

een compositie, maar zijn een resultaat: de transcriptie naar vorm van een pragmatische technische logica.

Voor Murcutt is de locatie van een gebouw van het grootste belang: een plek halverwege een helling, bijvoorbeeld, helpt het gebouw het midden te houden tussen 'toevlucht' — een gevoel van bescherming, intimiteit — en 'uitzicht', als de mogelijkheid voor de blik en zelfs het lichaam om als het ware het landschap te bewonen. De oriëntatie moet zodanig zijn dat de heersende wind de slanke, lang-gerekte paviljoens op natuurlijke wijze kan ventileren via de lamellen van hun schil. De leidraad van al Murcutt's ontwerpbeslissingen is zuinigheid — met materialen, energie en alle niet-duurzame hulpbronnen — en in dit opzicht is hij als geobse-deerd. Zijn huizen hebben weinig verwarming nodig (meestal is een van de enorme, door Murcutt ontworpen open haarden genoeg) en hebben geen klimaatbeheer-singssystemen. Het overstek van de lichte, uitkragende luifels is berekend op het afsnijden van de stralen van de zon in de zomer en het binnenlaten ervan in de winter. In het Marika-Alderton House, gelegen in het tropische klimaat van het Noordelijk Territorium in Australië, ging Murcutt zo ver dat hij helemaal geen glas gebruikte en de binnenruimte hulde in een reeks beweegbare houten filters die het huis zijn aanpassingsvermogen en grafische beweeglijkheid geven. De oorspronkelijke verwijzing naar Mies wordt hier doorgetrokken in richtingen die zelfs Reyner Banham zouden hebben verbaasd.

De transformatie van Farnsworth House tot een baken van eco-architectuur vond blijkbaar niet plaats *ondanks*, maar *dankzij* de milieutechnische tekortkomingen ervan. Door de kansen die soortgelijke opdrachten boden, hebben architecten de potentie van het reductieve ontwerp weten te benutten en vervolgens zo grondig te transformeren als de basisprincipes hen toestonden. Deze productie van allerlei architectonische variaties in tijd en ruimte heeft Mies' prototype in een archetype veranderd; in dit opzicht bevestigt het wereldwijde succes zijn aanspraak op universaliteit. Deze unieke woontempel, die zoveel minachting ten aanzien van functie aan de dag legt, is er achteraf gezien in geslaagd de veranderende 'wil van het tijdperk' te omhelzen, inclusief milieubewuste connotaties. Misschien pareert deze gelukkige uitkomst, die van Mies' huis een hoogst opmerkelijk en duurzaam kunststuk maakt, de reacties van zijn tegenstanders. Door op een creatieve manier de beperkingen van louter techniciteit of neutraliteit te overstijgen, zou deze ondergeschoven historische nalatenschap wel eens de basis kunnen zijn voor een 'architectuur van de goed ontworpen omgeving'. Een kritisch rationalisme?

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

Technology, Extinction and the Decorator Crab

Can we assume that there is such a thing as extinction, in the sense of the complete disappearance of ways of living and life forms? Consider the ten thousands of species disappearing from the planet every year, the severe reduction in linguistic diversity, the other technological lines of development that have been marginalised or disenfranchised.

With each loss of these forms of life, we lose not just a diversity of opinions about the universe but distinctive practices of tilling the earth, water management, creativity, revolutionary thinking [. . . that is] means of inhabiting the Earth that in some cases far exceed the mono-technological thinking of contemporary global development.¹

As the earth's resources further deplete, the loss of traditional practices — when related to biodiversity, for instance — tend to become not less but more critical, explains David Harrison.² A number of authors caution against relying too heavily on the dominant understanding of technology that has emerged from Western Enlightenment. 'By the standards of the past, the present does not seem radically innovative,' writes David Edgerton.³ According to Victor Grove, contemporary technological innovation indeed 'follows a very limited set of ideas', provocatively stating that we live in an age of *one* technical device, the digital computer and its thousands of faces.⁴

In fact, isn't it precisely 'by imposing a single globalised mode, a single way, a single language, that we risk no longer knowing how to inhabit the Earth', asks Marielle Macé.⁵ To counter this, she suggests we deprotect, that is to hold open the possibility of being exposed to other forms of life — and other forms of being together — than those proposed by free-market capitalism. Not necessarily astoundingly or wholly so, but enough so as to make a difference in the present and open prospects of other futures. What implies a 'lowering of the thresholds for rejection and an increase in capacity to adopt' in matters of technology?⁶

I propose to think about that question through close inspection of an architectural case. Can Osamu Ishiyama's *The Farmer's House (1973–1986)* be thought of as a technological insurrection *against* the cherry-picking of what forms of life are useful?

A number of works produced in the 1970s in Japan seem to attest to a sentiment of loss. Think of Architectural Detective Agency's surveys of lost modern architecture, Tsutomu Ichiki's collection of objects rescued from demolished buildings, or Tsuguo Aizawa's field surveys of rural villages. Osamu Ishiyama, too, advocated for the reconsideration of what had been dismissed. 'There is a collection of things that have been forgotten and never looked at, things that have been abandoned without reason in today's mass consumer society. I would like to call them "noble trash",' he wrote.⁷

Two decades of unprecedented growth are brought to a halt by the oil crisis, leaving a generation of architects to grapple with fewer public commands, intoxicated countrysides, demolished urban fabrics and large tracts of farm-land and forests turned into residential areas. The 13 years that span the construction of our case (1973–1986) are marked by skyrocketing land prices

¹ Jairus Victor Grove, *Savage Ecology: War and Geopolitics at the End of the World* (Durham, NC: Duke University Press, 2019), 56.

² David K. Harrison, *When Languages Die: The Extinction of the World's Languages and the Erosion of Human Knowledge* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 15.

³ David Edgerton, *The Shock of the Old: Technology and Global History since 1900* (London: Profile Books, 2019), 203.

⁴ Grove, *Savage Ecology*, op. cit. (note 1), 197.

⁵ Marielle Macé, *Styles: Critiques de nos formes de vie* (Paris: Gallimard, 2016), 110.

⁶ Michel Deguy, cited in: *ibid.*, 114.

⁷ Osamu Ishiyama, *Akihabara kankaku de jūtaku wo kangaeru*, (Tokyo: Shōbunsha, 1984), 87.

