Todo objeto é uma imagem: Sauerbruch Hutton segundo Harun Farocki

***Every object is an image: Sauerbruch
Hutton according to Harun Farocki***

***Todo objecto es una imagen: Sauerbruch
Hutton segundo Harun Farocki***

Raphael Grazziano

*Alumni da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
raphael.grazziano@gmail.com*

Resumo

O último filme de Harun Farocki, *Sauerbruch Hutton Arquitetos* (2013), é estudado por meio da comparação a outras obras do diretor e de análises de suas cenas. O artigo elabora qual é a posição desse escritório a respeito da arquitetura como produtora de imagens, para em seguida verificar qual é a sua espacialidade subjacente. Como resultado, pode-se notar como se alinham os projetos estéticos de Harun Farocki e do escritório Sauerbruch Hutton.

Palavras-Chave: Teoria da Arquitetura. Crítica de Arquitetura. Arquitetura (Século XXI). Farocki, Harun (1944-2014). Sauerbruch Hutton (escritório de arquitetura).

Resumen

La última película de Harun Farocki, *Sauerbruch Hutton Arquitectos* (2013), se estudia comparándola con otras obras del director y analizando sus escenas. El artículo elabora cuál es la posición de esta oficina con respecto a la arquitectura como productora de imágenes, y verifica cuál es su espacialidad subyacente. Como resultado, uno puede ver cómo se alinean los proyectos estéticos de Harun Farocki y la oficina de Sauerbruch Hutton.

Palabras-Clave: Teoría de la Arquitectura. Crítica de la Arquitectura. Arquitectura (Siglo XXI). Farocki, Harun (1944-2014). Sauerbruch Hutton (oficina de arquitectura).

Abstract

Harun Farocki's last film, *Sauerbruch Hutton Architects* (2013), is studied by comparing it to other works by the director and analyzing its scenes. The article elaborates what is the position of this office regarding architecture as a producer of images, and then verifies what is its underlying spatiality. As a result, one can see how the aesthetic projects of Harun Farocki and the Sauerbruch Hutton office are aligned.

Keywords: Theory of Architecture. Critique of Architecture. Architecture (XXI Century). Farocki, Harun (1944-2014). Sauerbruch Hutton (architecture practice).

INTRODUÇÃO

Em um amplo escritório branco, o dia de trabalho começa. Após uma breve cena no lobby de entrada, passa-se para a primeira reunião de um concurso de arquitetura, com a análise das exigências da encomenda. O filme segue as reuniões em que esse e outros projetos são debatidos, em um escopo que abrange desde objetos de mobiliário até grandes conjuntos arquitetônicos.

Trate-se de um documentário de Harun Farocki, cuja obra se situa entre o cinema e a videoarte. *Sauerbruch Hutton Arquitetos* (FAROCKI, 2013) segue o processo de projeto do escritório alemão homônimo ao filme. O cotidiano é acompanhado nos debates a respeito do concurso para o Centro de Realidade Virtual em Laval (na França, posteriormente vencido por Romain Leblanc); da construção de um edifício universitário em Potsdam (Alemanha) (figura 1);¹ do

¹ Por conta das dificuldades do uso de direitos autorais, e com o intuito adicional de dialogar com a obra de Farocki, foi preferida a utilização de imagens da simulação tridimensional do Google no lugar das elaboradas fotografias habituais em publicações de arquitetura. Assim, ao mesmo tempo em que as imagens permitem a contextualização no entorno, frequentemente oculto em fotografias profissionais, elas ainda desfavorecem justamente o aspecto de jogos ópticos desenvolvidos por Sauerbruch Hutton – cuja fruição preferencial se dá diretamente nos espaços, e não por fotografias. Pretende-se com isso não só se explicitar como os diferentes modos de representação impactam a leitura desses projetos, como também utilizar um regime de imagem mais próximo à obra de Farocki, que dava preferência a esses registros virtuais crus:

projeto de dois modelos de cadeiras, uma dobrável e outra empilhável, ambas para uma empresa italiana; do concurso para um conjunto de uso misto próximo ao Bassin d'Austerlitz em Estrasburgo (na França, do qual obtiveram segundo lugar, tendo sido vencidos por Architectures Anne Démians); e do desenvolvimento de maçanetas para a empresa alemã FSB. À exceção do edifício universitário em Potsdam e da linha de maçanetas, os projetos não foram realizados ou, se o foram, não foram divulgados, o que oferece ao mesmo tempo uma oportunidade de conhecer a dinâmica interna do escritório e a descoberta de uma história alternativa da arquitetura: aquela dos trabalhos malsucedidos.

