

Architecture Effects

GUGGENHEIM BILBAO

PARTITURA ERAIKIA: PERFORMANCEAREN MUINA	3
MANIFESTUARI ITZURI EGINEZ: DIDIER FIÚZA FAUSTINO, MOS ARCHITECTS, FRIDA ESCOBEDO, MAIO ETA LEONG LEONG-EN JARDUNBIDEAK	13
EUPHONIA	22
ARKITEKTURA EFEKTU-ERAGILEA	18
ELKARRIZKETA GORDON WHITE-REKIN	34
VENKATESH RAO-RI ELKARRIZKETA	42

PARTITURA ERAIKIA: PERFORMANCEAREN MUINA

MANUEL CIRAUQUI

Printzipioak dauzkazu, eta gero efektuak dauzkazu. –Richard Serra¹

Arkitekturaren ideia etengabe aldatzen da. Beste diziplinekin izan ditzakeen ageriko analogiak baino harantzago, nola diren saiakera kritiko batean dauden erreferentzien aldarmioa, software- programazioko egiturak, edo film bateko argumentuaren eraikuntza, ez da auzi eztabaidagarria materiaren arkitekturaz mintzatzea edo eguraldiaren fenomenoetan eraikuntza-printzipioak aurkitzea². Hori, dudarik gabe, ez da praktika berria³, baina antropomorfismoaren eta izaera posthumanoaren artean ironikoki zatituriko mundu batean, sarritan topatzen dugu geure burua gauza ororen arkitekturaz mintzatzen. Areago, tektonika —muntaturiko elementuen arteko edozein egitura-erlazio⁴— a priori arkitektonika bihurtu dela ere esan genezake, eta arkitektura guztiz nozio garrantzitsua dela edozein objektu eraiki egoera baten parte gisa ulertzeko, edozein egoera eraikuntza-prozesu baten agerraldi gisa; edozein prozesurena, denborak beti *eraikitzen* baitu. Arkitektura, orduan, eraikuntza *programatuaren* edozein forma bide da, eta eraikuntza, zentzu zabal horretan, bizitza adimendunaren seinale nagusia bide da, eta bizitza adimendunarentzako baldintza. Greg Lynn “erabateko diseinu” batez mintzatu da, era horretako gauza ororen jarraipen arkitektoniko bati erreferentzia eginez. Formara bideraturiko pentsamoldearen esparru guztietan gainazalek gaur egun duten nagusitasunarekin dago lotuta fenomeno hori, “lanabesen mailan” behintzat⁵. Diseinu-teknika partekatuak direla medio, arkitekturak egin lezakeen gauza da “beste diziplinetara migratzea”, eta horrek, nahitaez, emaitza jakin bat dauka: alegia, beste diziplinak “atzera arkitekturara garraituak” gertatzen dira⁶.

Baina Lynnek egiten duen konparazioa arkitekturaren objektu tradizionalaren (demagun, etxea) eta diseinu garaikidearen artean (kirol-oinetakoak, esate baterako) egokia da, munduaren “diseinagarritasun” gero eta handiagoagatik ez ezik, baita ere inplizituki performancea azpimarratzen duelako. Performancea —hau da, jokamolde kontziente edo indutitua— eraikuntzaren efektu deduktiboa da. Arkitektura, eraikuntza programatuaren arte tradizionala den neurrian, performancea modu utopiko batean irudikatzen, enblema bihurtzen heldu da; edo, areago, performance-maila ezin iritsizkoak enblema bihurtzen. Izan ere, performancearen ideien bitartez transzenditzen du arkitekturak edozein definizio tektoniko, baita egiturazko edo eraikinerako bideraturiko edozein definizio ere. Giza eraikinak —fabrikak, museoak, parlamentuak, antzokiak, ospitaleak, edozein eraikin—, ikuspegi horretatik, objektu funtzionalak baino areago, beren kabuz motibaturiko makinak dira: eraikin horiek bere proposaturiko heroiak. Duela hamarkada bat, arkitektura performatiboaren auzia lantzen ari zela, Branko Kolarevic-ek honako hau esan zuen: “Arkitektura performatiboan, eraikinaren itxuretatik eraketa-prozesuetara aldatzen da enfasia, eta prozesu horiek performance irudikatuetan, erabilera-eredu eta -dinamika zehaztugabeetan, eta aldaketa espazial eta denborazkoaren poetikan oinarritzen dira. Arkitektoen eta ingeniarien eginkizuna, eraikinaren

performanceak aurrez ikustea, aurrez programatzea edo irudikatzea baino areago, haien efektuak *materialean* eta *denboran* bultzatzea, txertatzea, dibertsifikatzea eta ugaltzea da⁷. Kolarevicek eraikin baten eta haren efektuen bat ez etortze formala seinatu zuen, nahiz eta haren performancea planifikatu, edo amets asko egin haren gainean. Areago, *proiektu* nozioaren bigarren esanahi bat —baina funtsezkoa— azpimarratu zuen, kausa-kontzeptu katearen une bat ere badelakoan. “Eskala urbanoan, erabat desberdinak diren bi espazioen artean jarduten da arkitektura: espazio urbano ‘leunaren’ eta erreferentzia-puntu urbanoaren artean hain zuzen; lehen kasuan, espazio urbanoarekin bat eginez; eta bigarrenean, hartan nabarmenduz. Azken hori performance-arte gisa sustatzen du abangoardiako arkitektura garaikideak, performance-arteak inguru urbanoa literalki eta aktiboki *jokatzen* (*performatzen*) duen agertoki gisa hartzen baitu⁸. Nekez irudika liteke, ezaugarri ikononiko berezirik izan gabe, zentzu performatiboan eraginkorra izan daitekeen arkitektura bat. Bitartean, Bilbo efektua errepikatu nahian porrot egin duten saiakera ugari leporatu behar genieke beharbada, alde batetik, eraikin-performancea eta, bestetik, huts-hutsik emaitza sozioekonomikoak direnak bereiztearen zailtasuna⁹. Bilboren arrakasta arkitektonikoaren forma paradigma-sortzailean, halako superstizio modu baten berrinaurazioa ikusenezake. 1997 ondoren, santutegi erritualen antzeko zerbitu izatera itzuli dira museo-eraikinak, non funtzionario publikoek beren otoitzak egiten baitituzte aberastasuna eta eguraldi ona eskatuz. Sistematikoki espero dira orain mirariak —hau da, kausarik gabeko efektuak—, nahiz eta kalkularen emaitzak bezain automatikoki behar duten etorri. Bilbo efektuak arkitekturaren performancearen estandar berri bat ipini zuen, eta haren bidez eraikinaren eta magiaren arteko lotura berri zen. Operazioak ingeniari urban-ekonomikoarekin eta plangintza kulturalarekin bateratzen du erritua, etxeko toki jakinetan mineralak kokatzea oso ezbehalako gauza ez den eskema batean, alegia, geomantzia-modu batean.

Kolarevicek adierazi duen bezala, helburu funtzionalak eta utilitarioak baino harantzago gertatzen da arkitekturaren alderdi performatiboa, baina baita ere eremu estetiko hutsetik harantzago. Metanarrazio gisa, arkitektura performatiboak interpretazio-lanaren esfera berri bat zabaltzen du, non bizitzaren alderdi guztiak, huts-hutsik esanahi bat adierazi baino areago, gurutzatu egiten baitira. Arkitekturak performancea bideratzen du, baina ez arkitekturaren esparruan, baizik eta agerpen kulturalaren espazio biopolitikoan¹⁰. Argi dago arkitektura performatiboaren inguruko eztabaidak harantzago doazela hainbat dikotomia baino: egitura *versus* fatxada, funtzioa *versus* itxura, ikonoa *versus* aterpea, edota, Hal Fosterr-en formula erabiliz, “ahate (*duck*) formala *versus* estalpe (*shed*) dekoratua”¹¹. Izan ere, arkitekturaren performancea ez da sortzen ez maila utilitarioan ez estetikoan, ezta bien arteko elkarlan adiskidetsuan ere. Horren orde, onar genezake alderdi performatibo hori arkitekturaren beste *alderdi* bat dela, formari eta funtzioari eransten zaiena, eta alderdi performatibo horri esker irakur genezakeela alderdi formalen eta ez-formalen, tektonikoen eta ez-tektonikoen halako jarraitutasun bat. Kenneth Frampton-en eragin handiko terminologiari erantzunez, alderdi performatiboa dela medio imajina dezakegu kokagune, mota eta tektonikaren osagarri bat; hau da, “eraikitakoaren hiru bektore konbergenteak”¹². Pentsamolde performatiboa, hortaz, eraikinetan oinarrituriko arkitekturaren ikusmoldeen eta diziplina-isolamendu oren kritika gisa ager daiteke.

Bilbo efektuaren analisi teknikoek Guggenheim Bilbao Museoaren eraginkortasunaren funtsezko osagaia bihurtu zuten Frank Gehry-ren eraikinaren (*larru*)-azala¹³. Aipaturiko testuan —2000n argitaratu zen— Lynnek berebat kokatu zuen arkitekturaren azalera “efektu espezialen” ekoizpena¹⁴. Ez dago hori urruti Gottfried Semper-ek —arte tektonikoen egungo birpentsamoldearen funtsezko erreferentzia da inondik ere— jadanik begiztatu zuenetik “jantziaren” (*kleiden*, *Bekleidung*) garrantzia azpimarratu zuenean antzinako Greziako arkitektura-formen estrategia dinamizatzaile gisa¹⁵. H. F. Malgrav-ek seinatu duen bezala, *Bekleidung* delakoaren ideia Semperren tenpluko arkitekturaren ikusmoldearekin lotu behar da, zeinaren arabera eraikina aldi berean baita jainkotasuna ezagutzeko bitartekoa (*theoria*) eta ikusteko objektu bat (*theatron*)¹⁶. Eraikin garaikideak hirian duen eginkizuna lau motakoa

izan daiteke, eta lau elementu hauekin loturak ezarriz deskribatzen saia gaitzke: tenpluko edo etxe-ingurune eskaintza-objektua, kontrol-paneleko botoia¹⁷, antzetzoki bat (*performing stage*) dauka, eta taula gainean dagoen antzezle (*performer*). Eraikin proaktiboak —hiperaktiboa ere izan daiteke— performancea eraginez, aginduz, bere baitan hartuz eta antzetzuz funtzionatzen du. Eraikuntza performatiboaren bitartez, bi bider gauzatzen da tenpluaren arkitekturaren arkaismo fisiko: ingeniari-teknologia ahaltsuaren ikur gisa eta etorkizuneko joera kulturalen kristal harbera eta igarle baten gisa.

Arkitektura *mugitu* egiten da, eta ez bakarrik eraikin baten berezko dantza formalari dagokionez; arkitekturak mugitu / mugiarazi ere egiten du, jokamolde jakinak bultzatzeko eta baita —sinonimoak izan daitezke— zirrara sortzeko duen ahalmenaren zentzuan ere. Emozio oro mozioa da, mugimendua. Eraikin baten performancearen ideia bezain zabala eta ugaria da haren dinamismoarena, materialtasun hutsa baino askoz harantzago doan kontzeptua baita hori. Antzinako denboretatik existitu da arkitekturan eraikin baten ikusmolde antropomorfikoa, gorputz heroiko bat delakoan, mugitzen diren beste gorputz pertzeptibo batzuek esperimentatu beharrekoa. Juan Antonio Ramírez-ek egokiro analizatu ditu arkitekturaren ikusmoldeak gorputzeko *pathos*aren edukigailu eta eroale gisa, bai kanpoko ikuspegitik (ikuspegi formaletik) bai barruko ikuspegitik (ikuspegi metabolikotik): diseinu sinboliko gisa ez ezik, baita bisitariak eta bertakoak, prozesu sozialak eta giro politikoa eta kulturala tratatzeko liseriketaren antzeko zerbait bezala¹⁸. Joseph Rykwert-ek, *The Dancing Column* obran —hauxe da, inondik ere, aspaldi honetan antropomorfismo arkitektonikoaren gainean egin den azterlanik garrantzitsuena, bere ardua nagusia klasikoa bada ere— antzeko analisi-ildo bat proposatu zuen jadanik¹⁹. Arkitektura *musika izoztu* gisa definitzeak —Goetheri egotzi ohi zaion definizioa da—, denboraren pertzepzio berri bati zabaltzen dio bidea; kanpoko izateaz gainera, barnekoa ere bada pertzepzio hori, eraikuntzaren itxurazko gelditasunaren baitakoa. Denbora materialen erosioan dago, bai, baina baita behatzailearen eraikinen pertzepzioan ere; zentzu horretan, esperientziaren denbora formaren forma da. David Leatherbarrow-ek nozio hori landu zuen *Performative Architecture: Beyond Instrumentality* lanari egindako ekarpenean, eta honako hau seinalatu zuen: “Dantzarekin eta adierazpen musikarekin alderatuz, eraikinak erabat bizigabea eta jarduera gabea ematen du; musika *izoztua* inondik ere [...] Batek susmoa du gehiago ere izan behar duela, zeren, hori bertakoen asmoen ondoriozkoa bakarrik balitz, ezinezkoa litzateke ulertzea zergatik sentitzen dugun sarritan eraikinetara ohitzeko premia hori, baita ere zergatik eraikinek batzuetan tristatzen gaituzten eta besteetan bozkariatzen”. Eta erantsi zuen: “Eraikinen gutxi gorabeherako desorekak performance beti berrien bizitza eta historia bat sorrarazten du”²⁰. Performance horien figurazio efimero bat, murriztailea bada ere, aurki daiteke beharbada Tino Sehgal-ek Gehryren eraikin famatuaren modeloekin osatutako “koreografian”; besteak beste, Guggenheim Bilbao Museoarekin eta Guggenheim Abu Dhabirekin, Walt Disney Concert Hallekin, eta Facebooken egoitza nagusiekin. Ikuskari bitxi hori etenka agertzen zen Luma Foundation-en instalazio apurtzaileak ospatzeko egin zen erakusketa batean, Arles-en, Frantzian; eraikin hori ere Gehryk diseinatu zituen²¹. Dantza, hain zuzen ere, obsesioa izan da arkitektoarentzat, eta erreferentzia koreografiko esplizituak egin izan ditu bere lan askotan²². Eskala handi samarreko eraikin-modeloak erakusketa-espazio batean barna erritmikoki mugitzen ikusteak, Pierre Boulez-en musikaz lagundurik, modu jostalarian agertzen du haren lanean helburu bat, parekotasun hutsa baino areago. Kasurik onenetan, hala Vitra Design Museumen and Guggenheim Bilbao Museoa, *dantza izoztua* delakoan defini daiteke Gehryren lana. Ez dantzaren imitazio edo irudikapen gisa, baizik eta giza gorputzak hautematen duenean esplizituki “zinetikoa” bihurtzen den forma arkitektoniko baten egituratze gisa. Arkitektoaren marrazki-keinuarekin hasten den eta konputagailu-programa baten laguntzarekin eraikin bihurtzen den keinu baten jomuga fisiko da behatzaile-bisitari-biztanlea.

Gehryren lanari erreferentzia egiteko “argi izoztua” moldea erabiliz, filmaren ikuspegitik, eta, zentzu zabalago batean, animazioaren ikuspegitik landu du Michael Sorkin-ek behatzailearen mugimenduaren eta arkitekturaren

ahalmen zinetikoaren arteko harremana. Sorkinek seinatu zuen bezala, “Eraikin moderno klasikoak itsasontziaren metafora besarkatu zuen, bere ardatz luzearen gainean nabigatzen duela; eta Gehryk, berriz, mugimenduaren sen hori sakabanatzea lortu du, animazio-nolakotasun orokorrigo bat egitea [...] Ideia Muybridge-renaren kontrakoa da, eta xedea du ez atzerapenez behatzea, azelerazioz baizik, *time-lapse* argazkigintzaren antzera, zeinak lore baten zabaltzeko modua edo eraikin baten eraikuntza ikusarazten duen, irudien segida azeleratuz”²³. Egituren elkarretaratze eta berregituratze azeleratuak, eraikinaren zenbait ardatzen gaineko eta aldi bereko errotazio lehergarri isil irudimenezko bat definituz, nabarmen azpimarratzen du lotura filmak irudi-mugimendu gisa duen historiaren eta Gehryren diseinuaren prozesuko konputagailu-softwarearen bitarteko marrazki arkitektonikoen aurkezpen bolumetrikokoaren artean. “Konputagailua arkitektura, eraikinik gabe, zinemara hurbiltzeko bitarteko bat bihurtzen da eta [...] haren amaierako desagertzea iragar lezake”²⁴. Bere figuraziorik histrionikoenetan, Gehryren eraikinek suntsitze hori tankeratzen dute eta agian alderantziz jotzen dute —disko bat alderantziz jotzen den bezala—, irudimenezko abiada askotan.

Puntu honetan, funtsezkoa dirudi hurbilagotik erreparatzea eskuzko marrazkiaren eta konputagailu bidezko diseinuaren arteko artikulazioari. Ostera ere, ematen du Gehryren lana ezin saihestuzko erreferentzia dela operazio hauetan, arkitekturaren adin digitalerako trantsizioa seinatzen baitute. Bruce Lindsey-k Gehryren praktika digitalaz egin duen azterlanean nabarmendu duen bezala, “Marrazkiaren marra jarraituaren bitartez ikusten du Gehryk proiektua”, non “keinua estrategia formala [baita] [...] ‘Keinuak oso-oso lerromakurra dira beti. Lerromakurra izateak marra baten printzipio batetik abiatutako deformazioa esan nahi du, aldi berean elementu desberdin asko etenik gabe antolatu artean [...] Keinuak [...] printzipio batetik abiatutako sare konektibo malguak dira”²⁵. Lindseyk azaltzen duen bezala, funtsezkoa da digitalizazio-prozesuan loturak ezartzea eredu bateko puntu fisikoen eta konputagailu-aurkezpen bateko puntu birtualen artean. FARO digitalizatzaileak, zeina Gehryren 1990eko hamarkadaren bukaerako trantsizio garrantzitsuan konputagailuz lagundutako diseinuan erabili baitzuen, harrigarria bada ere, pantografo bat ematen du, marrazkiak nahiz objektuak erreproduzitzeko XIX. mendeko tresna bat²⁶. Bi dimentsioko forma bat hiru dimentsioko forma bihurtzeko duen ahalmena kontuan hartuta, beste prozedura esperimental bat ere ekar lezake gogora FAROk: fotoplastigrafia, Antoine Claudetek 1865ean patentua²⁷. Tresna digitalen bitartez, XIX. mendeko eta aro digitalen aurreko bi praktiken artikulazio bitxi batek — ez bada aberrazio barregarri batek— diseinu dinamiko digital bat egituratzen duela ematen du. Bestalde, Eadward Muybridgeren zoopraxiskopioaren bitartez, bizkor-bizkor ikus zitezkeen argazkiak bata bestearen ondoren, eta era horretan mugimendu fisikoa imitatzen eta disekzionatzen zen, forentseen moduan nolabait ere. Bestalde, fotoplastigrafiari eta horrekin loturiko asmakariei esker (Claudeten asmakariak dira, baina baita irudi eta objektuei dagokienez antzeko xedea zuten beste batzuk ere²⁸) zabaldu ahal izan zen argazkigintza hiru dimentsiotara. Arkitektura digitalean, operazio konplexu horren emaitza den objektua da guk izenda genezakeena animazioaren eta hiru dimentsioko irudiaren atzerabiderik gabeko itzulpen/aldaketa, eraikina izaterainokoa. Baina Gehryren eraikinak, bere gehiegizko konplexutasunean, ez luke biderik emango ostera irudietara itzulia izateko. Era horretan, jatorrizko *gauza* gisa duen balioaren neurri kuantitatiboa ematen digu.

Oliver Laric artistaren azkenaldiko lanari begira geniezaioke, gai hauei buruzko bertsio implizitu bat baita, bereziki diseinu animatuaren mutazioena. Haren *Versions* (2009–2012) bideo-saio ireki eta biralak trebeziaz eragiten du irudien mundu eraikiaren kontingentzia erradikal baten behaketa. Bada dudarik gabe diseinu-estrategien arkitektonika bat, eta bada eskulan gisako animazioaren tektonika bat. Laric-en *Tartetasuna* (*Betweenness*, 2017) obrak, balada automatizatu baten forman, marrazki bizien irudietako marren arotzeria ahula aurkezten du, baina egiazki bizitza animatuaren diseinuari, irudiak egiteko lenteen bidezko dinamika biopolitiko bati begiratzen diogu. Harrigarria badirudi ere, Laricen animazioak berebat gogorarazten du Rykwertek pasioen ilustrazioaren “ariketa

ultra-kartesiari bat” deitu zuena: Charles Le Brun-en animalia / gizaki forma hibridoaren marrazkiak, XVII. mendearren erdialdekoak²⁹. Le Brunen aberrazio bitxietan —“hontza-gizona”, “gamelu-gizona”— espezieen aldaketa trabagabearentzako printzipio analogiko gisa ageri dira giza pasioak. Diseinu garaikidearen morfologia animatu, fluktuatzailearen eredu gisa baizik ezin ditugu ikusi irudi horiek gaur egun.

Zentripetoak, dekonposizionalak, leherketaren/errotazioaren erdian geldiarazitako hibridoak, atrio huts baten inguruko masa dantzariak: Gehryren eraikinak ia-ia figuratiboak direlako dira performatiboak. Baina haien hondakin antzeko itxurak indartu baino ez du egiten egitura osoa behera etortzea eragotziko duen armadura fidagarri, indartsu baten premia. Hona zer dioen Lindseyk: “[Digitalizazioaren] prozesu lantsu honek ‘ixten’ duen forma batean ebatzi behar ditu puntuak, edo beste modelatze-software baten hizkuntza baliatuz, ‘ondo eraturiko objektua’ bihurtu behar ditu puntu horiek”³⁰. Forma bat ixtea edo ebatzea baldintza da hura arkitektura gisa gauza dadin; eta alderdi estruktural guztien egonkortzea, berriz, orobat da eraikinaren baldintza bat maila performatiboan joka dezan. Maila performatibo hori berez da irekia, eta ezin da definitu erabiltzaileei emandako jarraibide jakinen arabera; beste hitzetan, eraikinak ez dira aginte ulergarri eta baliobakarren bidez komunikatzen eremu publikoarekin. Era horretan, Gehryrenak bezalako formak, oso dinamikoak, itxuraz mugikorak, eraikinak publikoari egindako gonbidapen publiko baten alegoria balira bezala ageri dira, esperientzia gauzatzeko (hau da, performance bat produzitzeko) modu ireki batean. Esperientzia garaikidea, oro har, telefono baten kameraren begiaren bidez gertatzen da, eta hori ez da gauza hutsala: performance baten gertaera egiaztatzen duen tresna gisa funtzionatzen du kamerak³¹. Gaurko bizitzaren egoera itxuraz eutsi ezinezkoa aitortzeaz gainera, diseinua oso ondo ohartzen da bere patu ikonikoaz.

Fosterren arabera, diseinu digitalak lagundu zion Gehryri, forma eta azala beste gauza ororen gainetik azpimarratzen ez ezik, baita ahate eta estalpe kategoriak baztertzen ere. “Konbinazio horren efektu nagusia [...] eraikin ia abstraktuaren sustapena da, pop zeinu edo komunikabideetako logo moduan”³². Nolanahi ere, formula horren arrakasta ez da huts-hutsik oinarritzen arkitekturak iragarki gisa duen eraginkortasunean, ez behintzat iragarki norabide-bakar tradizional baten gisa duen eraginkortasun horretan, zeinean bai baitakigu zeinek zer sustatzen duen eta zeinentzat. Alde erantzira, bada eraikinarentzat arrazoi bat audientzia batentzako irudi huts gisa duen existentzia bera baino harantzago jarduteko, eta bisita-kopuru *fisiko* gero eta handiagoak sortzeko. Eraikina bera eskaintzen zaigu bisitariarentzako plataforma baten moduan, haien esperientzia propioa azaltzen den iragarki batean parte har dezaten. Eraikinaren irudikapena bisitariaren beraren irudikapen-modu bat da beti. Bisita deigarria gertatzen da kontatua izateko aukera eskaintzen badu bakarrik; hau da, istorio-kontalari gisa jarduteko aukera ematen bazaio bisitariari. Esperientzia kontakizuna da, eta kontakizuna jadanik ez da ahozko isuria, hari bisuala baizik. Kolorezko seinaleek pantaila taktilean agertzeko eta mugimendu fisikoei eta keinuei erantzuteko duten moduak esperientzia eta jarduera/performance postdigitalaren neurri bikoitza eman diezaguke.