Technologie, extinctie en de sierkrab

Kunnen we veronderstellen dat er zoiets bestaat als extinctie, in de zin van het volledig verdwijnen van leefwijzen en levensvormen? Denk bijvoorbeeld aan de tienduizenden soorten die elk jaar van de planeet verdwijnen, aan de sterke afname van linguïstische diversiteit of aan andersoortige technieken die zijn gemarginaliseerd of terzijde geschoven.

Telkens als zulke levensvormen verloren gaan, verliezen we niet alleen een veelheid aan meningen over het universum, maar ook afzonderlijke praktijken om de aarde te bewerken, water te beheren, creativiteit en revolutionair denken [... met andere woorden] middelen om de aarde te bewonen die in sommige gevallen het monotecnologische denken van de hedendaagse mondiale ontwikkeling ver overstijgen.¹

Naarmate de grondstoffen van de aarde verder opraken, wordt de teloorgang van traditionele praktijken, bijvoorbeeld met betrekking tot biodiversiteit, steeds kritischer, legt David Harrison uit.² Verschillende auteurs waarschuwen voor een al te groot vertrouwen in de dominantie van technologie, die is voortgekomen uit de westerse Verlichting. 'Vergeleken met het verleden lijkt het heden niet radicaal vernieuwend,' schrijft David Edgerton.³ Volgens Victor Grove is de hedendaagse technologische innovatie 'gebonden aan een zeer beperkte reeks ideeën', waarbij hij uitdagend opmerkt dat we leven in een tijdperk van één enkel technisch apparaat, de digitale computer, die duizenden gezichten heeft.⁴

Lopen we niet juist 'door het opleggen van één mondiale methode, één manier, één taal, het risico te vergeten hoe we de aarde moeten bewonen,' vraagt Marielle Macé zich af.⁵ Om dit te pareren, stelt ze voor dat we ophouden met beschermen, maar gaan 'ontschermen' (*to deprotect*), dat wil zeggen dat we de mogelijkheid openhouden om ons bloot te stellen aan andere levensvormen — en andere vormen van samenzijn — dan die door het vrijemarktkapitalisme worden gepropageerd. Zo'n open houding hoeft niet al te enthousiast of volledig te zijn, maar wel net genoeg om een verschil te maken in het heden en om perspectieven te openen op een andere toekomst. Wat betekent 'een verlaging van de drempels voor afwijzing en een toename van het vermogen tot aanpassing' in een technologische context?⁶

Ik stel voor om deze vraag te doordenken aan de hand van een architectonisch voorbeeld. Kan Osamu Ishiyama's *The Farmer's House* (1973–1986) worden beschouwd als een technische uiting van verzet tegen de oneigenlijke bevoordeling van levensvormen die 'nuttig' zijn?

Er zijn in het Japan van de jaren 1970 wel meer werken geproduceerd die lijken te getuigen van een gevoel van verlies — denk aan de inventarisatie van verloren moderne architectuur door het Architectural Detective Agency, Tsutomu Ichiki's verzameling, uit gesloopte gebouwen geredde voorwerpen of Tsuguo Aizawa's veldonderzoek naar plattelandsdorpen. Ook Osamu Ishiyama pleitte voor de herziening van zaken die eerder werden afgewezen. 'Het gaat om een verzameling dingen die vergeten zijn en waar nooit naar gekeken is, dingen die zonder reden zijn achtergelaten door de huidige massaconsumptie maatschappij. Ik zou ze "edel afval" willen noemen,' schreef hij.⁷

Twee decennia van ongekende groei werden tot stilstand gebracht door de oliecrisis. Een hele generatie architecten zag zich geconfronteerd met een gebrek

¹ Jairus Victor Grove, *Savage Ecology: War and Geopolitics at the End of the World* (Durham, NC: Duke University Press, 2019), 56.

² David K. Harrison, *When Languages Die: The Extinction of the World's Languages and the Erosion of Human Knowledge* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 15.

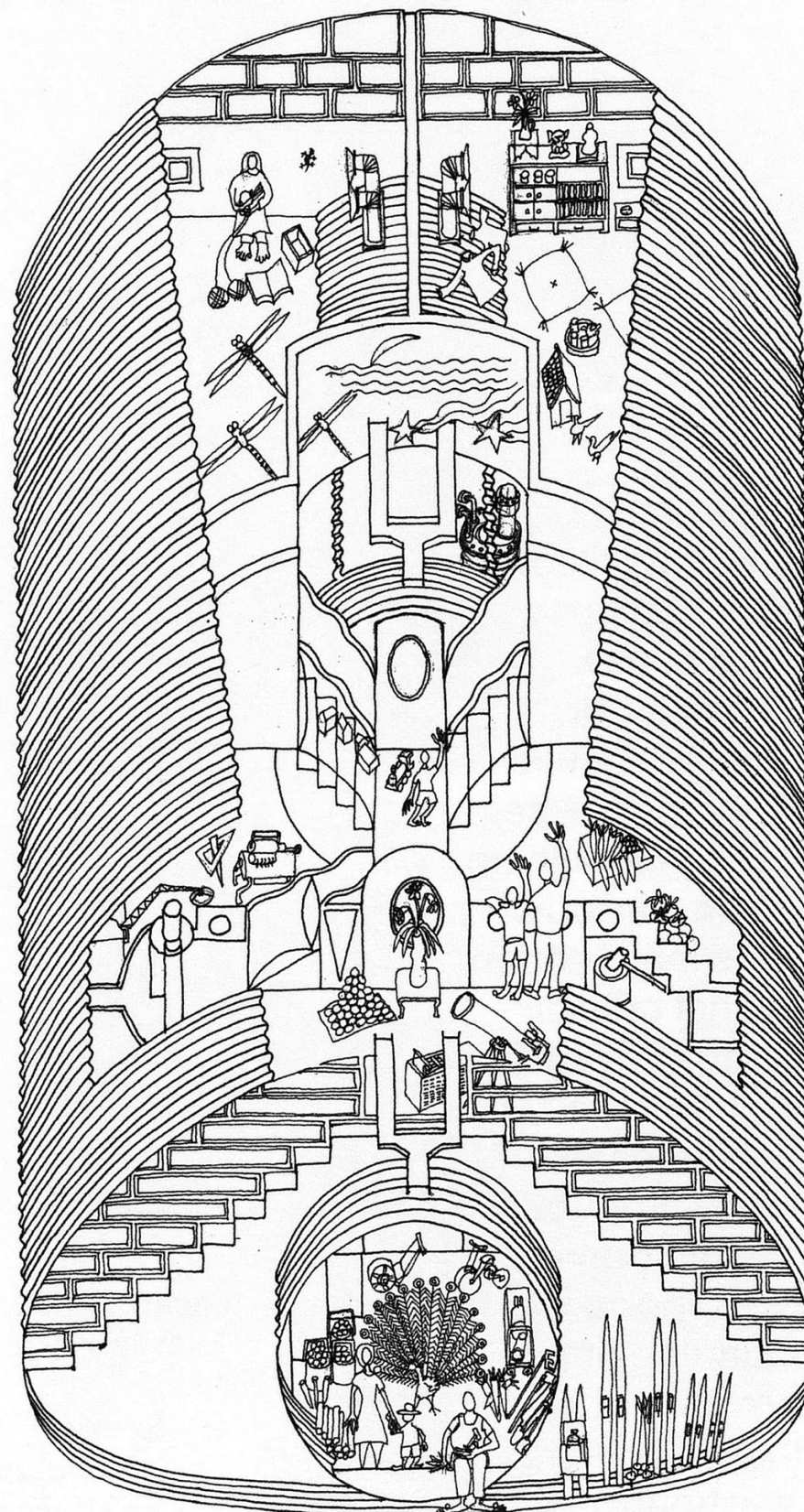
³ David Edgerton, *The Shock of the Old: Technology and Global History since 1900* (Londen: Profile Books, 2019), 203.