*Figura 1: Sauerbruch Hutton, edifício universitário em Potsdam (2009-2013).
Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020.*

de fato, o Google Earth não disponibiliza mais fotografias fixas de planos oblíquos, como já fez anteriormente, mas simulações volumétricas por meio da composição digital de diversas fotografias tomadas a partir de aviões.

Esse é o último filme de Farocki, e um de seus últimos trabalhos, sucedido apenas por três curta-metragens integrantes da vídeo-instalação *Parallel*, de 2014, a respeito da cultura de video games. Sua obra trata do estatuto da imagem no mundo contemporâneo, de como as imagens são produzidas e o que elas nos dizem em sua linguagem não verbal, o que Farocki realiza pela análise detida dessas imagens sem se importar com sua proveniência, sejam elas da própria história do cinema ou de arquivos, informes publicitários e promocionais, câmeras de segurança ou de controle industrial.

Assim, *A saída dos operários da fábrica* (FAROCKI, 1995) retoma o primeiro filme já projetado, *A saída dos operários da fábrica Lumière* (LUMIÈRE, 1895), para não só esmiúça-lo, mas também percorrer a história do cinema no enalço de outras representações dessa cena, ao modo de Jean-Luc Godard em seu projeto *História(s) do cinema* (1988-1998). Já filmes como *Natureza morta* (FAROCKI, 1997) e *A prata e a cruz* (FAROCKI, 2010) reproduzem detalhes de pinturas, buscando o significado de suas composições, ao modo também de outro projeto, o de John Berger em *Modos de ver* (1972). Em *Videogramas de uma revolução* (FAROCKI; UJICA, 1992), Farocki narrou o processo de golpe contra o ditador romeno Nicolae Ceaușescu unicamente através de gravações amadoras e noticiários televisivos; e em *Intervalo*, contou a história do campo de concentração de Westerbork por meio de um registro gravado nos seus últimos meses de operação (FAROCKI, 2007). Em *Imagens da prisão* (2000), Farocki busca gravações de câmeras de vigilância em penitenciárias; já em *Reconhecer e perseguir* (FAROCKI, 2003) são comparadas as imagens produzidas em situações de conflito na história recente àquelas do controle de linhas de montagem industriais e a outras de vídeos promocionais de armas e máquinas.

Em comum entre todos esses trabalhos está não só a investigação da produção da imagem, mas também o método da análise detida, em que a montagem dos filmes se utiliza da repetição de cenas como modo de lhes trazer novos sentidos. Cenas inicialmente sem significado aparente tornam-se passíveis de interpretação quando novas imagens são encadeadas no filme.

É nesse contexto que se encontra o filme *Sauerbruch Hutton Arquitetos*. O escritório objeto do filme é liderado por Matthias Sauerbruch e Louisa Hutton, ambos *alumni* da Architectural Association de Londres. No fim da década de 1980, Sauerbruch colaborava no OMA e Hutton trabalhava com os Smithson, quando então fundaram seu escritório em 1989 em Londres e o transferiram dois anos depois para Berlim. Ficaram célebres por seus projetos de intrincadas variações cromáticas, sobretudo após a vitória no concurso para a ampliação da sede da GSW, em 1991, em meio às obras de reunificação da Alemanha (figuras 2 e 3).

Nesse projeto, foram acoplados à torre de base quadrada original, remanescente do bloco socialista, dois volumes coloridos: uma lâmina arqueada e um pequeno anexo lateral. O projeto constrói novas relações com a rua a partir da torre antes isolada no lote, ao marcar uma esquina com o anexo lateral, pintado em tons de verde, e ao definir uma fachada frontal antes inexistente na tipologia da torre, por meio da lâmina paralela à rua. Ao mesmo tempo em que trazia novos conceitos de sustentabilidade ambiental à implantação, o projeto também definia uma nova imagem para a Alemanha reunificada. A lâmina projetada emulava a paisagem e também nela intervinha: do ponto de vista da antiga Berlim Oriental, a lâmina tem tons brancos e cinzentos, enquanto da Ocidental possui o colorido de tons vermelhos. Em razão da pluralidade de estratégias de projeto – o modo de implantação, os detalhes construtivos precursores em sustentabilidade ambiental, a idiossincrasia cromática – o projeto destacou-se na crítica da época, mesmo que avizinjado de projetos de grande repercussão no bairro de Kreuzberg, como os edifícios de apartamentos de Aldo Rossi, Peter Eisenman e OMA (em cujo projeto Matthias Sauerbruch também participou).

Figura 2: Sauerbruch Hutton, sede da GSW (1991, 1995-1999). Vista a partir da antiga Berlim Oriental. Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020.