Arkitektura performatiboa egiten da haren erabilerak, funtzionalak baino areago, keinuen bidezkoak direnean. Jarraibide esplizituen sorta utilitariorik gabe, eraikin performatiboa algoritmo fisiko masibo baten gisa ageri da, zeina erabiltzaileek exekutatu behar duten. Algoritmoa erreala denaren konpresioa delakoan ikus genezake, haren sintesia gauza daitekeen agindu baten gisa, eta orduan ulertuko du “algoritmo konprimagarriaren” zentzua diseinu digitalean³³. Arkitektura performatiboaren eta arkitekturaren funtzio algoritmikoaren nozioa elkarrekin lotuak daude. “Irudimena konputagailuen aroan” lantzen duen azterlan batean, Ed Finn-ek hizkuntza performatiboaren antzinako praktikan oinarritzen du algoritmoen eraginkortasuna (aurreneko hizkuntz agintetzat hartuz Hasieraren edo Genesiaren Liburua, zeinaren bitartez argia kosmos bihurtu baitzen)³⁴. Funtzio performatiboak egiten du hizkuntza magikoa, eta *zeiniek gauzak egiten dituztelako* ideia esoterikoak bizirik jarraitu du gaur egun arte. Bilbo

efektuaren magia oso estu dago lotua eraikin baten zeinu gisako performancearekin. Mundu post-digitala algoritmoaren eta interfacearen noziorik gabe ezin uler daitekeen errealitate bat da³⁵. Algoritmoek munduaren jokamoldea hornitzen dute maila fisiko, sinboliko eta emozioaletan, nahiz eta, Finnek adierazten duen bezala, algoritmoen implementazioa ez den inoiz kode hutsa, ekosistema oso bat baizik, zeinaren barruan jardun baitezakeen kodeak.

Arkitektura digitalak frogatzen duen bezala, forma konputagarria da; baina, horrez gainera, konputazioak berebat bideratzen ditu forma berriak; baita “forma berria” modu kuantitatiboan bakarrik ulertu nahi badugu ere, orain arte iritsi gabeko konplexutasun formaleko mailen moduan. Dialektika negatibo bati jarraituz, forma berrien bilaketak oso zorizkoak eta hondakinezkoak diren operazioetara jotzen du, non algoritmoak ezagutezinak baitira. Nahitasun formala atzeraka hartzen da, Nina Canell artistak erreskataturiko urpeko fibrazko kable optikoaren azaletan bezala, zeinek eraikuntza-formagabetasuna agerrarazten baitute, non eta Interneten igorpen globalen mintz fisikoan. Hondakin-objektu horiek gairik gabeko eskulturaren erakusgarri garaikidetzat har daitezke. Sorpresa probabilitate-gai gisa, berrikuntza formala, halakoak etorriko dira irudimen kontzientea ezin iritsi daitekeen eremuetatik. Gehryk ahozapietan eskuz egiten dituen marrazki bizkor, ia konpultsibo eta lerromakurrek logika horren kontra-kontrakoa irudikatzen dute. Konplexutasuna eragiten dute, konplexutasuna aitortu baino areago. Izan ere, konputagailuen aroaren ezaugarri garrantzitsu bat da irizpide kuantitaboen eta kualitatiboen arteko mugak lausotzea.

Algoritmoek abstrakzio bat inplikatzeko baldin badute —exekutatuak izateko duten premia³⁶—, esan genezake eraikinek beste horrenbeste egiten dutela eragiten dituzten jokamolde- eta esperientzia-formekin. Arkitektura forma sozialaren sintesi bat da. Testuinguru horretan bakarrik eskura lezake eraikinaren azalak halako nagusitasuna. Nolanahi ere, arkitekturaren *azaltzeak* —azal bihurtzeak— beste efektu batzuk dauzka, eskulturarekin duen antza gero eta handiagoak inplikatzeko duen bezala. Eraikinak bezala, eskulturak ere esperientzia eta pertzepzioa bideratzen eta baldintzatzen ditu. Eskulturaren historiako gertaera nagusia idulkia kentzea izan da, horrek, Richard Serrak seinatu duen bezala, behatzailearen “jokamolde-espazioarekiko” jarraitasuna berregin baitu³⁷. Aldaketa hori —eskultura-monumentu-gisakoaren egonleku aldatua; eragozpen fisikoa, nolabait esateko, fabula espazial bat bihurtzen da— 1960ko hamarkadaren erdialdean identifikatu zuten dudarik gabe zenbait artistak, haien artean Carl Andre-k, nahiz eta Serraren lanak, 1980ko hamarkadaz geroztik, Fosterrek azpimarratu duen bezala, testuinguru ezinhobea eskaintzen duen arte tektonikoen azkenaldi honetako aldaketak ulertzeko. Serrak lurra eta grabitatea erabiltzeko duen modu agresiboak, haren eskultura-unitateen nolokotasun masiboak eta ez-konposatuak, haren lana ikusarazi zuten ez arkitekturaren solaskide baten gisa, lehiakide baten gisa baizik. Fosterrek *The Matter of Time* (2005, Bilbo) obraren aurkezpenaren bezperan bere lanari buruz galdetu ziolarik Serrari, honek efektuaren garrantzia azpimarratu zuen tektonikarenaren gainetik: “Zein da egitura baten efektua pareta zulatua baldin badu, halako moduan non bolumena argitzen baitu, espazio ukigarri baten moduan ager dadin? Argia sartzen den modua izan daiteke, eskala izan daiteke, edo hormak nola kurbatzen diren. Espazioa egituratzen duen alderdi formal asko dago [...] ez da tektonika bakarrik”³⁸. Funtsezko kontzeptuak ziren haien solasean *azala*, *softwarea* eta *abiadura*, eta elkarrekin oso estu lotuak ageri ziren. Serrak onartzen du “badela azal abstraktuaren fetixe bihurtzeko joera”, baina berebat dio: “Oraindik interesatzen zait bolumen bihurtzen den azala, hutsaren espaziora itzularazten zaituen azala. Ideia horri eutsi nahi diot azalaren abiadura baliatuz”³⁹. Azal semiotikoak bizkorrago joan ohi dira zeinurik ez dutenak edo haiek bezala jokatzeko ez dutenak baino. Arkitekturak zeinu gisa joka lezake eta figuratiboa izan ez, baina kontrakoa zailagoa da. Eskulturaren bolumena arkitekturarena bihurtzen da, figurazioari uko eginez, bizitzeko egokia zaion eskala batean diharduenean.

Eraikina-zeinu-gisa: ideia hori ikuspegi performatibotik landu behar da berriz, ulertu nahi baldin bada. Era berean, arkitektura performatiboaren ideia argixeagoa gertatzen da ikuspegi algoritmikotik heltzen zaionean. Alexander Galloway-ren hitzak baliatuz, esango dugu eraikin bat interpretatzea haren algoritmoa interpretatzea dela⁴⁰. Serrarena bezalako eskultura baten esperientzia bizitzea haren esperientzia-gidoia espazioan exekututzea da, lana jokatzeari, *performatzea*. Arkitektura performatiboak eskultura performatiboarekin duen antzak ez du hizkuntzaren bitartekaritzaren premiarik; forma partitua da. Gai horien kontzientzia gero eta handiagoa ikusenez gero zenbait arkitekto garaikideren lanean, Frida Escobedo-renean esate baterako, zeinaren Civic Stage lanak (Lisboako Arkitektura Trienalean aurkeztua 2013an) ekimen soziala eta mugimendua probokatzen baititu, jendea gonbidatuz plaza baten funtzioa betetzen duen espazio batera; izan ere, gune horrek plaza ireki baten moduan jokatzen du, lehendik existitzen den plaza ireki baten baitan (Lisboako Praça da Figueira). Escobedoren piezaren aktibazioak, instalatua dagoenean, programazio publiko berezia behar du, soluzio taktiko gisa, gertaerak ikusgai eta egituratuak egiteko; baina etengabe izango dira han gertaerak, baita programatuak ez badaude ere. Jokalekuak, berez eta etenik gabe, denbora osoko ordutegian funtzionatzen du. Segituan konturatzen da bertatik igarotzen dena hura lanabesa dela —zertarako den lanabes hori, hori beharbada ez dute jakingo—, eta oinezkoak lanaren erabiltzaileak bihurtuko dira beren burua herritartzat ezagutu ahala. Beste adibide garrantzitsu bat *5 metroko zutabe flotatzaileak* (*6 m Floating Columns*) obran agertzen da; Bartzelonan oinarrituta dagoen MAIO konpainiaren proiektua da, eta 2015eko Chicagoko Arkitektura Bienalean aurkeztu zen aurrenekoz. Forma luze puzgarri horiek —inondik ere, Rykwerten “zutabe dantzariaren” ideia dakarte gogora— ez diote eraikin bati fisikoki eusten, eta eutsiko dien eraikinik ere ez dago. Bozgorailu txiki batzuen bitartez, zutabeek komentarioak egiten dituzte beren inguruez bizkarroien moduan, festa batean txutxu-mutxuka ariko balira bezala. Arkitektura sikofantikoa da hori, bete-betea, edo gaitzat funtzionaltasun espekulatiboa edo faltsua duen eskultura. Eraikin nagusiarekin duen harremanak gogorarazten du zer modutan txertatzen den demotikaren teknologia (edo etxe-automatizazioa) etxearen espazioan. Erabilgarria dela aldarrikatuz, azkenean eskema sasifuntzional batera erakartzen du etxeo biztanlea. Didier Fiúza Faustino artista eta arkitektoaren lanean, eta haren altzarietan bereziki, objektu gisa materializaturiko krisi baten korapiloa bihurtzen da eskulturaren eta diseinuaren arteko tentsioa. *Love Me Tender* (2000), *Temps sauvages et incertains* (2007) eta *Ezabatu zure burua* (*Delete Yourself*, 2016) nahiko desegokiak dira erabiltzeko nahiz ikusteko. Faustinoen eserleku ez-normalen modelo ugariak inondik ere eskultura modernoak altzariarekin duen obsesioa gogorarazten dute. Baina eserlekuak performatiboak dira, paretak, korridoreak, eskailerak, leihoak, sardeak, barandak adina.

Eraikin performatiboek, objektu algoritmikoen eta agindu espazialez hitz egiteak ez dakar berekin inongo kasutan gidoi uniboko baten bitartekaritza. “Sekuentzia irekirik ez dago”: Serraren adierazpena da, eta azterlan-eremu honi aplikatu dakioke, eremu osoari⁴¹. Objektu performatibo baten espazioan, eskultura, arkitektura eta performancearen arteko bereizketek, genero gisa, ez dute garrantzirik. Espazio horretan sartzea jadanik, nahitaez, ekimen performatiboa da. Serraren eskulturak, esate baterako, ezin dira ez jokatu, ez *performatu*; hori da inondik ere haren *Tilted Arc* (1981-89) obraren lorpena. Ez litzateke aski esatea, besterik gabe, espazio performatiboetan objektuak esperientzien sekuentzia ireki bat jartzen duela abian. Gauzak gertaera gisa existitzen dira, edo, Leatherbarrowek modu ederrean adierazi duen bezala: “Geletan sartu baino areago, gelak [...] gertatu egiten zaizkigu”⁴². Gertaeraren nolatasun ezin definituzkoak —gertaera bat ezin komunikatuzkoa da beti— arkitektura performatiboaren aurreko gidoirik gabeko nolatasuna aldarrikatuz darama Leatherbarrow⁴³. Baina egia bada ere sekuentzia ireki bat ezin dela transkribatu, irekitasuna bera bai, idatziz adieraz daiteke, eta horren adibide asko topatzen ditugu musika garaikidearen historian⁴⁴. Iannis Xenakis-en *Metastaseis* (1955) obrarentzako partitura da beharbada azpimagarriena eta gure eztabaidarako egokiena: lan grafiko bat da, lotura garrantzitsuak dituena Xenakisek berak egindako diseinu arkitektonikoarekin Bruselako Philips Pavilion-entzat (1958), Le Corbusierrekin

elkarlanean egindako obraren parte gisa. Xenakisen lanaren gainean egin duen analisisan, honako hau dio David Lieberman-ek: “Arkitektura jokatzeartea da (*performing art*), ez arte plastikoa”, eta “etengabe garatzen eta higitzen ari den nolakotasun bat, haren erabileraren jabetzaren eta okupazioaren bitartez antzematen den neurrian” delakoan ulertzen du “haren konposizioa eta asmoa”. Eraikinak eskala handiko musika-tresnen gisa ikustea proposatu du Liebermanek, baina berebat aitortu du arkitekturaren eremu zabalagoa: “Arkitektura ez da musika izoztua / bere onenean, ez da partitura soil eta zehatz bat / ez bezalakoa”⁴⁵. Arkitektura-lana den neurrian, marrazkien (edo algoritmoen) forman aurkitzen du eraikinak bere partitura, baina tresna performatibo gisa eraikina bera da algoritmikoa: partitura bat, gorputz biziak exekutatu beharrekoa. Partitura grafiko garaikideak —Earle Brown-engandik hasita Cornelius Cardew-enganaino— eta arkitektura-zirriborroak alderatzeak ezin uka daitekeen parekotasun jartzen du agerian. Ostera ere, ideia hori ez da beharbada hain berria, Marius Schneider musikologoak 1940ko hamarkadan katedral gotiko katalanak zirela-eta proposaturiko interpretazio mistikoak sinesten baditugu, zeinen arabera klaustro bat musika-partitura baten moduan irakurri eta jo behar baita⁴⁶. Nolanahi ere, arkitekturarekiko (edo eskulturarekiko, edo pinturarekiko) topaketa performatiboa ezingo litzateke ekimen performatiboa izan ekimen interpretatiboa ez balitz⁴⁷. Eraikin bat, dudarik ez dago, musikara eraman daiteke, mihise batean edo argazki batean deskriba daitekeen bezalaxe. Printzipio bera erabil daiteke pinturaren, eskulturaren edo egiazko musika-pieza baten esperientzian. Baliteke ikusle-jokatzailer (*performer*) baten azken erantzukizuna ez izatea erantzutea, baizik eta esperientziaren ezin aurreikustea, efektuen irekitasuna kontserbatzea.

[Itzultzailea: Rosetta testu Zerbitzuak]

Oharrak

1. Richard Serra: *The Matter of Time*, erak. kat., (Bilbao eta Göttingen: Guggenheim Bilbao Museoa eta Steidl, 2005), 35. or. [\[itzuli\]](#)
2. Stephen Toulmin-en *The Architecture of Matter* klasikoa hartzen dut hemen gogoan (New York: Harper & Row, 1962); baita Diller Scofidio + Renfroren Blur Building eraikina ere, 2002ko Swiss Expo-n. Proiektu hori zorretan dago inondik ere Fujiko Nakaya-ren laino-eskulturekin eta, bereziki, Osaka '70-ko Pepsi Pavilion-en egin zuen ekarpenarekin. [\[itzuli\]](#)
3. Ikus, esate baterako, Hassanaly Ladha, “Hegel’s *Werkmeister*: Architecture, Architectonics, and the Theory of History” *October* 139 (2012ko negua), 15–38 or. [\[itzuli\]](#)
4. Gottfried Semper, zeinarentzat ehungintzak eta arotzeriak nagusitasun historiko bat baitute arkitekturaren aldean, honela definitzen zuen tektonika: “Elementu gogorak, oholen antzekoak, sistema zurrun batean muntatzeko artea”. Haren *Style in the Technical and Tectonic Arts; Or, Practical Aesthetics* obra (1860–62; Los Angeles: Getty Publications, 2004), oraindik ere, funtsezko erreferentzia da debate honetan. Hal Foster-en *The Art-Architecture Complex* obrak (New York: Verso, 2011), zeina beheago partez lantzen baita, Semperreri erreferentzia egiten dio, haren Kenneth Frampton-en irakurketa baten bitartez (honi ere erreferentzia egiten zaio saio honetan). Duela denbora gutxiago, “Tectonic Arts” zen Julian Rose kritikariak Frank Gehryri egindako elkarrizketa baten izenburua, nahiz eta ez zuen lantzen tektonikaren zentzua ez Gehryren lanean, ez beste inon. Ikus Rose, “Tectonic Arts: Frank Gehry talks with Julian Rose”, *Artforum* 56, 9. zk. (2018ko maiatza), 204–215. or. [\[itzuli\]](#)
5. Greg Lynn, “Surface Effects”, hemen: Cynthia Davidson, argit., *Anymore* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000), 232. or. [\[itzuli\]](#)
6. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)

7. Branko Kolarevic, "Towards the Performative in Architecture", hemen: Branko Kolarevic eta Ali M. Malkawi, argit., *Performative Architecture: Beyond Instrumentality* (New York eta London: Spon Press, 2005), 212. or. [\[itzuli\]](#)
8. *Ibid.*, 205. or. [\[itzuli\]](#)
9. *Ibid.*, 209. or. [\[itzuli\]](#)
10. *Ibid.*, 212. or. [\[itzuli\]](#)
11. Fosterrek, *The Art-Architecture Complex* obran, 18–19. or., hemendik hartzen du termino hori: Robert Venturi, Denise Scott Brown eta Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* (1972; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2017). [\[itzuli\]](#)
12. Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995), 2. or. [\[itzuli\]](#)
13. Kolarevic, "Towards the Performative in Architecture", 207. or. [\[itzuli\]](#)
14. Lynn, "Surface Effects", 234. or. [\[itzuli\]](#)
15. Ikus Semper, *Style in the Technical and Tectonic Arts*, 379 or., baita H. F. Malgraveren sarrera ere, 50. or. Azken horretaz nik egin dudan irakurketa Frampton-ek proposaturiko irakurketa ontologikoa ez bezalakoa da. [\[itzuli\]](#)
16. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
17. 1960ko hamarkadako iruditerian kontroleko panelak zuen garrantziaren inguruan gehiago jakiteko, ikus Hans Ibelings, *Supermodernism* (Rotterdam: NAI Publishers, 1998), 43. or. [\[itzuli\]](#)
18. Juan Antonio Ramírez, *Edificios-cuerpo* (Madril: Siruela, 2003). [\[itzuli\]](#)
19. Joseph Rykwert, *The Dancing Column* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996), berez. 56–67. or. [\[itzuli\]](#)
20. David Leatherbarrow, "Architecture's Unscripted Performance", hemen: *Performative Architecture*, 9–10, 17. or. [\[itzuli\]](#)
21. Erakusketak *Solaris Chronicles* izena zuen, eta 2014ko apiriletik irailera arte egon zen zabalik LUMA Foundation-en, Arles-en. Liam Gillick, Hans Ulrich Obrist eta Philippe Parreno izan ziren komisarioak. [\[itzuli\]](#)
22. Ikus Frank O. Gehry eta Vlado Milunić, *Dancing Building* (Praga eta Rotterdam: Zlaty Rez eta Prototype Editions, 2003). [\[itzuli\]](#)
23. Michael Sorkin, "Frozen Light", hemen: Mildred Friedman, argit., *Gehry Talks* (Londres: Thames & Hudson, 1999), 36. or. [\[itzuli\]](#)
24. *Ibid.*, 33. or. [\[itzuli\]](#)
25. Bruce Lindsey, *Digital Gehry: Material Resistance, Digital Construction* (Basel: Birkhäuser, 2001), 53. or. Azken bi esaldietan, Lindseyk Greg Lynn ingeniariaren aiupak egiten ditu. [\[itzuli\]](#)
26. *Ibid.*, 65. or. [\[itzuli\]](#)
27. Teknologia fotoeskulturalen kronologia argigarri batentzat, ikus Oliver Laric, *Photoplastik* (Viena: Secession, 2016), 121–51. or. [\[itzuli\]](#)
28. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
29. Rykwert, *The Dancing Column*, 46–51. or. [\[itzuli\]](#)
30. *Ibid.*, 68. or. [\[itzuli\]](#)

31. “Argazkigintza amateurra” esapidea, bestalde, arkaismo zentzugabea da dagoeneko. [\[itzuli\]](#)
32. Foster, *The Art-Architecture Complex*, 30–31. or. [\[itzuli\]](#)
33. “Algoritmo-konprimagarritasuna konputagatilu-programazioko kontzeptua da, eta informazioak jatorrizkoa baino modu laburragoan irudikatua izateko duen gaitasuna deskribatzen du”. Lindsey, *Digital Gehry*, 38–39. or. [\[itzuli\]](#)
34. Ed Finn, *What Algorithms Want: Imagination in the Age of Computing* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2017). Espainiar edizioa kontsultatu dut, *La búsqueda del algoritmo* (Bartzelona: Alpha Decay, 2018), 13–15. or. [\[itzuli\]](#)
35. *Ibid.*, 47. or. [\[itzuli\]](#)
36. *Ibid.*, 53. or. [\[itzuli\]](#)
37. Richard Serra, *Writings/Interviews* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 171. or. [\[itzuli\]](#)
38. *Richard Serra: The Matter of Time*, 35–36. or.; ikus azken bertsio editatua, hemen: Foster, *The Art-Architecture Complex*, 285–87. or. [\[itzuli\]](#)
39. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
40. Hemen aipatua: Finn, *What Algorithms Want*, 221. or. [\[itzuli\]](#)
41. Serra, *Writings/Interviews*, 40. or. [\[itzuli\]](#)
42. Leatherbarrow, “Architecture’s Unscripted Performance”, 10. or. [\[itzuli\]](#)
43. Leatherbarrow-ek Jean Baudrillard-en aipu bat egiten du: “Nik uste dut eraikin orotan, kale orotan, badela zerbait gertaera bat sortzen duena, eta gertaera bat sortzen duena, dena dela, ulertezina da”. *Ibid.*, 7. or. [\[itzuli\]](#)
44. Franck Leibovici-ren arabera, “esperientzia opakua da; haren esperientzia bizi aurretik ezin dugu jakin zer produktuko duen. Kontrako kasuan, alferrekoa litzateke, eta, hortaz, bere hizkuntza-enunziatura bihurtzen da”. Ikus Leibovici, “On Scores”, hemen: Mathieu Copeland, argit., *Choreographing Exhibitions* (Paris: Les Presses du Réel, 2013), 59. or. [\[itzuli\]](#)
45. David Lieberman, “The Performity of Space—Architecture as the Production of Sound and Light”, hemen: Sharon Kanach, argit., *Xenakis Matters: Contexts, Processes, Applications* (New York: Pendragon Press, 2012). [\[itzuli\]](#)
46. Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas* (1946; Bartzelona: Siruela, 2010). [\[itzuli\]](#)
47. Leibovici, “On Scores”, 59. or. [\[itzuli\]](#)

MANIFESTUARI ITZURI EGINEZ: DIDIER FIÚZA FAUSTINO, MOS ARCHITECTS, FRIDA ESCOBEDO, MAIO ETA LEONG LEONG-EN JARDUNBIDEAK

ASHLEY MENDELSON

Charles Jencks kultur teoriarari eta arkitektura-historialariak arkitekturako joera nagusien irudikapen bisuala egin zuen “Evolutionary Tree” deituriko diagrama-sailetan. Horietan lehenak XX. mende osoa trazatzeko saiakera egiten zuen, mugimenduak eta arkitektoak sei joera nagusitan multzokatuz; joera horiek elkar elikatu eta elkarrengana isurtzen dira. Jencksek bereizi egiten zituen Modernismo Korporatiboa (Henri Ciriani, César Pelli, eta Kenzō Tange) eta Klasizismo Modernoa (Kohn Pedersen Fox, Robert A. M. Stern, eta Skidmore, Owings & Merrill), eta Frank Gehry kidetuz Daniel Libeskind eta Greg Lynn-ekin Biomorfiko deituriko kategorian batean¹. Diagramak, beraz, enpresa desberdinek komunean dutena identifikatzen du, arkitekturaren historiarekiko duten harremana zehaztearekin batera. Jencksen eragin handiko analisi aipagarriak ongi baino hobeto irudikatzen du historialari nahiz arituek arkitektura nola sailkatzen duten. Gogo bizia dago estudio garaikideak arkitekturaren ibilbide historikoan kokatzeko, influentzia zuzenak eta joerak identifikatzeko. Era berean, estudio jakinaren atzean dagoen asmo eta konpromisoa publikoki aitortzeko presioa ere badago. Baliteke manifestuek XX. mendean goia jo izana, baina oraindik ere ohikoa da horiek erabiltzea bienal, curriculum eta hitzaldien atzean dagoen antolakuntza-printzipio gisa. Arkitektoek metodologia iraunkorra balia dezaten espero da: dela jasangarritasunerako edo berrikuntza materialerako lanean jardunez, dela diagrama sinple eta eskuragarrietara murriz daitekeen eskuz egindako diseinuarekin konpromisoa hartuz, edo lengoia formal ezaguterraza segurtasunez erabiliz. Batzuentzat, haien praktika prozesu edo pentsamolde jakin bati lotzea ez da funtsezkoena; izatez, badira hainbat estudio ezarritako arkitektura eremuekin identifikatzen ez direnak, eta erraz ezagutu daitekeen lan-multzoak eraikitzen arreta jartzen ez dutenak. Didier Fiúza Faustino-ren, MOS-en, Frida Escobedo-ren, MAIO-ren eta Leong Leong-en jardun desberdinek antzeko moduan deskribatzen dute euren burua: metodologia finkorik ez dutela diote, baina haien lana zeharkatzen duen etika eta kultura badauzkatela.