⁴ Grove, *Savage Ecology*, op. cit. (noot 1), 197.

⁵ Marielle Macé, *Styles: Critiques de nos formes de vie* (Parijs: Gallimard, 2016), 110.

⁶ Michel Deguy, geciteerd in: *ibid.*, 114.

⁷ Osamu Ishiyama, *Akihabara kankaku de jūtaku wo kangaeru* (Tokio: Shōbunsha, 1984), 87.



Osamu Ishiyama, *Farmer's House*, projected section/ getekende doorsnede (1973–1986)

aan opdrachten uit de publieke sector, vervuilde plattelandgebieden, verwoeste stedelijke weefsels en grote stukken landbouwgrond en bossen die waren omgevormd tot woonwijken. De 13 jaren (1973–1986) die het kostte om The Farmer's House te bouwen, werden gekenmerkt door torenhoge grondprijzen en de daaruit voortvloeiende opkomst van de commerciële woningbouw.⁸ 'Er zijn allerlei decoraties mogelijk, maar als je goed kijkt, zie je dat iedereen in hetzelfde zieloze huis woont,' schrijft Ishiyama.⁹ Volgens de architect is de commerciële woningbouw gedoemd in de vergetelheid te raken, omdat die er niet in slaagt de vaardigheden van de timmerlieden en ambachtslieden, op wie van het begin af aan is gesteund, te vernieuwen. Winst wordt opnieuw geïnvesteerd, maar niet in technische vooruitgang of substantiële kostenbeperking, maar in zelfexpansie, zoals reclame, waarvan het volume slechts dient om een vervlakking van de verschillende levenswijzen te verhullen.

De poging om de commodificatie van de woning te weerstaan, is een gedeelde inspanning van architecten uit de jaren 1970.¹⁰ Terwijl tijdgenoten als Tadao Ando, Toyo Ito en Kazunari Sakamoto een architectuur van terugtrekking en beslotenheid nastreefden, lanceerde Osamu Ishiyama juist een 'tamelijk agressieve aanval op de geest van het terugtrekken en in de steek laten'.¹¹ Zijn plan? Om niet nog meer vormen te creëren, maar om te *componeren met* de overvloed aan beschikbare materialen die de industriële samenleving had voortgebracht en zodoende het productieproces aan te passen. Tijdens zijn kruistocht tegen zelfopgelegde isolatie wordt Ishiyama benaderd door een jonge boer, Koichi Masahashi, die hem vraagt een zelfvoorzienend huis te ontwerpen in de koude en afgelegen hooglanden van Sugadaira. De combinatie van hun schijnbaar onverenigbare agenda's kan een aantal tegenstrijdigheden verklaren die het huis kenmerken: besloten en open, vast maar bewegelijk, geïsoleerd maar toch verbonden, enzovoort. Deze ontmoeting heeft ongetwijfeld de aanzet gegeven tot een ongewone samenwerking, waarbij Ishiyama tekeningen naar de opdrachtgever stuurde, die de materialen aankocht en de bouw persoonlijk ter hand nam.

Openheid

Het project begint met de plaatsing van een grote buis op een ongewone plek; een civieltechnisch hulpmiddel dat is bedoeld voor ondergronds gebruik in tunnels en duikers wordt uit het binnenste van de aarde gehaald en gestript — 'ontschermd'. De golfplaten — 14 m lang, 6 m hoog en 10 m breed — worden met bouten aan elkaar bevestigd (Masahashi gebruikt zijn tractor als steiger) en bedekt met teer tegen roest. De metalen schil zorgt voor een wonderlijke combinatie van beslotenheid en openheid, waarbij het visuele aspect wordt vervangen door andere ontmoetingen met de buitenwereld: wisselende temperaturen en versterkte geluiden binnenin, tot en met het wiegen in de wind.

Het huis is noch verankerd, noch op een verhoging geplaatst: het 'ligt' er gewoon. Stelt u zich een pijp voor naast een kas, een slaveld en drie houtstapels. Het huis dringt zich niet op aan de omgeving, maar wordt er een onderdeel van. 'Technisch gezien zijn dergelijke constructies volgens de Japanse bouwwet geen gebouwen, laat staan woningen, omdat ze geen fundering hebben.'¹² Aan weerszijden van de buis is aarde opgetast ten behoeve van thermische isolatie en stabilisatie. De hoop aarde is op het metalen plaatmateriaal geënt en daardoor lijkt het huis op zijn beurt op het landschap te zijn geënt. Het is bepaald een zeldzame configuratie, omdat het het landschap is dat het gebouw beklemtoont in plaats van andersom.

Vervolgens heeft het huis zich opengesteld voor een verzameling voorwerpen die zelf afkomstig zijn uit zo'n uitgebreid scala van bronnen dat we er, als we maar

8

In 1986 vertegenwoordigde die 10,5 procent van het woningbestand.