Figura 3: Sauerbruch Hutton, sede da GSW (1991, 1995-1999). Vista a partir da antiga Berlim Ocidental. Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020.

Segundo os arquitetos do escritório, a estratégia cromática não é o corolário de uma teoria, ou ao menos não há uma teoria consciente, e sim um “empiricismo” decorrente da comparação e contraposição de amostras de cores (BETSKY; SAUERBRUCH; HUTTON, 2003, p. 12). Desse modo:

Usando cor contra cor, nomeadamente policromia, e assim criando um espaço visual a partir de contrastes de tom, matiz e saturação que avançam ou recuam um em relação ao outro, pode-se manipular superfícies e profundidades para enfatizar ou contrariar o baixo-relevo que uma superfície em camadas oferece. A cor pode servir tanto para uma plasticidade aumentada que convida o engajamento do corpo ou seu oposto, uma superfície plana que sugere um envolvimento meramente óptico. (SAUERBRUCH; HUTTON, 2009, p. 142, tradução nossa)

O centro da estratégia projetual de Sauerbruch Hutton é, nesse sentido, a irresolução entre a ratificação e a confrontação do edifício como imagem, uma irresolução a que os interesses de Harun Farocki se alinham.

O TRABALHO DO ARQUITETO

As cenas de *Sauerbruch Hutton Arquitetos* ecoam dois tipos de filmes dirigidos por Harun Farocki.

Por um lado, aqueles referentes à produção da imagem na contemporaneidade, e especificamente sobre quem as produz. É o caso de *Natureza morta* (1997) e *Uma imagem* (1983), que tratam de temas caros à pintura europeia. No primeiro filme, planos de análise de pinturas de natureza morta dos séculos XVI e XVII são intercalados com o laborioso processo de criação de imagens por fotógrafos de publicidade, que realizam a transformação de uma pilha de dólares em um objeto monolítico, a composição escultórica de queijos, a captura do frescor de copos de cerveja e a levitação de um relógio. No segundo, Farocki acompanha um fotógrafo da filial alemã da revista *Playboy*, desde a montagem do cenário até a composição da foto, dialogando, dessa vez implicitamente, com a tradição do nu na pintura.

Por outro lado, há os filmes que analisam o mundo do trabalho. O diretor estuda a sua representação no cinema em *A saída dos operários da fábrica*

(1995) e documenta o estado global dessa atividade no projeto colaborativo *Plano-sequência sobre o trabalho* (FAROCKI; EHMANN, 2011-2014), em que orientou diretores a representar o trabalho em suas diversas manifestações contemporâneas, em que a única limitação era a de que os excertos deveriam ser planos-sequência de até dois minutos. Mais próximo à arquitetura, *Em comparação* (FAROCKI, 2009) registra o processo de produção de tijolos em diferentes contextos: de um lado, a construção inteiramente artesanal em adobe de um ambulatório em Burkina Faso, com projeto de Francis Kéré, além de dois canteiros igualmente rudimentares na Índia, um deles com participação de estudantes de arquitetura europeus; de outro, uma fábrica de tijolos com algum grau de mecanização na França, e três outras indústrias, já inteiramente robotizadas e com rara presença humana, na Alemanha, Áustria e na universidade suíça ETH.

Entretanto, o conjunto de filmes a respeito do mundo do trabalho que, como método de representação, parece mais se aproximar ao de *Sauerbruch Hutton Arquitetos* é composto por aqueles que acompanham reuniões corporativas. Filmes de *coaching* profissional como *Doutrinação* (FAROCKI, 1987) e *Reciclagem* (FAROCKI, 1994) tratam da cultura corporativa em ação durante cursos de treinamento, mas filmes que acompanham diretamente as reuniões deliberativas são aqueles em que as cenas de *Sauerbruch Hutton Arquitetos* se espelham. É o caso de *Os criadores dos impérios das compras* (FAROCKI, 2001), a respeito de arquitetos e incorporadores de shoppings centers.² Também de *Capital de risco* (FAROCKI, 2004), que documenta dois dias de reuniões entre representantes de uma empresa de engenharia e investidores, em uma tensa negociação sobre condições de crédito. Por fim, *Um novo produto* (FAROCKI, 2012) registra as reuniões da consultoria empresarial Quickborner (atual Combine Consulting) a respeito do oferecimento de um novo serviço de

² Paralelamente, deve-se notar como Farocki registra os esmerados croquis para representação dos projetos nesses arquitetos de shopping centers, um recurso inteiramente ausente de *Sauerbruch Hutton Arquitetos*, o que pode indicar tanto a atual ubiquidade das simulações digitais quanto o afastamento desses últimos em relação a categorias tradicionais de “talento artístico”.