Didier Fiúza Faustino-k gustuko du *X-Files* telesaileko “Egia hor kanpoan dago” esaldi ezaguna hizpidera ekartzea bezero batekin hizketan hasten denean, erakusteko ezen, bere kasuan, proiektu bakoitzaren inguruabarrek eta mugek gehiago baldintzen dutela bere lana koherentzia bisualak edo estilo pertsonalak berak baino². Arkitekto eta artista frantses-portugaldarrak garbi zeukan arkitektura-estudio propioa ireki behar zuela arkitektura-eskolatik irten bezain laster, 1995ean. Estudioaren izena aldatzen joan zen denborarekin: aurrena Laboratoire d’Architecture Performance et Sabotage [Peformance eta Sabotaje Arkitekturako Laborategia], eta geroago, Bureau des Mésarchitectures [Desarkitektura Bulegoa]. Bere jardunbidea estrategia orokor garbi baten arabera gehiegi zehaztu beharrik ez izateko modu bat bezala aukeratu zituen Faustino-k izen enigmatiko horiek. Izan ere, Faustino-ren arkitektura ez datza hainbeste berak diseinatutako objektuetan, baizik eta objektu horiekiko konpromiso aktiboaren bidez sortutako egoeretan. Beraz, Faustino-ren lanean, giza gorputza da ohiko langaia.

Harentzat, lan bakoitza, izan aulki bat edo izan ikuskizun bat, egoitza bat edo eskultura bat, arkitektura-lan bat da. Aulki bati gailu ergonomiko bat bezala begiratu ordez, alderdi aktibo batetik begiratzen dio berak: erabiltzaileari bere egoeraz kontzientzia hartzen lagunduko dion objektu bat bezala³. Begien bistakoa da hori *Love Me Tender* (2000) aulkiaren kasuan: altzariaren hanka punta-zorrotzek marka bat uzten dute zorian, pertsona baten pisuaren bitartez; baita *Hermaphrodite* (2010) eta *Delete Yourself* (2016) aulkienean ere, bertan esertzea zaila gertatzeko helburuarekin diseinatuta baitaude propio. Esertzea ekintza ia inkontziente bat izan ohi, baina Faustinoren aulkiek diseinuzko objektu horiekiko erlazioa modu kontzientean negoziatzen eta planteatzen behartzen dute jendea. Faustinoren jardunbidearen ondoriozko produktuak subertsiboak dira guztiak: arrotzak eta ezagunak aldi berean, nahita sortutako dikotomia anbiguo bat.

“Ozta ezaguna dena”: horra MOSeko buru Michael Meredith eta Hilary Sample-k beren lana deskribatzeko erabili ohi duten esaldia. “Ez gaitu kezkatzen berritasun erradikala edo orijinaltasun harrigarriak sortzeak. Horren ordez, nahiago dugu ez berria ez guztiz erreferentziala izango den espazio bat zehaztea”⁴. Meredith eta Samplek 2003an ireki zuten estudioa, New Yorken, baina ez diote aparteko garrantzirik ematen datari. Era askotako lanak egiten dituzte: etxe, eskola eta kultur zentroetatik hasita software-esperimentu, altzari, liburu, idazkun, bideo eta etxetresnetaraino. MOSeko kideentzat, etxerako gailuak, aldi baterako instalazioak, prototipoak, maketak eta bienaletarako marrazkiak produzitzean du promozioa edo esperimentazio hutsa helburu: eskala desberdinetan lan egiteak arkitektura birplanteatzen darama MOS ezinbestean.

Berriki argitaratu duten *An Unfinished Encyclopedia of Scale Figures without Architecture* (2018) liburuan, arkitektoek beren jardunbidean erabili izan dituzten eskalazko irudiak jaso dituzte, katalogo moduan. Samplek kontatzen du bere marrazkietan eskalan egindako irudiak ez txertatzen bultzatzen zutela eskolan, baina MOSen diseinuak halakoez “gainezka” daudela orain⁵. Horrek erakusten duenez, Faustinoren kasuan bezala, MOSen lanetan ere arreta berezia eskaintzen zaio giza gorputzari; halako kalitate zinematikoa bat antzematen da haien marrazki landuetan. Ezaugarri hori zerbait “jostaritzat” hartu ohi da sarritan, eta horrekin bat datoz denak, baina Meredithek azpimarratzen duenez, “umorea testuinguruaren araberakoa da beti”⁶. Testuinguruarekiko sentiberatasun horrek, irekitasun- eta malgutasun-maila egoki baten laguntzarekin batera, emaitza aipagarriak eman ditu: Nepalgo Laliu Gurans umezurtz-etxea (2017), lurrikareei eusteko gai den hormigoizko marko bikoitzez hornitua; Afterparty (2009) lastozko tximinia edo “brisa iraunkorra sortzeko makina”⁷, MoMA PS1eko festako parte hartzaileak New Yorkeko udako berotik babestu zituena; eta Huron Aintzirako ur gaineko etxea, aintzirako sasoi-aldaketen arabera mugitzen diren altzairuzko pontoien gainean eraikitako etxe bat, ezin egokiroago *Floating House* deitua (2015). Espezifikotasun original eta berritzaile bat aurki dezakegu proiektu horietako bakoitzean: nola eraikin batean, hala esekitoki soil batean.

Behin, bere estiloa azaltzeko eskatu zitzaionean, honela erantzun zuen Frida Escobedok: “Ez nuke esango estilo bat dudarik, nire bulkada modelatzen duten kezka batzuk baizik”⁸. Mexiko Hiriko arkitekto honen diseinuen konplexutasuna lanerako erabiltzen dituen lehengaiekin —tokian tokikoak— eta marrazten dituen geometria soilekin orekatzen da. 2006an bere estudioa zabaldu zuenetik, Escobedok era askotako lanak egin ditu: etxebizitzak, gizarte-etxeak, erakusketa-aretoak, aldi baterako erakusketa-pabilioiak, eta ikerketa sakonaren emaitza diren arte-instalazioak. Testuinguruaren espezifikotasuna funtsezkoa da Escobedoren jardunbidean; hori dela eta, 2018ko *Serpentine Pabilioaren* diseinua buruhauste handia bihurtu zen harentzat: Londresko hiriguneko parke batean ezarriko zuten aldi baterako, baina behin-betiko kokaleku ezezagun batera eramango zuten gero; misterioz inguratutako kontua zen azken hori. Escobedok adierazi bezala, bere erronka zen obra “espazioan ainguratzea eta aldi berean hura espaziorik gabekoa izatea”⁹. Azkenean, denboraren adierazpen bihurtu zuen pabilioa, hainbat

mailatan banatuta: barneko patioaren hormak zero meridianoarekiko paralelo doaz, eta, fokua pabilioi barruko giza esperientzian ipinita, Escobedok espazio barruko denboraren joanaren kontzientzia handitzeko modu bat bezala erabili zituen argia eta itzala. Pabilioiko hormak hormigoizko teila ondulatuz egindako saretak dira, eta teilen testura berehala lotzen zaio eguzkiari, ispiluairen eta urmael elementuen islak areagotuta. Bere jardunbidea definitu edo etiketa jakin bati atxiki ordez, Escobedok nahi luke “pertsona zentzudun bat izan, bizi den garaiaz eta lekuaz kontziente dena”¹⁰. Hain zuten, Serpentine pabilioiak bete-betean adierazten du sentimendu hori: egitura itxuraz soil hori, bi multzo angeluzuzenez osatua, aldi berean erlazionatzen da bera kokatuta dagoen tokiko historiarekin eta memoriarekin, mundu osoko pertsonen mugimendu eta mapaketarekin, eta denborazkotasanaren esperientzia bizi-bizi batekin.

Azpirarratzekoa da Bartzelonako MAIO arkitektura-estudioak “millennial pink” arrosa koloreaz egiten duen erabilera oso unean uneko kontu bat dela; estudioaren sortzaile-kide Anna Puigjaner-en arabera, ordea, finantzamurrizketak dira beren lana ezaugarritzen duen elementu hori erabiltzearen arrazoia. Hark azpirarratzen duenez, “kolorea merkea da”, eta, hortaz, kolorea erabiltzea “gure garai hauen kontrako erreakzio bat da”¹¹. Estudioa 2011n sortu zen, ekonomia-krisiak Espainian goia joan zuten garaian, kide hauen ekimenez: Maria Charneco, Alfredo Lérida, Guillermo López eta Anna Puigjaner. Hain zuten, krisi-egoera horrek erabat baldintzatu du taldearen lana, bai estetikaren aldetik bai metodoaren aldetik. Krisiak lantokia partekatzerara behartu zituen arkitektoak, eta horrek, azken finean, diziplina arteko lankidetzeta, batetik, eta praktika paralelo koherenteak, bestetik, sustatzea ekarri du. Duela gutxi arte, MAIOko kideak *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* hiru hilabetekari ezagunaren edizioaz ere arduratzen ziren, José Zabala eta Ethel Baraona arkitektoekin batera¹², eta zeregin horrek editatzen eta idazten ez ezik formatuak eta estrukturak zehazten ere ikasten lagundu zien. Horrek guztiak nabarmen elikatu du haien jardunbidea, “sistema espazialean” oinarrituta dagoena. Berdin dio eskalazko eraikin batean, instalazio batean edo artikulu batean ari diren lanean: “gauzak gerta daitezten eta denborarekin alda daitezten ahalbidetzen duen” arau-sistema bat diseinatzen dute beti¹³. Diseinua arau-sail bat bezala hartzeak gauza bietarako aukera ematen dio MAIOri: kode eta arauen barruan lan egiteko, batetik, eta haien mugak zalantzan jartzeko, bestetik. *110 Rooms* (2016) proiekturako —22 apartamentuko eraikin bat— egindako ikerketa sakonaren ondorioz, hutsuneak aurkitu zituzten eraikuntza-kodeetan, eta horrek gela benetan trukagarriak diseinatzera eraman zituen. MAIOk eraikin barruko hierarka espaziala ezabatu zuen, apartamentu bakoitza bost gela berdinetan banatuz. Moduluak gehituz edo kenduz, apartamentu bakoitza bertako egoiliarren premien arabera handitu eta txikitu daiteke. Hori lortzeko, arau batzuk ezarri eta inplementatu zituzten: adibidez, ate-zabalera batzuek gela batek izan ditzakeen erabilera mugatzen dituela ikusi ondoren, eraikin osoan eskala handiko ateak baino ez erabiltzea erabaki zuten. MAIOren eraikinaren moldaerraztasuna aldakortasun-ariketa huts bat baino zerbait gehiago da: izan ere, egungo gizarte arauetan geratzen ari diren aldaketen, hau da, familia egituraren birmoldaketaren erakusgarri ere bada. Familia nuklearrak mendebaldeko gizarteko familien erdia baino gutxiago dira egun, eta MAIOren diseinuak kontuan hartzen ditu diferentzia eta aldaketa horiek guztiak.

Preskribatutako emaitza eta esperientzientzat diseinatu ordez gauzagarriak izan daitezkeen aukerentzat diseinatzea ezinbestekoa da Dominic eta Chris Leong anaiek New Yorken sortutako Leong Leong estudioaren atzean dagoen pentsamoldean. Duela gutxi, praktikan jarri ahal izan zuten pentsamolde hori [Anita May Rosenstein kanpua](#) diseinatzean Los Angelesko LGBT Zentroarentzat (2018). Leong Leong estudioak enkargua jaso zuen LGBT kolektiboko nagusi eta gazteen bizitza-egoera konplexuei erantzuten zion diseinu bat egiteko; gainera, oinezkoek komunitate horren gainean zuten pertzepzioa aldatzeko betebeharra ere bazuen enkarguak. Ugaritasun eta aniztasunerako diseinatzeak gizaki izateak esan nahi duenari buruzko kontzientzia sendo bat edukitzea dakar, eta, hain zuten, Leong Leongen lan guztiak bereizten dituen ezaugarri bat da hori, *A Toolkit for a Newer Age* (2016)

izeneko lanean bereziki: haiek “teknologia primitibo” deitzen dituzten bederatzi objekturen bilduma bat da, 8x8 hazbeteko neurrikoak denak. Objektuak funtzio jakin bat betetzeko diseinatuta daude (objektuetako bat motrailu bat da), baina haien formak anbiguoak dira nahita, pragmatikoaz gain beste erabilera batzuk iradokitze asmoz. Leong Leongek esperimentatzeko maiz erabiltzen duen gai batez moldatuta daude bederatzi objektuak: Himalaiako gatz-harriz, hain zuzen. Leong Leongen jardunbidea ez da materialtasunean funtsatzen, baina materialen erabilera funtsezkoa da haien lanerako. Lan askotan ezohiko materialak erabiltzen dituzte, eta hori aski dute pertzepzio-distortsioak sortu eta esperientzia berriak biziarazteko. “Oro har, arkitekturak eguneroko bizitza arrunta bizitzeko eta hautemateko modua, sotilki bada ere, nola alda dezakeen aztertzen interesatuta gaude, horrek aldi berean bizimolde berriak ireki eta burutsuagoak izateko aukera eman diezagukeelako. Materialtasuna esperientzia estetiko berriak sortzeko bitarteko bat da, jendea espazioa hautemateko edo bizitzeko ohiko modutik ateratzen duena”¹⁴. Leong Leongek bere diseinuetan txertatzen duen anbigutasuna dela eta, testuinguruak eta baldintzek berek determina dezakete horien esanahia.

Bost arkitektura-estudio horiek eskala desberdinetan eta bitarteko desberdinekin dihardute lanean, baina beste diziplina batzuekin etengabeko elkarrizketan betiere. Historiaren kontzientzia bat, zorroztasun tekniko bat eta testuinguru espezifikotasun jator bat dago Escobedoren, Faustinoren, Leong Leongen, MAIOren eta MOSen jardunbidean, eta, aldi berean, baita anbigutasuna ere, haien diseinuetan txertatuta. Saihestezina da jardunbide horien estetikaren eta gaur egungo kulturaren hainbat alderdiren artean loturak egiten hastea. Funtsezko sinpletasun bat dago lanaren parte handi batean: geometria sinpleak, lehengai arruntak. Diseinu parametrikorekiko eta teknologia konputazionalaren fetitxizazioarekiko erreakzio bat ote da hori? Obraren ukimen-izaera esperientzia digital eta azalekoei zaparradatik babesteko aterpe bat ote da? Beharbada bai, baina arkitekto horiek sailkatzen zailak badira, haien diseinuagatik da. Haien jardunbideek, eboluzioan beti, zalu eta erne egon behar dute, konbentzioak desafiitzen jarraitu ahal izateko, lurralde berriak aurkitzeko, eta gero eta azkarrago azeleratzen ari den mundu batetik nabigatu ahal izateko. MOSeko Samplek, adibidez, beste heziketa modu bat bezala deskribatu du bere enpresa: “interesatuta gaude ikusten nola proiektuok berez izan daitezkeen ikasbide, jolas-bide, esperimentazio-bide”¹⁵.

Arkitektura-praktikaren mugak lausotzea da haiek arkitektura praktikatzeko aukeratu duten modua. Definitzen zailak izateko hautua egiteak ahalbidetzen die praktika horiei eremu aldakor baterako diseinatzen. Behar espezifikotarako diseinatu ordez, emaitza sorta baterako diseinatzeak ez du zertan izan Fun Palace edo abentura parke bat. Leong Leongek identitate anitzentzako diseinatu zuen Anita May Rosenstein Campus-ein, eta MAIOren 110 Rooms etxebizitza-erakinak familia-egitura aldakorrak ditu gogoan, ohiko aita, ama, seme-alaben ereditik harago. Identitate-sorta zabalarentzat diseinatzeko gaitasunak eta gizarte arauak zabaltzeko ahalmenak eskatzen duen zehaztasun- eta sentiberatasun-maila ezin da, inola ere, arkitektura-joeren mende egon. Faustino harro dago jarduera modu konbentzionalei uko egin izanaz: “Nago arkitektoa esplorazioari lotu behar zaiola buru-belarri, negoziazio-protokolo berriak sortu behar ditu botere-zentroekin eta kapitalaren interes handiekin, baita horrek arkitekto izateari uzteko arriskua badakar ere”¹⁶. Konbentzioari bisualki aurre egiteko ekintza diseinu-erabaki bat bezainbeste da adierazpen politiko bat.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak]

Oharrak

1. Charles Jencks, "Jencks's Theory of Evolution: An Overview of Twentieth-Century Architecture", *The Architectural Review* (2000ko uztaila), 76–79. or. [note: formatted note for print version]. [itzuli]
2. Christophe Le Gac eta Aurélien Gillier, "Didier Fiuza Faustino: The Architecture Project as a Strategy", PCA-Stream. Philippe Chiambarretta Architecte (2008), www.pca-stream.com/en/articles/the-architecture-project-as-a-strategy-82. [itzuli]
3. Marianna Guernieri, Marianna. "Didier Fiúza Faustino: My Work Is That of Introducing Doubt in Space". *Domus*, 2018ko ekainak 1, www.domusweb.it/en/architecture/2018/06/01/didier-fiuza-faustino-my-work-is-that-of-introducing-doubt-in-space.html. [itzuli]
4. Esther Choi, "Interview with MOS Architects", *PIN-UP*, 2016ko abuztuak 18, 134–146. or. [itzuli]
5. *Ibid.* [itzuli]
6. Stewart Hicks, "Michael Meredith Wants to Be Horizontal and Fuzzy", *The Miami Rail*, 2017ko azaroak 28, miamirail.org/issue-22/michael-meredith-wants-to-be-horizontal-and-fuzzy/. [itzuli]
7. MOS Architects, "Pavilion, No. 4, MoMA PS1, Afterparty", www.mos.nyc/project/moma-ps1-afterparty. [itzuli]
8. Taylor Weik. "A Day in the Life: Frida Escobedo", *Kinfolk*, 2016ko martxoak 1, www.kinfolk.com/a-day-in-the-life-frida-escobedo. [itzuli]
9. Amy Frearson. "Frida Escobedo Builds Serpentine Pavilion Featuring 'Woven Tapestry' of Concrete Tiles", *Dezeen*, 2018ko ekainak 11, www.dezeen.com/2018/06/11/frida-escobedo-serpentine-pavilion-2018-woven-tapestry-concrete-tiles. [itzuli]
10. Kate Walker, "Six Questions for Frida Escobedo—The Architect Who Doesn't Ascribe to Architectural Trends", *Design Indaba*, 2015eko urriak 22, www.designindaba.com/articles/point-view/six-questions-frida-escobedo-architect-who-doesnt-ascribe-architectural-trends. [itzuli]
11. Nicholas Korody, "A House Without a Hierarchy", *Ed*, 1. zkia., 2017ko azaroa, 8–27. or. [itzuli]
12. Manon Mollard, "Rooms for Improvement: Anna Puigjaner and Maria Charneco, MAIO, Spain", *The Architectural Review*, 2018ko martxoak 81. or. [itzuli]
13. Korody, "A House Without a Hierarchy", 10. or. [itzuli]
14. Tiffany Lambert, "Get Ready to Experience Leong Leong's Infinite Sound Bath", *Sight Unseen*, 2016ko apirilak 25, www.sightunseen.com/2016/04/topo-by-leong-leong-for-ford-at-sight-unseen-offsite/. [itzuli]
15. Choi, "Interview with MOS Architects", 134–146. or. [itzuli]
16. Le Gac eta Gillier, "The Architecture Project as a Strategy". [itzuli]

EUPHONIA

JOHN MENICK

Kretako labirintoa diseinatu eta bere buruarentzako hego artifizialak sortu aurretik, hainbat eskultura hiztun eraiki omen zituen Dedalo-k. Eskultura bizidun horiek horren ziren azkarrak, ezen ihes egiten baitzuten, gertutik zaindu ezean. Aristoteles-ek idatzi zuen tresnak ere, Dedaloren eskulturen antzera, bizidunak balira, ez litzakela esklabotzaren eta morrontzaren beharrik egongo. Bestalde, filosofoak idatzi zuen objektu bizigabeek ez zutela sekula arimarik izango, ez zutelako inoiz ahotsik edukiko. Ezagutzen den lehenengo flautista mekanikoa eraiki zuen Arkimedes-ek: automata moduko bat zen, ondorengo mendeetan eredu gisa baliatu zena. Era berean, Alexandriako Ktesibios bizargilearen esperimenduek bide egin zioten pneumatika arloaren asmakuntzari. Ktesibiosen omenez, Heron Alexandriakoak organo pneumatiko bat eta txistu egiten zuen herensugea eraiki zituen. Heronek, halaber, antzezlan labur bat gauzatzeko gai ziren androideak egin zituen. Aktore mekaniko horiek polea-sistema bati esker funtzionatzen zuten, eta erabat programagarriak ziren. Haien ahotsak, ordea, giza aktoreen ahotik ateratzen ziren.

Zortziehun urte geroago, Bagdad hirian, antzinako gailu mekaniko greziar, txinatar eta persiar ugari argitaratu zituzten *Kitab al-Hiyal* (Gailu burutsuen liburua) zelakoan, hainbat asmakizun berrirekin batera. Liburu horretan, Banū Mūsā anaiek antzinako Grezian zeudenen antzeko flautista hidraulikoa deskribatzen zuten. Bagdaden urrezko aroan hirira hurbildu ziren bisitariak txori mekanikoekin egin zuten topo akaso, eta horiek erlojuetatik eta zuhaitz faltsuetatik abesten ikusi zituzten; modu berean, beste hainbat gailu ere topatu zituzten, agian: alfabetoko letretan oinarritutako konbinazioa zuten zarrailak, androide-morroiak eta erloju gisa funtzionatzen zuen elefante mekanikoa. XII. mendean, Ismail al-Jazari-k musikari talde programagarri oso bat eraiki zuen; urmael batean flota zezaketen musikari horiek, eta erregearen jauregian egiten ziren festetako gonbidatuentzako jotzen zuten. Musika-taldekoo kideei aurpegi eta gorputz erabat artikulatuak esleitu zizkieten, eta 50 mugimendu mota egiteko ahalmena zuten. Bakar bat ere ez zen, ordea, abesteko gai.

Kide baten laguntzaz, jasotzen zuen galdera orori erantzuteko gai zen brontzezko buru bat eraiki zuen Roger Bacon-ek. Bagdadeko txori mekaniko kantarien antzera, brontzezko buru hiztunak, “buru lotsagabeak” izenez ere ezagunak, Erdi Aroaren bukaeran eta Aro Modernoaren hasieran agertu ziren Europan zehar. Baconen buru lotsagabe hark alkimiaren eta erlojugintza-mekanismoen bitartez funtzionatzen omen zuen. Era berean, San Alberto Handia apezpiku eta saildu domingotarrak letoizko gizon bat eraiki zuen, edozein galderari erantzuteko gai zena. Etxeko lanak ere egiten zituen. San Albertoren ikaslea, Tomas Akinakoa, biziki gogaitzen zuen automataren berritsukeriak, eta mailu bat baliatuta, erabat txikitu zuen gailua.

Leonardo da Vinci-k gorputz osoko androide bat eraiki zuen, armaduraz jantzita; haren besoak gailuaren bularraldean ezkutatutako kontrol programagarrien bitartez manipula zitezkeen. Androidearen matraila zabaltzean, ezkutuko danbor-sistema baten soinua entzuten zen. Hamarkada batzuk beranduago, Leonardok lehoi mekaniko bat eraiki eta oparitu zion Frantzisko I.a erregeari. Lehoia ibili egiten zen, eta loreak ematen zituen bularrean, baina ez zuen orrorik egiten. Elisabet I.a erreginak Kenilworth gaztelura eginiko bisitan, Robert Dudley Leicester-ko

lehenengo kondeak, Erregina Birjinarentzako serenata bat prestatu zuen, non abeslaria izurde mekaniko baten gainean baitzegoen. Sei pertsonako orkestra batek egin zuen akonpainamendua, izurdearen barruan ezkutatuta. Athanasius Kircher-ek, bere aldetik, Suediako Erreginaren galderak erantzuteko gai zen estatua hitzun bat eraikitzeko planoak egin zituen. Buru hitzun bat eta animalien soinuak imitatzen zituen organo bat egiteko planoak ere sortu zituen. Ziur asko makina horiek ez ziren inoiz eraiki.

René Descartes-ek sinesten zuen androideak eraiki zitezkeela giza mintzamina imitatzeko moduan, baina ezinezkoa zela horiek galderei bat-batean eta zentzuz erantzutea. Orobat uste zuen bihotza lurrunezko motor bat zela, eta animaliak, berriz, makinak. Julien Offray de La Mettrie medikua are urrunago joan zen, eta adierazi zuen gizakiak ere makinak zirela. Bankete batean hil arte jan ostean zendu zen La Mettrie. Hura bizi izan zen mendea, XVIII.a, automaten urrezko aroa izan zen, hain zuzen, nahiz horietako oso gutxi ziren ezer ahoskatzeko gai. Esaterako, Pierre Jaquet-Droz-ek idazteko gai zen androide bat sortu zuen, baina ezin zuen hitz egin. Jacques de Vaucanson-ek, berriz, kaka egiteko gai zen ahate mekanikoa sortu zuen, baina ezin zuen karranka egin. Flautista eta gaita-jotzailea ere sortu zituen Vaucansonek, baina horiek ere ez zuten ahoskatzeko gaitasunik. Haren gaita-jotzaileak, ordea, metalezko mihi artikulatua zuen, edozein gizaki baino bizkorrago jotzeko gai zena. Asmalariak Lyongo enpresa-gizon batzuei saldu zizkien bere automatak, eta horiek berriro ere saldu zituzten, galdu ziren arte.