9

Osamu Ishiyama, *Gendai no shokunin* (Tokio: Shōbunsha, 1991), 46.

10

Ciorra Pippo en Florence Ostende, *The Japanese House: Architecture and Life after 1945* (Londen: Barbican Centre, 2016), 295.

11

Osamu Ishiyama, geciteerd in: Manfred Spiegel, *Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart* (Düsseldorf: Akademie der Architektenkammer, 1983), 120.

12

Chris Fawcett, *The New Japanese House: Ritual and Anti-Ritual Patterns of Dwelling* (New York: Harper & Row, 1980), 113–114.

and the consequent rise to prominence of the commercial house.⁸ 'There are all kinds of decorations, but if you look closer, you can tell everyone lives in the same ghostly house,' writes Ishiyama.⁹ According to the architect, the commercialised house is doomed to run out of steam, as it fails to renew the skills of the carpenters and craftsmen on whom it relied in the first place. Profit is reinvested, not in technological advances or substantial cost reduction, but in forms of auto-expansion, such as advertising, the volume of which only serves to conceal a flattening of differences in ways of living.

The attempt to resist the commodification of the house is a shared matter of concern amongst architects of the 1970s.¹⁰ While contemporaries such as Tadao Ando, Toyo Ito and Kazunari Sakamoto pursued an architecture of retreat and enclosure, Osamu Ishiyama attempted to 'launch a rather aggressive attack on the spirit of retreat and abandonment'.¹¹ His plan? Not creating more forms but *composing with* the abundantly available materials of industrial society in order to reconfigure the process of production. In the course of developing his plot against retreat, Ishiyama is approached by a young farmer named Koichi Masahashi to design a self-sufficient house in the cold and remote Highlands of Sugadaira. The meeting of these seemingly incompatible agendas may explain a number of contradictions that characterise the house: enclosed and exposed, fixed but moving, isolated yet connected, etcetera. Undoubtedly, the encounter initiated an unusual collaboration in which Ishiyama sent drawings to the client who purchased materials and himself took on the construction.

Exposure

The project begins with the introduction of a drain into uncanny terrain. A civil engineering technique, intended for underground use in tunnels and culverts, is extracted from the bowels of the earth and stripped — 'deprotected'. The corrugated plates — 14 m long, 6 m high and 10 m wide — are bolted together (Masahashi's uses his tractor as a scaffold) and coated in coal tar to prevent rust. The metal shell achieves an idiosyncratic combination of enclosure and exposure, rarefying the visual in favour of other encounters with the exterior: from temperature and noise amplification, when inside, to swaying in the wind.

The house is neither anchored nor elevated above the ground, it simply 'lies' there. Picture a shaft alongside a greenhouse, a lettuce field and three stacks of wood. It does not impose itself on the environment but becomes one of its the components. 'Technically, according to Japanese building law, these structures are not buildings, let alone houses, since they do not have foundations.'¹² Earth is stacked on both sides of the drum as thermal insulation and as means of stabilisation. The pile of earth has grafted itself onto the metal sheet, which makes the house in turn look like a graft on the landscape. It surely is a rare configuration wherein it is the land that vamps the building, not the opposite.

What follows is the house's exposure to a collection of things, themselves drawn from such a wide range of sources that, provided we look long enough, we see a whole world. It is as if the farmhouse was protected from itself by a sheer increase in amount of things to host. The hull is pierced by a high and humorous skylight and augmented by a chimney, a plethora of small rectangular windows, a strange triangular wooden frame and what looks like a giant tuning fork. Its loadbearing capacity is not unlike that of the decorator crab whose carapace is ornamented with all sorts of foreign bodies: animals,

8

In 1986, it represents 10.5 per cent of the housing stock.

9

Osamu Ishiyama, *Gendai no shokunin*, (Tokyo: Shōbunsha, 1991), 46.

10

Ciorra Pippo and Florence Ostende, *The Japanese House: Architecture and Life after 1945*, (London: Barbican Centre, 2016), 295.

11

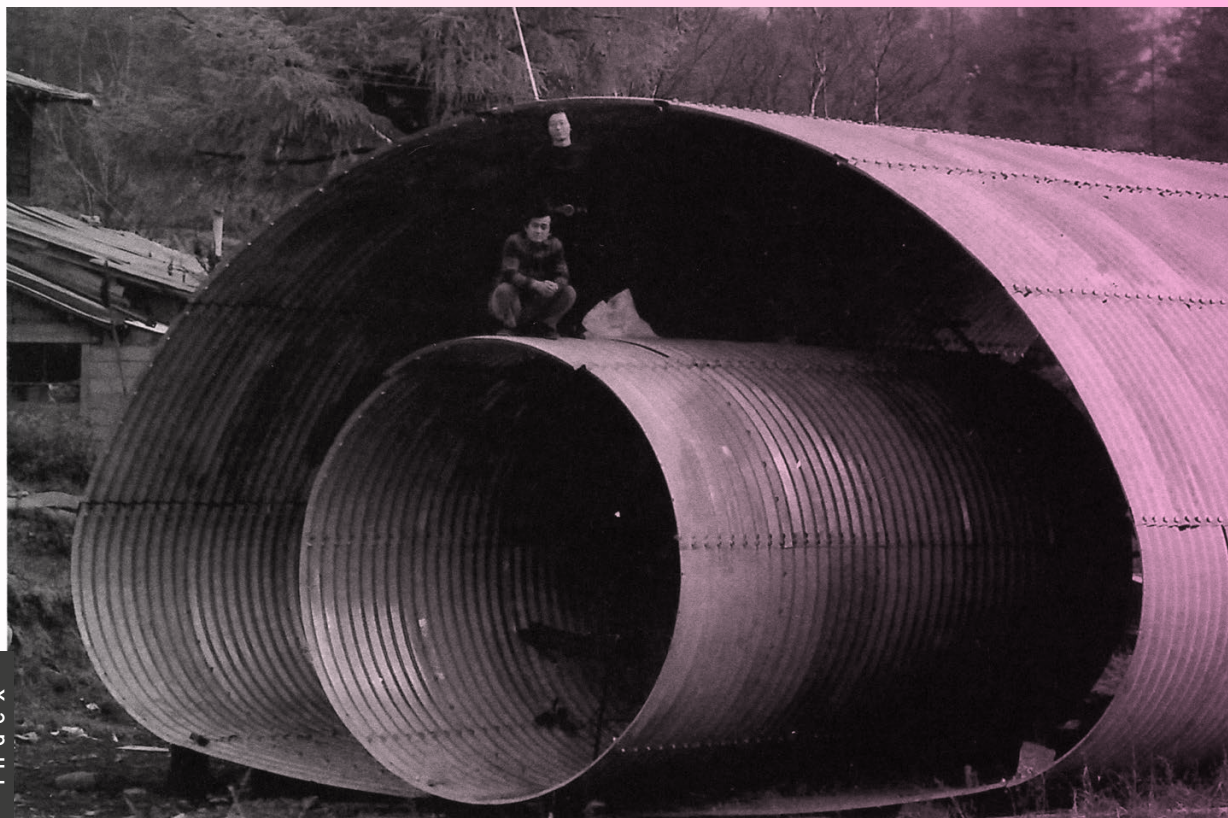
Osamu Ishiyama, cited in: Manfred Spiegel, *Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart* (Düsseldorf: Akademie der Architektenkammer, 1983), 120.