cultura corporativa, com a ambição de criar uma “obra de arte total” [*Gesamtkunstwerk*] pela integração entre arquitetura de escritórios, gestão empresarial e estilo de vida dos funcionários – o que representa uma inversão irônica dos anseios de obra de arte total presentes nas vanguardas modernas.³

Em termos do conteúdo retratado, *Sauerbruch Hutton Arquitetos* acompanha, portanto, esses dois conjuntos de filmes: aqueles que representam a cuidadosa produção de imagens no que seriam as artes aplicadas contemporâneas, isto é, a arquitetura e a publicidade; e aqueles que representam a atual cultura corporativa com suas extensas reuniões de negociação, apresentações em flip-chart e visualizações por meio de organogramas. Pela comparação dos filmes, esses arquitetos seriam então, para Farocki, esmerados artistas produtores de imagens que compartilham um repertório organizacional com o mundo empresarial.

Assim como *Sauerbruch Hutton Arquitetos* compartilha com outros filmes o conteúdo registrado – tensas reuniões e deliberações sobre a imagem produzida –, assim também ocorre com a estrutura dos filmes. Observe-se o seu conjunto de cenas iniciais:

1. Letreiro com título do filme.
2. Uma secretária arruma sua mesa de trabalho no lobby do escritório.
3. Letreiro de autoria da direção.
4. Uma foto não identificada de um shopping center em área suburbana, face a uma via expressa.
5. Letreiro com o nome, localização e estágio de projeto para o Centro de Realidade Virtual de Laval.
6. Reunião de debate do projeto, em que a câmera se movimenta, mostrando todos os integrantes.

³ A observação de que esse grupo de executivos compartilha o vocabulário dos vanguardistas modernos foi proferida por Patrícia Mourão em uma conferência a respeito do filme. A intervenção pode ser encontrada online (MOURÃO, 2019).

7. Ainda a reunião, com enquadramento centrado no arquiteto associado Andrew Kiel.
8. Ainda a reunião, com enquadramento centrado em uma das arquitetas.
9. Ainda a reunião, com enquadramento centrado na arquiteta e em Andrew Kiel.
10. A mesma foto do shopping center, a que o debate agora alude, e que o espectador agora sabe se tratar do contexto em que o projeto do concurso se insere.
11. Novamente a foto, com um zoom em um dos edifícios do shopping center, que é mencionado no áudio *in off*.
12. Retorno à cena da reunião, com o mesmo enquadramento em plano médio dos integrantes.

Essas doze cenas duram pouco mais de dois minutos. Embora essa estratégia de montagem do filme pareça relativamente convencional, com planos de ambientação do enredo, deve-se notar a inusitada foto do contexto do concurso na cena 4, que não é identificada até o desenrolar do debate na cena 9.⁴

Essa mesma estratégia é utilizada nos outros documentários mencionados, ainda que de modos ligeiramente diferentes. Em *Um novo produto* a entrada na reunião é mais abrupta, sem a intermediação da cena de ambientação do escritório como no início de *Sauerbruch Hutton Arquitetos. Capital de risco* também tem montagem similar: inicia-se com a alternância entre imagens de uma simulação computadorizada e os letreiros de abertura, ao que se sucedem cenas da reunião de negociação de financiamento para só em seguida, por volta do segundo minuto, a simulação computadorizada ser completamente exibida, a qual o espectador agora compreende ser uma

⁴ O método da decupagem para explicitar a montagem inusual de Farocki segue a elaboração de Sérgio Martins a respeito do filme *Contramúsica*, que é contudo mais radical do que a encontrada nesses documentários sobre o ambiente corporativo. A intervenção se encontra online (MARTINS, 2019).

representação da patente tecnológica em debate, esclarecida por meio da reprodução de um vídeo promocional.

Em termos de montagem, portanto, o filme exhibe cenas a princípio incompreensíveis, para as explicar com o seu desenrolar, como um “quebra-cabeça” que pode receber novas peças em outras conjunturas (FOSTER, 2004). O filme se utiliza de recursos explorados nesses documentários anteriores, mas sobretudo nos filmes-ensaio de Farocki. Note-se, sobretudo, filmes como *Reconhecer e perseguir* e *Intervalo*, cujo recurso à repetição de cenas é extensivo, e em que a duração entre a introdução de uma cena incógnita e seu posterior esclarecimento é mais tensionada.