Vaucansonek bere ahatea erakutsi zuenetik berrogei urte igaro zirenean, San Petersburgoko Zientzien Akademiak saria eskaini zuen, bokal-soinuen erreproduzio mekanikoari buruzko tratatu onenarentzat. Lehiaketaren irabazleak, Christian Gottlieb Kratzenstein-ek, bost bokalak (*a, e, i, o, u*) sintentiza zitzakeen gailua deskribatzen zuen monografia aurkeztu zuen. Halako gailu batek, aurreikusi zuten, lanik gabe utziko zituen hizkuntza irakasleak. Gari bertsuan, Wolfgang von Kempelen, Turkiar Mekanikoaren sortzailea, matraila, aho eta glotis mekanikoez osatutako sail bat eraikitzen zebilen, giza mintzamina erreproduzitzeko asmoarekin. Kempelenek Benjamin Franklin gonbidatu zuen Versaillesera, gailua ikus zezan. Estatubatuarra erabat txundituta geratu zen ikusitakoarekin. Beste hitz eta esaldien artean, “esplotazioa”, “opera” eta “Konstantinopla” esan zezakeen makina hitzunak. Kempelen inspirazio iturritzat hartuta, Joseph Faber astronomo alemaniar hipokondriakoak 25 urte eman zituen ingelesa, frantsesa eta alemana hitz egin zitzakeen gailu bat eraikitzen. “Euphonia” izena jarri zion makinari, eta teklatu bat eta organo bat zituen giza aho, ezterri eta laringearen erreproduzio bati loturik. Haren bertsio batek emakume mekaniko bat zuen, publikoari mintzatzen zitzaiena. P. T. Barnum-ek Londresko Areto Egiptoarrearantz jarri zuen Euphonia ikusgai, eta bisitariek txelin bat ordaintzen zuten hura hizketan ikusi eta entzuteko. Handik gutxira, Joseph Faberrek bere buruaz beste egin zuen. Joseph Henry fisikari estatubatuarra pentsatu zuen Euphonia uhal bidez lotu zekiokoela telegrafo bati, urrutiko kongregazioei sermoiak aldi berean eman ahal izateko. Alexander Melville Bell-ek Euphonia ikusteko aukera izan zuen Londresen zegoen artean, eta desafio egin zion bere seme Alexander Graham Bell-i, halako makina bat eraiki zezan. Artean nerabea zen arren, Alexander Graham Bellek eta haren anaiak beren bertsio propioa eraikitzea lortu zuten. “Ama” izan zen gailu haren lehen hitza. Thomas Edison-ek 56 zentimetroko panpina bat fabrikatu eta saldu zuen; fonografo txiki bat zuen hark bularraldean txertatua. Panpinak *Mary Had a Little Lamb* abestia kantatzen zuen, egunkari baten arabera “kexu lau eta monotonoa” zenaz. Jostailu haren porrot komertzialaren ostean, Edisonek saldu gabeko 7.000 panpin baino gehiago lurperatu zituen bere laborategiko lurretan. *L'Ève future* (Etorbizuneko Eva) eleberri sinbolistan, fikziozko Thomas Edisonek emakume heldu baten itxurako androidea eraikitzen du, haren bularraldean ezkutatutako fonografo baten bidez mintzatzeko gai dena. Eleberriaren idazlearen arabera, “grabazio fonografikoen ohar-koaderno bat da arima”. Marcel Schwob-ek 1892an idatzitako *La machine à parler* (Makina hitzuna) ipuinean, asmatzaile baten ahotsari “bizitasuna” falta zaio, pertsonaiak berak azaltzen duen arrazoiagatik: “bizitasuna arimari dagokio, eta nik ito egin dut neurea”. Salomo Friedlaender-en 1916ko *Goethe spricht in den Phonographen (Eine Liebesgeschichte)* [Goethe

fonografoari mintzo zaio (Maitasun istorio bat)] narrazioan, unibertsitateko irakasle batek Goetheren gorpua lurpetik atera, eta haren hezurdura eta fikziozko fonografia-teknologia baliatzen ditu poetaren ahotsa berpizteko. Goethe optikaren inguruko bakarrizketan entzun ostean, irakasleak fonografoa botatzen du trenaren errailetara.

New Yorkeko Queens auzoan, bi pisuko altuera duen gizon baten pintura abstraktuak ingelesezko esaldiak jaurtitzen dizkio ausaz ikusle txundituek osatutako publikoari. Margolanaren azpian, telefono-operadore batek mintzarazten du pintura, ele pasarteak organo eta teklatu batean sartuta. Publikoak esaldiak proposatu dakizkioke operadoreari: “potentziometroa” eta “interkomunikaziogarrtasuna” bezalako aho-korapiloak daude iradokizunen artean. Operadorea, teklatua eta margolana 1939ko Telefono eta Telegrafoaren Munduko Feriako Estatu Batuetako pabilioiaren barruan daude. Gizon hitzuna “Voder” deitzen da, eta ahots-sintesirako teknologiaren bertsio primitibo bat baliatzen du, geroago “vocoder” gisa ezagutuko dena. Bell Labs laborategiko ingeniari bati otu zitzaion lehen aldiz halako sistema baliatzeko ideia, ospitalean sendatzen ari zela, eta hala, vocoder delakoa izan zen giza mintzamina osorik sintetizatzea lortu zuen lehen teknologia. Voder-ak bide egin zien XX. mendeko asmakizun ugari, Bigarren Mundu Gerran Aliatuek erabili zuten komunikazio-sare enkriptatua barne. 1939an, ordea, Voder-a berria zen oraindik, Vaucansonen flauta-jotzailea edo Kempelenen aho hitzuna bezala. Halere, zirrarak zirrara, makinak bazituen bere mugak. Dibertsio adina beldur eragiten zuen, kazetari batek hari “Metalezko gizon ikaragarri” deitzeraino. Makinaren teklatu-sistema konplexua zen, eta operadore trebatu eta abilak behar zituen. Gainera, teknologia hori azkenean arrakastaz garatu zen arren, Voder-ak arazoak zituen oinarritzko hitzekin. Esaterako, publikoko pertsona batek eskatu zionean “lullaby” edo lo-kanta bat abesteko, Voder totalka hasi zen, ingelesezko “lullaby” hitzaren L bikoitza ahoskatu ezinik.

Ordenagailu batek abestu zuen lehen kanta *Daisy Bell (Bicycle Built for Two)* izan zen. Emanaldia 1961ean izan zen Bell Labs laborategietan, eta gela handi baten tamainakoa zen huts-hodi bidezko ordenagailu zentral batek gauzatu zuen ekintza. Stanley Kubrick-en *2001: A Space Odyssey* filmean, HAL 9000 ordenagailuak abesten zuen kanta hori, hilzorian zegoela. Zuzendariak abestia ia 50 aldiz abesteko eskatu zion HALen esaldiak irakurtzen zituen Douglas Rain aktore kanadarrari. Rainen aurretik, Martin Balsam estatubatuarri eskatu zion paper hura egiteko, baina bikoizketa-lan hura baztertu zuen gero, Balsamen jarduna “estatubatuar arruntzia” baliatuz egina zelako.

Isaac Asimov-en lehenengo robota, Robbie, mimika bidez komunikatzen zen. Harl Vincent-en robot elektrikoa, Rex, berriz, “bere eztarri-bozgorailutik irteten zen soinu-uhin” baten bidez mintzatzen zen. Harry Bates-en *Farewell to the Master* (Adio nagusiari) kontakizunean, aldiz, Gnut robot inbaditzaile onberak Klaatu bere nagusi jainkotiarren ahotsa berreginez hitz egiten zuen. Istorio hori *The Day the Earth Stood Still* (Lurra gelditu zen eguna) filma egiteko moldatu zutenean, robot inbaditzaile hura mutua zen. Harlan Ellison-en *I Have No Mouth, and I Must Scream* (Ez dut ahorik, eta oihu egin behar dut) lanean, adimendun ordenagailuak inprimatutako “mintza-eremu” telegrafikoak zituen komunikabide; hain zuzen ere, eremu horiek istorioan zehar irudikatu zituen idazleak. Arthur C. Clarke-ren *Dial F for Frankenstein* (Frankenstein deitzeko sakatu F) istorioan, telefono-sistema adimenduna bilakatzen zen, baina ez zuen ezer esaten; aitzitik, itsasoaren zarata edo harparen sokak haizetan jarriz gero sortutako soinuekin atsegin hartzen zuen. HAL 9000-en antzera, Stanisław Lem-en *Golem XIV* eleberriko ordenagailua ere giza ahotsaz mintzo zen, baina ez zen haren hizkuntza eta azenturik zehazten. Lemen beste makina batzuek “ahots metalikoz”, “trumoi ahotsaz”, “ahots zakarraz”, “ahots eztiz” eta “upel huts batetik ateratakoa zirudien ahots hutsalez” hitz egiten zuten. Geroagoko robot eta adimendun ordenagailu literarioek Jack Nicholson-en ahotsa baliatuko zuten, edo emazte hilena, animalien zaratena, eta testua mintzaldi bilakatzen duten programetan dagoena, zeina ordenagailu eramangarri gehienetan aurki daitekeen.

1985ean urgentiako trakeotomia baten ondorioz ahotsa galdu ostean, Stephen Hawking erabilera komertzialeko ahots-sintetizadore bat erabiltzen hasi zen: CallText 5010. Esku-kontrol baten laguntzaz, Hawkingek programa bat baliatzen zuen Apple II ordenagailuan, CallText 5010 programak ahoskatzea nahi zuen hitzak batzeko. Hawkingek zerabilen CallText-eko ahotsa, ordea, ez zen harentzat bereziki sortua: "Perfect Paul" izena zuen, eta Dennis Klatt-ek grabatu zuen, hura merkatura zedin. Hawking ingelesa zen artean, haren ahots berriak azentu estatubatuarra zuen, nahiz eta bazen doinu eskandianaviarra edo eskoziarra zuela esan zuenik. Hurrengo 30 urteetan, zientzialariak uko egin zion Perfect Paul aldatu edo CallTexten hardwarea hobetzeari. Euskarri fisiko hori ere arazoak ematen hasi zenean, bere ahotsa bigarren aldiz galtzeari aurre egin zion. Zailtasun horien berri izan zutenean, hainbat ingeniariak haien burua eskaini zuten fisikariaren ahotsa beste euskarri batera aldatzeko. Proiektua amaitu eta hilabete batzuetara hil zen Hawking. Haren hiletaren ostean, zientzialariak Perfect Paul ahotsaz grabatutako mezu bat igorri zen zulo beltz hurbilenera: 1A 0620-00.

Descartesek arrazoia du, oraingoz behintzat: gaur egun, ez dago gurekin elkarrizketa sinesgarririk luze mantentzeko makinarik. Baconen alkimiarik gabe, egungo buru lotsagabeek ez dute hizketa arruntetan arruntena ere egiteko gaitasunik. Edonola ere, orakulu eta abeslari artifizialak aurki ditzakegun edonon. Hologramek ordeztu dituzte rock izarrak, eta adimen artifizialeko softwareek pop abesti berriak konposatzen dituzte. Estatu Batuetako pop kantari gehienek tonu-zuzenketarako softwareak baliatzen dituzte, eta irratia ahots artifizial bakarrak hartu duela dirudi. Era berean, adimen artifizialeko softwarea baliatzen da figura publikoen audio-grabaketa faltsuak sortzeko, eta jendarteak audio bidezko frogetikiko duen mesfidantza areagotzen du horrek. Teknologia-enpresek haien zerbitzuak eskaintzen dituzte erahildako politikari eta hildako pertsona maiteen ahotsak birsortzeko. Objektuek, luzaro mintzoaren ahalmenik gabekotzat jo ditugunek, sarritan galdetzen digute gure behar eta desiren inguruan. Objektu horiek ez dira soilik gurekin mintzatzen edo guri galderak egiten ari: gure portaera ikertu eta erregistratzen dute. Bi mila urteren ostean, ahotsa, behin arimaren froga zena, beste interfaze bat baino ez da orain.¹

[Itzultzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Hainbat liburu aipagarrik lagundu dute makina hitzunen historia labur hau. Honako hauek dira, erreferentzia ordenan: *Allah's Automata: Artifacts of the Arab-Islamic Renaissance (800-1200)* Siegfried Zielinski eta Peter Weibel argit.; *Edison's Eve: A Magical History of the Quest for Mechanical Life*, Gaby Wood; *Gramophone, Film, Typewriter*, Friedrich A. Kittler; *How to Wreck a Nice Beach: The Vocoder from World War II to Hip-Hop*, Dave Tompkins; eta *Machines That Think: The Best Science Fiction Stories About Robots and Computers*, Isaac Asimov, Martin H. Greenberg eta Patricia S. Warrick argit. Hainbat artikuluk osatu dute irakurketa hori, baina gehiegi dira hemen zerrendatzeko. [itzuli]

ARKITEKTURA EFEKTU-ERAGILEA

TROY CONRAD THERRIEN

1997. Espainia frankistaren eta orainaldiaren arteko erdibidean, titaniozko alkatxofa uhindu bat agertu zen poliki-poliki suspertzen ari zen Nerbioi ibaiaren bazterretan —Bilboko hemeretzigarren mendeko altzairu-industriaren arteria oraindik tratatua—, mugarri bat jartzeko historian hogeigarren mendea bukatzen ari zenean. Guggenheim Bilbao Museoaren ondoren, arkitektura inoiz ez zen lehengo bera izango.

Jaio baino lehen ere elikatu zuen Frank Gehry-ren monumentu-zirriborro honek mende amaierako irudimen globala. Jaio aurretik jadan, haren irudiek Martha Stewart-en tankerako aldizkariak eta hogeita lau orduko albisteen kanalak saturatu zituzten, “arkitektura-izarren”¹ goseak zeuden “arkituristen” demografia berri bat zabalduz. Ez zuen denbora askorik behar izan *New York Times*ek iragarritako “Bilboko miraria” deituak gauzatzeko². Kolpetik bihurtu zen Bilbo jomuga fetixea. Denbora gutxi zen iristen erraza zela, koste baxuko hegazkin-konpainiei esker, moneta finkatua eta desagerturiko mugak zirela medio, eta, hala, monumentuak aldi berean kultural eta diru-kutxa publikoetan utzi zuen aztarrena deskribatzera etorri zen “Bilbo efektua”. Haren inpaktu ekonomikoa milaka miloietan neurtu behar da.

Eraikinen astrofisika berria bihurtu zen. Izar bitxi deigarri hark, modernitatearen mende austeroa bukatzen ari zen unean altxatuta, halako grabitate-indar ikaragarria zeukan, non hiria osorik irentsi baitzuen zulo beltz kultural batean, bere orbitara erakarrit masa-komunikabideen eta herri-arreta zabalaren alderdi guztiak, Mariah Carey-rengandik hasita James Bond-enganaino. Ostera ere kosmos kulturalaren erdian aurkitu zen arkitektura; Errenazimentuaz geroztik ikusi ez zen arkizentrisismoaren berpizkundea zen. Aldaketa kopernikarra zen hura inondik ere.

Ez zen auzitan jarri efektua bera *erreal*a ote zen. Beste zerbait jarri zen auzitan, ozen hasieran eta sarri samar gero: efektu hura *ona* ote zen edo ez.

Arkitektura eraikinak baino zerbait gehiago delako ideia zaintzen duten kritikari, historialari, teorialari eta komisarioentzat, zeinak zuzentzen baitituzte unibertsitate, egunkari, epaimahai, hitzaldi-zirkuitu, argiteletxe akademiko, museo eta gainerako aparatu administratiboak, hura ez zen garaipen bat izan, baizik eta idatzi gabeko kode baten ezin barkatuzko haustura. Eraikin baten ezin eztabaidatuzko efektuen halako erakustaldi publiko batek desegonkortzeko mehatxua egiten zion arkitektura bera eratzen omen duten mirari berberak egin beharretik salbuesteko erabilitako fikzioari.

Katedral gotiko batean sartzen bazara eta zure espiritua ez bada goratzen, edo Le Corbusierren etxe batean barneratu eta zure begiradak ez badu hodeiertza topatzen, bada zer edo zer okerrekoa *zeure* espirituan, *zeure* ikusmenean. Horra arkitekturaren teoriaren dogma: sentitzen duen espiritua eta ikusten duten begiak dauzkan ororentzat, arkitekturak eragin egiten du, efektuak dauzka. *Sorgor* eta *ezjakin* nozioak subjektuari bakarrik aplikatzen zaizkio; arkitekturak ez du inoiz hutsik egiten.

Hau ez da elitismoa; *superbientzialismoa* da.

Teoriaren laguntza beharrezkoa izan da, gutxienez, gure egunak arte heldu diren Mendebaldeko arkitekturaren teoria-testu zaharrena, Vitruvio-ren hamar liburuak, idatzi zenetik. Ospakizun paganoak, sakrifizio erritualak, jainko pertsonifikatuak eta misterio-erlijioak nagusi ziren garai batean idatzia da, baina Vitruviok deskribatzen duen antzinako Greziak, tristeki, ez du gurasoentzako gidaritzaren premiarik. Antzinako eraikinak biziarazteko erabilitako sorginkerien, fumigazioen, sakrifizioen eta meditazioen erabiltzailearen eskuliburu baten orde, eraikin haien gorpu bizigabeak nola estimatu jakiteko oinarritzko testu bat heredatu dugu. Tenpluak abes zezaten lortu ezinik, Vitruvioren teoriak adituentzako hilotz bihurtu zituen makina megalitiko haiek.

Pazifikoko uharteetako indigenek Mendebaldeko pertsonekin aurrenekoz topo egin zutenean, XX. mendean haien itsasontzi militarrek Pazifikoko uharteetako bazter urrunetara heldu zirenean, bisitan etorritako jainkoak zirelakoan ikusi zituzten suzko arnasa zerien piztia metaliko haiek eta haien hezle humanoide azal-argiak. Mendebaldeko alde egin zutenean, beren zama baliotsua hartuta, bertakoek jainkotu egin zituzten haien makina misteriotsuak, eta idoloen gisako kopiak zizkelkatu zituzten itzularazteko. Gauza bera egin zuen Vitruvioren teoriak arkitekturan. Arkitektura zama-gurtza bihurtu zuen.

Vitruvioren Ordena ez da bakarrik zutabedi-proportzioen erritmo jakin bat, orobat da erromatar fartsa horri eutsi dioten apaiz teorialarien sekta. Tenpluetako giltzak galduta, jendea kanpoan utzi zuten eta egiturak bihurtu zituzten idolo. Ilusio estetikoetara murriztuta geratu ziren arkitekturaren efektuak.

Jainko zaharren harrizko gorputzak eta etxeak Jainko berri eta bakarraren katedralentzako mortero eta harrobi bihurtu zituzten kristau fanatiko berek orobat gorde zuten orain gehienbat galdua dagoena deskribatzen duen testua, geratzen den bakarra³. Heresiaren kontrako uholde errukigabe hartatik Erdi Aroko garai ilunaren bukaeran salbatu ziren Vitruvioren hitzak. Oso aspaldiko garaietatik osorik atera den testu gertagaitz asmakizunez betetako baten moduan baino areago, propaganda berregina den zerbaiten gisan irakurri behar da inondik ere testu hau: Mendebaldeko arkitekturaren jatorri paganoaren ezkatutze erlijioso-politiko da. Jokaldi bikoitza da Vitruvioren *superbientzialismoa*. Laburtzeko, deitu “zamaren okultismoa”.

Gurutzadetatik osorik atera —edo horiek betikotu?— ondoren, Vitruvioren Ordenak mirarien kontakizunak erregistratu eta egiaztatzen zituzten abadiak eta akademiak heredatu zituen, eta eraikinak arkitektura gisa kanonizatzeko monopolioa eman zien haren jarraitzaileei. Dedalok haien aurretik bezala, hark bere arnasarekin espiritua ematen baitzuen estatuei, haiek arnasa ematen zieten eraikinei, beren kabuz jada ezin mintzatu ziren egituren orde mintzatu. Haiek dira estasian dauden egiazko sinestunak, berriz jaino direnak, beren fedeari ongien egokitzen zaizkien haluzinazio manufakturatuekin beren zentzu propioak engainatzen dituzten erromesak. Palladio-ren arkitekturatik hasita barrokoraino manierismoraino arkitektura kolonialeraino rococoraino neoklasikoraino neogotikoraino elementalismoaraino funtzionalismoaraino internazionalistaraino arkitektura modernoraino goi-modernoraino postmodernitateraino eta tarteko guztietan eta harrezkero izan direnetaraino, Vitruvioren Ordenaren arkitektura-teorialariak elkar hartuta aritu dira konplotak antolatzen, berek bakarrik aldarrika ditzaketen ezin ikusizko eta ezin adierazizko efektu-klase berriak bihurtzeko arkitekturaren ahazturiko hasieren azken interpretazioak.

Estrategia goresgarria izan zen hura monoteismoa nagusi zen aro batean, baina ospea galdu zuen sekularizazio zientifikoaren garaian. XX. mendearen hasieran apaingarria gauza kriminalizat jo zelarik, Ordenak bete-betean egin zuen modernitatearen alde, klasizismoaren motiboak baztertuta —zutabeak, kapitalak, zoladurak—, haien atzean iluntasunezko milurtekoetan bizitu ondoren. Galdu egin zuen. Zalantzarik gabe. Gizartea hobetzeko egin zituen ahalegin huts eginak suntsiturik, haren ondorengoek, herabeki, atzera jo zuten autonomiara: bazterturiko piezak jaso zituzten gezurrezko klasikotasun baten aditu-jolas batean jokatzeko, eta klasikotasun horrek uko egin zien profesio heldu baten ardura zibikoei. Babeldik kanporatu zutelarik, zezelka utzi zuten arkitekturaren bozeramailea. Ispilu-beirazko neoliberalismotik landaldeko urbanismo berriraino, 1997an jadanik *cosplay* historiko baten moduan azaleratu zen gorenko zamaren okultismoa.

Halako arrunkeia lotsagarria errendituta, Vitruvioren Ordenak Guggenheim Bilbao Museoa zigortu baino ezin zuen egin, arkituristen libidoa kitzikatzeagatik. Arkitektura-izarra jendaurrean epaitu dute sexua saltzeagatik, eta letra eskarlata bat eramatera behartu zuten. Prostituzioa zen museoaren delitua, magia egitea bekatua. Ez dago monoteismoan tabu handiagorik. Maria Magdalena libra zitekeen; Simon Magoa ez. Venkatesh Rao teknologiaren teoriararen termino bat mailegatuz, esango dugu magiak buru egiten diola *normalizazioari*.

Raoren iritzian, ez gaude errealtatearen beraren metal hutsezko zirkuitu-sistema biluzi ezkutukoan bizitzeko egokituak. Horren ordez, interface abstraktuekin aritzen gara elkar-eraginean, istorioen eta arketipoen —metaforen— “normaltasun-eremu manufakturatua” baitira, eta helduleku sinplifikatua ematen digute bestela azelerazio teknologikoaren konplexutasun paralizatzea litzatekeenarentzat⁴. Azken berrikuntzak lehendik existitzen ziren metaforen tapakiaren pean normalizatzen dira, halako moduan non dena alda baitaiteke iraganaren eta etorkizunaren artean etenik ez dagoelako ilusioa urratu gabe. Adopzioaren zama kognitiboa murriztuz gidatzen du teknologiak historia. Arkitekturaren teoriarari batekin topo egin behar izan zuen Raok, Mark Wigley-rekin, arkitekturan kontrakoa gertatzen dela konturatzeke.

Arkitektura garaikidea 40 urteetako krisiarekin alderatuz, Raok azaldu zuen nola profesioak, “zeinak egiazki diseinua erabiltzen baitu, unibertsoan dugun lekuaren nolakotasun ikusezina ikusgai egiteko”, jadanik ez daukan unibertsoan leku operatiborik⁵. Sare baten gisa elkarlotutako mundu honetan, bitek adreiluak ordezkatzan dituzte, eta arkitektura arazorik gabeko soluzio bihurtu da. Modu sintomatikoan —eta eskizofrenikoan—, arkitektura-teoriak dena arazo bihurtuz egiten du eraso:

Ibilbide kritikorik ez duen jendeak solasaldi kritiko larriak izaten ditu ibilbide kritikoez. Hala, arkitektura-krisi bat solasaldi kritiko larria da egiazki, zuk zapaltzen ez duzun ibilbide kritiko problematiko bat galdekatzeko xedea duena. Edo ibilbide problematiko bat zeinean zure diseinu-solasaldia ez baita larriki kritikoa. Edo solasaldi-ibilbide bat zeinean zure kritika ez baitu diseinuak larriki galdekatzan. Edo zerbait. Beste hitzetan, ikarazko ihesaldi bat da ez-gertaeren aurrean, non protagonistak irudi absenteak baitira eta gehienetan konturatu ere ez baitira egiten solas larrian ari zaretela haien sabel jungiar ilunetan, haiek unibertsoan akats bat egiten duten bitartean⁶.