12

Chris Fawcett, *The New Japanese House: Ritual and Anti-Ritual Patterns of Dwelling* (New York: Harper & Row, 1980), 113–114.



Osamu Ishiyama, The Farmer's House, Sugadaira (1973–1986)



Osamu Ishiyama (squatting) with the client/ (hurkend) met de bouwheer, The Farmer's House

seaweed, urchins, shellfish, crustaceans. The farm provides a mute shell for individuals to constellate upon. The different parts do not dissolve but converge into a whole. The result feels at once found and fabricated, spontaneously compiled but also totally controlled.

In 2008, the house was reported as still subject to modifications.¹³ Is it not its structural incompleteness that predisposes the house to accommodate difference, from natural forces to skills and objects? Recall how its lack of foundations causes it to fuse with the land . . . True to what he calls 'Open tech', the architect's projects have almost invariably attempted to open up the production process to inputs from outside. The aim thereby is to call into question Japan's attitude towards its building industry, which Ishiyama deems too 'protective'.¹⁴

Diversification

The house is short on architectural parts — think of roof, floor or wall — but noticeably teems with tech. Not just ductworks and geothermics, but also a waterwheel and a compost heap are put to use in the farm's search for self-sufficiency. Ishiyama pragmatically describes:

In Sugadaira, the farmer plans to obtain part of his electricity from a small hydroelectric generator that uses the water from the stream that runs in front of the house. There are two springs on the young man's land in a corner of the plateau and a small stream runs across the lettuce field and down through the birch forest. From the point where the water gushes out to the front of the house, there is a drop of about seven metres, and the water flows at a rate of 20,000 metres per minute. The idea is to use this water flow to turn a waterwheel 10 centimetres in diameter, which powers a generator. The generator is for a large truck, which we will get from a clunker shop. The battery is from a Toyota forklift, which is very durable. . . . If the electric heating from the waterwheel is not enough, we are thinking of piling compost around the pipes and using the heat directly to heat the whole house.¹⁵

The house neatly sidesteps any discussion opposing industrial to low-tech, cutting-edge to retrograde, technocratic to preservationist localist. In fact it agrees with Edgerton, who writes that 'we need to be concerned with all kinds of technologies'.¹⁶ The Farmer's House lets technology speak the 'multiple tongues that lend the world its diversity': the minor, the ubiquitous, the endangered, the domestic, the non-human and, perhaps above all, the non-architectural.¹⁷ ('Just as the city does not consist of a mere aggregate of buildings, neither can architecture be put together from architecture alone,' writes Ishiyama.)¹⁸ In doing so the house brings 'under an enlarged and pluralised category of technology, a whole series of [things . . .], some very ancient, others quite recent': from natural elements to vehicle parts, from civil engineering to ornamental devices.¹⁹

Regarding the *misuse* of sewer shafts and forklift batteries, I wonder to what extent the farm's technologies 'speak creole'?

Not least as a way of pointing to the fact that most technologies *in use* are to varying extents creole. . . . Creole means derived from, but different to the originating case. . . . The term creole also carries the sense of earthy, local, genuine, vulgar, popular, in contrast to the sophistication of the metropolitan.²⁰

13

Dana Buntrock, *Materials and Meaning in Contemporary Japanese Architecture: Tradition and Today* (London: Routledge, 2010), 128.

14

Christophe Knabe and Joerg Rainer Noenning (eds.), *Shaking the Foundations: Japanese Architects in Dialogue* (Munich: Prestel, 1999), 136.

15

Ishiyama, *Akihabara kankaku*, op. cit. (note 7), 139.

16

David Edgerton, 'Creole Technologies and Global Histories: Rethinking How Things Travel in Space and Time', *History of Science and Technology Journal* 1/1 (2007), 75–112: 82.

17

Verena Andermatt Conley, *Rethinking Technology* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994), 90.

18

Ishiyama, *Akihabara kankaku*, op. cit. (note 7), 161.

19

Déborah Danowski and Eduardo Vivieros de Castro, *The Ends of the World* (Malden/Cambridge: Polity, 2017), 98.

20

Edgerton, 'Creole Technologies', op. cit. (note 16), 101.

lang genoeg kijken, een hele wereld in terugzien. Het is alsof de boerderij tegen zichzelf is beschermd door een sterke toename van het aantal dingen dat ze moet herbergen. De romp is doorboord door een hoog, grappig dakraam en bekroond met een schoorsteen, heeft een overvloed aan kleine rechthoekige ramen, een vreemd driehoekig houten skelet en op de gevel zit iets dat lijkt op een reusachtige stemvork. Het draagvermogen van het huis doet denken aan dat van de sierkrab, wiens pantser is versierd met allerlei vreemde voorwerpen: diertjes, zeewier, zee-egels en schaal- en schelpdieren. De boerderij voorziet in een teruggetrokken schil, waarop andere individuen zich kunnen rangschikken. De verschillende delen lossen niet op, maar komen samen tot een geheel. Het resultaat voelt tegelijkertijd zowel toevallig als gefabriceerd; spontaan samengesteld, maar ook totaal gecontroleerd.