Farocki registra como o trabalho do arquiteto se dá nessa deliberação coletiva da percepção visual, mas também quais são os instrumentos que mediam esse processo. Isso ocorre pela contemplação detida de protótipos e amostras, bem como por simulações computadorizadas. Farocki dá preferência a essas simulações de trabalho em detrimento daquelas com tratamento fotorrealista, quando as imagens são processadas digitalmente para adquirir atributos de sombreamento, textura e transparência. Se Farocki assim o faz, é porque elabora essa solução ao longo de outros trabalhos, como a videoinstalação *Olho/Máquina* (2000-2003) e o filme-ensaio decorrente, *Reconhecer e perseguir*, em que é enunciada a noção de “imagem operacional”: aquela “sem um propósito social, ou de formação, ou de reflexão” (FAROCKI, 2003). Seguindo a interpretação de Volker Pantenburg, essas “imagens operacionais” são, em sua formulação mais radical, exclusivamente funcionais. São elementos do processo técnico, como aquelas imagens produzidas por câmeras em linhas de montagem, ou de mísseis teleguiados, em uma dialética entre produção e destruição. A rigor, não haveria aqui produção de imagens, mas apenas a visualização de dados, da qual os computadores prescindem para operar. Haveria ainda um segundo nível no regime de imagens operacionais, no qual elas são instrumentais para facilitar uma operação, mas não são a operação em si (PANTENBURG, 2017). É esse o caso das simulações produzidas virtualmente, e em que se baseia a produção atual dos projetos

arquitetônicos. Os projetos de Sauerbruch Hutton são exibidos apenas nos croquis dos debates e nessas simulações operacionais, nunca por meio das obras acabadas. Que o primeiro projeto a usar essas simulações de modo crucial tenha sido o museu Guggenheim de Bilbao, e que o software do projeto fosse o CATIA, originalmente criado para a fabricação de jatos militares e posteriormente empregado no setor automotivo (ARANTES, 2012), apenas reforça os nexos entre produção e destruição elaborados por Farocki.

Desse modo, na seleção que Harun Farocki realiza do processo de projeto em Sauerbruch Hutton, todo objeto é entendido como imagem. Decisões sobre a forma de maçanetas, cadeiras e edifícios são tomadas pela contemplação de amostras, protótipos e simulações, sem a existência de uma teoria, mas pelo processo empírico de debate. O filme alinha-se à obra já realizada de Farocki, e por essa razão Sauerbruch Hutton não é apenas uma escolha por predileção, mas um alinhamento de projetos estéticos. O filme documenta um processo coletivo de construção da imagem, em contraponto, por exemplo, ao registro realizado por Sydney Pollack a respeito do arquiteto Frank Gehry, que é visto sempre solitário enquanto considera as formas de seus projetos (POLLACK, 2006).

A menção a Gehry não é fortuita, pois, como nota Philip Ursprung, de Sauerbruch Hutton ao arquiteto norte-americano, de Rem Koolhaas a Herzog & de Meuron, todos esses arquitetos podem ser interpretados a partir da noção de uma “virada icônica” ou “visual” presente na arquitetura a partir dos anos 1990 (URSPRUNG, 2009). Segundo o historiador:

De modo geral, a noção de virada icônica refere-se à percepção dos fenômenos predominantemente como imagens – em contraste com a “virada linguística” anterior, quando os fenômenos eram primariamente recebidos como textos e “lidos” como tal. [...] Tal como as noções relacionadas de “superfície”, “ilusão”, “teatralidade” e “efeito”, a noção de imagem ainda possui uma conotação negativa entre a maior parte dos arquitetos. [...] A noção de imagem alude a um medo latente e reprimido que a autonomia da arquitetura está em risco tão logo os arquitetos se sintam atraídos demasiadamente por fontes externas a seu campo. (URSPRUNG, 2009, p. 18, tradução nossa)

De fato, parte importante da obra de Sauerbruch Hutton baseia-se em sua visualidade, para o que a própria concepção espacial contribui. Segundo os próprios arquitetos, sua obra não é tectônica, mas estereométrica, seguindo as noções de Gottfried Semper (SAUERBRUCH; HUTTON, 2009, p. 141). Sua arquitetura enfatiza, portanto, o peso da parede externa, ao mesmo tempo entendida como membrana de controle ambiental e plano de comunicação por meio das composições cromáticas. Ao enfatizarem os planos das fachadas, eles podem se tornar superfícies recobertas por inúmeros elementos de cores variadas, como as paredes externas do armazém da Sedus em Dogern, que remetem ao pós-impressionismo de Georges Seurat, ou aos perfis com cores diferentes nas faces laterais e frontais, em projetos como os escritórios da Renault em Boulogne-Billancourt (figura 4), ou o museu Brandhorst, em Munique (figura 5), cujos efeitos ópticos percebidos pelo transeunte em movimento aproximam as soluções a esculturas de arte cinética, como aquelas dos venezuelanos Carlos Cruz-Diez e Jesús Rafael Soto.

