

**Hal
Foster**

tradução
Célia Euvaldo

**O complexo
arte-
-arquitetura**

**Hal
Foster**

tradução
Célia Euvaldo

O complexo

tradução
Célia Euvaldo

**O complexo
arte-
-arquitetura**

**Hal
Foster**

tradução
Célia Euvaldo

**O complexo
arte-
-arquitetura**

**Hal
Foster**

Logo no início do novo milênio, Hal Foster fazia, em *Design and Crime* (2002), o retrato lúcido do ambiente *fin de siècle* de então, no qual a predominância cultural do design associado à moda aparecia como uma atualização do “desenho total” do *art nouveau* cem anos depois, fundindo sujeito e objeto, sob o imperativo comercial turbinado dos anos 2000.

Uma década depois, o autor publica mais uma preciosa e urgente avaliação de época. *O complexo arte-arquitetura* aborda singularidades e impasses do mundo contemporâneo a partir das situações de encontro entre práticas artísticas e arquitetônicas, que incluem relações tanto de colaboração quanto de competição entre elas. Com efeito, anota ele, ainda que tais práticas remontem às neovanguardas dos anos 1960, foi nas últimas duas décadas que ganharam uma inscrição social mais evidente e destacada, configurando o lugar primordial de renovação e experimentação estética, e, ao mesmo tempo, de atração de negócios e promoção de cidades em nossa economia cultural. A expressão “complexo” assume desse modo múltiplas significações, que vão do léxico psicanalítico à designação aditiva e informe de grandes aparatos sociais, como um “complexo industrial-militar”, por exemplo.

Muitos são os sintomas do tempo presente lidos nesse cruzamento poderoso entre arte e arquitetura, tais como seu “cosmopolitismo banal”, sua conversão do civismo em retórica, sua imageabilidade absoluta e a ascensão galopante de uma “economia da experiência”. Ainda que muito erudita, a escrita de Hal Foster evita excessos. Precisa em seus recortes, não deixa que a complexidade da abordagem teórica – que, em linhas gerais, combina marxismo, teoria da linguagem pós-estruturalista e psicanálise – obstrua o olhar sobre as obras em questão, e sobre certas particularidades da arte e da cultura que não se deixam reduzir ao econômico.

Muito importante, aqui, é a percepção de uma transformação essencial da noção de transparência. Pois se o prometeanismo global e high-tech dos edifícios de Norman Foster, Renzo Piano e Richard Rogers ainda insiste na associação literal (e ideológica) entre transparência e democracia, a incorporação do termo minimalismo como algo crucial para a arquitetura contemporânea desvela, paradoxalmente, o contrário daquilo que representava no campo da arte, em sua acepção original. Isto é, caracterizado por uma transparência fenomênica, e não literal, o neominimalismo arquitetônico atesta a vitória da vertente pop na sociedade da informação. Sua consequência arquitetônica é a predominância das peles e da apreensão empática dos edifícios.

Um dos desdobramentos mais problemáticos dessa questão hoje, segundo o autor, é a perda de autonomia do sujeito diante de obras ambientais imersivas de artistas como Robert Irwin e James Turrell, em que o espaço é remodelado como ilusão, ao contrário do que professava o anti-ilusionismo da arte minimalista nos anos 1960, assim como a obra contundentemente matérica de Richard Serra, seu maior contraponto. Situações nas quais a fisicalidade foi suprimida e o artifício purificado, tendo a elaboração do sentido sido jogada inteiramente sobre a recepção do espectador. Fiel a Walter Benjamin, e sua concepção da arte a partir de uma distância crítica, Hal Foster define o seu próprio ponto de vista como o apoio a práticas que insistem na particularidade sensual da experiência no aqui e agora, e que resistem à subjetividade atordoada e à sociabilidade atrofiada sustentadas pelo espetáculo.