In 2008 bleek het huis nog steeds aan veranderingen onderhevig te zijn.¹³ Misschien is het juist de structurele onvolledigheid van het huis dat het zo geschikt maakt voor de expressie van verschillen, van natuurkrachten tot vaardigheden en objecten? Denk bijvoorbeeld aan het gebrek aan funderingen, waardoor het opgaat in het landschap... Ishiyama is trouw aan wat hij 'open tech' noemt en heeft in zijn projecten bijna altijd geprobeerd om het productieproces open te stellen voor input van buitenaf. Hiermee wil de architect de houding van Japan ten opzichte van zijn bouwindustrie, die hij te 'beschermend' vindt, ter discussie stellen.¹⁴

Diversificatie

Het ontbreekt het huis aan architectonische onderdelen, zoals een dak, vloer of muur, maar het wemelt onmiskenbaar van de techniek. In zijn pogingen de boerderij zelfvoorzienend te maken, zet de maker niet alleen buizen en geothermische elementen in, maar ook een waterrad en een composthoop. Ishiyama beschrijft de praktijk als volgt:

In Sugadaira is de boer van plan een deel van zijn elektriciteit op te wekken via een kleine hydro-elektrische generator die gebruik maakt van het water van de beek die voor het huis stroomt. Op het land van de jongeman liggen twee bronnen in een hoek van het plateau en er loopt een kleine beek over het slaveld en naar beneden door het berkenbos. Het verval vanaf het punt waar het water naar buiten stroomt tot aan de voorkant van het huis is ongeveer zeven meter en het water stroomt met een snelheid van 20 meter per minuut. Het plan is om deze waterstroom te gebruiken om een waterrad met een diameter van 10 centimeter te laten draaien en die een generator te laten aandrijven. De generator is er een uit een grote vrachtwagen, die gaan we bij een sloperij halen. De accu komt uit een Toyota-vorkheftruck, die erg duurzaam is. (...) We overwegen om compost rond de buizen te stapelen en de zo ontstane warmte direct te gebruiken om het hele huis te verwarmen als de elektrische verwarming door het waterrad niet voldoende is.¹⁵

Het huis ontwijkt keurig iedere discussie tussen industrieel en laagtechnisch, tussen geavanceerd en retro, tussen technocratisch en lokaal behoudend. In feite sluit het aan bij Edgerton, die schrijft dat 'we ons met allerlei soorten technieken moeten bezighouden'.¹⁶ The Farmer's House laat techniek de 'vele talen spreken die de wereld zijn diversiteit verlenen': de onbeduidende, de algemene, de bedreigde, de huiselijke, de niet-menselijke en, misschien vooral, de niet-architectonische'.¹⁷ ('Net zomin als de stad uit louter gebouwen kan bestaan, kan de architectuur uit louter architectuur worden gemaakt,' schrijft Ishiyama.)¹⁸ Zodoende brengt het huis 'een hele reeks [dingen ...], sommige heel oud, andere tamelijk recent, onder in een uitgebreid en pluralistisch begrip van technologie': van natuurlijke elementen tot machineonderdelen, van civieltechnische werken tot decoratieve toevoegingen.¹⁹

13

Dana Bunrock, *Materials and Meaning in Contemporary Japanese Architecture: Tradition and Today* (Londen: Routledge, 2010), 128.

14

Christophe Knabe en Joerg Rainer Noenning (red.), *Shaking the Foundations: Japanese Architects in Dialogue* (München: Prestel, 1999), 136.

15

Ishiyama, *Akihabara kankaku*, op. cit. (noot 7), 139.

16

David Edgerton, 'Creole Technologies and Global Histories: Rethinking How Things Travel in Space and Time', *History of Science and Technology Journal* 1/1 (2007), 75-112: 82.

17

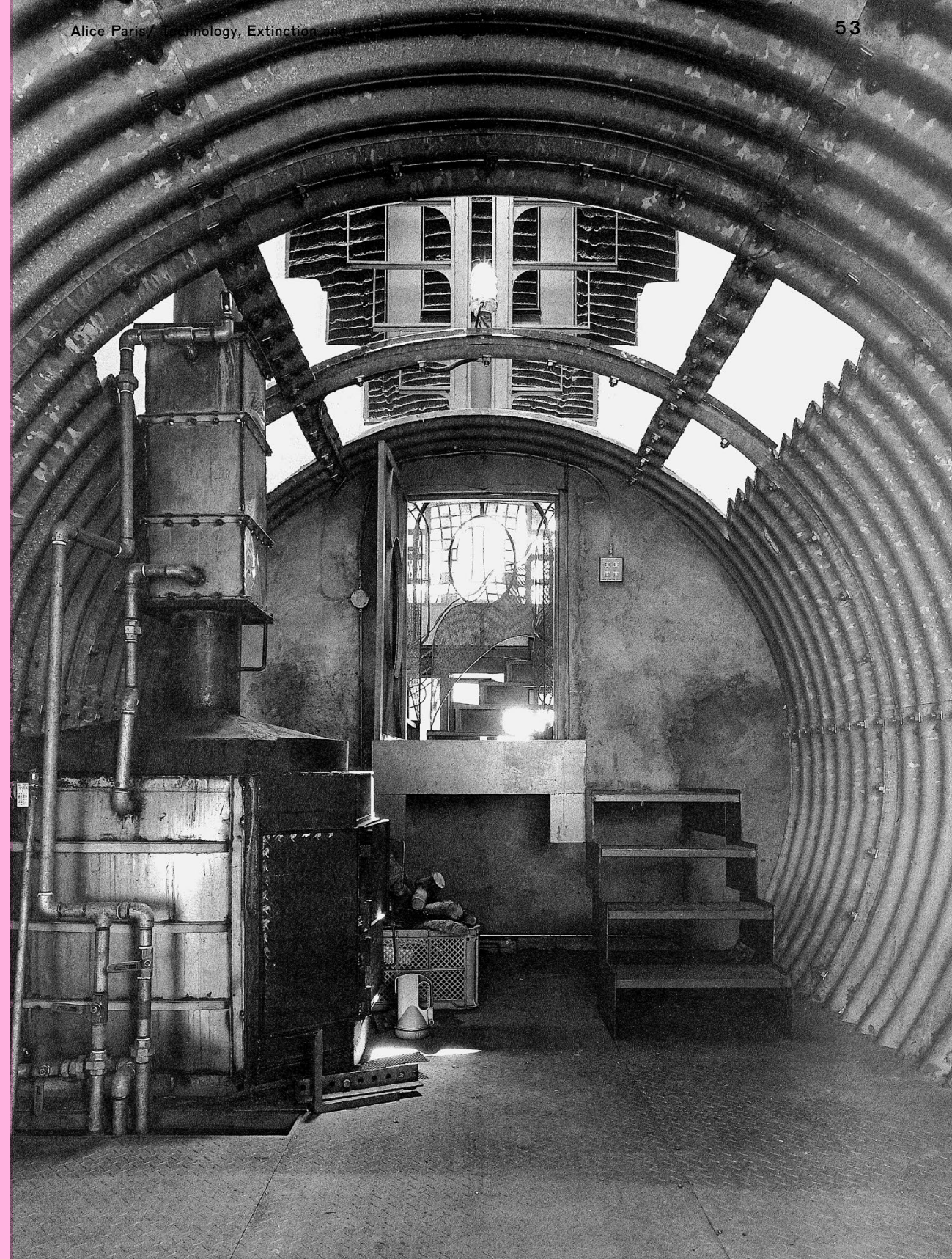
Verena Andermatt Conley, *Rethinking Technology* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994), 90.