Baina arkitekturaren diskurtsoa ez zen txistearen errematea. Ohartarazpenezko istorio bat zen; izan ere: “Orain denak gara arkitektoak”⁷. Berrikuntza digitalak historiaren asintota bertikalean ipini gaitu denok azkenean, eta han gauza gehiago gertatzen zaigu gure aparatu psikosozialek prozesa dezaketena baino, softwareak mundu zibilizatuaren erakundeak jan baititu, eta gure banku-balantzeetara eta oinarrizko joeretara murrizten gaituzten plataformak ipini ditu haien ordez. Raok “Arrarotze Handia” deitzen duen horretan sartu gara⁸.

Arrarotze Handia gertatzen da jadanik ez dakigunean zer pentsatu edo sentitu. “Arrarotua egotea oinpean lur finkorik ez sumatzea da”⁹. Arazo bat da hori Wigleyren teoriaren kontzeptuarentzat.

Wigleyrentzat, teoria oro da arkitektonikoa. Arkitekturaren irudiak berak —eraikinak— *per se* antolatzen du teoria, eta horrek eskatzen du, metaforikoki, lurra garbitzea, oinarriak ipintzea, egitura sendo bat muntatzea, eta bukaeran apaingarri erretorikoki bairakor eta komunikagarri batzuk ipintzea¹⁰. Arrarotze Handiak higatu egiten ditu teoria *arkitektonikoak* esplizitu egiten dituen pentsatzeko eta sentitzeko gogo-ereduen mugak. Unibertsoaren nolakotasun egiaz misterioitsua errespetatzea behar du, gogoan hartuz haren “ziurgabetasun ontologikoa (hala nola mamuak eta denboran bidaiatzea)”, oinarritzko jakintzaren aukerari uko eginez¹¹. Ezinezkoa egiten du arkitekturaren teoria, ezinezkoa denaren beraren aukera aktibatuz. Egia da, bai, denak gara orain arkitektoak, baina ondo oinarrituriko teoretara jotzeko aukerarik gabe.

Bada antidoto bat: “Normala arraroa egiten denean, arraroa profesionala egiten da”¹². Raok jardun erregularra gomendatzen du: “Zanpatu azkar, zanpatu maiz”¹³. Errebelazioaren pilula-gorrien gehiegizko dosiak aldizka-aldizka hartuz, zeure lehengo ideia sakratuak desmunta ditzakezu eta Egia iraultzek jadanik eragingo ez dioten ate birakari sentimendurik gabeko bat eratu sendotasun gutxiko sinesteekin. Profesionalek ez diote egia esaten botereari, “zer dagoen arraroa esaten diote egia”¹⁴.

Raoren botikak arkitekturari uko egitea eskatzen du: “C. [Northcote] Parkinson-ek esan zuena eraikinen eta erakundeen arkitekturari buruz, modu berean aplikatzen zaio adimenen arkitekturari: ‘...kolapsoaren zorian dauden erakundeek bakarrik lortzen dute alde zuzenetik antolatutako diseinu perfektu bat’¹⁵. Arrazoia zuen Le Corbusierrek; “arkitektura ala iraultza” da, baina arrarotasun garaietan, hauta ezazu bigarrena”¹⁶.

Arrarotze Handiak, beraz, arkitekturak iraultza baten premia duela esan nahi du. Horixe eskaintzen du Bilboren parabolak. Hogei urte igaro dira, eta Vitruvioren Ordenaren menpe ez daudenentzat, ageriko bihurtzen ari da Bilboren parabolaren irakasbidea. Eraikinaren efektu neurgarriek ez dute behar lekuko faltsurik, ezta albiste faltsurik ere. Mailu batek ez du kontakizun bat behar iltzea jotzeko. Peter Carroll kaosaren magiaren sortzailearen hitzetan, “Magiak praktikan funtzionatzen du, ez teorian”¹⁷. Bilbok zaharkiturik utzi zuen Vitruvioren teoria arkitektura biluztuz, denek eskuratzeko modukoa eginez, haren efektu guztiz nabarmentzeko moduko bitartez.

Gaurko eguna arte jarraitzen dute hura bezatu nahi duten zama okultismo kanpainak. Duela gutxi, erakusketa- eta liburu-sail batek Bilbo arkitektura digitalaren historiaurrean ipini nahi zuten; eta historiografiaren zama ezkutuko eskuak Bilboren efektuak ito nahian ari ziren, haien ustezko kausa fetixe bihurtzearen aldera¹⁸. Arkitektura efektudunak, ordea, buru egiten dio normalizazioari. Erremediorik gabe da arraroa.

1930eko hamarkadan Isaac Newton-en alkimiari buruzko testuak argitaratu zirenean —hark idatzitako lan zientifikoak baino gehiago zirenak—, berriz sailkatu zuten lehen zientzialaria, eta azken magoa zela esan zuten. Arrarotze Handiak errealitatearen interpretazioaren Overton leihoa ziurgabetasun ontologikoaren mugetara bultzatzen duenean, Bilbo efektuaz, era berean, ez da berriz esango modernitatearen apoteosia denik, modernitatearen amaieraren hasiera baizik. Vitruvioren milikeria puritanoaren tabuetatik libre dagoen iruzkingile-belaunaldi berri batek egia zer dagoen arraroa berriz esaten dion arkitektura baten gisa ikusiko du hura.

Arrarotasunaren bidezko egiaren likidotzea, XX. mendearen hasieran, Charles Fort-en oinarritzko ustea zen dagoeneko mende horren berorren hasieran. Thomas Kuhn-ek eta Michel Foucault-ek historiografia postmoderno bilakaera epistemologiko gisa kodetu baino mende-erdi lehenago, Fortek iragarri zuen aldakortasun bera eremu ontologikora zabalduko zela. Materialismo zientifikoaren Ilustrazioko doktrinaren baitako paradigma ezegonkorak baino areago, Fortek iradoki zuen zientzia bera metaparadigma bat dela, ikuspegi “nagusi” bat zeinaren bitartez errealitatea osorik hautematen zen. Eta hala zen. Eta zientziak erlijioa eklipsatu zuen bezala, modu berean ordezkatu zuen zientzia ikusmolde zabalago batek zientzia. “Barne hartze Zabalagoen Dominantea” deitu zion¹⁹. Edo Sorginkeria.

Fortek bizitza osoa eman zuen “egitate madarikatu” deitzen zirenen erregistroen zerrendak egiten: *poltergeist* efektuak, mamu-agerraldiak, zerutik jauzten diren igelak, gorputz hegalaria ezezagunen eraketak; hori guztia zatarki zirriboratu zuen xehetasun handiz katalogaturiko paper-pusketetan: gure mikroskopioak eta teleskopioak Laulandian harrapatuak daudela erakusten dute. Egia bitxiagoa da egiaz fikzioa baino, eta berdina dio batzuek edo besteak idazten dugun. Zientziaren dogma materialista azkenik gainetik kentzen dugunean, arau beren arabera zertan jokatu ez duten ekimen adimentsuko beste formentzako tokia uzten duten ereduak eraikitzen hasiko gara.

Arrarotasunaren beste muturrean (*weirdness*) “*wyrd*” [Itzultzailearen oharra: Erdi Aroko kultura anglosaxoian, gizabanakoaren patua edo halabeharra da *wyrd*] dago. *Weird* hitza *wyrd* da, haren Erdi Aroko sustraia, baina bere Ilustrazioko aurreko maitagarriez eta deabruetz gabetua. Haien itzulerak zentzu bat izan dezan gaur egun, hizkuntza zaharra baliatu behar da berriz. Normaltasunaren esparruak amore eman eta oinarritzko errealitatea gure abstrakzioetan barna barnatzen denean sortzen baldin bada Arrarotze Handia (*Great Weirding*), orduan *Great Wyrding* gertatzen da hainbeste egitate madarikatu pilatzen direnean non ez zientziaren oinarritzko premisak, ez erlijioaren zentsurak, ezin duten aginte ontologiko eta epistemologikorik aldarrikatu eguneroko esperientziaren gainean. Okultazioak huts egiten duenean itzultzen dira jainkoak beren zamarekin.

Agerikoa gertatzen ari da jainkoak heldu direlako frogak, non eta materialismok bere esparru propioan, fisika teorikoan, egin duen traizioa. Juan Maldacena-k 1997an AdS/CFT Egokitasunari buruz idatzitako artikulua, hiru dimentsioko espazioa bi dimentsioko quantum-kalkulura murrizten duen teoria-intersekzio bat, izan zen lehenengo eraso²⁰. Bi hamarkadako hustuketak sakrifikatu dio Albert Einstein-en haurtxoa —erlatibitatea, argiak unibertsoaren abiadaren muga finkatzen duelako ideia— sasikume honen kontura: txirikordatze kuantikoa. Einsteinek deskubritu zuen, baina uko egin zion urrutiko ekintza beldurgarri horri, hartan informazioak argia baino bizkorragoa izan behar baitzuen. Erregimen sortzen hasi berrian, espazio-denbora bera txirikordatzetik sortzen den ezaugarri baten gisa agertzen da. Lokalizazioa ez-lokalizaziotik jaito da.

Maldacenaren aurkikuntza bide-urratzaileari “printzipio holografikoa” esaten zaio. Printzipio hori ulertzeko, metafora berri batean sartu behar da unibertso osoa. Edo, areago, bestelako metafora zahar batean normalizatu. Big Bang baten ordeztu, hobeto iragar liteke fisikaren dinamika gure unibertsoa beti zabaltzen ari den zulo beltzaren gertaera-hodeiertz gisa hartzen badugu²¹. Imajinatu beharrean milioika eta milioika bilar-bola txiki-txiki arroka, landare, animalia eta planeten kosmos makroskopiko batean lehertzen den miniatuzko mekanismo baten probabilitate-engranajeak gidatzen dituztenak, imajinatu unibertsoa informazio geometriko gutxi asko kaotikoa — hau da, ordenatua— duen bi dimentsioko zopa baten gisa, zeina sumatzen baitugu denbora norabide bakarrean garatzen den hiru dimentsioko espazio baten gisa. Laulandian, makina mamu bat da. Espazioa, denbora, baita grabitatea ere, mamuak dira denak.

Fisikariak profesional xebleak izan dira beti, baina haien diziplinaren ertz odoltsua doktrina esoterikoetan ari da orain sartzen, zeinak ustez atzean utzi baitzituzten Newtonen alkimiari buruko oharrek ezkutaturik utzi zituztenean. Ateak irekita daude orain uhin-partikulen arrarotzearen forma berriak hautemateko. Horretan aritu da Dean Radin 1970ko hamarkadaz geroztik.

Stanford Research Institute-n lanean aritu ondoren, laborategi askotan gidatu ditu Radinek fenomeno paranormalen ikerketak, nola diren telepatia —urrutiko komunikazio hitzik gabea— eta psikokenesia —gauzak gogoarekin mugiaraztea—, zeinak *psi* fenomenoak deitzen baitira oro har. Zirrikitu bikoitzaren esperimentu klasikoarekin hasi zen, zeinak oraindik ere erronka egiten baitio zentzu komunari. Erabat opakua den metal-orri batean elkarrengandik gertu dauden bi zirritutatik argi-sorta bat xafla fortografiko batean proiektatuz, partikula atomizatuen distiraldi baten irudia edo uhin-isuri etengabe bat gertatzen da, hori ikusiko duen behatzaile kontziente bat han egotearen ala ez egotearen arabera. Gauzak alderantzikatuz, behatzaile eta kontziente hitzekin esan nahi zena hobeto ulertzeko, Radinek giza elementua aldameneko gela batera eraman zuen, gero beheko sarrerara, gero behatzailea munduan deslekutu zuen Interneten bidez. Emaitzak bere horretan jarraitu zuen: gogoak materia mugiarazten du. Kontzientziaren efektua eragiten du.

Radin berez datu bakarra da, ez dauka pisu aski zientziaren oinarria suntsitzeko. Baina duela gutxi ezagutarazi diren CIAren txosten batzuek jakinarazi dute zer ari zen lantzen 1970etan, eta presioa areagotu dute: Stanford Research Institute izan zen ikuspen urrunari buruzko Estatu Batuen programa militar guztiz ezkutuko baten epizentroa²². Mendeku termonuklearraren mehatxuaren pean, Gerra Hotzeko jeneralek milioika dolar eta hamarkada asko eman zituzten fisikariak enplegatzen, gero berenak trebatzen, modu sinestezinean: beren kontzientziak gorputzetik atera eta etsaien lurretara eraman zituzten, ezin ikusizko ikuskatzea bideratzeko. Kontu esoteriko alternatibo bat zen guztiz, dudarik gabe, baina funtzionatu zuen. Beste horrenbeste egin zuten sobietarrek eta txinatarrek.

Indar armatuak utzi ondoren, dogma zientifikoa metodo zientifikoz akabatzea izan zen Radinen xedea, zirritu bikoitzeko esperimentutik vuduko panpinetara eta bedeinkapen budistetara igaroz, eta horretarako estatistikoki esanguratsuak ziren saiakeraitsu bikoitz eta hirukoitz esanguratsuetan tabulatu zituen, eta sarritan errepikatu. Duela gutxi laburtu ditu berrogei bat urteko *psi* saioak materialismoak ezin normalizatu dituen efektu sotil baina eztaba daezinako hiru kategorietan: borondatearen indarra, iragarpena eta teurgia (*theurgy*)²³. Radinen lanean sartzen dira urruneko jarduera, pertzepzioa espazioan eta denboran zehar, eta gorputzik gabeko entitateekiko harreman estuak; hala, “magia erreala” oinarriak deskribatzen ditu, eta aurkezten dizkio materia bera oinarritzko delako ideien mende ez dagoen zientzialariari. Paretako itzalen espazio-denboraren itzalen itxuraren azpian, arrarotasunaren armak daramatzagu denok ezkutaturik, jakinaren gainean nahiz jakin gabe.

Magia erreala horretan bermatzen zen hain zuzen ere Vitruvioren Ordena legitimazio bila, hura arkitekturaren historiari ezabatzen zuen artean, metafora-uholdeen bitartez. Baina magia literala erreala baldin bada, frogatzeko modukoa, orduan osorik berridatzi beharko dugu arkitekturaren historia. Aldous Huxley-ren filosofia iraunkorraren —hau da, trans-Vitruviarraren— kontaketaekin hastea proposatzen du Radinek: kontzientzia funtsezkoa da, dena dago elkarrekin lotua, kontzientzia bakarra existitzen da²⁴.

Masa-kulturaren atzeko atetik Huxley disimuluan sartzen saiatzen bada Radin, Michael Pollanek, kultura horren ateen zaindaria, aurretik sarrarazi du. *How to Change Your Mind* (Zure gogo nola aldatu), psikodeliari buruzko haren liburu berria, informazio argiko altxor bat da, eta era berean da, joera nagusiaren baitan, kontzientzia kontrakultural baten fetixearen birsortzearen ikurra²⁵. Pollanek kontatzen du zientzialari batzuek inolako zalantzarik

gabe frogatu dutela —frogak berriz aurkituz— LSD eta onddo magikoen (onddo haluzinogenoen) dosi handi- handiak mirarizko sendabidea direla depresioa, mendekotasuna eta antsietatea bezalako nahasmendu psikologikoentzat: aspalditik baztertu ziren LSDa eta onddo haluzinogenoak, Timothy Leary-en *turning on, tuning in, and dropping out* (“konektatu, sintonizatu, libratu”) mantra zima-luzearen gainbeheraren ondotik. Desagertu zen estigma, eta zientzialari horiek berrindartu egin dute Stanislav Grof psikodeliaren aitzindariaren programa, zeinak molekula erabiltzen baitzituen mikroskopio gisa gogoaz aztertzeko.

Neurokimikan egiten ari diren aurrerapausoen parez pare —LSDak inspiraturiko arloa da, Pollanen arabera—, neuroirudiaren bitartez “bidaian” dabiltzan garunetan sar daitezke ikerlariak orain, droga psikodelikoak direla medio. Aurkitzen ari dira Learyren eslogana erdi-zuzena zela: gai kimiko horiek eragindako esperientzia mistikoek garuna sintonizatzen dute, baina garuna itzaliz. Garunaren parte batzuk itzaliz behintzat. Garunaren trafikoa zuzentzen duen neurona-sare lehenetsia disolbatu egiten da estimulatzearen ardura duen egoarekin, psikonauta bere barne espaziora abiatzen den unean. Huxleyk jadanik 1950eko hamarkadan egituratu zituen bere aurkikuntzak: garuna ez da kontzientzia-ekoizlea, kontzientzia-murritzaitalea da. Gure garun-jardura gutxitu ahala, handitu egiten da gure pertzepzioaren esparrua.

Kontzientzia garaikidearen ikerketaren arrarotasun osoa drogak harturiko garuna baino harantzago doa. Penny Sartori-ren azkenaldi honetako lanak heriotzatik gertuko esperientziez²⁶ eta lan Stevenson-en *Reincarnation and Biology* obraren legatuak —bi mila orri ditu lanak, bi aletan banaturik, eta 1997an argitaratu zen²⁷—, antzeko frogak sendoa aurkezten du: kontzientziak hortxe dirau, baita kontzientzia hori gorpuzteko ardura duen sistema nerbioak jadanik funtzionatzen ez duenean ere. Kontzientzia aldi berean baldin bada menderaezina eta transzendentea, orduan, harrotasun antropozentrikorik gabe, onartu behar dugu bere gisako bizitza duela.

Edota, zientzia psikodelikoak iradokitzen duen bezala, badituela gogoak haiez jabetzeko. Baldin eta gure gorputzak antena kontzienteak baldin badira, orduan egoak hautatzen du kanala. Behin egoa hiltzen duzunean, kanalak zuzen hautatzen zaitu. Kanalizatzailea izango zara, beste norbaiten mezuraren bitartekoa. Terminu jungiarretan, “pertsonek ez daukate pentsamendurik; pentsamenduek daukate pertsonak”²⁸.

2009an jakin genuenez, Carl Jung-ek bere bidaia propioen txosten pribatuak egin zituen, eta hamabost urtez baino gehiagoz meditazio sakonean murgildurik ikusi zituen eszena errepikakorrak deskribatu zituen bertan²⁹. Alkimiako liburuetan bitxiki antzekoa zen ikonografia topatu zuelarik, konturatu zen bere irudiak ez zirela bereak bakarrik. Ertortzen zitzaizkion irudiak arketipikoak ziren, ez pertsonalak. Kontzientzia, hala ematen zuen, kolektiboa zen.

Prozesua funtsezkoa izan zen errebelaziorako. Ametsen egunerokoak eginez, oroitzapenak biziagoak egiten dira eta egoera normaletan eskuratzen errazagoak. Sistema hori dela medio, oroitzapenak atzera ekar genitzake azterketa kritikoa egiteko, Rem Koolhaasek “metodo paranoide kritiko” gisa deskribatu zuenaren forma generikoan³⁰. Filosofoek “kontenplazio” deitzen diote.

Josef Pieper-en laburpenak funtsezko praktika horren arrarotasuna azpimarratzen du: “Norbera izakian murgiltzen denean bezala, kontenplazioan, eta norberaren espiritua ospakizunean jasotzeko gaitasuna bezala, gustura egoteko aukera lanaren mundua baino harantzago igarotzeko aukera da, eta gizakiaren gaineko indarrekin, indar bizi-emaleekin harremanetan jartzea”³¹. Horixe berresten du Jacques Vallée-ren OHE (objektu hegalarri ezezagun) fenomenoaren interpretazioak. Hamarkadak eman ditu militarrek finantzaturiko ikerketak egiten, eta ikerketa horiek

eraman dute pentsatzera itxuraz gizakiaz gaindikoa den harremana izan litekeela gure bilakaera kolektiboan bultzaka bezala sartzen den kontrol-sistema kosmiko baten parte³². Bi norabideko kale baten borondatezko aldeia besterik ez da kontenplazioa. Batzuetan materialtasuna transzenditzen dugu kontenplaziora heltzeko; besteetan kontenplazioak immaterialtasuna transzenditzen du gugana heltzeko.

Alde batetik bahituen eta OHE ikuskarien ikusle-masen kontakizunak, eta bestetik erlijio handien eragileen kontaketa mistikoak alderatuz, akademiko ausart batzuek, haien artean Jeffrey Kripal-ek, teoria hau bermatzen duen funts harrigarri bat topatu dute. Kultura osoak egituratzen dituzten kontakizun osoak deskargak izan litezke. Horrek ez die inolako errealitatek kentzen OHEei. Kripalen “objektu mitiko” baten ideiak osatzen du zirkuitu jungiarra: “Pentsamendua ere baden gauza bat esan nahi dut. Radar batean agertzen den istorio alu bat esan nahi dut”³³. Estatubatuar militarren radarra barne, *New York Times* irakurtzen baduzu³⁴.

Baldin metaforek berrikuntza teknologikoa *normaliza* badezakete, orduan historia tankeratzen duten asmakariak eta oinarriko istorioek anormala denarekiko topaketak *paranormaliza* ditzakete. Barne hartze Zabalagoen Dominantean, paranormalizazioa bera normala gertatzen da. Eta hori gertatu ahala, materialismoa itxura arraroa hasten da hartzen.

Tabu materialisten ezabaketak iragan sakonaren estalki puritanoa agerrarazten du, Vitruvioren aurreko mundua agerian jarriz. Gero eta jakitun gehiagok onartzen dute gaur egun gure aurrekoek gure zientzialariak ulertzen hasi diren dosi heroiko berekin azeleratu zituztela beren bidaldi heroikoak. “Grekoek eta erromatarrek opioa, antikolinergikoak, eta landare-toxina ugari erabiltzen zituzten gogo-euforiako egoerak eragiteko, haluzinazioak sortzeko, eta beren kontzientzia aldatzeko; datu hori ukazina da”³⁵. Antzinako Txinan nahiago zuten bost mineralen hautsa; antzinako egiptoarrek gehiago erabiltzen zuten igebelar urdin psikoaktiboa; amerikarrek oraindik ere aiahuaska eta onddo magikoak erabiltzen dituzte.

Pollanek irmoki aldarrikatzen du: “Ez da Lurrean kulturarik, gogoaren edukiak aldatzeko landare jakin batzuk erabiltzen ez dituenik”³⁶. Iradokitzaila da Gordon White: “Hogeita mila urte onddoak erabiltzen, argiaren kutsadurarik, industriari eta atmosfera-hezetan handi batek gutxitu gabeko izarrezko sabai-errezela baten azpian. Derrigorrez sortu behar izan du horrek kosmologia sakon eta konplexu bat”³⁷. Kosmologia horren arkitekturak eratzen zuen Vitruviren Ordenaren zama ezkutua. White bezalako magoak ari dira azkenik zama hori agerrarazten.

Baldin Ribbonfarm Arrarotze Handiaren (The Great Weirding) muga teorikoa bada, Whiteren *online* inperio independentea da, Rune Soup, Arrarotze Handiaren (The Great Wyrding) Alexandriako liburutegia. Goiko izen eta ideia asko agertu dira asteroko *podcast* horretan, eta haren hitzaldi erregularrek eta hiru hilabetez behingo *online* magia-eskolek zientzia garaikidearen egitaterik arraroenak lantzen dituzte antzinako usadio haiek zama ezkutuaren mendekotasunetik ateratzeko behar diren historian eta metafisikan sartzeko.

Whiteren *Star.Ships* liburu kaleratu berriak teknologia magikoa erabiltzen du denborazko makina baten gisara, “espirituen historiaurre” baten inguruan espekulatzen³⁸. DNAren banaketaren, hizkuntza-komplexutasunaren, mitema mitologikoen eta hondakin arkeologikoetan dauden beste motibo kulturalen arrastoari jarraituz, uholdeen aurreko zelaietan —gerora Asiako hego-ekialdeko uharteak izango ziren— kokatu zuen Whiteren istorioak Mendebaldeko zibilizazioa sortu zuen kultura. Sondako eskualdetik aterata —orain uste denez, Izotz Aroa bukatu zuen katastrofe kosmikoak ito zuen kontinentea; Uholde Handiaren istorioa da, mitologian gordea baina hala ere

historikoa³⁹—, dudarik gabe Atlantikoko zibilizazioa zenaren olde askok urperatu zuten mundua beren teknologia magiko aurreratuarekin: xamanismoa, psikodelia, komunikazio sinbolikoa eta itsas zabaleko nabigazioa, izarren jakintza herrikoiairen prozedura nemoteknikoan bilduta dena. Hemendik aurrera, deituiozu “Mendebalde alderako zibilizazioa”.