GUILHERME WISNIK

Hal Foster é crítico e historiador de arte norte-americano. Leciona arte e arquitetura na Universidade de Princeton e escreve regularmente para as revistas *October* (da qual também é coeditor), *Artforum* e *The London Review of Books*. Além de *O complexo arte-arquitetura* (2011), publicou *O retorno do real* (1996, publicado pela Ubu em 2017), *Design and Crime* (2002) e *Prosthetic Gods* (2004), entre outros.

Arquitetura e arte nunca estiveram tão próximas como no fim do século passado e no início deste XXI, e essa condição de “complexo” é, para Hal Foster, um aspecto definidor da cultura atual. O crítico identifica um “estilo global” na arquitetura – análogo ao Estilo Internacional dos modernistas – e a consequente transformação das noções de transparência e experiência, que coloca em jogo também as forças políticas e econômicas que delas se beneficiam. Sua escrita límpida e incisiva perpassa os desdobramentos sutis do pós-modernismo, a maneira como o minimalismo passou de movimento artístico a estilo arquitetônico, o caráter escultórico e espetacular dos edifícios e, também, a perda de autonomia do sujeito ao se deparar com obras de arte que trabalham com a ilusão do espaço. Clássico imediato de nossos dias, este livro é referência incontornável para o pensamento sobre a arte e a arquitetura contemporâneas.

Prefácio 7

1 Construção de imagens 19

PARTE I

Estilos globais

2 Civismo pop 39

3 Palácios de cristal 55

4 Modernidade leve 73

PARTE II

A arquitetura em relação à arte

5 Gestos neovanguardistas 91

6 Máquinas pós-modernistas 109

7 Museus minimalistas 129

PARTE III

Os meios após o minimalismo

8 A escultura refeita 159

9 O cinema desnudado 197

10 A liberação da pintura 215

11 Construção contra imagem 247

Índice remissivo 275

Créditos das imagens 286

Prefácio

Nos últimos cinquenta anos, muitos artistas abriram a pintura, a escultura e o cinema para o espaço arquitetônico a seu redor, e no mesmo período muitos arquitetos se envolveram com as artes visuais. Ora colaboração, ora competição, esse encontro é agora um lugar primordial da criação de imagens e da configuração de espaços em nossa economia cultural. A importância dessa conjunção não se deve apenas a uma maior proeminência dos museus de arte; ela implica também a identidade de muitas outras instituições, na medida em que corporações e governos recorrem à conexão entre arte e arquitetura para atrair negócios e dar às cidades uma marca distintiva – seja um centro cultural, um festival etc. Não raro, o ponto em que a arte e a arquitetura convergem é igualmente o ponto em que questões sobre novos materiais, tecnologias e mídias entram em foco; isso, também, faz com que seja urgente analisar essa conexão.

Começo com uma perspectiva geral sobre o papel da imagem e da superfície na arquitetura desde o período da arte pop até o presente e concluo com uma conversa com um escultor que há muito tempo vem propondo uma abordagem diferente da construção, relacionando o material à estrutura e o corpo ao lugar. Um *leitmotiv* do livro, essa divisão tornou-se hoje uma frente de batalha entre as práticas da arte e da arquitetura. Aí dispus três seções de três capítulos cada, que exploram os aspectos centrais do complexo arte-arquitetura. A primeira seção toma três “estilos globais” – as práticas projetuais de Richard Rogers, Norman Foster e Renzo Piano – que poderiam estar para nossa conjuntura pós-industrial da modernidade como os “estilos internacionais” de Walter Gropius, Le Corbusier e Mies van der Rohe estavam para a ordem industrial – expressões insígnias, que são a um só tempo pragmáticas, utópicas e ideológicas em sua força. Se a modernidade tem uma aparência hoje, Rogers, Foster e Piano estão entre seus principais projetistas.¹

A segunda seção é dedicada a arquitetos para quem a arte era um ponto de partida essencial: Zaha Hadid, Diller Scofidio + Renfro e um grupo de