A cor de Sauerbruch Hutton é utilizada, portanto, primordialmente com o objetivo do efeito óptico no usuário, e não como um fator de comunicação, pelo destaque de elementos construtivos ou volumes compositivos, como acontece, por exemplo, nas obras de Richard Rogers, outro profissional oriundo da Architectural Association (figuras 6 e 7). Rogers “usa cores... menos em função de um efeito pop do que pela clareza do projeto: aplica suas cores rigorosamente, e em geral para articular diferentes instalações ou seções” (FOSTER, 2015, p. 43–44, tradução nossa). Sauerbruch Hutton, pelo contrário, enfatizam a relação do corpo e da visão com o plano, ao invés de usar a cor como referência espacial. É por não serem utilizadas como referência que as cores do escritório não são possíveis de serem descritas: elas variam sutilmente uma em relação à outra, motivo pelo qual os arquitetos as nomeiam no filme por meio de longos substantivos compostos ou de códigos de amostra.

Figura 4: Sauerbruch Hutton, Escritórios Cinéticos da Renault (2009-2013).
Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020.

Figura 5: Sauerbruch Hutton, Museu Brandhorst (2002, 2005-2009).
Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020.

Figura 6: Renzo Piano e Richard Rogers, Centro Pompidou (1971-1977).
Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020.

Figura 7: Richard Rogers, Millenium Dome (1996-1999).
Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020.

Além disso, as cores transformam-se em razão da luminosidade e, dependendo da complexidade da composição, da distância e do ângulo do transeunte. O contraste entre a variedade de fruição *in loco* e a fixidez das fotografias, que muitas vezes apresentam padrões *moiré* em reproduções menos sofisticadas, reforça o jogo entre o edifício concebido como imagem e a restrição de sua fruição quando é reproduzido em uma superfície.

Tal estratégia de projeto faz com que Sauerbruch Hutton se distanciem de outros arquitetos da virada icônica, como Frank Gehry, Coop Himmelb(l)au e Daniel Libeskind, que explicitamente nomeiam e pretendem antagonizar (SAUERBRUCH; HUTTON, 2009, p. 139). Para Sauerbruch Hutton, esses arquitetos produziram um maravilhamento formal inicial que não se prolonga na fruição. Já para Philip Ursprung, a imagem produzida por Sauerbruch Hutton não é aquela do espetáculo formal, mas proveniente do fato de que a arquitetura é hoje experienciada sobretudo por telas e simulações virtuais – no que a decisão de Farocki de assim apresentar a arquitetura do escritório age novamente em reforço de seu projeto estético. Os arquitetos assim defendem esse projeto:

Aceitando a infiltração da imagem bidimensional como uma convenção cultural hoje, é difícil imaginar que uma relação puramente corporal e tátil com a arquitetura ainda é possível. Assim, nós não tentamos negar a integração da realidade tridimensional com a vista incorpórea e por meio de uma tela, mas nos debatemos em estimular o engajamento corpóreo – e intelectual – por meio da transição de um modo de percepção ao outro, ou de fato pela oscilação entre os dois. (SAUERBRUCH; HUTTON, 2009, p. 142, tradução nossa)

SAUERBRUCH HUTTON ALÉM DA IMAGEM

Resta inquirir se uma arquitetura pensada exclusivamente como imagem é suficiente para lidar com os múltiplos desafios da espacialidade contemporânea. Isso porque Farocki, ao pensar as imagens, também as produz, enquanto uma arquitetura pensada como imagem opera em um regime diferente daquele do espaço em que se assenta. Uma arquitetura feita imagem cairia no “ilusório” de Ursprung, em uma obra que não lida com os impasses da disciplina da arquitetura.

Entretanto, a obra de Sauerbruch Hutton não se reduz à investigação da imagem, o que revela não só sua polissemia, mas também a contundência da leitura de Farocki. De fato, a concepção estereométrica de sua arquitetura permite não apenas a criação de amplas fachadas como painéis, tratadas a seguir para interagir com a percepção dos transeuntes, mas também que os edifícios adquiram formas que ao mesmo tempo potencializam esse efeito e complementam o tecido urbano.