Whiteren kontakizunaren lerroen artean zama ustekabeko arkitektura-eskulan bat dago, zamaren okultismoak ukitu gabea. Harappa zibilizazioko adreilu-nerrologiak, esanguratsua Indoren ibarrean, Britainiar uharteetako harrizko monumentuak neurtzeko erabilitako “iarda megalitikoaren” irimotasunak eta Anatolian agerturiko harrizko zirkuluek —azken horiek, astronomiaren arabera lerrokatuak eta arduraz handiz grabatuak Uholde Handiaren garaitsuan—: horiek denek Egiptoko atarira besterik ez garamatzate. Egipton eraman zuen magia Estatuak sustaturiko xamanismoak Vitruvioren Ordenak gero azukre hutsean disolbatu zituen piramide eta tenpluen apoteosi arkitektonikora. Arkitektura-izarraren beste gertaera bat behar izan zen, 1997an, piramide eta tenplu haiek berpizteko.

1970eko hamarkadaren hasieran aurkitu eta induskatu ziren Nabta Playa-ko zirkulu megalitikoak, orain hondarrez erdi estaliak, Nilo ibaiaren mendebaldetik kilometro gutxi batzuetara, eta ikusi zen, radio-karbonoaren bitartez, Izotz Aroa bezain zaharrak zirela kasik, gutxi gorabehera K.a. 10.000 urtekoak. 1997an deskubritu zen harriak astronomiaren arabera lerrokatuak zeudela, lerrokadura oinarritzokekin, eta ondoren Robert Bauval ingeniari zibil eta bere kabuz trebaturiko egiptologoa eta Thomas Brophy NASAko ingeniari-ohia haien konplexutasunak atzera manipulatzera jarri ziren. Haien aurkikuntzak Antzinako Egiptoko Erresumako arkitektura kosmologikoaren giltza eman zuen, basamortuko megalitoek lehen piramidearen izar berberen arrastoari jarraitzen ziotenez gero⁴⁰.

Ekinokzio-lerrokatzeak eta lerrokatze kardinalak baino harantzago, izar jakin batekiko obsesioa topatu zuten: Gurdi edo Goldearen bukaeran dago, egiptoar faraoi-kosmologia goiztiarrarenarekin koordinaturiko konstelazioa baita hori. Heriotzaren eta berpizkundearen beste mundu egiptoarrean inoiz jartzen ez den Iparraldeko gaueko zeruan mugituz, esan ohi da izar horiek “iraunkorak” direla, eta faraoien ikurrak, haiek ez baitira hiltzen, aldiz, haien aurrekoek berraragiztatzten dituzte. Obsesio astral bera agertzen da Saqqara-ko piramide mailakatuaren lerrokatze berezietan, eta guztiz erakargarria gertatzen da *serdaben*: Netyeri-khet faraoiaren neurri naturaleko estatua bat da, egituraren iparraldeko aurpegian eseria eta begien mailan bi zulo dituena, eternalki zelatatzeo basamortuko megalitoen izar berbera. Ez da harrizkoa haren arkitektoa, Imhotep goi-apaiza, “Behatzaileen buruzagia” izenez ere ezaguna izatea. Hilobi-teoria kaskarrak mantentzen dituzten aditu zentzakaitzen eragozpenengatik ere, berpizkunde-makinen gisa eraiki ziren piramideak seguruena, errege hilen espiritua beren etxe astral hilezkorretara itzularazteko. Kontzientziaren izarrarteko kanoiak ziren.

Pollanek faraoiaren bidaia deskribatzen duela dirudi esaten duenean bidaia hura, denetan nagusia, “psikodelien Everest” zela, 5-MeO DMT: “Izate hutsezko erresuma mugagabera jaurtiki ninduten [...] Haren aurretik ez nekien infinitua zer zen. Baina bi dimentsioko erresuma zen, ez hirukoa, eta aireratzaren adrenalinarene ondoren, izar baten moduan aurkitu nintzen espazio mugagabe horretan instalatua”⁴¹.

Hala, Bilboko arkitektura izarraren berpizkundeak Vitruviozaleen amorratioa automatikoki erakarri zuen bezala, ez-arkitektoek deszifratuko zuten agian arkitektura beti izarretakoa izan delako frogaz ezkutua. Bi alderdietan, 1997rako ezin ukatzeko gauza zen arkitektura izarra, hain zuzen ere, ezin landuzkoa izan dela beti Ordenarentzat.

Forma ikonikoa eta famaren adorazioa distrakzioa besterik ez dira. Egiazko arkitektura izarrak, arkitektura izar orok, gertalekua eta substantziari sintonia errituala, berrikuntza kulturalaren iturriak eransten dizkie. Arkitektura izarraren gaiak ez dira finkatzen, bidaiatu egiten dira. Ez dute zerua behera ekartzen, eztanda batez gu kanporatzen gaituzte. Arkitektura izarrak OHE bihurtzen ditu gogoak. Arthur C. Clarke-ren hirugarren lege famatuari buelta emanez, ikusten da behar bezain aurreratuak diren teknologia asko magia ahaztuaren ordezkioak direla. Dolly lehen ugaztun klonatuaren aldi berekoa izan zen Guggenheim Bilbao Museoa, eta orobat izan zen Deep Blue adimen artifizialak jokalaria handi bat aurrenekoz garaitu zuen garai berekoa; baina Ordenak ez du gogoan hartu gehiago partekatzen duela 1997ko beste ekarpen batekin: J. K. Rowling-en *Harry Potter eta Sorgin Harria*. Masen kontzientzia aldatzen duen teknologia magikoa da arkitektura izarra.

Gehyren diseinua, prozesua eta produktua pixkana-pixkana “arkeologia digitala” deitzen denaren putzura bultzatu dira, baina arkitektura izarraren egiazko istorioa ironiaz zabaldu da espazioan eta denboran. Duela 25.000 urte inguruko piramide astronomikoki lerrotatu bat topatu da Indonesian, eta aldi berean beste garai batean barregarria gertatzen zen astrobiologiak poliki-poliki esparru zientifiko nagusira ekarri ditu kosmogenesiaren ideia —bizitzaren lurretik kanpoko ideia— eta exo-bilakaerarena —espazioan jaiotako bakteria estremofilikoak, onddoak eta erretrobirusak, gure lurteko sistemekin eta kode genetikoekin nahasten direnak—. Azken horrentzat, OHEak ez ziren izan 2017ko azalpen handia, baizik eta ‘Oumuamua, izarrarteko bisitari zigarro-formakoa, beharbada espaziontzi estralurtar mekanikoa ez dena, baina dudarik gabe materia organikoz estalia dagoena⁴². Whitek dioen bezala: “Aurpegia estralurtarra da, gurutzua estralurtarra da”⁴³.

Vitruvioren Ordenaren egunak bukatzen ari direla esateko da hau dena.

Kaosak eta magiak kutsatu dituzte Trump presidentek izaturiko mundu bateko alderdi guztiak. Norman Vincent Peale Agurgarriaren pentsamolde positiboko magia-eskolako ikasle hoberena izan zena —berak deskribatzen du bere burua horrela— orobat hautatu zuten Kek-en gurtzako hautagaia —meme-mago gazteen eskuin alternatiboko koalizioa (eskuin muturrekoa)—, eta orain QAnon mugimendu konspiratibokoa. Azti hipsterrekin, eta Lana Del Reyk sare sozialen bidez begizkoa egiten diela denei, milurteko gerra bat zabaldu da Amerika osoan sorginen artean. K-Hole beti iragarpenezkoaren azken aleak segurtatzen zuen bezala, auzia biribiltzeko eta bere belaunaldiaren izenean mintzatuz, “magia behar dugu”⁴⁴.

Aterpetzen dituen eraikinak behar bezala sorgindu ditu *Architecture Effects* erakusketako lanak, hain zuzen ere guk orain behar dugun magia zabaltzeko. Vitruvioren aurreko formaren hizkuntza bat berrikusten dute eta utzikeria modernoaren orbainak ageri dituzte. Norberaren sakoneko niarekin sintonizatzen eta zarata elektromagnetikoa eteteko —seinale fisikora heldu ahal izateko— adinako espazioa daukate. Hiltzean dagoen luxua gogorazten digute, eta, Dedalo arkitekto greko arketipikoak bezala, bizigabeari espiritua ematen diote: ahotsaren ideari berari erronka egiten dion modu batean uzten diote beren kabuz mintzatzen. Elkarrekin, arkitektura izarraren mailara helduko den aldaketa kultural bat jartzen dute agerian.

Bilbok ez du Pandoraren kutxa ireki; zabalik utzi du, itxaropena bertatik irteteko adina denbora. Vitruvioren Ordena desagertu ahala, eta sorgindua dagoena ezarritakoa gaintzen hasten denean, arkitekturaren olde zahar bat jaioko da berriz mundu garaikideko jostailu guztiekin. Bereziak izango dira haren efektuak.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak]

Oharrak

1. Joan Ockman eta Solomon Frausto, argit., *Architourism: Authentic, Escapist, Exotic, Spectacular* (Munich eta Londres: Prestel, 2005). [itzuli]
2. Herbert Muschamp, "The Miracle in Bilbao," *New York Times Magazine*, September 7, 1997, <https://www.nytimes.com/1997/09/07/magazine/the-miracle-in-bilbao.html>. [itzuli]
3. Catherine Nixey, *The Darkening Age: The Christian Destruction of the Classical World* (Londres: Pan MacMillan, 2018). [itzuli]
4. Venkatesh Rao, "Welcome to the Future Nauseous," *Ribbonfarm*, 2012, maiatzak 9, <https://www.ribbonfarm.com/2012/05/09/welcome-to-the-future-nauseous>. [itzuli]
5. Venkatesh Rao, "We Are All Architects Now," *Ribbonfarm*, 2015, abenduak 17, <https://www.ribbonfarm.com/2015/12/17/we-are-all-architects-now>. [itzuli]
6. *Ibid.* [itzuli]
7. *Ibid.* [itzuli]
8. Venkatesh Rao, "How Harambe Became the Perfect Meme," *Atlantic*, 2016, irailak 6, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2016/09/harambe-the-perfect-meme/498743>. [itzuli]
9. Venkatesh Rao, "Speak Weirdness to Truth," *Ribbonfarm*, 2016, irailak 22, <https://www.ribbonfarm.com/2016/09/22/speak-weirdness-to-truth>. [itzuli]
10. Mark Wigley, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993). [itzuli]
11. Rao, "Speak Weirdness to Truth". [itzuli]
12. *Ibid.* [itzuli]
13. Venkatesh Rao, "Crash Early, Crash Often," *Ribbonfarm*, 2017, uztailak 13, <https://www.ribbonfarm.com/2017/07/13/crash-early-crash-often>. [itzuli]
14. Rao, "Speak Weirdness to Truth". [itzuli]
15. *Ibid.* [itzuli]
16. Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, itzulp. Frederick Etchells (1923; Mineola, NY: Dover, 1986), 267. or. [itzuli]
17. Michael M. Hughes, *Magic for the Resistance: Rituals and Spells for Change* (Woodbury, MN: Llewellyn Publications, 2018), 5. or. [itzuli]
18. Ikus, bereziki, *Archaeology of the Digital*, Greg Lynn komisarioa, Canadian Centre for Architecture. [itzuli]
19. Charles Fort, *The Book of the Damned* (New York: Boni and Liveright, 1919). [itzuli]
20. Juan Maldacena, "The Large N Limit of Superconformal Field Theories and Supergravity," *International Journal of Theoretical Physics* 38, 4. zkia. (1999ko apirila), 1113–33 orr. (arXiv.org-i bidalia 1997ko azaroaren 27an). [itzuli]
21. Ikus Erik Verlinde, "Emergent Gravity and the Dark Universe," *SciPost Physics* 2, 016 (2017. maiatzak 16). [itzuli]
22. Annie Jacobsen, *Phenomena: The Secret History of the U.S. Government's Investigations into Extrasensory Perception and Psychokinesis* (New York: Little, Brown and Company, 2017). [itzuli]

23. Dean Radin, *Real Magic: Ancient Wisdom, Modern Science, and a Guide to the Secret Power of the Universe* (New York: Harmony, 2018). [itzuli]
24. *Ibid.* [itzuli]
25. Michael Pollan, *How to Change Your Mind: What the New Science of Psychedelics Teaches Us About Consciousness, Dying, Addiction, Depression, and Transcendence* (New York: Penguin, 2018). [itzuli]
26. Penny Sartori, *The Wisdom of Near-Death Experiences: How Understanding NDEs Can Help Us Live More Fully* (Londres: Watkins Publishing, 2014). [itzuli]
27. Ian Stevenson, *Reincarnation and Biology: A Contribution to the Etiology of Birthmarks and Birth Defects* (Westport, CT: Praeger, 1997). [itzuli]
28. M Czerna, "Jordan Peterson: Jung (Depth Psychology)," YouTube, 2016, otsailak 16. [itzuli]
29. Carl Jung, *The Red Book: Liber Novus*, itzulp. Sonu Shamdasani eta Mark Kyburz (New York: W.W. Norton, 2009). [itzuli]
30. Rem Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* (New York: Monacelli Press, 1978). [itzuli]
31. Josef Pieper, *Leisure: The Basis of Culture* (1948; Carmen, IN: Liberty Fund, 1999). [itzuli]
32. Jacques Vallée, *UFOs: The Psychic Solution* (Herts, UK: Panther Books, 1977). [itzuli]
33. Whitley Strieber eta Jeffrey Kripal, *The Super Natural: Why the Unexplained is Real* (New York: TarcherPerigee, 2016), 304. or. [itzuli]
34. Helene Cooper, Ralph Blumenthal eta Leslie Kean, "Glowing Auras and 'Black Money': The Pentagon's Mysterious U.F.O. Program," *New York Times*, 2017, abenduak 16. [itzuli]
35. D. C. A. Hillman, *The Chemical Muse: Drug Use and the Roots of Western Civilization* (New York: Thomas Dunne Books, 2008), 87. or. [itzuli]
36. Pollan, *How to Change Your Mind*, 13.or. [itzuli]
37. Gordon White, *Star.Ships: A Prehistory of the Spirits* (Londres: Scarlett Imprint, 2016), 31. or. [itzuli]
38. *Ibid.* [itzuli]
39. "Ikerketek adierazten dutenez, Izotz Aroaren amaiera aldera gizaki batzuek ikusi zituzten dinosauro hiltzaileak baino handiagoak ziren suteak, inpaktu kosmiko bat zela medio" *Phys.org*, 2018ko otsailak 1. [itzuli]
40. Bauval, Robert eta Thomas Brophy, *Imhotep the African: Architect of the Cosmos* (San Francisco: Disinformation), 2013. [itzuli]
41. Pollan, *How to Change Your Mind*, 275. or. [itzuli]
42. "Alien Object 'Oumuama Was a Natural Body Visiting from Another Solar System," *Phys.org*, 2017ko abenduak 18, <https://phys.org/news/2017-12-alien-oumuama-natural-body-solar.html>. [itzuli]
43. Rune Soup podcast, "Talking Panspermia with Dr. Chandra Wickramasinghe" (2018ko urtarrila), <https://runesoup.com/2018/01/talking-panspermia-with-dr-chandra-wickramasinghe>. [itzuli]
44. K-Hole, "K-Hole #5: A Report on Doubt," 2016, <http://khole.net/issues/05>. [itzuli]

ELKARRIZKETA GORDON WHITE-REKIN

TROY CONRAD THERRIEN

Gordon White kaosaren magoa da, permakulturako nekazaria, baita Rune Soup webgunearen sortzailea ere; alderdi anitz batzen dituen sareko baliabidea da azken hori, magiaren erabilera eta irakaskuntzari eskainitakoa, mundua berriz sorginduz ohiko narratibak deseraikitzeo helburuarekin. Whitek hiru hilabetero ematen dituen magia eskolen bitartez, bere jarraitzaileek ezkutuko praktikak berreskuratzen ikasten dute: greziar-egiptoar sorginkeriatik hasita, Erdi Aroko Kristautasun esoteriko eta hippy-garaiko sigilo-magiario. Horrez gain, Whitek astero aireratzen duen podcast-ak praktika horien oinarri metafisikoak finkatzen ditu, eta ikerlari ausartak zein arte ilunetan arituak elkarrizketatuz, hainbat gai jorratzen ditu: erlijio eta filosofiatik, politika eta konspirazio-teoriara. 2016an kaleratu zuen *Star.Ships* liburuan jaso ditu mitologia eta hizkuntzalaritza konparatua, paleoklimatologia, arkeoastronomia, antropologia, arkeologia eta beste iturri batzuetatik —ohikoak nahiz bazterrekoak— ateratako azken zientzia eta susmoak; hala, “espirituen historiaurre” paregabe eta mardula eratu du, gizateriak azken 50.000 urteetan izandako garapenaren arrastoak jarraitzen dituen, pertsonen magiarekin izandako harremanaren bidetik. Bere magia praktika indartuko duten eredu baliagarriak aurkitzeko eginkizun zorrotzean, Whitek ogi-papurren lortza utzi du atzean, arkitekturaren historiara garamatzana. Arrasto horiek guztiak batuta, narratiba ikonoklasta bat eratzen dute, bere historia propioa ahaztu duen diziplina baten amnesia azaleratzen duena. Tasmaniako landa-eremuan erosi berri duen baserrian, Whitek osatu egiten du bere halabeharrezko arkitekturaren teoria praktika arkitektoniko esplizituarekin; hala, bere sorginkeria-proiektua integratzen du permakulturako esperimenduekin.

Troy Conrad Therrien: Donald Trump presidente bilakatu zenean, munduari buruz nekien guztiak egia izateari utzi zion; are gehiago, zama bilakatu zen. Aukera bezala ikusi nuen abagune hori, errealitatea ulertzeko ereduak berreraikitzeo. Orduan aurkitu nuen Rune Soup. Hor jasotako lana irakurri ahala, agerikoa iruditu zitzaidan arkitekturaren jatorriaren inguruan informazio ugari eman diezagukela magiak. Nire ustez, zure pentsamendu-haria diskurtsoan sartzeko gai bagara arkitekturaren testuingurua berrantolatu dezakegu.

Gordon White: Dirudienez, zuri interesatzen zaizuna, orokorrean, arkitekturak ere *ontological flooding* (urpetze ontologikoa) jasatea da, antropologian gertatzen ari den antzera, esaterako. Arkitekturaren historiak —eta ondorioz, horrek egia balioesteko dituen modu askok— historiaren bertsio desegokia eta errealitatearen gaineko ikuspuntu desegokia ditu jatorri. Arkitekturaren kasuan zehazki, barregarri suertatzen da haren hazkundera oztopatu duten Europako Ilustrazioko premisak baino askoz ere zaharragoa dela, eta magikoa dela definizioz, unibertsoaren berrantolaketa topologikoa baita, efektu desiratu jakin bat lortzeko gauzatua. Arkeologiari esker, orain jakin badakigu arkitektura ikasten dutenek uste dutena baino 26.000 urte lehenago hasi zela praktika hori, Indonesiako Gunung Padang bezalako lekuen datazio berrikusia kontuan hartzen badugu.

TCT: Ados. Arkitekturaren historia onartua Grezia klasikoan hasten da.

GW: Bai. Beraz, arkitekturak mende honetan jasan behar du antropologiak joan den mendean jasandako aldaketa.

TCT: Aipatzeko moduko esaldiak botatzen dituzu.

GW: Arkitekturaren historia sakona kontatzeko magia erabiltzeari dagokionez, gehiengo zabal batek partekatuko duen magiaren definizio adostua behar dugu lehenik. Kontzientzia eta psi-efektuak —laborategietan ehundaka aldiz ikusi ditugu azken 140 urteetan— esploratu eta erabiltzeko modu kulturala da magia. Hori litzateke magiaren nire definizioa.

TCT: Definizio hori eta magia bera erabili dituzu historia sakonak sortzeko, espekulatiboak baina gertaeretan oinarritutakoak, *Star.Ships* liburuan esaterako. Posible al da hortik arkitekturaren historia zabalago bat ateratzea?

GW: Bai, posible da. Eta *psi* delakoaz dakiguna taxutzen hasi behar genuke. Munduan zehar begiratzen badugu, hiru gaitasun edo ahalmen *psi*-etara murrizten da dena, zeinak 140 urtetako ikerketa parapsikologikokoak dituzten atzetik. Lehenik, igarpen antzeko zerbait. Urrutiko ikuspenak, telepatia edo urruti dauden pertsonetikiko komunikazioa badirela frogatzen dute guztiok izandako esperientziek —populazioaren % 90ek onartzen du telefonoz deitzaerakoan esperientzia telepatikoak izan dituela, esate baterako, norbait gogora etortzen zaizunean pertsona horrek deitu baino segundo batzuk lehenago —, laborategietan egindako milaka esperimentu zorrotzek eta, urrutiko ikuspenaren kasuan, CIAk eta inteligentzia militarrek bultzatu zuten 20 milioi dolarreko proiektuak, hainbat modutan hamarkada bat baino gehiago iraun zuenak. Bigarrenik, etorkizuna aldatzeko edo probabilitatea manipulatzeko metodoak ere baditugu, uzta onak ziurtatzeko balio dutenak, besteak beste. Metodo horiek hobeto funtzionatzen dute taldean arituz gero, antza, ausazko zenbaki-sorgailuen gaineko eragina erakusteko asmo-esperimentuek frogatu dutenez. Azkenik, gizagaindikoarekiko edo espirituen munduarekiko elkarreragina dago, espiritu hil nahiz ez-gizatiarrekin, eta fenomeno horren inguruko idatzi ugari daude, literaturaren hasieraraino garamatzatenak: OHE topaketen inguruko dokumentuak, erlijio-literatura, etab. Pertsona maite bat galdu duen jende gehienak, adibidez, hil-osteko komunikazioa bizi du modu batera edo bestera, eta medikuntzako profesionalak —Pim van Lommel eta Penny Sartori-k, esaterako— mundu osoan egindako lanei esker, Heriotza mugako esperientziak (HME) ikertzen dabil zientzia, nik ikusi dudanez. Gizagaindikoarekiko edo dimentsioz kanpokoarekiko elkarreraginean topa ditzakegu arkitekturarentzat nahiko asaldagarriak diren inplikazioak.

TCT: Aipa zenitzake inplikazio asaldagarri horietako batzuk?

GW: Arkeologia-erregistroak teknologia-komplexutasunaren mailan saltoa “noiz” gertatu zen baino ezin digu esan, dela hezurren tailaketa, labar-arteak edo zirkulu megalitikoak. Pentsamolde eta teknologia sinbolikoaren sorrera arkitekturaren “kontzientzia arazo larria” da. Maila globalean, metalurgiaren, harri-lanaren, eta abarren jatorria argia da mitologia deitzen dugun horretan: norbait (normalean) zerutik etorri eta lan hori egiten irakatsi zigun. Froga moderno oso onen argipean begiratuta, esan liteke halako enkontruak benetan gertatzen direla.

TCT: Gailu hiperzehatza, pribilegiatua, al da arkitektura *psi* efektu horiek manipulatzeko?

GW: Bada eta izan da. Kontuan hartzen baduzu espiritu edo deabruarekiko kontaktuaren atzean dagoen teoria edo suposizio osoa, egon badago, gizakion aldean, “haien arreta erakartzeko” modurik, eta hori lortzeko bota izan dira sakrifizioak sutara edo printzesak sumendien barrura, edo halako edozer. Funtsean, mundu fisikoa Bestearen arreta erakartzeko moduan berrantolatzean datza, eta sarritan, Beste horri eusteko toki bat ezartzen da.

Herrixkaren ertzeko sorgin bakartitik edo nomada-talde bateko shamanetik hasi eta gure ingurune iraunkorrak eraikitzen hasi ginen arte aurrera egiten baduzu, agerikoa da tenpluak eta hiri goiztiarrenak astronomiaren arabera kokatuta zeudela. Hasiera-hasieratik, arkitektura berehala lotu zitzaion gizakiok kosmos osoarekin bat eginda bizitzeko dugun moduari. Lehenengo hiriak lerrotatuta daude eguzkiarekin nahiz astroekin. Beraz, aspaldi-aspalditik, arkitekturak konexio hori eskaintzen du, eta oinarri horren gainean eraikitzen da. Joko hori, ordea, aldatu egiten da jada tenpluen arkitekturaren mailara heltzerako, bereziki Egiptora eta hein txikiagoan Sumeriara iristean; eta hala ere, arkitekturak, azaldu ezinezko arrazoiengatik, Grezia Klasikoa hartzen du abiapuntutzat. Egiptoko Inperio Zaharrari erreparatzen badiogu bereziki, guk erabat galdu dugun harri-lengoaia bat dutela ikusiko dugu, eta egiturari dagokionez osatuen dauden aurriek erresonantzia-gaitasuna dutela dirudi, musika edo kantu performatiboen forma jakinetarako, efektu elektromagnetikoentzako, erradiazio efektu txikienezko, etab. Hemen duzu: arkitekturak betikotu egiten du gizateriak kosmos osoarekin duen harremana, eta lotura hori modu zehatzagoan aktibatzeke aukera eskaintzen du; hori da, funtsean, arkitektura egiptoarraren historia. Ez dugu jakintza hori gure ondareztat, XIX. mendeko materialismoaren premisak —hainbat aldiz faltsutuak, fisika kuantikoaren eskutik batez ere— baliatzen ditugulako ebazteko efektu horiek eta testuinguru hori guztia adimen primitiboaren sorkuntzak direla. Alabaina, nahita erabili dut “harri-lengoaia” terminoa. Inperio Zaharra 12.000 urteko esperimendu baten gorengo puntua iruditu beharko litzaiuke: harriaren ezaugarriak ulertzeko saiakera, espazio gizatiar eta kosmikoa sortzeko. Saiakera horren ibilbidea Anatolian dagoen Göbekli Tepe tenpluraino atzera eraman daiteke historian. Ezin dut ulertu zergatik egiten diogun ezikusia.