1 A histórica mostra de arquitetura moderna *International Style*, no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1932, foi bastante criticada pela ênfase no estilo em detrimento da função. No entanto, o estilo acabou se tornando uma função fundamental de grande parte daquele tipo de projeto, e isso é ainda mais acentuado nos “estilos globais” de hoje.

projetistas informados pelo minimalismo, incluindo Jacques Herzog e Pierre de Meuron. Ainda há pouco tempo, um quase pré-requisito para uma arquitetura de vanguarda era seu compromisso com a teoria; mais recentemente passou a ser a relação com a arte. Essa conexão é com frequência significativa, ao menos de um ponto de vista estratégico: Hadid iniciou sua carreira com uma volta ao construtivismo e ao suprematismo russos, e Diller Scofidio + Renfro começaram sua prática com uma fusão da arquitetura com a arte conceitual, feminista, da apropriação e da performance. No caso dos projetistas influenciados pelo minimalismo, a reciprocidade entre arte e arquitetura não é menos fundamental; assim como os minimalistas levaram o objeto de arte à sua condição arquitetônica, esses arquitetos

2 Este livro consiste em estudos de caso, que não chegam a ser análises completas; eu poderia ter escolhido outras figuras, mas para mim estas são as mais reveladoras. Sobre o reordenamento da arte após o minimalismo, ver Rosalind Krauss, "A escultura no campo ampliado" [1979], trad. Elizabeth Carbone Baez. *Gávea*, n. 1, 1984. Anthony Vidler apresenta seu próprio mapa de "O campo ampliado da arquitetura" [2008], in A. Krista Sykes (org.), *O campo ampliado da arquitetura: Antologia teórica (1993-2009)*, trad. Denise Bottmann e Roberto Grey. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Em *Nothing Less Than Literal: Architecture after Minimalism* (Cambridge, MA: MIT Press, 2005), Michael Linder concentra-se no papel da arquitetura no discurso do minimalismo. E em "Minimalism: Sculpture and Architecture" (em um número especial de *Art and Design* de 1997), Stan Allen propõe que "o que se encontra entre as artes" não é o "teatro", segundo a afirmação de Michael Fried em "Art and Objecthood" (1967), mas a "arquitetura" – isto é, que o campo ampliado da arte após o minimalismo foi uma abertura para o espaço tanto quanto para o tempo.

adquiriram uma sensibilidade minimalista para com a superfície e a forma. Como seria de esperar, os avanços recentes no projeto de museus se destacam nessa seção.

Todas essas interconexões alteraram não só a relação entre arte e arquitetura, como também o caráter de meios como a pintura, a escultura e o cinema. A terceira seção considera essas transformações. "A escultura é aquilo em que esbarramos quando recuamos para contemplar um quadro", ironizou Barnett Newman nos anos 1950, no apogeu da pintura como o paradigma de toda arte modernista. Se a escultura aqui é posta em segundo plano, a arquitetura sequer é mencionada, o que uma década depois seria impossível evitar. O papel crítico da arquitetura no recente reposicionamento das artes é um tópico central na terceira seção, que faz uma análise das esculturas de Richard Serra, dos filmes de Anthony McCall e das instalações de Dan Flavin e outros (incluindo Donald Judd, Robert Irwin e James Turrell). Tal como a escultura, outros meios invadiram o espaço da arquitetura, e na minha avaliação os resultados nem sempre são positivos.²

Um tema recorrente no livro é a modernidade, por mais cético que eu seja quanto a essa noção. Em nossa época, sustentou o sociólogo Ulrich Beck, a modernidade tornou-se reflexiva, preocupada em reequipar sua própria infraestrutura, e alguns dos projetos aqui discutidos envolvem a adequação de antigos locais industriais a uma economia pós-industrial de cultura e entretenimento, serviços e esporte.³ A arte recente está longe de ser um objeto passivo nessas alterações; algumas vezes a simples expansão de suas dimensões provocou a transformação de armazéns e fábricas abandonados em galerias e museus, e nesse processo algumas regiões operárias degradadas renasceram como sofisticados destinos do turismo de arte. Nesse ponto, por certo, a alegação de que o cultural está separado do

