2016-2017	-	Troféu/prêmio	-
Kurt Schwitters: Merz exhibition	Zurique, Suíça, 2016-2016	-	Design de interiores	Kurt Schwitters
Orbi Centrepiece	2017-TBC	-	Produto (duas mesas de centro)	CICTO
Zaha Hadid Early Paintings and Drawings	Serpentine Sackler Gallery, Londres, Reino Unido, 2017-2017	-	Exposição de obras	-
Zaha Hadid in Italy at MAXXI Museum	Roma, Itália, 06/2017-01/2018	-	Exposição de obras	-
Sem data de elaboração ou conclusão definidas, mas divulgados seja no site ou em livros				
Adidas Originals Superstar	-	-	Produto (calçado)	Adidas

Supershell in Collaboration with Pharrell Williams				
A Doll's House	-	-	Escultura/Casa de boneca	Cathedral Group
Al Wakrah Stadium	Al-Wakrah, Catar	-	Estádio	Qatar 2022 Supreme Committee
Alai	Mayan Riviera, Méco	-	Complexo Residencial Ecológico	Pulso Inmobiliario
Art Bouders Wallpapers	Kirchchain, Alemanha	27m ²	Design de interiores e produto (papel de parede)	Marburg Wallcoverings
BBK Bank Headquarters	Bilbão, Espanha	25.000m ²	Sede do Banco	BBK
Beko Masterplan	Belgrade, Sérvia	94.000m ²	Plano Urbano	Lamda Development
Calla Fireplace for Citco	-	-	Produto (lareira)	Citco
Casa Atlantica	Rio de Janeiro, Brasil	-	Residencial	-
Changsha Meixihu International Culture & Arts Centre	Changsha, China	115.000m ²	Centro de Artes	Changsha Meixihu Industry Co., Ltd
Charlote Olympia	-	-	Produto (calçado)	Charlote Olympia
Collins Park Place	Miami Beach, EUA	24.100m ²	Estacionamento	City of Miami Beach
Cove Kitchen for Boffi	-	-	Produto (pia de cozinha)	Boffi
Crest	Londres, Reino Unido	-	Escultura	ME Hotels
Crystal Achitecture Collection for Lalique	-	-	Produto (vasos/objetos decoração)	Lalique
Duna Chandelier	-	205x263x2000mm	Produto (lustre/luminária)	Lasvit
Eve Chandelier		--	Produto (lustre/luminária)	Lasvit
Forest Green Rovers Eco Park Stadium	Reino Unido	-	Estádio	Forest Green Rovers/Ecotricity
Forma For Alessi	Milão, Itália	-	Produto (ralador de queijo)	Alessi
Fritz Hansen Series 7 Chair	-	-	Produto (cadeira)	Fritz Hansen
Genesy Lamp	Milão, Itália	195x120x59cm	Produto (luminaria)	Artemide
Glace Collection	Londres, Reino Unido	-	Produtos (pulseiras, anéis e colares)	Atelier Swarovski
Guangzhou Infinitus Plaza	Baiyun New Town, China	167.000m ²	Misto	LKK Health Products Group (LKKHPG)

Lamella Collection for George Jensen	-	-	Produto (jóias)	George Jensen
Luna Table	Milão, Itália	3200x1200 x780mm	Produto (mesa)	CITCO
Lusail Hotel	Lusail, Catar	-	Hotel	Al Alfia Holding
Manta Ray Duo	-	234x148 x112cm	Mobília (assento)	Sawaya & Moroni
Mayfair Residential Tower	Melbourne, Austrália	33.600m ²	Residencial	UEM Sunrise
Neil Barret Shop in Shop	Seul, Coreia do Sul	-	Design de interiors (flagship store)	Neil Barret
Nesta Set of Tables	-	700x2500 x800mm	Mobília (mesas)	CITCO
NurbergMesse Hall 3A	Alemanha	-	Pavilhão Hall de exposições	NurbergMesse
Orchis	Nova Iorque, EUA	-	Mobília (mesa)	Kenny Schachter/ROVE
Port of Tallinn Masterplan for 2030 for the Old City Harbour	Tallinn, Estônia	-	Plano Urbano	Port of Tallinn
Quad Table	-	-	Mobílias (mesas)	CITCO
Serac Bench	Milão, Itália	-	Mobília (assento)	The Italian Lab
Silence Cuff	-	-	Produto (jóias, bracelets)	The House of Aziz & Walid Mouzannar
Tau Vases for CICTO	-	-	Produto (vasos)	CICTO
Tela Shelving for CICTO	Milão, Itália	2150x770 x380mm	Mobília (prateleira)	CICTO
Thallus Installation	Milão, Itália	-	Instalação	-
The Perrin Paris x Zaha Hadid Collection	-	-	Produto (bolsa)	Perrin Paris
Tide	Londres, Reino Unido	-	Mobília (prateleira)	Magis Itália
Tippy Lounge Chair	-	750x600 x660m	Mobília (cadeira)	Sawaya & Moroni
Tokyo Blossoms	Tóquio, Japão	-	Instalação	Deutsche Bank Art
Trie Table	-	550x2100 X1350mm	Mobília (mesa)	Sawaya & Moroni
UltraSeller Collection	Londres, Reino Unido	-	Mobílias (cadeiras e mesas)	David Gill Gallery
Unconfined	Milão, Itália	-	Instalação	Samsung
Ves-el Vases	-	-	Produto (vasos)	-
Vitae Collection for Porcelanosa	-	-	Equipamentos para banheiro	Porcelanosa
Z-Boat	-	-	Barco	Kenny Schachter
Zaha Hadid at Buchmann Galerie	Berlin, Alemanha	-	Exposição de obras	Buchmann Galerie Berlin

Zaha Hadid Bowl 60-70 & Metacrylic	-	-	Produto (tigela)	Sawaya & Moroni
Zaha Hadid designs Peekaboo handbag for Fendi	-	-	Produto (bolsa)	Fendi
Zaha Hadid: New Works	Berlim, Alemanha	-	Exposição de obras	-

Fonte: SCHUMACHER et al., 2004; JODIDIO, 2013; ZAHA HADID ARCHITECTS, 2017;
<http://www.zaha-hadid.com/>