À primeira vista, as formas parecem não seguir um repertório coeso. Compostos por plantas ameboides e polígonos irregulares, os edifícios chegaram a ser chamados de “anti-tipológicos” pelo crítico Aaron Betsky (2003). Se aceitarmos pelo contrário a interpretação de Barry Bergdoll (2009), percebe-se que a variedade formal não é resultado do espetáculo formal, mas da inserção no entorno, ainda que isso não ocorra como simples emulação, mas como um “contextualismo não-deferencial”. A combinação entre contraste e integração ao entorno já estava presente na torre GSW, descrita na introdução. Compare-se sua implantação àquela do museu Brandhorst, um polígono regular que marca a esquina com um volume mais alto, em razão do entorno de edifícios históricos. Ou, como exemplo de discrepância, ao projeto do Banco Municipal de Poupança em Oberhausen, que realiza ao mesmo tempo a complementação do tecido urbano em um discreto edifício integrado às pré-existências e contrasta essa estratégia com um edifício ameboide que marca a passagem para o tecido suburbano na outra ponta do lote (figura 8). A forma tripartite do edifício universitário em Potsdam, em ainda outro sentido, parece se acomodar ao campus ocupado por edifícios de diversos períodos históricos, enquanto a fábrica experimental de Magdeburg cria uma forma destacada em um entorno indistinto de galpões (figura 9).

A análise pode potencialmente se prolongar por toda a produção do escritório, no que se nota esse novo nível de sua estratégia projetual: se, por um lado, há o debate de qual é a arquitetura possível na fruição por meio de telas, coloca-se, por outro, a relação tensa, mas integrada, às pré-existências espaciais.

Figura 8: Sauerbruch Hutton, Banco Municipal de Poupança (2004-2008).
Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020.

Figura 9: Sauerbruch Hutton, Fábrica experimental (1998-2001).
Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020.

DESFECHO

Sauerbruch Hutton Arquitetos não é o filme mais radical de Harun Farocki em sua montagem ou discurso, mas fecha em nota otimista a sua produção de documentários. Em contraste a um de seus primeiros filmes, *Fogo inextinguível* (FAROCKI, 1969), que trata da produção do napalm pela Dow Chemical e do horror de sua utilização no Vietnã, o último filme de Farocki parece esboçar um caminho possível do que o crítico Hal Foster, ao analisar o diretor, chama de um “novo regime do sujeito” em um momento de interferência da imagem na esfera da produção (2004). Os próprios arquitetos admitem ao mesmo tempo testemunhar o processo de globalização e produção virtual da arquitetura e se apresentar como agentes dessas transformações (SAUERBRUCH; HUTTON, 2009). E se o filme aponta esse desfecho de emancipação possível, o faz não apenas pelo seu enredo, mas também por sua cena final: após contínuas negociações com representantes da universidade em Potsdam, Louisa Hutton se compraz por enfim encontrar uma solução ao agrado de todos, em um discurso que é para ela uma defesa da deliberação coletiva, mas que na montagem de Farocki parece uma conclusão bem-humorada a respeito da difícil construção social da imagem.

REFERÊNCIAS

Bibliografia citada

- ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BERGDOLL, Barry. Sustainable colors and non-standard forms. On Sauerbruch Hutton's recent work. *2G*, Barcelona, n. 52 Sauerbruch Hutton, p. 4–15, 2009.
- BETSKY, Aaron. Sauerbruch & Hutton: Against type. *El Croquis*, Madri, n. 114 [I]-Sauerbruch Hutton 1997-2003: Against type, p. 18–25, 2003.
- BETSKY, Aaron; SAUERBRUCH, Matthias; HUTTON, Louisa. Pleasurable and essential: colour and content in the work of Sauerbruch & Hutton [a

conversation]. *El Croquis*, Madri, n. 114 [I]-Sauerbruch Hutton 1997-2003: Against type, p. 6–17, 2003.

FOSTER, Hal. Vision quest: the cinema of Harun Farocki. *Artforum*, Nova York, v. 43, n. 3, p. 156–161, 250, nov. 2004.

FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. [Ed. orig. 2013]. São Paulo: CosacNaify, 2015.

PANTENBURG, Volker. Working images: Harun Farocki and the operational image. In: EDER, Jens; KLONK, Charlotte (Eds.). *Image operations: visual media and political conflict*. Manchester, Reino Unido: Manchester University Press, 2017. p. 49–62.

SAUERBRUCH, Matthias; HUTTON, Louisa. Twenty years. *2G*, Barcelona, n. 52 Sauerbruch Hutton, p. 136–143, 2009.

URSPRUNG, Philip. Images on the move: Sauerbruch Hutton and the two Germanys. *2G*, Barcelona, n. 52 Sauerbruch Hutton, p. 16–23, 2009.