18

Ishiyama, *Akihabara kankaku*, op. cit. (noot 7), 161.

19

Déborah Danowski en Eduardo Viveiros de Castro, *The Ends of the World*, (Malden/Cambridge: Polity, 2017), 98.



Inside the boiler room/ in de stookruimte

Met betrekking tot het *misbruik* van rioolbuizen en vorkheftruckaccu's vraag ik me af in hoeverre de bij de boerderij toegepaste technieken 'creools spreken'?

Niet in de laatste plaats om erop te wijzen dat de meeste technieken die *in gebruik* zijn in meer of mindere mate creools zijn. (...) Creools zijn betekent afgeleid van, maar verschillend van de oorspronkelijke zaak. (...) De term creools draagt ook de betekenis in zich van aards, lokaal, authentiek, alledaags, populair en tegengesteld aan het gesofisticeerde grootstedelijke.²⁰

Documentatie

Aan beide uiteinden van de pijp zijn twee kleine ronde elementen aangebracht. De kortere bevat een accordeonachtige entree. De andere in de noordgevel herbergt een stookruimte met een Russische kachel. De ruimte wordt dubbel verlicht: door de zon en door een elektrisch peertje. De zonnewarmte is het resultaat van de uitsnijding van een perfecte cirkel aan één kant van het dakraam. Het peertje zit in een hergebruikt armatuur dat vroeger werd ingezet om inktvissen te lokken tijdens het nachtvisen. Het toeval wil dat tijdens de bouw een vissersdorp in het zuiden van het land onderwerp was van internationale aandacht. In maart 1973 wonnen lijdens aan de Minamataziekte — voor het merendeel vissers — daar een proces tegen het bedrijf Chisso, dat zeer giftige stoffen in hun baai had geloosd.²¹

Door verwaarloosde dingen zoals deze lamp op een in het oog lopende manier te gebruiken, wordt het huis een soort opslagplaats voor verdwijnende objecten: het documenteert verlies. Sterker nog, ik denk dat het ons aanspoort om een kritisch oog te krijgen voor de 'omstandigheden van verdwijning en uitwissing' die sommige manieren van leven met zich meebrengen.²² Bovendien kunnen verwaarloosde dingen, als ze eenmaal nieuw zijn samengesteld, de belofte in zich dragen van nieuwe vormen



Self-made stairway/ zelfgemaakte trap

20
Edgerton, 'Creole Technologies', op. cit. (noot 16), 101.

21
Zie: Brett L. Walker, *Toxic Archipelago: A History of Industrial Disease in Japan* (Seattle: University of Washington Press, 2010).

22
Macé, *Styles*, op. cit. (noot 5), 109.

Documentation

Two small circular sections are inserted on both ends of the pipe. The shorter one accommodates an accordion-like entrance. The one on the northern façade is home to a boiler room containing a Russian stove. The space is double lit: by a solar source and by an electric bulb. The former results from the cut-out of a perfect circle on one side of the skylight. The latter is a salvaged fixture, formerly used for luring squid during night fishing. Coincidentally, at the time of construction, a fishing community in the south of the country was the focus of international scrutiny. March 1973 marked the court victory of Minamata disease victims — most of whom were fishermen— against the Chisso corporation, which had been dumping highly toxic compounds into their bay.²¹

By putting to the fore neglected things such as this lamp, the house makes a form of repository for disappearing objects: it documents loss. But more importantly, I believe it invites us to cultivate a not at all gentile attentiveness towards the 'conditions of disappearance and erasure' of some ways of life.²² What's more, once brought into new configurations, neglected things perhaps bear the promise of new forms of life to come. If they are to come, they will come 'by surprise, from unexpected realms, from outsides that aren't being taken seriously'.²³

Out of the cave, a metal staircase whirls its way up into the living space. A central vault gathers the circulations in a node, made more complicated than it was by flamboyant ironwork. A landing allows three routes to be taken. Back down into the boiler room, up north past the screens behind which lie two bedrooms, or via an oblique staircase to a balcony perched on top of the living space. The staircase banister looks like a distorted and whipped musical staff. Its jaggedness recalls the fact it's been welded by the client who, according to Ishiyama, had after about two years 'become more skilled than most ironworkers'.²⁴ The floor is made of stainless steel diamond plates, a material one recognises from trucks and trailers as well as from garages and the like. Diamond plates and tatami mats. Is that juxtaposition a postmodern recombination or an offense to the purity of traditional style? Or is it better still that time was always jumbled up and that we always 'worked with old and new things, with hammers and electric drills'?²⁵ The southern façade is decorated with stained-glass windows with coloured motifs. Without further information about the latter, I opt to think of these and the other decorations as a thousand liberations from instrumentality.

A projected section drawn by Ishiyama portrays the house unlanded. Individuals with oversized hands and feet wave at one another from across the balcony. In this document the house also shelters a number of species. A peacock stands erect in the middle of the porch. Dragonflies hover over the shell. There's a pair of geese in one of the bedrooms and a salamander in the other. In a world 'that judges values by their utility, perhaps these animals like so many of their kind, also, are doomed to disappear in favor of some more commercially useful species'?²⁶ Is this the type of question that the animals are meant to convey? Or what if 'living beings were not here so that metabolism would be practiced, but practiced metabolism' so that singular relations to the world would live?²⁷

What the drawing conveys is the sense of a world inhabited by things. It depicts a bizarre dream-like state in which no one thing really prevails over the others: not the animals, not the individuals, not the sky above the shell, not the furniture, not even the architecture. Edgerton writes:

21
See: Brett L. Walker, *Toxic Archipelago: A History of Industrial Disease in Japan* (Seattle: University of Washington Press, 2010).