3 Ver, entre outros textos, Ulrich Beck, *Risk, Society: Towards a New Modernity*, trad. Mark Ritter. Londres: Sage Publications, 1992; e Johannes Willms, *Conversations with Ulrich Beck*, trad. ingl. Michael Pollack. Cambridge: Polity Press, 2002. Também adapto o termo "cosmopolitanismo banal" de Beck. Quanto ao ceticismo, concordo com T. J. Clark em que a "modernidade" é extremamente mítica em sua promessa de mobilidade, e concordo com Fredric Jameson em que ela tende a estetizar tudo o que toca. Ver T. J. Clark, *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores* [1985], trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004; e Fredric Jameson, *Modernidade singular: Ensaio sobre a ontologia do presente* [2002], trad. Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

4 Ver B. Joseph Pine II e James H. Gilmore, *The Experience Economy: Work Is Theater & Theater a Stage*. Boston: Harvard Business Press, 1999. Eric Schmidt, CEO do Google, fala de uma "economia da atenção" na qual as empresas competem por "globos oculares".

econômico terá cessado; uma característica do capitalismo contemporâneo é a combinação de ambos, que subjaz não só à proeminência dos museus como também à remodelação de tais instituições a serviço de uma "economia da experiência".⁴ Que relação a arte e a arquitetura contemporâneas guardam com uma cultura mais ampla que valoriza a intensidade da experiência? Suas próprias intensidades se opõem a essa intensidade maior? Sublimam-na? De alguma forma a substituem? Essas questões também são recorrentes neste livro.

Os novos materiais e técnicas desempenham um papel tanto estético quanto funcional na arquitetura contemporânea. Do mesmo modo que o Estilo Internacional, os estilos globais de Rogers, Foster, Piano e outros não raro apresentam uma engenharia heroica e a tecnologia é mais uma vez vista como uma virtude, uma força em si mesma, como se fosse um fetiche que protegesse contra os aspectos desagradáveis da própria modernidade de que é parte. (Esse novo prometeísmo foi fortalecido, e não retardado, pelos

1 Construção de imagens

Costumamos associar a cultura pop à música, à moda, à arte e a muitas outras coisas, mas não à arquitetura, e no entanto a pop esteve vinculada a debates arquitetônicos do princípio ao fim. A ideia mesma da pop – ou seja, de um comprometimento direto com a cultura de massa tal como foi transformada pelo capitalismo de consumo após a Segunda Guerra Mundial – foi lançada pela primeira vez no começo da década de 1950 pelo Independent Group (IG) em Londres, um conjunto diversificado de jovens artistas e críticos de arte, como Richard Hamilton e Lawrence Alloway, guiados por jovens arquitetos e historiadores da arquitetura, como Alison e Peter Smithson e Reyner Banham. Reelaborada por artistas norte-americanos uma década depois, a ideia da pop foi novamente levada à discussão da arquitetura nos anos 1980, sobretudo por Robert Venturi e Denise Scott Brown, quando veio a servir de base discursiva para o desenho pós-moderno dos Venturi, Michael Graves, Charles Moore, Robert Stern e outros, que se serviram de imagens de origem comercial ou histórica, ou ambas. De modo mais geral, a precondição primeira da pop foi uma reconfiguração gradual do espaço cultural, exigida pelo capitalismo consumista, em que a estrutura, a superfície e o símbolo eram combinados de novas maneiras.¹ Esse espaço misto ainda está entre nós, e portanto uma dimensão pop persiste também na arquitetura contemporânea.