Fontes eletrônicas e sites

MARTINS, Sérgio. *Harun Farocki por Sérgio Martins*. 8 jun. 2019. Disponível em: <<https://youtu.be/s8VcHtP8kBQ>>. Acesso em: 13 mar. 2020.

MOURÃO, Patrícia. *Harun Farocki por Patrícia Mourão*. 16 out. 2019. Disponível em: <https://youtu.be/XtoZSjH_jws>. Acesso em: 13 mar. 2020.

Filmes

BERGER, John. *Modos de ver* [Ways of seeing]. BBC, 120 min, 1972.

FAROCKI, Harun. *Fogo inextinguível* [Nicht löschesbares Feuer], 25 min, 1969.

FAROCKI, Harun. *Uma imagem* [Ein Bild], 25 min, 1983.

FAROCKI, Harun. *Doutrinação* [Die Schulung]. SWF, Baden-Baden, 44 min, 1987.

FAROCKI, Harun. *Reciclagem* [Die Umschulung], 44 min, 1994.

FAROCKI, Harun. *A saída dos operários da fábrica* [Arbeiter verlassen die Fabrik], 36 min, 1995.

FAROCKI, Harun. *Natureza morta* [Stilleben], 56 min, 1997.

FAROCKI, Harun. *Imagens da prisão* [Gefängnisbilder], 80 min, 2000.

- FAROCKI, Harun. *Os criadores dos impérios das compras* [Die Schöpfer der Einkaufswelten], 72 min, 2001.
- FAROCKI, Harun. *Reconhecer e perseguir* [Erkennen und Verfolgen], 58 min, 2003.
- FAROCKI, Harun. *Capital de risco* [Nicht ohne Risiko], 50 min, 2004.
- FAROCKI, Harun. *Intervalo* [Aufschub], 40 min, 2007.
- FAROCKI, Harun. *Em comparação* [Zum Vergleich], 61 min, 2009.
- FAROCKI, Harun. *A prata e a cruz* [Das Silber und das Kreuz], 17 min, 2010.
- FAROCKI, Harun. *Um novo produto* [Ein neues Produkt], 37 min, 2012.
- FAROCKI, Harun. *Sauerbruch Hutton Arquitetos* [Sauerbruch Hutton Architekten], 73 min, 2013.
- FAROCKI, Harun; EHMANN, Antje. *Plano-sequência sobre o trabalho* [Eine einstellung zur arbeit], 2011-2014. Disponível em: <<https://labour-in-a-single-shot.net/>>. Acesso em 16 mar. 2020.
- FAROCKI, Harun. *Parallel II-IV*, três vídeos (9, 7 e 11 min), 2014.
- FAROCKI, Harun; UJICA, Andrei. *Videogramas de uma revolução* [Videogramme einer Revolution], 106 min, 1992.
- GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Gaumont, 1988-1998.
- LUMIÈRE, Louis. *A saída dos operários da fábrica Lumière* [La Sortie de l'usine Lumière à Lyon], 1895.
- POLLACK, Sydney. *Sketches of Frank Gehry*. Sony Pictures Classics, 86 min, 2006.

LISTA DE FIGURAS

Lista de fotos

- Figura 1 – Sauerbruch Hutton, edifício universitário em Potsdam (2009-2013). Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020. pág.: 170
- Figura 2 – Sauerbruch Hutton, sede da GSW (1991, 1995-1999). Vista a partir da antiga Berlim Oriental. Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020. pág.: 173
- Figura 3 – Sauerbruch Hutton, sede da GSW (1991, 1995-1999). Vista a partir da antiga Berlim Ocidental. Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020. pág.: 173

Figura 4 – Sauerbruch Hutton, Escritórios Cinéticos da Renault (2009-2013).

Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020. pág.: 181

Figura 5 – Sauerbruch Hutton, Museu Brandhorst (2002, 2005-2009). Fonte:

Google Earth, captura em 16 de março de 2020. pág.: 181

Figura 6 – Renzo Piano e Richard Rogers, Centro Pompidou (1971-1977). Fonte:

Google Earth, captura em 16 de março de 2020. pág.: 182

Figura 7 – Richard Rogers, Millenium Dome (1996-1999). Fonte: Google Earth,

captura em 16 de março de 2020. pág.: 182

Figura 8 – Sauerbruch Hutton, Banco Municipal de Poupança (2004-2008).

Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020. pág.: 185

Figura 9 – Sauerbruch Hutton, Fábrica experimental (1998-2001). Fonte:

Google Earth, captura em 16 de março de 2020. pág.: 185