22
Macé, *Styles*, op. cit. (note 5), 109.

23
Isabelle Stengers, 'Si la vie devient résistance. . .', *Multitudes* 1/1 (2000), 99-101: 100.

24
Ishiyama, *Gendai no shokunin*, op. cit. (note 9), 48.

25
Bruno Latour, cited in: Edgerton, *The Shock of the Old*, op. cit. (note 3), xii.

26
Jacques Cousteau, cited in: Grove, *Savage Ecology*, op. cit. (note 1), 50.

27
Macé, *Styles*, op. cit. (note 5), 208.

van leven die nog komen gaan. Als die er komen, dan komen ze 'bij verrassing, uit onverwachte sferen, uit een buitenwereld die eerder niet serieus genomen werd'.²³

Vanuit de 'grot' slingert een metalen trap zich omhoog naar de woonruimte. Onder een centraal gewelf komen de looplijnen bij elkaar, in een knooppunt dat door middel van flamboyant ijzerwerk extra ingewikkeld is gemaakt. Een overloop maakt het mogelijk drie routes te nemen. Terug naar beneden naar de stookruimte, naar het noorden langs de schermen waarachter twee slaapkamers liggen of via een schuine trap naar een balkon bovenop de woonruimte. De trapleuning ziet eruit als een vervormde en opgeklopte notenbalk. Zijn grilligheid herinnert aan het feit dat hij is gelast door de opdrachtgever, die volgens Ishiyama na ongeveer twee jaar 'bekwamer was dan de meeste ijzerwerkers'.²⁴ De vloer is gemaakt van roestvrij-stalen traanplaten, een materiaal dat we kennen van vrachtwagens en opleggers, maar ook van garages en dergelijke. Traanplaten en tatami-matten. Is dit een postmoderne combinatie, of een belediging van de zuiverheid van de traditionele stijl? Of is het misschien zo dat de tijden altijd al door elkaar liepen en dat we altijd al 'werkten met oude en nieuwe dingen, met hamers en elektrische boren?'²⁵ De zuidgevel is versierd met glas-in-loodramen met gekleurde motieven. Zonder verdere informatie over deze laatste kies ik ervoor om al die decoraties te zien als een duizendvoudige bevrijding van de instrumentaliteit.

Op een door Ishiyama getekende dwarsdoorsnede is het huis los van de grond afgebeeld. Individuen met bovenmaatse handen en voeten zwaaien naar elkaar ter weerszijden van het balkon. In dit document biedt het huis ook onderdak aan een aantal diersoorten. Een pauw staat rechtop in het midden van de veranda. Libellen zweven boven de schil. Er zit een stel ganzen in een van de slaapkamers en een salamander in de andere. Zijn deze dieren in een wereld 'die waarden beoordeelt naar hun nut' misschien gedoemd te verdwijnen ten gunste van een commerciële soort, zoals zo vele van hun soortgenoten?²⁶ Is dit het soort vraag dat de dieren moeten overbrengen? Of wat als 'levende wezens hier niet waren opdat stofwisseling gerealiseerd wordt, maar zij stofwisseling realiseren', zodat er particuliere relaties met de wereld tot stand komen?²⁷

Wat de tekening overbrengt is het idee van een wereld die bewoond wordt door dingen. Ze geeft een bizarre, droomachtige toestand weer waarin geen enkel ding echt de overhand heeft over alle andere: niet de dieren, niet de individuen, niet de lucht boven de koker, niet de meubels, zelfs niet de architectuur. Edgerton schrijft:

Als we nadenken over het gebruik van dingen, in plaats van over technologie, verbindt dat ons rechtstreeks met de wereld die we kennen, in plaats van met de vreemde wereld waarin de 'technologie' een plaats heeft. We spreken over 'onze' technologie, dat wil zeggen de technologie van een tijdperk of van een hele samenleving. De 'dingen' passen daarentegen niet in een dergelijke totaliteit.²⁸

Wanneer The Farmer's House wordt geconfronteerd met technische extinctie kan ervan gezegd worden dat het drie dingen doet. Het stelt zich bloot aan de buitenwereld en aan een wereld van dingen, het diversifieert technologie en het documenteert verlies. Daagt het ons misschien uit om ons begrip van technologie uit te breiden tot een rijkere reeks mogelijkheden?

Als ik nog eens naar de tekening kijk, valt het me op dat het achterlijf van een libel wel van gegolfd staal lijkt. Dit doet me niet alleen denken aan metalen insecten, maar vooral ook aan de doorsnede van het ijzer: 7,5 mm precies. Misschien manifesteert het streven om het huis 'te ontschermen' zich wel in de eerste plaats in het bewonen van die dunne afgrenzing.

Thinking about the use of things, rather than of technology, connects us directly with the world we know rather than the strange world in which 'technology' lives. We speak of 'our' technology, meaning the technology of an age or a whole society. By contrast 'things' fit into no such totality.²⁸

28
Edgerton, *The Shock of the Old*, op. cit. (note 3), xvii.

In the face of technological extinction, The Farmer's House can be said to do three things. It exposes itself to the outside as well as to a world of things, it diversifies technologies, and it documents loss. Altogether, does it not provoke us to enlarge our understanding of technology to a richer set of possibilities?

Taking another look at the drawing, it occurs to me that the dragonfly's abdomen resembles corrugated steel. This makes me think, not just of metal insects, but more importantly of the iron's section: 7.5 mm precisely. Perhaps inhabiting that thin a fence is the house's first deprotection?

23
Isabelle Stengers, 'Si la vie devient résistance...', *Multitudes* 1/1 (2000), 99-101:100.

24
Ishiyama, *Gendai no shokunin*, op. cit. (noot 9), 48.

25
Bruno Latour, geciteerd in: Edgerton, *The Shock of the Old*, op. cit. (noot 3), xii.

26
Jacques Cousteau, geciteerd in: Grove, *Savage Ecology*, op. cit. (noot 1), 50.

27
Macé, *Styles*, op. cit. (noot 5), 208.

28
Edgerton, *The Shock of the Old*, op. cit. (noot 3), xvii.