No começo dos anos 1950, a Grã-Bretanha atravessava um período de austeridade econômica que fazia o mundo do consumo parecer sedutor a seus emergentes artistas pop, ao passo que uma década depois, para os artistas norte-americanos, esse cenário já era

uma segunda natureza. Comum a ambos os grupos, contudo, era a percepção de que o consumismo alterara não só o aspecto das coisas mas a própria natureza da aparência, e toda a arte pop encontrou seu tema principal aqui – na visualidade acentuada de um mundo de ostentação, na iconicidade carregada de personalidades e produtos (de pessoas como produto e vice-versa).²

1 É claro que a arquitetura como signo ou propaganda precede a Segunda Guerra Mundial, como em *Reklame Architektur* da década de 1920. Para uma análise útil, ver Janet Ward, *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920s Germany*. Berkeley: University of California Press, 2001.

2 Sobre a pop em relação a essa nova aparência, ver meu livro *The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter and Ruscha*. Princeton: Princeton University Press, 2012.

A superficialidade consumista dos signos e a serialidade dos objetos afetou a arquitetura e o urbanismo tanto quanto a pintura e a escultura. Em *Teoria e projeto na primeira era da máquina* (1960), Banham imaginou uma arquitetura pop como uma atualização radical da arquitetura moderna sob as novas condições de uma “Segunda Era da Máquina”, na qual a “imageabilidade” se tornava o critério primordial.³ Doze anos depois, em *Aprendendo com Las Vegas* (1972), Venturi e Scott Brown defendiam uma arquitetura pop que devolveria essa imageabilidade ao ambiente construído a partir do qual surgira. Porém, para os Venturi, essa imageabilidade era mais comercial que tecnológica, e foi proposta não para atualizar a arquitetura moderna, mas para deslocá-la; foi nesse ponto, portanto, que a pop começou a ser remodelada nos termos do pós-moderno.⁴ De certa maneira, a primeira era da pop pode ser enquadrada entre esses dois momen-

tos – a reestruturação da arquitetura moderna instigada por Banham, por um lado, e a fundação da arquitetura pós-moderna preparada pelos Venturi, por outro; mas, novamente, esse espaço misto perdura até o presente. É essa história que esboço aqui.

Em novembro de 1956, poucos meses depois da lendária mostra *This is Tomorrow* em Londres, que trouxe pela primeira vez a público a ideia da pop, Alison e Peter Smithson publicaram um breve ensaio que incluía este pequeno poema em prosa: “[Walter] Gropius wrote a book on grain silos, Le Corbusier one on aeroplanes, and Charlotte Perriand brought a new object to the office every morning; but today we collect ads” [Gropius escreveu um livro sobre silos de grãos, Le Corbusier um sobre aviões e Charlotte Perriand levou ao escritório um novo objeto todas as manhãs; mas hoje nós colecionamos anúncios].⁵ Os projetistas modernos como Gropius,

Corbusier e Perriand não eram nada ingênuos a respeito dos meios de comunicação em massa; a questão aqui é polêmica, não histórica: para os Smithson, *eles*, os velhos protagonistas da arquitetura moderna, eram atraídos pela funcionalidade das coisas, enquanto *nós*, os novos celebrantes da cultura pop, buscamos inspiração no “objeto descartado e na embalagem pop”. Isso foi feito em parte com prazer e em parte com desespero: “Hoje estamos sendo excluídos do nosso papel tradicional como geradores de formas pelo novo fenômeno das artes populares – o anúncio publicitário”, continuam os Smithson. “Devemos de algum modo tentar assimilar essa intervenção se quisermos equiparar seus impulsos poderosos e excitantes aos nossos próprios impulsos.”⁶ Esse frêmito ansioso mobilizou todo o IG, e os arquitetos abriram o caminho. “Já entramos na Segunda Era da Máquina”, escreveu Banham quatro anos depois em *Teoria e projeto*, “e podemos olhar a Primeira [...] como um período do passado”.⁷ Nesse estudo histórico, concebido como uma dissertação nos anos de apogeu do IG, também ele insistiu num distanciamento histórico dos mestres modernos (incluindo historiadores da arquitetura como Nikolaus Pevsner, seu orientador no Courtauld Institute, e Sigfried Giedion, autor do clássico tratado de arquitetura moderna, *Espaço, tempo e arquitetura* [1941]). Banham questionava os pressupostos funcionalistas e/ou racionalistas dessas figuras do passado (de que a forma deve seguir a função e/ou a técnica) e recuperava outros imperativos negligenciados por eles. Desse modo, defendia uma imagem futurista da tecnologia em termos expressionistas – ou seja, em formas que eram com frequência escultóricas e às vezes gestuais – como motivo principal do projeto de ponta não só na Primeira Era da Máquina mas também na Segunda (ou Primeira Era Pop). Longe de ser acadêmica, sua revisão das prioridades arquitetônicas também reclamava para essa Era Pop uma “estética da obsolescência”, proposta pela primeira vez no futurismo, em que os “valores morais atacadados na permanência” já não eram tão relevantes.⁸ Mais do que qualquer outra figura, Banham deslocou o discurso do projeto, afastando-o de uma sintaxe modernista de formas abstratas para um idioma pop de imagens

3 Ver Reyner Banham, *Teoria e projeto na primeira era da máquina* [1960], trad. A. M. Goldberger Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2006.

4 Ver Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, *Aprendendo com Las Vegas* [1972], trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2003. O livro começou como um estudo conduzido no outono de 1968 em Yale e Las Vegas; seu argumento histórico foi preparado por Venturi em seu *Complexidade e contradição em arquitetura* [1966], trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Para uma análise recente do debate pós-modernista, ver Reinhold Martin, *Utopia's Ghost: Architecture and Postmodernism, Again*. Minneapolis: University of Minnesota, 2010.

5 Alison e Peter Smithson, “But Today We Collect Ads”. *Ark*, n. 18, nov. 1956, p. 50. Este parágrafo e o seguinte são adaptados do capítulo 1 de *The First Pop Age*, em que se pode encontrar mais informação sobre o Independent Group e *This is Tomorrow*.

6 Ibid.

7 R. Banham, *Teoria e projeto na primeira era da máquina*, op. cit., p. 13.

8 Id., “Vehicles of Desire”. *Art*, n. 1, 1º set. 1955, p. 3.



mediadas.⁹ Se a arquitetura era adequada para expressar esse mundo – em que os sonhos dos austeros anos 1950 estavam prestes

9 Como sugeriram os Smithson, essa manobra estava em sintonia com uma redução da influência do arquiteto como consultor na produção industrial e a favor do publicitário como instigador do desejo consumista. “A pedra fundamental da estrutura intelectual anterior da Teoria do Projeto desabou”, escreveu Banham em 1961; “não há mais uma aceitação universal da Arquitetura como a analogia universal do projeto” (“Design by Choice”. *Architectural Review*, n. 130, jul. 1961, p. 44). Sobre essa questão, ver Nigel Whiteley, *Reyner Banham: Historian of the Immediate Future*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

10 R. Banham em 1960, citado em N. Whiteley, *Reyner Banham: Historian of the Immediate Future*, op. cit., p. 163.

11 A. e P. Smithson, “Thoughts in Progress”. *Architectural Design*, abr. 1957, p. 113.

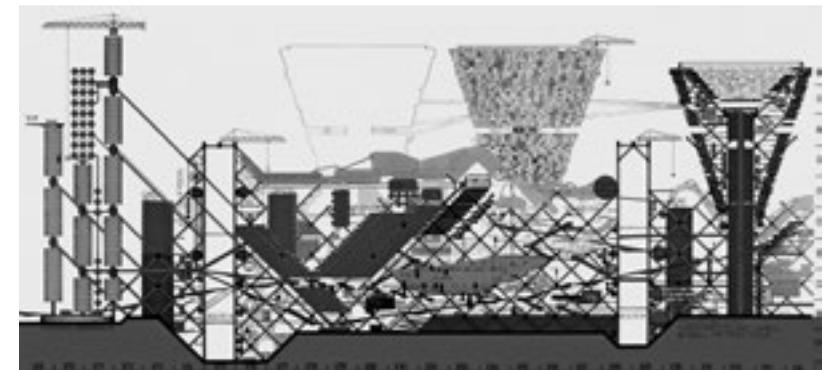
Alison e Peter Smithson, Casa do Futuro, 1955-56.