TCT: Piramideak horren dira bitxiki aurreratuak, astronomia zehatzekoak eta itxura misteriotsukoak, ezen haien inguruko edozein istorio fantastiko onartzen baitira. Zure ustez, erabilgarria al da gaur egun istorio-ugaritasun hori ustiatzea, edo jakintza sakonagoa eskuratzeko bidea oztoka lezake horrek?

GW: Funtsean hilezkortasunerako gailu antzeko bat izan arren artelan liluragarria ere baden zerbait sortzen baduzu, artelan horrek istorio amaigabeak emango ditu existitzen den artean. Arkitektura horretan jardun beharko litzateke gehiago gaur egun, ez gutxiago. Gizako piramideen paregabatasunaren ondorioz bereziki, historiako aro guztietan beste garai batean edo denboraz at eraikitako objektutzat jo dira. Inbaditzaile arabiar goiztiarrentzat, uholdearen aurretik eraikitakoak ziren, eta Moisesen hilobia zela uste izan zen batzuetan. Egiptora etorri eta hura konkistatu duen orok, lehenengo hedakuntza musulmanetik Britainiar eta Frantziar Inperioetaraino, sortu ditu egitura horien jatorriaren inguruko istorioak; izan ere, hori izan ohi da erreakzioa eraikitako inguruarekin halako moduko harremana ezartzen duzunean, naturaz gaindikoa buruan duzula eraikitzen baduzu. Akaso hori da beti egin dutena.

TCT: *Star. Ships* liburuan *polyhistor* (latinez, “oso ikasia” esan nahi du) delakoei gonbitea egiten diezu hainbat historia idazteko, historia monolitikoa sortu beharrean. Hala ere, baliteke piramide horrek eginkizun bat eduki izana eta hori behar bezala bete izana. Zein da egiaren estatus ontologikoa magoaren mundu-ikuspegiari, eta orekatu al lezake estatus horrek puntu honetan kontraesana dirudiena?

GW: Arkitektura baliatuz erantzun diezaioket horri ere. Munduaren gaineko ikuspegi magikoaren arabera, egiaren estatus ontologikoa fluxu-ereduaren bitartez deskriba daiteke hobekien. Agian arrazoi duzu, nire ustez, esaten duzunean piramideak hilezkortasunerako gailu moduan eraiki zirela, errege-segida baten hilobi gisa baino gehiago. Megalomania isolatu bati erantzun ordez, halako egitura batek, edo fluxu-ereduaren araberako inguruan dagoen edozein egiturak, egite propioa du kosmologia animistaren baitan: bizitza bat du hondakin gisa; Kairoko mezkiten atal eta pieza gisa beste bizitza bat dauka, Piramide Handiaren kanpoko estalkiaren zatiekin egin baitziren;

turistentzako erakargarri moduan ere badu bizitza; eta azkenik, (orokorrean oso onak ez diren) historia alternatiboko liburuen inspirazio iturri ere bada. Beraz, baliteke egitura horrek jatorrizko eginkizuna eduki izana erabilgarritasunari dagokionez, baina horrek egia erabilgarritasunera mugatzen du nolabait. Eraikinek, gizakion antzera, heriotzaz haraindiko bizitzak dauzkate.

TCT: Zure blogean, hainbat gauza idatzi duzu konspirazio-teorien tonua baliatuta, “Archonology” deituriko sailean esaterako. Zein da konspirazio-teoriaren erabilgarritasuna gizartean?

GW: “Konspirazio-yoga” esaten diot nik. Haren funtzioa da ziurtatzea nik ez dudala boterean dagoen inoren ezertxo ere berriz sinisten, edozer dela ere; izan ere, komunikazio-teoriaren ikuspegitik gezurretan ari zaizkit derrigorrez, eta hori hala da. Kaos/magia binomioari dagokion jarrera bat dago narratiba handiekiko mesfidantza anarkistan, bereziki AEBko Presidenteak akatsez betetako txioen bitartez kaleratzen dituenekiko, edo beste edozereko: toxikoa da hori guztia. Beraz, edozer entzungo dut toxikotasun hori arindu edo zuzendu edo horren aurrean hotz mantentzeko oroigarri gisa. Garrantzitsua da zure mugak aurkitu eta haiek desegitea. Kaosaren magiaren hurbilketa-metodo klasikoa da narratiba bakarren haur-hortzak errealitatearen Coca-Colan disolbatzea.

TCT: Niretzat, Graham Hancock-ek idatzitako Egiptori buruzko historia alternatiboak izan ziren pilula gorria, untxi-zuloan behera gidatu ninduen Rune Soup aurkitzeraino. Errealitateak Trump bezalako presidentea onartzen badu, Hancock-en Egipto magikoak historiografia gero eta erne eta sinesgarriagoaren itxura hartzen du.

GW: Uste dut historiografia ernea deskribapen egokia dela. Orain inoiz baino gehiago, frogetan oinarritutako ezagutza debekatua azaleratu behar dugu, ezagutza ofiziala neoliberalismoari areago lotu edo McCarthyismo aro berri bat lehertzen den artean.

TCT: Diozuna lortzeko “mahai handiko animismoa” delakoaren alde egiten duzu zuk. “Mahai handi” hori zer da, mutil koxkorren mahaiaren esertzea bezala ala mahai oso handia edukitzea bezala?

GW: “Mahai handi” hori mutil koxkorren mahai da. Mahai txikia da, izatez, eta materialismoa, idealismoa eta panpsikismoa daude bertan bilduta. Eztabaidagarria izan arren, transzendentalismoa ere mahaiaren dago, beste erlijio batzuk ordezkatzeko, eta ondo iruditzen zait hori, baldin eta ez badakartza berekin ezinbestekotzat jotzen dituen irakurketak: Biblia, Korana, edozer. Beraz, onartutako lau kosmologia ditugu mahaiaren bueltan eserita, eta bosgarren batek ere tokia izan beharko luke, ez baitut uste lau horiek errealitatea zehazki edo nahikoa deskribatzen dutenik. Susmoa dut zerbait ikas dezakegula animismoa epistemologiatzat, egia berresteko bidetzat hartzen badugu, sinesmen-sistematzat baino; izan ere, beste lauek badituzte egia berresteko bide propioak, eta horiek baliatzen dituzte: izatez, materialismoa testuinguru ofizialetan baino ez dugu erabiltzen. Nire ustez, errealitateak beste bide bat hartuko du epistemologiaren eurozentrismoa ezabatu, eta anglosferatik at dauden egia balidatzeko moduak kontuan hartzen baditugu. Animismoak oraina edo immanentzia ospatzen ditu, eta fisikoa dena askoz ere xeheago ulertzen du; hori dela eta, uste dut animismoak materialismoa suntsituko duela, baina jendeak uste du taula periodikoa deuseztatuko dela. Izatez, askatu egingo du.

TCT: Azkenekotan askotan aipatu duzu Charles Fort-ek XX. mende hasieran iragarritakoa, hark “barne hartze zabalagoen dominantea” deitu zuena. Gu sartzen ari garen aroa horrela izendatu badaiteke, ze itxura izango du “Mahai handi” horrek?

GW: Uste dut barne hartze zabalagoen dominante horretan materialismoa kanpoan geratuko litzatekeela; bestea, berriz, luzatu litezke. Materialismoa ateratzen den zientziaren dominantea izango da.

Forten esanetan dominanteen mugimendua egian gertatutako aldaketak ziren. Egiaren fluxuaren eredu bat zuen. Ez da ilustrazioan zegoen uste bera, hau da, gauza gehiago ikasiko genituela eta horrela benetako Egiaren ikuspegi zehatzagoa izango genuela. Egia aldatu egiten baita. Hortxe erratu zen Thomas Kuhn. Fortek hori konzeptualizatzeko garaian zera ondorioztatu zuen: badaude nahikoa “egitate madarikatu” (hortxe daudenak baina dominante nagusitik at utzi dituztenak) dominantea apurtu eta berri batengatik ordezkatzeko, atera den dominanteak ezin baititu bere baitan eduki. Igerileku baten barruan mahuka bat zabalik utziko bagenu gertatutako litzatekeenaren antzeko efektua da. Gaur egun erokeria litzateke pentsatzea materialismoa errealitatea deskribatzeko nahikoa dela, kontrakoa dioten frogak guztiak ikusita. Horregatik goaz barne hartze zabalagoen eredu horrengana, “egitate madarikatu” gehiegi pilatu zaizkigulako.

Niri gustatuko litzaidakeena da Mahai Handiko Animismoaren epistemologia aintzat hartzea, zeinak unibertso osoa bizirik dagoeneko ideia benaz hartuko lukeen. Epistemologia animista *agian* oker egon liteke, baina litekeena da epistemologia materialista oker egotea. Horregatik nahiago nuke Mahai Handiko Animismoak ezpata ekartzea, eta ez goldea.

TCT Trantsizio horretan zer funtzio betetzen imajina dezakezu arkitektura? Aurreko ereduak eguneratuz errenazimendu klasikoa igaroko al du arkitekturak? Ala haren berrikuntza erradikalak egundo ezagutu gabeko zerbait ekarriko al du?

GW: Hein batean biak gertatuko dira, nik uste. Halere, azpimarratu nahi dut arkitekturak bide luze-luzea duela aurretik —beste diziplina batzuek baino gehiago— ilustrazio Eurozentristatik askatzeko. Ez dut espero Viktoriar eta Geogear aroetan Egiptorekiko zegoen zaletasuna berpizten ikusterik, baina zirrargarria litzake inspirazio funtzionala beste eremu batzuetatik hartzea, berdin-berdina den diseinu-hurbilketari keinu estetiko batzuk egitea baino gehiago. Espainia mairuko eta Arabiako lurpeko hoditeria eta tronpa hidraulikoak baliatuz etxeak hozteko metodoak garatu zituzten, guk geuk erabili beharko genituzkeenak. Aldaketa horiei bide egiteko modurik onena horiek energia-efizientziaren edo azken modaren aitzakiarekin sartzeta da. Hala ere, arkitektura inklusiboagoak barne hartu beharko luke “egitate madarikatu” horiek, informazio horren madarikazioa gutxitzen ari den garai honetan. Sobietarrek hamarkadak eman dituzte piramide-egiturak ikertzen, eta frogatu dute horien azpiko uztaren hazkuntza-tasa hobetzen dutela. Sarriegitan zerbaitek funtzionatzeko duen arrazoiak atzerazten gaitu, eta ezin badugu funtzionamendu hori azaldu mundu-ikuskera ofiziala hautsi gabe, abandonatu egiten dugu esplikazioa. Nori axola zaio? Funtzionatu egiten du. Zergatik ez dira piramideak negutegi gisa etxerako edo saltzeko egiten? Eta edonola ere, zergatik ez da forma hori lorategi komunitarioetan edo —are okerrago— lorategi komunitario behar luketen enpresen gune berdeetan txertatzen?

Planeta honetako etxe-egitura gehienek arbasoei eskainitako jainkotegi bat dute: hala izan da Neanderthalak bizi zirenetik, eta halere iruditzen zaigu hori arraroa dela, baina izatez, gutxiengoa gara gu. Zergatik ez ipini espiritu-gelak edo *psychomantea* delakoak bizitokietan? Psi-a erreala bada eta meditazioak zure bizitza hobe badezake, halako moduz ezen pilula bat izango balitz mirari-droga izango litzakeen, zergatik ez dira bizi-kalitatea errotik hobetzeko aukera horiek erregulazio-eskakizun gisa txertatzen etxe- eta lan-inguruetan?

Etzeko guneetan, ikusi nahiko nituzke piramideak, espiritu-gelak eta ur grisekin ureztatutako sendabelar jangarriak aldrietako teilatuetan hazten, barneko klima normaltzen eta moderatzen laguntzen baitute. Paul Stamets-ek itxuraz minbizia sendatzen duten txanpiñoi-espezie ugari aurkitu ditu. Zergatik ez da tokian tokiko guneetan etxegintzarako eskakizun-kode bat egiten, txanpiñoi horiek haztea posible den leku guztietan haz daitezten? Zergatik ez dira parke publikoetan mizelio onuragarriak txertatzen? Jendeak sarri dio behar komunak aldarrikatu egin behar direla —eta hori egia da—, baina sorgindu beharrekoak ere badira. Terence McKenna-ren bidaiarik okerrenera dirudi, baita onena ere.

TCT: McKennak DMT substantziarekin egindako bidaia azaltzen duenean, eredu geometrikoekin hasten da, gero iratxo berdeak aipatzen ditu eta ondoren arkitektura: kontzientziaren beste aldean azaltzen diren tenplu eta hirien inguruan mintzo da. Zer pentsatzen duzu horri buruz?

GW: Materialismoa oker egotearen arrazoia da materiak berak barne-bizitza duela. Munduko kultura aborigen gehienek hala diote. Materialismoaren iruzurra pairatzen dutenei baino ez zaie arrotza egiten ideia hori: Polinesiarra edo Erdialdeko Australiara joango balira ez liriteke harrituko. Barne-bizitzak edo espirituak egitura dauka. Begien bistakoa da Europa bere modura aritu dela ideia horrekin borrokan, eta horrek bide zail batean behera bidali gaitu; hainbat gauza on hautatu ditugu, *Master and His Emissary*² liburuari jarraiki, baina agerikoa da hori dela Platonek berak zuen borroka: formaren jatorriaren inguruko ideia. Barne-bizitzaren orde, transzendentzia aztertzen du berak: fisikoa ez denak proiektzioaren bidez existituarazten du fisikoa dena. Zentzu horretan, forma matematikoekin hasi zen, baina Amazonasera edo Australiako basamortu gorrira joanez gero, ez dago formarik, beste gauza batzuk daude: egitura biziak, animaliak, izar-izakiak, ornamentua, bizitoki bio-teknologikoa giza arbasoentzako eta haien jainkoentzako. Europak oinordetzan hartu duen tradizio intelektualak espirituen munduaren sorginkeria horrenbeste desegin du, ezen oso zaila baita puntu honetaraino ekarri gaituzten ideia berberak erabiltzea ez den zerbait egitea. Arkitekturak utzi egin beharko lioke horren itxia izateari, eta putzu sakon eta interesgarriagoetatik edan beharko luke.

TCT: Aaron Cheak-I egindako elkarrizketa jasotzen duen podcastean esaten duzue aro klasikoko Hermetismoaren pentsamendu filosofikoaren arabera Egiptoko arkitekturaren magia miniaturizatu egin zela eskala pertsonal eramangarria zuten objektuetan, hau da, eskultura, eraztun, kutun eta horrelakoetan. Zein izan zen katolizismoaren parte hartzea ondoren gertatu zen magiaren desagerraraztean?

GW: Miniaturizazio hori benetan gertatu zen eta goren aldia Espainia mairuko astrologoek magia talismanikoan bihurtu zutenean eman zen, besteak beste. Baina katolizismoak ez zuen hori debekatu, *erabili* egin zituen horrelako baliabideak. Sarri askotan basilikak berrerabilitako tenpluak dira, batez ere ekialdeko Mediterraneokoak. Egipton sortu ziren lehenengo komunitate kristauek oso gauza interesgarriak gertatu ziren, nire estetikaren ideiarekin bat datozenak hein handi batean. Kristau haiek antzinako tenplu eta hilobien aurrien artean bizi ziren otoitz egiten eta hango zati batzuei erabilera berriak eman zizkieten; beste batzuk, berriz, suntsitu egin zituzten berealdiko txikizioak eginez. Adibidez antzinako Egiptoko jainko eta faraoien izenak zituzten estelak bota eta maila gisa erabili zituzten haiek eraikitako tenplu eta elizetara sartzeko. Horrela, jainko berriengana hurbiltzeko jainko zaharrak zapaldu behar ziren. Permakultura egin nahi baduzu, ezer landu baino lehen lursailaren baliabideen azterketa bat egitera behartuta zaude, eta hori ideia horren hedatze kosmikoa iruditzen zait. Katolizismoak ere bere gisako proiektu magiko propioak eraiki zituen, egiptoarrek bezala. Eraikin gotikoak egiteko Hermetismoaren printzipioak berraurkitu zituzten; izan ere, Inperio Berri osoan erabilitakoa baino harri gehiago erabili zuten eraiki horiek

altxatzeko. Ahalegin izugarria izan zen harrizko hilezkortasunerako gailu berri horiek eraikitzea. Erromako San Pedro eliza ere Eguzki Tenplu Hermetiko bilakatzeko berritu zuten. Ez zuten magia baztertu, erabili egin zuten.

TCT: Katolizismoa, beraz, magiarekiko ulerberagoa da gaur egungo arkitektura baino. Arkitekturaren teorian horren da tabua magia, non Guggenheim Bilbao Museoa magia sozioekonomikoko egitandia gauzatu zuenean, arkitekturaren teorialariek berek barre egin baitzioten.

GW: Amnesia bikoitza dago hemen, izatez. Zuk ikasitako arkitekturaren historia eurozentrista ez ezik anglozentrista ere bada, Britainia Handiko eta AEBetako unibertsitate gehienak nahiko anti-katolikoak direnez gero. Haiek hori ukatu arren, hala dira. Katolizismoaren gauza on guztiak galtzen dituzu, beraz. Bankariak finantzaturako Errenazimenduko proiektuen inguruan ikasten duzu —hori baitzen goi-arte florentziarra, funtsean: arte korporatiboa bankari-dinastientzat—, baina ez dituzu ikasten katedrale gotikoak, Europa iparraldeko eta Britainia Handiko abadiak, haien inguruan Bilbon gertatu denaren antzeko eraldaketa ekonomiko apartekoa eragin zutenak. Beste amnesia elkarte sekretuetan bildutako masoiei eta harginei dagokie, haiek jakin baitzekiten teknika horiek eraginak zituztela, guk gaur egun psi edo psikologia terminoekin deskribatuko genituzkeenak; eta hori guztia gremio-zeinuen eta elkarte sekretuen atzean zarratuta geratu da. Arkitektura gizon bitxi horien ondorengoa da, eta horrek esan nahi du gaur egungo arkitektoek magia-forma bat oinordetzan hartu eta praktikatzan dutela, magia horren existentzia modu aktiboan ukatzen duten artean.

TCT: Azken galdera bat. Mark Wigley teorialariak 1990eko hamarkadan Jacques Derridaren Dekonstruktibismoaren printzipioak arkitekturan gauzatzeko asmoa zuen eta hainbat arkitekto-kide konbentzitu nahi izan zituen arkitektura ez datzala soilik eraikitzean, norberaren gizartearen gaineko ideiak egituratzeko baliatu dezakegun eraikinaren irudi edo metaforan baizik. Metaforekin lan egitea magiaren bere-berezkoa denez, jakin nahiko nuke interpretazio horretaz duzun iritzia.

GW: Bat nator, baina seguraski nik aintzat hartzen dut metafora, hark baino gehiago. Niri posmodernismoak orokorrean eta Derridak bereziki frustrazioa eragin zidaten haien animismo deskafeinatuekin. Michel Foucault-ek historia nola analizatzen duen aztertuz gero egiaztatuko duzu magiarik gabeko fluxu-eredua darabilela eta Derridaren dekonstrukzio-mailak aztertuz gero ikusiko duzu haren arabera espirituak eta ideiak autonomoak izan daitezkeela eta era berean harremanetan egon; baina oso modu kaxkarrean azaltzen du. Animismoak duela 30.000 urte esan zuen dagoeneko “dena dago harremanetan”, nik dakidala, eta sistema gisa hartzen baduzu ez du kontraesan ezaren printzipioaren kontra egiten inolaz ere; Derridak, berriz, bai. Eraikina metafora bat izatearen ideia hori gustatzen zait, baina zehatzagoa iruditzen zait esatea Grezia klasikoaren ideien hezurmamitzea dela.

TCT: Zer esan nahi duzu hezurmamitze horrekin?

GW: Ideiek berezko bizitza ote duten hala ez sineste horrekin lotzen dut nik “hezurmamitze” hori. Nik uste dut badutela eta beste kultura askok ere bai, gureak barne, duela gutxi arte behintzat. Carl Jung imajinatzen hasi zenean, bere buruarekin ari zen, eta pentsamendu horiek zera esaten zioten: “ez gaude hemen, ez gara zureak”. *Gizakiek ez daukate pentsamendurik, pentsamenduek daukate gizakiak.* Hortaz, pentsamenduek eraikinak ere izan ditzakete. Zergatik ez? Materiaren barnekotasunaren auzia da hau. Bi alde ditu auzi horrek; konturatzen zarenean materialismoa desitxuratuta dagoela aurretik arrotzak egiten zitzaizkizun ideak onargarriak bihurtzen dira. Izan ere,

arroztasun hori desitxuratutako sinesmen-sistema baten araberakoa baita. Gehienbat oker dagoen sistema izanda ere, guztiz oker dagoen oraingoa baino hobeagoa izango da.

[Itzultzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

O h a r r a k

1. <http://iainmcgilchrist.com/the-master-and-his-emissary/>. [itzuli]

VENKATESH RAO-RI ELKARRIZKETA

TROY CONRAD THERRIEN

Venkatesh Rao, askorentzat @vgr gisa ezagunagoa, Seattlen bizi den blogari eta kudeaketa-aholkularia da; azken hamar urteotan, ingeniarietan jasotako doktore-prestakuntzan lortutako ezagutza teknologiaren kulturaren aplikatzen jardun du. Erakunde-psikologiari buruzko bere lanak eta berrikuntza digitalari buruzko bere ezagutza tazitua direla eta, bai eta azken urteotan berak sortu eta landu dituen neologismo, teknika diagramatiko eta esakuneak direla eta, arrakasta handiko coach exekutiboa bihurtu da berak teorizatzen duen etorkizuna gobernatzeko ardura duten enpresetako zuzendari exekutibo horien berorien artean. Bere bloga, Ribbonfarm, berak “bifaktORIZAZIO” deritzonaren inguruan dihardu: ohiko idazketa erregularra erabiltzen du bere buruko softwarea berririo konektatzeko eta teknologiaren indar azeleratuen arabera aldatuz doan mundu bat hobeto ulertzeko. Era berean, plataforma horrek bera bezain pentsalari emankorrez osatutako komunitate konprometitu bati eman dio bide; bertako parte-hartzaileek @vgr-en hizkuntza idiosinkrasikoa ikasi dute, eta elkarrekin lanean, lengoia hura fintzen, berritzen eta erredefektivatzen jarraitzen dute. Txio-zaparrada, saiakera-sail, berripaper eta Facebookeko mezu- eta iruzkin-segiden bidez, meme berrien iturri fidagarri bihurtu da @vgr. Kultur pertzepzio originalak dira meme horiek: egileak trebetasun handiz paketatzen ditu, eta, gero, bere iruzkinak moldatzeko inspirazio-iturri gisa baliatzen dituen kanal teknologiko horien berorien bidez berriro zirkulazioan jarri eta interpretatzen ditu, askotariko gaiak jorratuz: “Gervais Principle” (Gervais Printzipioa) bezalako dinamika sozial konplexuak; “premium mediocre” (premium kaskarra) delakoaz egindako aitortpen txundigarriak; bizitzaren beraren turista-plus mailaren hanpadura gehiegizkoari –errazio urrien gainean apaingarri jarritako ginga txalotzera eramaten gaituenari– egindako kritika; “The Great Weirding” (Arrarotze Handia) fenomenoaren inguruko hausnarketa, Mendebaldeko eta munduko beste edozein tokitako egungo egoera azaltzen duena, esanez munduari zentzua emateko gure bitarteko nagusiak kolapsatu egin direla, gure eguneroko bizipenei buruz zer pentsatu edo sentitu jakitea ahalbidetzen digun esanahi hori gabe gelditu garenez geroztik. Venkatesh Raoren lanean arkitekturari buruzko hainbat teoria azaleratu dira, egileak egungo historian nagusi diren indarren inguruan duen ezagutza sakona oinarri hartuta.