a se tornar os produtos dos consumistas anos 1960 –, ela tinha de “se equiparar, no plano funcional e estético, ao design das coisas descartáveis”: tinha de ser pop.¹⁰

Na prática, o que isso significava? De início, Banham apoiou a arquitetura brutalista dos Smithson e de James Stirling, que levou o uso dos materiais dados e das estruturas expostas a uma obstinação extrema. “O brutalismo tenta fazer face a uma sociedade de produção em massa”, escreveram os Smithson em 1957, “e extrair uma poesia rude das forças confusas e poderosas que estão em ação”.¹¹ Essa insistência no “tal como é encontrado” soa pop, com certeza, mas a “poesia” do brutalismo era demasiado “rude” para que pudesse servir por muito tempo como o estilo identificador da reluzente Era Pop,

e, de fato, o projeto mais pop dos Smithson, a Casa do Futuro (1955-56), é também o mais extrínseco a seu corpo de trabalho. Encomendada pelo *Daily Mail* para sugerir o hábitat suburbano do futuro, essa casa modelo estava repleta de *gadgets* propostos pelos patrocinadores (por exemplo, uma ducha-secador de cabelo-lâmpada de bronzamento), mas sua plasticidade curvilínea era inspirada tanto nas imagens dos filmes de ficção científica da época quanto por qualquer imperativo de traduzir as novas tecnologias em forma arquitetônica.

Durante a efervescência dos anos 1960 em Londres, Banham viu nos jovens arquitetos do Archigram – Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron e Michael Webb – a possibilidade de levar a cabo o projeto pop da imageabilidade e da obsolescência. Segundo Banham, o Archigram (1961-76) tomava como modelo “a cápsula, o foguete, o batiscafo, o Zipark [e] o handy-pak”, e celebrava a tecnologia como uma “bagunça rica e visualmente selvagem de tubulação e fiação e suspensões e passarelas”.¹² Influenciados por Buckminster Fuller, seus projetos poderiam parecer funcionalistas – a Plug-In City (1964) propunha uma imensa estrutura na qual as partes poderiam ser intercambiadas de acordo com a necessidade ou o desejo de cada um – mas, ao fim e ao cabo, com seus “cantos arredondados, cores modernas, sintéticas e



12 R. Banham, “A Clip-On Architecture”. *Design Quarterly*, n. 63, 1963, p. 30. John McHale, um colega do IG, também foi um importante defensor do Archigram.

Peter Cook, Plug-in City, corte, Max Pressure Area, 1964.

© Ubu Editora, 2017

© Hal Foster, 2011

© Verso, 2011

Este livro foi originalmente publicado pela editora Cosac Naify em 2015.

COORDENAÇÃO EDITORIAL Miguel Del Castillo

PREPARAÇÃO Débora Donadel

REVISÃO Maria Fernanda Alvares, Francesco Perrotta-Bosch

PROJETO GRÁFICO Nathalia Cury, Paulo André Chagas

TRATAMENTO DE IMAGEM Wagner Fernandes

PRODUÇÃO GRÁFICA Aline Valli

Nesta edição, respeitou-se o novo

Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Foster, Hal [1955-]

O complexo arte-arquitetura: Hal Foster

Título original: *The Art-Architecture Complex*

Tradução: Célia Euvaldo

São Paulo: Ubu Editora, 2017

288 pp., 108 ils.

ISBN: 9788592886172

1. Teoria de arte 2. Teoria da arquitetura 3. Arquitetura contemporânea I. Título

CDD- 720.9

Índices para catálogo sistemático:

I. Teoria: arte e arquitetura contemporânea 720.9

UBU EDITORA

Largo do Arouche 161 sobreloja 2

01219 011 São Paulo SP

(11) 3331 2275

ubueditora.com.br