Troy Conrad Therrien: Hasieran, bi arrazoi hauengatik egin zitzaidan erakargarri zure lana: batetik, gure presente teknologikoaren filosofo orijinal eta zehatzena zinelako; bestetik, arkitekturaren metaforaren botere sozial hori susmatzeko gai zinela iruditzen zitzaidalako. Hala, “arkitektura” ez da gure eraikin hoberenei eransten diegun etiketa huts bat, meme konplexu eta iraunkor bat baizik: gizarte berrikuntzaren gailurra eta prozesua ez ezik, arauen instituzionalizazioa, belaunaldi-arteko oroimena, bizitza kolektiboa zabaltzeko eta nabarmentzeko beharrezko den azpiegitura eta, azkenik, sendotasunaren kontzeptua sinbolizatzen ditu, eraikinaren irudiaren bitartez. Zuk sistematikoki desegin duzu arkitekturak funtzio sozial horiek bete behar dituelako aldarrikapena, eta teknologiari esleitu dizkiozu, zure saiakeren bitartez; izan ere, hainbat gai agertzen dira bertan: *hackinga*, normalizazioa, *blockchain* edo bloke-katea, zor teknikoa eta kolapso soziala, besteak beste. Esango nuke zeu zaitugula katalizatzaile emankor eta konprometituena kultur metafora nagusiaren eraldaketan, arkitekturatik hasi eta konputaziorainoa. Arkitektoek berezkoa badute krisirako joera, zu estualdi-iturri bat izan zaitugu etengabe. Badut esperantza piezak batzen lagundu ahalko diguzula. Zer beste esanahi berri har lezake arkitekturaren metaforak, behin konputazioak haren armazoa barrutik hustu ondoren?

Venkatesh Rao: Pentsa dezagun fenix batean, ez armazoi batean. Ezerk ez dirau betiko, baina dena hil eta berpitz daiteke modu zehazgabea. Hori da, jarduera batentzat, kontzientzia bizidun baten parte izateak esan nahi duena. Benetako heriotza eta benetako hustuketa bakarra ez daude, inondik ere, esku artean dugunari arreta kontzientea eskaintzeko inperatiboaren mende.

TCT: Nola hegaldaraz liteke berriro arkitekturaren fenixa?

VR: Bi aukera daudela iruditzen zait, bi bide posible horretarako, baina arkitekturak etorkizunean denborarekin nolako harremanak lehenesten dituen ikusi beharko da aurrena. Batetik, zibilizazioan batetik bestera dabilizan material-fluxuen parte bihur liteke arkitektura, erregaia edo elikagaiak bezala. Erabili eta botatzeko arkitektura izango litzateke hori: oroimen gabea, denboraz kanpoko, funtzional eta erabilgarria baino ez, eta merkantzia hutsa. Ez naiz ari soilik zentzu literal batean, erabilera batetik bestera edo lantegitik zabortegira ibiltzen diren moduluko kontainer-etxe edo eraikin aurrefabrikatuez, adibidez. Adimen guztia beste norabait aldatu zaion substratu programagarri batez ari naiz. Etorkizun hori irudikatzen du arkitekturarentzat Vernor Vinge-k bere *Rainbows End* liburuan. Arkitektura gure zentzumenetara esperientzia materialak bideratzen dituzten *dumb pipe* edo tutu tuntun gisa ikus daiteke, gaur egun kable tuntunek gureganaino esperientzia digitalak bideratzen dituzten era berean.

Bestalde, litekeena da arkitekturak bestelako harreman mota bat sortzea denborarekin, eta munduaren zahartzearen parte bihurtzea: haren oroitzapenen, orbainen eta berezko izaerarekiko erlazioen irudia. Permakultura moduko baten alderdi material eta bizigabea. Gaur egun, badira nekazari bide-urratzaile batzuk lurrarekin erlazioatzeko modu zahar bat praktikatzeko ari direnak berriro: laborearen eta aziendaren bidez adierazten den erlazio konputazional bizidun moduko bat. Horren antzeko zerbait, baina gauza bizigabeentzat. Tutu adimentsuak.

Halaber, erabili eta botatzeko arkitektura hori arkitektura iragankor bat izan da historikoki: dendak, basomutil kanpamentuak eta gisakoak. Permakulturaren arkitektura, baina, arkitektura iraunkor bat ere izan da: denbora luze, are milaka urte batzuk ere agian, irauten duten eraikinak. Baina garrantzitsua izanagatik, iraunkortasuna ez da hemen aldagai kritikoa. Konputazioarekiko oroimena eta historikotasuna dira aldagai garrantzitsuenak. Nire ustez, sistema bizidunetan pentsatzen duen permakulturako jendeak akats bera egiten du batzuetan. Biologiak ez du, berez, denbora-eskala kutunik. Permakulturako etikak lursail baten birformateatzea —epe laburrekoa eta oso-oso— goberna lezake, adibidez. Kolonizazio azkarreko landare nahasketa bat, sintesi-biologia eta hautatutako espezieak erabili ahalko lirateke lursail bat inteligenteki birprogramatzeko, adibidez. Erabili eta botatzekoa ez den ekintza bat izango litzateke hori, igarokorra izan arren. Terraformazioa ez da beste planetetan aplikatzekoa soilik.

Kontua ez da iragankortasuna edo iraunkortasuna, historia egiten ari zaren edo ez baizik. Mendeetan iraun duen baina bere garrantzi konputazional eskasagatik historiari sortzen ez duen ekintza baztertzekoa da. Asteburu batez luzatzen den baina lurraldeko partzela baten bilakabidea atzera ezinezko moduan eraldatzen duena, ez. Planeta ordenagailu bat bezala ikusiko bagenu, zer izango litzateke arkitektura? Hura elikatzen duen argindarraren antzeko zerbait, edo memoria-txipen antzeko zerbait? Eta memoria-txipen antzeko zerbait balitz, ba ote luke inolako garrantzirik ideia bat inoiz substratu batetik bestera kopiatzeko? CGI inguruneak hainbat filmetan berrerabil badaitezke, eraikin baten ideia, oroimen bizidun gisa, adreiluzko egikaritzen bidez birkonpilatu ahalko litzateke agian.

Erantzuna, beraz, bien nahasketa bat da. Bietako bat ere ez da hobea edo okerragoa.

TCT: Zure “Breaking Smart” saiakera sailean, Silicon Valleyko ezagutza tazituaren inguruan teorizatu zenuen, Marc Andreessen-en aforismo baten exegesiaren bidez: “softwarea mundua jaten ari da” dio aforismoak. “Software-arkitektura”ren aro astun, mantso, garesti, kolektibo eta diseinuan zentratu batetik *hacking* arin, azkar, merke, indibidual eta diseinuarekiko uzkur bateranzko eboluzioan zetzan haren dinamika zentrala. *Hackingak XXI.* mendeko erritmoa irudikatzen du, beti garaiz ibiltze hori, inoiz ez gelditze hori, berrikuntza sukartsuaren beta-erritmo iraunkorra, aurrez zehaztu gabeko irudi edo pentsamolderik gabea. Gure garaiko berrikuntza-eredua da, plangintzarik onartzen ez duelako. Izugarri arina da, sarera loturiko mundu bateko berrikuntzen abiadurari erantzuteko gauza dena. Eta horrek esan nahi du, zure testu-sailak garbi uzten duen moduan, *hackingak* historia garaikidea gobernatzeko duela arkitekturaren aurkakoa delako. Edozein arkitektoentzat garbi dago zure ondorioa: arkitektura ez zegoen behar bezala egokituta historia egiteko erloju garaikidera. Arkitektura gaurkotzeko bitarteko egokia al da permakulturaren eredua? Arkitektoak XXI. mendean hackerrekin batera sar daitezeko pentsatutako bitarteko bat al da planteamendu hori?

VR: Tira, gauza interesgarri asko gertatu dira sail hura idatzi nuenetik, eta kontu horietako batzuetan ari naiz orain lanean. Egun, prozeduraren arabera sortutako eta egituratutako informazio-paisaietan bizi gara, eta ulertzen hasiak gara paisaia horiek uste baino diseinu-behar handiagoak izango dituztela. Algoritmoek albisteak eta produktugomendioak moldatzen dituzte egun. Informazio-hormak, gehienbat. Eta metafora arkitektoniko bat baliatzearen: horma aise desegiten da eta teilatuak itoginak ditu. Beraz, hor dago teknologia arinen eboluzioa —informazio-paisaia horiek eraikitzeke orduan hobek izan daitezeko— eragozten duen arazoa.

Gero, arkitektura fisikoak paisaia algoritmiko horien inplikazioetara egokitzeke arazoa dago. Eten digitala gutxitzea, nolabait esateko. Adibide bat jartzearen: azken bi urtean, Seattleko aireportuko garraio partekaturako azpiegitura arautu gabea izatetik arautua eta arkitektonikoki egokitua izatera pasatu da. Aireportuan lan egiteko baimena atera eta iritsiera-gunean jendea jaso ordez, besterik gabe, ibilgailu partekatuko zerbitzuaren gidariak bilketa-puntu zentralizatu batean elkartzen dira orain, egonaldi laburreko aparkalekuko sotoan bi parking-lerro hartzen dituen toki batean. Anabasa da, baina konpontzeko bidean dira jada. Algoritmikoki induzitutako auto-pilaketa baten antzeko zerbait dela esan liteke.

Arkitekturako arazo bat da hori: informazio-fluxuek materia-fluxuak nola eratzen dituzten ulertzea, eta, gero, ingurune eraikian aldaketa moteleko zatiak diseinatzea, fluxuaren aldaketa azkarreko zatiak kudeatzeko. Erpinak, gorakadak, etab. Aparkalekuak entitate programagarri bat izan behar du orain. Irtenbide guztiak diseina ditzakezu zuk zeuk, eskaria nahieran moldatzetik hasi eta aurreikuspen-analisiak egiteraino, garraio partekatuko zerbitzuaren aplikazio-datuak eta fluxuaren kudeaketa erabiliz agian. Hor ez dago ezer berririk. Horrela ikusten da arkitektura industria-munduan: fabriken eta antzeko gauzen diseinua, erdieroaleak egiteko lantegiak, labe garaiak, etab.

Gure irudimeneke “eraikin” arketipikoak gizakia ardatz duten etxebizitza eta lantokiak dira. Gure intuizioak lantegi eta antzekoen inguruan ardatzen hasi behar dugu berriro, material-eta informazio-fluxuaren logika aurreratu hori bizitokiaren ingurunea berrituratzen ari baita.

Keller Easterling-ek azaletik aipatzen du hori bere *Extrastatecraft* liburuan, baina pentsamendu mota hori are gehiago barneratu behar dugu oraindik. Imajinatu beharra daukagu zer esan nahi duen ingurune adimentsu, hackegarri eta eboluzionagarriak eraikitzea; ingurune horiek gero eta aurreranezagoak diren informazio-fluxuen inplikazioen gauzatzea kudeatzeko gai izango dira. Hori dena oso abstraktua da, baina ideia hau da: arina izateak

sinpleki esan nahi du bitak apur bat zorutzen direla orain ziurgabetasunari erantzuten diotelako, eta atomoak zoratu beharrean dabiltzala aurreko horren ondorioz.

Hau da, arkitektoek lan asko dute egiteko. Kontua hau da, ordea: egin nahi duzu? Arkitektura beti izan da ingeniari-arteen mundu zabalago horretako alorrik ideologikoa, eta, arkitekturan, nire iritziz, ideologia estetika bilakatzen da. Nire ustez, "arkitektoek zereginik ez dutelako" kexa horren zati handi batek estetikarekin du batez ere zerikusia. Zuk zure lana dela kontsideratzen duzun horren inguruko estetika bati uko egiteko prest ez bazaude, ez daukazu lanik. Aukera teknologiko berriak kontuan hartuko dituen estetika berri bat lantzeko prest bazaude, lan gehiegi daukazu.

TCT: Zer paper geratzen zaio arkitektura historikoaren metaforari jokatzeko?

VR: Nik ez nioke metafora deituko arkitekturaren alderdi historikoari. Nahiko literala da hori. Iraganaren oroimena babesteko paper hori arkitekturari esleitu izan ohi zaio, ia zeremonialki eta automatikoki, beste kultur oroimen modu batzuk askoz ahulagoak zirelako. Hitz idatzia bera ere, babesteko zegoen garrantzitsuena zelarik, arkitekturari fidatzen zitzaion harrian zizelkatutako eta eraikinetan txertatutako ediktu moduan.

Orain, jada, hori ez da lehenetsitako aukera. Nahasketako aukera askotako bat baino ez da, eta ez inportanteena, arrazoi sinple honengatik: arkitekturak irudika dezakeena baino askoz historia gehiago dago jada. Historia gehiago sortzen dugu aste batean gaur egun, duela zenbait mende urte oso batean baino. Eta ez naiz datuez ari soilik. Gogoratzea merezi duten gauzez baizik: gertatzen diren aldaketak eta gauzen eboluzioa dokumentatzen eta babesten dituen informazioaz, adibidez.

TCT: Erakusketan jasota dagoen gertaeretakoa bat 1997an Nabta Playan –Saharan 1970eko hamarkadan aurkitutako eremu megalitikoan– antzemandako astro lerrokatzeen aurkikuntzaren kronika da. Teoria sinesgarrienaren arabera, antzinako afrikar artzain nomadek sistema berezi bat asmatu zuten Niloren mendebaldeko montzoiek aldi behin urez betetzen zituzten zelai haletako hil ala biziko ziklo meteorologikoak zenbatzeko, eta arkitekturaz baliatu ziren izarrak interpretatzeko, erritu- eta konputazio-elementu inportanteak tartekatzen zituen teknologia litiko baten bidez. Piramideen aitzindari gisa, harrizko zirkulu hori mundu zabalean toki askotan dauden prototipulu neolitikoaren adibide da, eta esango nuke zuk aipatzen duzun permakultura-arkitektura historia-egile, oroimen-gordetzailer eta berrerabilgarri horren arketipo kolektiboa dela. Mitoek, errituek, sinbolismoak eta forma arkitektonikoei osatutako sistema integratu ebolutibo baten bidez, arketipo horretan sartuta daude esanahiaren eraikuntza, kalibratzea eta birkalibratzea; sistema integratu hori, halaber, kosmoseko historiaren garapena bideratzen eta gidatzen saiatzen da, nola zeruan hala lurrean. Zuk aipatzen dituzun lehiakide horiek berdin jokatzeko esanahi kulturala babesteko sistema integral kosmologiko batean, ala beste aldagai batzuk sartzen dira hor jokoan? Premia berei erantzuteko aukera hobeak sortu direlako galdu du garrantzia arkitekturak, ala kultur oroimenaren izaerak berak aldarazi du?

VR: Tira, hizkuntza arruntean esanda, galdera mota horiei erantzuteko modu hobeak asmatu ditugu, alderdi praktikoa eta literal bat ageri duten neurrian. Stonehenge ondo dago, baina, aukeran, nik Hubble nahiago dut. Kontua zera da, teknologiek aurrera egiten duten neurrian, bigarren plano batean zokoratuta geratzeko joera ere izaten dutela, eta ikusezintasun horretatik zailago dutela bizitako eta jokatzeko, nolabait esatearren, oroimen historikoan sartzea. Begira, bestela, teknologia espazialean oinarritutako kontzientzia kosmikoago bat katalizatzen

ahalegin ausart, bai, baina maiz alferrikako horiei. Hasteko, kolore urdin hitseko puntuaren irudia daukagu. Hor daukagu ere Lurraren disko osoaren lehen erretratua, Apollotik ateratakoa, denbora luzean kontrakulturaren irudi bat izan zena. Orain, berriz, DSCOVVR satelitea daukagu, Eguzki-lurra L1 orbitan, irudiak atera eta atera egunero.

Baina Stonehengeneko edo piramideen edo Nabta Playaren kasuan ez bezala, ahalegina egin beharra dago teknologia horiek bizitako kontzientzia historikora eramateko. Hori egia da teknologikoa den ia orotarako. *American Cloud* izeneko saiakera bat idatzi nuen duela urte batzuk: bertan argudiatzen nuen, zibilizazioaren azpiegitura automatizatzen ari da, bigarren plano batera erretiratzen, eta bizi-espazioetan fikzio arbitrario bat baino zerbait gehiago den erabiltzaile-esperientziatzko paisaia faltsu bat uzten du atzean. Hiriko nekazari merkatu bat nekazaritza modernoaren benetako errealitatei oso lotuta egon gabe diseinatu daiteke. Aldi berean abantaila eta eragozpen da hori. Batetik, zure irudimenak mugarik gabe aritzeko aukera du, eta era guztietako errealitate berriak sintetiza ditzake. Bestetik, lurrarekiko lotura zuzen hori galtzeak ergeldu egiten gaitu, batzuetan, arriskutsu bihurtzerainoko neurrian ergeldu ere. Adibidez, bada aspaldi irakurri nuen anekdota bat eskola-ume batzuei buruzkoa: akats misterioitsu bera egiten zuten denek esne-ekoizpenari buruzko problema batean. Kontua da hiriko neska-mutilak zirela eta ziurtatzen zutelaren behiek astean bost egunetan ematen zutelaren esnea.

Jarrera zuhur samarra hartu ohi dut nik horrelako kontuen aurrean. Ez da komeni astronomia eta astrologia nahastea, nolabait esatearren. Forma funtzionalen inguruan eboluzionatzen duten forma kulturalak forma funtzional horien arabera modelatuta daude, baina ez dira forma funtzional horien inguruan biraka ibiltzen, ezta haien birmoldatzen ere. Zientziak eta teknologiak agerian jartzen dute asimetria hori, neurri batean: zientziak gehiago inspiratzen du zientzia-fikzioa, alderantziz baino. Arkitektoek sortutako zibilizazioko erabiltzaile-esperientziak askoz ere errazago du teknologiaren eta zientziaren egoerak islatzea, haietan eragitea baino. Zuzenean, behintzat.

Horren adibide moderno on bat Charlotte-ko aireportua da: irakurri berri dudanez, arkitektura-eskala izugarri handi batean egindako artelan bat jarri dute bertan, datu-eskulturak sortzen eta aireportu osoan zehar dauden pantaila erraldietan erakusten dituen, hegaldietako eta aireportu-operazioetako datuak erabiliz. Hori oso ondo dago eta, gainera, aukera ematen digu aireko bidaien errealitatea askoz modu aberatsago eta kartsuagoan bizitzeko. Baina kontrako norabidean doan atzeraeragina ahula da. Arteak eta arkitekturak ezin dituzte hain erraz berrituratu aireko bidaiaren errealitateak. Beste errealitate askoz konplexuago batzuek eragiten diote hari: hala nola, goi-tentsioan dauden karbono zundun konposatuen portaerak edota abangoardiako ingeniariaren aroespazialeko beste arazo batzuek, adibidez.

TCT: Lehen, “kontzientzia biziduna” aipatu duzu, filosofia esoterikoen printzipio oinarriko bat. Bada, printzipio horren osagai diren alderdi guztiak antzinako mundurainoko lerro bat marrazten saiatzen ari dira: Egiptoraino, bereziki. Ideia zera da: kosmosa bera kontziente da gu eta beste izaki eta elementu batzuk, beste ezaugarri geologiko batzuk, beste espiritu eta antzeko beste gauza batzuk kontzientzia horren parte garena eta elkarrekin eboluzionatzen dugula denboran zehar. Duela hilabete batzuk txio batzuk trukatu genituen elkarrekin. Mezu horietan, nik post-Trump aroan mistizismoarekiko dudaren interesa adierazten nizun, eta zuk esan zenuen teknologia eta gizarteari buruzko zure pentsamenduen oinarri edo abiapuntua zela mistizismo hori. Zer esan nahi duzu “kontzientzia biziduna” aipatzen duzunean? Zertan bereizten da zuk “bizitzaren joko amaigabea” deitzen duzun horretatik? Ba ote du zerikusirik zure beste ideia horrekin, alegia hackinga dela, arkitektura baino gehiago, berrikuntzara hobekien egokituta dagoen arazo-ebazpenerako estrategia, sarean lotutako mundu batean?

VGR: Itzulunguru bat eginez erantzungo diot zure galderari.

Gai dibertigarri bat da hori, bai futurismo espekulatiboan bai fikzioan, ez bakarrik filosofia esoterikoetan. Isaac Asimov-en *Foundation* sailak kontzientzia biziduneko kontu bat bihurtzen du berez etorkizun instituzionaleko kontu bat dena. Bruce Sterling-en *Schismatrix Plus* liburuak etorkizuneko gizarte-moduen sorta eskaintzen digu: kontzientzia bizidunetik hasi, eta transhumanismo genetiko eta digital zenbaitetaraino. Liburu horretako modelatzaile/mekanizista dikotomia da ideia hori kokatzeko nik ikusi dudako modurik interesgarrienetako bat. Baina zibilizazioaren ontologia bat ere badauka, “Prigogine-ren mailetan” oinarritua, transhumanismoaren oinarritzko formatik planeta edo galaxia mailako kontzientzia bizidun bateraino eboluzionatzen duen neurrian.

Esan liteke espekulazio horiek modu zehatzak direla euskarri gisa zibilizazio materialeko forma partikularrak dakartzaten giza kondizio posibleak ulertzeko. Nor izango da nagusi etorkizunean? Robotak ala gizakiak? Genetikoki aldatutako supergizakiak ala gizaki normalak? Gorputz robotikoetan bizi diren kontzientzia proiektatuak? Ala Sterlingen *wireheads* edo kabledun buruak akaso, hodeian baino existitzen ez diren izaki gorpuzgabe moduko horiek? Sarean lotutako garunak? Gogo-esperimentu bakoitzak zibilizazio oso bat iradokitzen du, eta arkitektura bat.

Nago galdera honen aurreko bertsioa planteatzen zen tokian dagoela arkitektura. Aurrena, eraikitako ingurunea dago substratu gisa; gero, horren barruko giza erakundeak, substratu horiek modelatutako bizi ereduaren itxuran; eta, azkenik, bi horien bateratzea kontzientzia biziduneko: ideia hori metaforikoa izan daiteke, egregor kontzeptuarekin gertatzen den bezala, edo literala, neurri handiagoan edo txikiagoan, pertsonak elkarrekin eta eraikitako ingurunearekin konektatzen dituzten sareko neurona-protesiak bezala, guztia halako osotasun organiko bat bihurtzeraino.

Aukera horiek espekulazioaren mutur esoterikoenaren gaineko pentsamenduarekin konparatzen dituzunean, hala nola Jung-en inkontziente kolektiboaren inguruko ideiekin, edo Advaita eta kontzientzia unibertsalaren kontzeptuarekin, interesgarria den zerbait ikusten duzu. Espekulazio esoteriko asko erreal bihurtzen ari gara, teknologiarik esker. Dagoeneko ez dago zertan eztabaidatu telepatia erreala den edo ez: egun, nahi izanez gero, haren bertsio bat eraiki dezakezu.

Beraz, zure galderari erantzunez, kontzientzia bizidun bat zera da, giza kondizioa bere ingurunean gauzatzen irudikatzen dugun modua. Mekanikoki desberdintzen da hartatik? Garbi dago muga non dagoen? Nola gauzatzen da gizaki-gizaki, gizaki-makina eta gizaki-supergizaki konexioa? Maila teknologikoan aurrera egin ahala, oinarritzkoenetik aurreratuenera, ordura arte garbi zeuden mugak lausotzen hasten dira.

TCT: Amaitzeko: arkitekturari buruzko definizio zoragarri bat eskaini zenigun 2015ean, New Yorkeko Guggenheimen hitzaldi bat egin ondoren zabaldu zenuen mezu batean, gerora “The Great Weirding” (Arrarotze Handia) deitu zenuenaren bezperetan:

Bizitza-erdiko krisialdi bat ez da epistemologia-ekintza baten bidez zeure burua berriz ere unibertsoan zentratzeko bide bat. Unibertsoa berriz ere zure inguruan zentratzeko modu bat da, arkitektura-ekintza baten bidez. Unibertso osoa zure gain jartzeko gai den arkitektura-ekintza baten bidez.

Weirding-ostekoari buruzko zure interpretazioa islatzen du oraindik horrek? Lan hori editatzea, emendatzea edo zabaltea gustatuko litzaizuke?

VGR: Bai, baietz esango nuke. Nork bere errealitatea eraikitzeari buruzko ideia oinarrizkoa da orain niretzat, eta horrek ideiare funtsa irudikatzen du. Geroztik ideia hori lantzen segitu dut, denbora ulertzeko dugun moduaren inguruan zentratuta. Nor bere errealitatean bizitzea nor bere denbora-lerro subjektiboan bizitzea bezala da, gutxi gorabehera. Kontzientzia korrante pertsonifikatu moduko bat, bitarteko teknologikoen bidez errealitatea proiektatzeko eta distorsionatzeko gauza dena.

Horretan pentsatzen dudanean, gogora datorkit Philip K. Dick-ek errealitatez proposatu definizioa: sinesteari uzten diozunean desagertzen ez den hori da errealitatea. Baina teknologiak gero eta bitarteko gehiago eskaintzen dizkigu *guri* errealitate horretatik ateratzeko, geure errealitate propioa sortzeko. Dickiar errealitate horren alderdi batzuk segika ibiliko zaizkizu, martxa desberdinetan, eta, agian, ez zara haiak gainditzeko gauza izango. Errealitatetik ihes egiteko modu hori, gutxiespenezko ikuspegi batetik begiratuta eskapismotzat jo ohi dena, giza kondizioaren ezaugarri serioagoa da orain.

Errealitatearen eraikuntzak, eskapismoak eta solipsismoak bat egiten dute, horrenbestez, arkitektura bizitako antropozentrismoaren azken eta goren ekintza izan dadin. Arriskutsua da jarrera epistemiko edo ontologiko gisa, baina zoragarriro emankorra sormenezko jarrera bezala.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak]